

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação

**A origem das narrativas em “*Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu*”
(Irã, 2004), de Abbas Kiarostami**

Rita Neves de Toledo

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Rio de Janeiro
2013

Rita Neves de Toledo

A origem das narrativas em “*Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu*”
(Irã, 2004), de Abbas Kiarostami

Dissertação de mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro
2013

T649 Toledo, Rita Neves de.
A origem das narrativas em “Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu” (Irã, 2004) de Abbas Kiarostami / Rita Neves de Toledo. Rio de Janeiro: 2013.
109f.

Orientador: Maurício Lissovsky.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2013.

1. Five – “Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu” – Filme – Crítica e interpretação. 2. Kiarostami, Abbas. 3. Imagem. 4. Cinema. I. Lissovsky, Maurício. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 791.43

Rita Neves de Toledo

A origem das narrativas em “*Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu*”
(Irã, 2004), de Abbas Kiarostami

Dissertação de mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Professor Doutor (Orientador) Mauricio Lissovsky, PPGCOM/UFRJ

Professora Doutora Consuelo Lins, PPGCOM/UFRJ

Professor Doutor André Brasil, PPGCOM/UFMG

Rio de Janeiro, 16 de Julho de 2013

Para Gustavo Toledo,
a quem eu pretendo contar muitas histórias.

Agradecimentos

A Mauricio Lissovsky pela orientação sempre estimulante e criativa. Seus comentários desafiadores, capazes de abrir novos caminhos e promover descobertas, foram fundamentais para que o trabalho se tornasse cada vez mais instigante para mim. Agradeço a disponibilidade e a generosidade ao acolher minhas questões e a parceria atenta e inspiradora.

À Thais Blank, amiga e parceira nos estudos desde a adolescência. Foi um prazer dividir mais uma vez as angústias e alegrias das salas de aula na pós graduação e poder contar com as sugestões preciosas, as observações atentas, as inúmeras indicações e empréstimos de livros e o carinho imenso que ajuda a seguir nas horas difíceis.

Aos professores Consuelo Lins e Denílson Lopes, pelas ótimas aulas e pelos comentários importantes no momento da banca de qualificação.

Aos colegas da pós graduação Marcelo Carvalho e Joana Negri, pela generosidade em disponibilizar conhecimentos e indicar caminhos. A Maíra Gerstner, Maria Fantinato, Pedro Lerner e demais colegas do curso, pelas conversas e parceria ao longo destes dois anos.

À Isabel Joffily, Nina Pinheiro Bittar, Tatiana Gentile, Bianca Paranhos, Paola Ghetti, Thalia Aguiar, Clara Rocha, Nathalia Nogueira, Fernanda Miranda, Jo Serfaty e Sofia Karam pela amizade e pelas conversas sempre deliciosas e inspiradoras.

À Carolina Benjamin, Leandra Leal e Lucas Paraizo, parceiros de trabalho e de vida, que tanto me ajudam a dar conta das inúmeras tarefas e demandas cotidianas e cuja parceria e confiança é o maior estímulo para a criação.

A André Lavaquial pela parceria, pelas ideias e conversas inspiradoras de sempre.

A César Benjamin pela generosidade que permitiu o acesso a livros fundamentais.

Ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos e aos funcionários da Secretaria da ECO-Pós, Thiago Couto, Marlene Cardoso e Jorgina da Silva, sempre dispostos a ajudar.

À Lucia Neves, Guilherme Toledo, Joana Toledo, Laura Toledo, Luiza Mayall, Gustavo Toledo e Oscar Couto, família que esteve sempre próxima e capaz de apoiar todas as minhas escolhas. A Lucas Villamarim, por nosso encontro e por tudo que virá.

RESUMO

TOLEDO, Rita. A origem das narrativas em “Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu” (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami. Rio de Janeiro, 2013.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

Como nascem as narrativas na imagem? A partir do conceito de “origem” de Walter Benjamin e da noção do “neutro” de Roland Barthes, propomos a análise do filme “Five” (2004), de Abbas Kiarostami. Em cada um dos cinco episódios que compõem a obra, buscamos identificar as latências que ensaiam instalar dualidades que podem fazer emergir – ou não – os conflitos que instauram o sentido e o signo. Dualidades que se apresentam na duração, e que podem ser o motor de uma narrativa pois agitam na imagem sua potência de origem. Neste sentido, buscamos compreender “*Five*” em seu desejo de estabelecer e encontrar o não-lugar de origem das narrativas. Visando contribuir para a discussão sobre as narrativas no cinema contemporâneo, em um mundo veloz e saturado de imagens, perguntamo-nos como e que histórias podem nos contar os filmes hoje.

Palavras-chave: origem, neutro, narrativa, Abbas Kiarostami, Five.

ABSTRACT

TOLEDO, Rita. The origin of narratives in “Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu” (Iran, 2004), by Abbas Kiarostami. Rio de Janeiro, 2013. Thesis (Masters Course in Communication) Social Communication College, Federal University of Rio de Janeiro, 2013.

How are narratives in image born? Starting from the concept of “origin” by Walter Benjamin and Roland Barthes’ notion of neutral, we propose the analysis of the movie “Five” (2004), by Abbas Kiarostami. On each one of the five episodes that make up this work, we aim at identifying the latencies that try to install dualities that may make emerge - or not - the conflicts that establish sense and sign. Dualities that present themselves throughout the duration and that may be the motor of a narrative, as they shake up in the image their origin power. In this sense, we aim at understanding “Five” in its desire to establish and find the non-place that originates its narratives. Aiming at contributing for the discussion on narratives in contemporary cinema, in a world as fast and as saturated of images, we ask ourselves how and what stories the movies can tell us nowadays.

Key words: origin, neutral, narrative, Abbas Kiarostami, Five.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1: Qual a origem das narrativas?	
1.1 Uma legítima colheita	22
1.2 Christian Metz e a matriz estruturalista	24
1.3 Não-narrativo, disnarrativo, experimental	26
1.4 A narrativa e a experiência da duração	30
1.5 O desejo de neutro	32
1.6 O grau zero, a assinatura, a marca	37
1.7 Bartleby e a potência do não	40
Capítulo 2: “Five” e a origem do cinema de Abbas Kiarostami	
2.1 No digital, a origem	43
2.2 Entre o real e o artifício	47
2.3 O papel do espectador	50
2.4 Cinema, vídeoarte, fotografia – entre fronteiras	51
2.5 Fotografia e poesia – Onde nasce a paisagem	54
2.6 Infância, poesia, narrativa	58
2.7 Homenagem a Ozu	60
Capítulo 3: Cinco longos planos à beira-mar	
3.1 Um tronco vai e vem na água	63
3.1 Pombos e homens se desencontram	74
3.3 Os cachorros, o mar, a eternidade	80
3.4 Os patos e a origem do cômico	86
3.5 O reflexo da lua e a origem da imagem	92
Conclusão	100
Referências Bibliográficas.....	103

Introdução

Algo soa esquisito quando falamos em “narrativa” hoje, especialmente quando nossos interlocutores fazem parte da “geração” mais recente de cineastas que produzem filmes com poucos recursos, feitos entre amigos, marcados por um modo de produção ágil, muitas vezes precário, mas que faz uso destes limites para experimentar com liberdade os recursos da linguagem. Estes cineastas produzem filmes que eles próprios julgam “afetivos”, que são feitos com “urgência”, em que uma ideia de abertura para o mundo e para o presente da filmagem toma o lugar de roteiros previamente esquematizados e planejados, “roteiros narrativos” onde não haveria espaço para o improvisado e o risco.

Estas produções têm sido mapeadas por diferentes autores, têm ganhado algum destaque em matérias e notas na imprensa nos últimos anos, especialmente quando conseguem ser selecionados para festivais, nacionais e internacionais – o que aumenta a visibilidade dos filmes e as chances de conseguir estreiar em salas de cinema, mesmo que com poucas cópias e amparados por pequenas empresas de distribuição. Estes grupos de cineastas, coletivos e empresas pequenas, de diversas partes do país, formariam o que jornalistas, críticos, curadores, pesquisadores e os próprios cineastas vem chamando de “novíssimo cinema brasileiro”¹, que se caracterizaria por realizar um cinema “de afeto” ou “de garagem”², marcado por filmes que associam um modo de produção ágil e barato – envolvendo amigos e colaboradores de maneira menos formal, em geral sem contratos firmados e utilizando câmeras digitais – ao espírito de inovação, de experimentação artística, de ruptura com modelos narrativos clássicos e, muitas vezes, de exploração dos gêneros cinematográficos de forma livre.

Esta safra de filmes, em minha opinião, é das mais interessantes produzidas em

¹ Ver Luis Carlos Merten em “Cinema novíssimo”, Jornal O Estado de São Paulo, 08/09/2010. Pode ser lido em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/cinema-novissimo>, ver Matéria de Rodrigo Fonseca no Segundo Caderno de O Globo de 06/09/2010, ver Carlos Alberto Mattos, no Blog Rastros de Carmattos <http://carmattos.com/2011/01/31/novissimos-e-gregarios>.

² Ver IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. CINEMA DE GARAGEM: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI. WSET Multimídia: Rio de Janeiro, 2011. Vale lembrar que estes filmes vem sendo exibidos em mostras e festivais tais como Festival de Tiradentes, Semana dos Realizadores, Mostra do Filme Livre, entre outras.

décadas no país, e, embora não forme um conjunto homogêneo do ponto de vista estético, o discurso dos autores, cineastas e diretores é muitas vezes parecido. Basta perguntar “que história você está contando?” ou “qual é a história do filme?” para que uma defesa ardorosa de um cinema “livre” das narrativas possa surgir, um cinema que não se limite a contar histórias, que seja aberto para o mundo, que permita que o espectador participe e construa sua própria visão do filme, que exija dele pensar, que não entregue a história pronta. Argumentos que têm como pano de fundo a antiga dicotomia entre o cinema clássico narrativo e o cinema moderno, e que atualizam esta discussão buscando distanciar as práticas destes cineastas do cinema feito pelas grandes indústrias, marcado por uma lógica de mercado, em que resultados de bilheteria devem ser almejados e alcançados a todo custo.

É compreensível, portanto, o ardor da argumentação a favor de um cinema que precisa ser defendido, sob a pena de desaparecer, sem espaço num mercado de filmes mais comerciais, preocupados com resultados de bilheteria. Mas, para além da discussão de mercados, fomento e distribuição – discussão bastante complexa e que aqui não é nossa intenção levar adiante –, quando olhamos estes filmes, que tanto nos interessam e instigam, vemos que contam histórias: de variadas formas, com possibilidades diversas, mas com personagens, enredos, manipulação da atenção e do conhecimento do espectador acerca do que está sendo contado. Muitas vezes a narrativa é rarefeita, é dúbia, não esclarece, não se resolve; muitas vezes “nada acontece”, ou parece não estar acontecendo. Mas, afinal, o que acontece quando “nada” parece estar acontecendo? De que são feitos tais filmes, tais cenas? Há narrativas nestes filmes, ou nos acomodaremos em classificá-los como “não narrativos”?

Sou roteirista e produtora de filmes tais como os que descrevi acima, que possuem ambições parecidas, e que me colocam em constante diálogo com realizadores que pensam da forma que acabo de relatar. É a partir desta experiência que surge a vontade de compreender melhor que lugar pode ter a narrativa hoje, quando os filmes que tanto me interessam são tidos como “não-narrativos”, “dis-narrativos”, próximos da linguagem documental, entre outros adjetivos que os afastam de um cinema que contaria “histórias”.

Em meio a estas e outras questões, revi o filme *“Five Long Takes to Yasujiro Ozu”* (Irã, 2004), do iraniano Abbas Kiarostami. *“Five”*, como doravante chamaremos o

filme, é um longa metragem feito de apenas cinco longos planos, todos realizados à beira mar. No primeiro plano ou episódio, um pequeno tronco surge na margem e é filmado em seu ir e vir nas ondas. No segundo, homens e pombos circulam pela beira da praia. No terceiro, cachorros que dormem na areia acordam e vagam. No quarto, patos caminham numa sinfonia engraçada. No quinto e último plano, vemos o reflexo da lua na água até o amanhecer.

Realizado com uma câmera digital DV, o filme é econômico nos recursos técnicos utilizados e na forma de encenar – a câmera está sempre nas mãos do fotógrafo ou num tripé; todo o filme foi realizado num mesmo local, uma praia no Mar Cáspio, no Norte do Irã; há poucos elementos nas imagens; não há diálogos. Muito pouco, ou quase nada efetivamente “acontece” no filme, e o que os cinco planos de “*Five*” parecem mostrar-nos são imagens “documentais”, bastante próximas ao real, captadas à beira mar.

Para muitas pessoas, entre público em geral, críticos e estudiosos, “*Five*” quase não é um filme: não tem “história”, não tem “ação”, “nada acontece”. E mesmo várias críticas e resenhas que elogiam o filme com paixão encontram nele apenas um filme “contemplativo”, “aberto ao mundo”, marcado por uma visão “poética” da natureza, um filme “sensorial” ou, simplesmente, um documentário.

Como nos informa Alberto Elena (2005), “*Five*” foi apresentado em Cannes em 2004, mesmo ano em que o “documentário” “*Ten on Ten*”, que Kiarostami realizou sobre o filme “*Ten*” foi exibido. Enquanto “*Ten on Ten*” integrou a sessão “*Un certain regard*”, “*Five*”, porém, passou fora de competição. O crítico Geoff Andrew (2005) acredita que “*Five*” seja um projeto mais ambicioso que seus filmes anteriores, embora tenha sido realizado de forma inesperada e talvez fortuita, já que Kiarostami estaria passando uma temporada no Mar Cáspio em 2002, escrevendo com Jafar Panahi o roteiro do filme *Crimson Gold* (2003), quando começou a filmar “coisas aparente insignificantes” que aconteciam ao seu redor mas que, ao serem longamente observadas, “espelhavam todo um mundo” (Kiarostami, 2004, p.322).

Segundo Elena, Kiarostami teria filmado muitas coisas, mas escolhido cinco desses planos para apresenta-los como videoinstalação em uma vasta retrospectiva de sua

obra realizada em Turim em setembro de 2003³. Os cinco planos foram reunidos sob o título “*Five long takes by Abbas Kiarostami*” (ELENA, 2005). Feliz com o trabalho, mas convicto de que aquela não era a forma apropriada de apresentá-lo, Kiarostami transforma os cinco planos em um único filme para o 5º *NHK Asian Film Festival* in Tokyo em Novembro do mesmo ano, e decide incorporar a homenagem a Yasujiro Ozu no centenário de seu nascimento. “*Five: Dedicated to Ozu*” se tornou o título do filme, embora logo em seguida fosse exibido em Cannes com o título definitivo “*Five*” e o complemento “*Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu*” como um subtítulo.

“*Five*” após sua estreia em Cannes, permaneceu apenas uma semana em cartaz em uma única sala parisiense. A obra foi, então, adquirida pelo MoMA, em Nova Iorque, e posta em exibição no formato de vídeoinstalação, com cada um de seus planos projetados separadamente. No website do MoMA, encontro informações sobre a disposição da obra durante sua exibição, em 2007:

“This meditative work, which focuses on the ebb and flow of the tide at a beach, comprises five segments projected in a continuous and synchronized loop onto five separate partitions dividing the gallery space, with the audio component of each screen blending slightly together”⁴.

Embora Kiarostami tenha decidido tornar “*Five*” um longa-metragem, exibindo-o no Festival de Cannes e ainda distribuindo-o posteriormente neste formato em DVD, o Museu optou por exibir os cinco planos da obra separadamente. Os planos foram projetados em uma mesma sala, ao mesmo tempo, em *loop*, com os áudios de cada um deles misturando-se com o outro.

A decisão do Museu de exibir o filme “em partes” provoca algumas questões. Porque teriam, os curadores do MoMA, optado por esta forma de exibição do filme? Assistidos um após o outro, como um longa-metragem, seriam os cinco planos de “*Five*” cansativos, lentos, longos demais? O que faz uma imagem ser cinematográfica, ou, ao

³ Retrospectiva “*On The Roads of Kiarostami*”, realizada em Turim, Itália, de 10/07 a 12/10/2003, com exibição de 30 filmes, exposição de fotografias e um workshop com o diretor. Foi uma iniciativa do *Museo Nazionale del Cinema* com a *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo* e a *Scuola Holden - Tecniche della narrazione*.

⁴ Tradução livre, de nossa autoria: “Esse trabalho meditativo, que foca no ir e vir da maré em uma praia, é composto por cinco segmentos projetados em contínuo e sincronizados, com as cinco partições separadas dividindo o espaço da galeria e o componente de áudio de cada tela misturando-se ligeiramente.

contrário, destinar-se a um museu? Se um museu é um espaço “de arte”, onde supostamente artistas mostram suas obras para além das exigências de mercado impostas a uma sala de cinema comercial, porque “*Five*” não foi exibido sequencialmente, em uma sala fechada, no MoMA? Temiam os curadores o desinteresse do público? Entendiam que, exibindo-a de forma fragmentada, a obra despertaria maior interesse?

As imagens que “aparentemente nada contam” de “*Five*” foram para mim detonadoras de uma reflexão acerca do que podem as narrativas hoje, neste mundo veloz e saturado de histórias e de imagens que tantas vezes os cineastas contemporâneos parecem querer fazer parar, rerear, estender no tempo, buscando outras formas de se relacionar com a rapidez e a efemeridade do mundo a partir das obras que produzem.

Abbas Kiarostami realizou em 2005 um filme sobre “*Five*”. Espécie de *making of* meditativo, “*On making Five*” se debruça sobre o processo de realização de “*Five*”. Nele, vemos imagens realizadas durante as filmagens de “*Five*” e ouvimos a voz de Kiarostami, que disserta sobre suas motivações e inquietações ao realizar a obra e responde a perguntas que teriam sido feitas por Geoff Andrew sobre “*Five*” – o crítico não aparece, mas suas perguntas são exibidas em uma cartela, sobre a qual ouvimos a narração de Kiarostami.

O diretor apresenta, neste trabalho, muitas chaves para a compreensão de “*Five*”, assim como questões que se relacionam com toda sua obra, de uma maneira mais geral. Uma das afirmações feitas pelo diretor que me pareceu extremamente intrigante foi a respeito da narrativa em cinema. Kiarostami diz:

“I don’t believe in a cinema of literary narrative, but I don’t believe that cinema can exist without telling a story.” Abbas Kiarostami em “On making Five”⁵, 2004.

É difícil afirmar sem hesitação que “*Five*” seja um filme “narrativo” – uma vez que não apresenta personagens caracterizados, que possuem objetivos ou dimensão psicológica e que realizam ações dando corpo a uma trama, enredo, ou *plot*. Entretanto, e a partir da provocação de Kiarostami, também não podemos afirmar que o filme não seja em absoluto narrativo, que ele não narre, não conte histórias. Mas, afinal, o que contam

⁵ Tradução livre, de nossa autoria: “Eu não acredito em um cinema de narrativa literária, mas eu não acredito que o cinema possa existir sem contar uma história”.

estas imagens, se o que vemos é em princípio semelhante a um registro puro e simples do real? O que podem contar quando a ação é mínima, os elementos são poucos, o tempo se estende, quase sem cortes? De que forma contam, se não é da forma clássica? Como algo nasce ali – uma pergunta, uma narração, uma história? Que inquietação surge na imagem, e constrói um tempo e um espaço – tempo e espaço que são próprios da imagem, que constroem a narrativa? O que é uma narrativa, e como surge, como se estabelece? Como nascem, afinal, as narrativas na imagem?

Uma chave encontrada para dar fôlego à discussão surgiu no encontro com a literatura benjaminiana, especialmente com o conceito de “origem”. A “origem” em Benjamin é como um “turbilhão” num rio, uma interrupção no curso normal das coisas, momento perturbador em que desaparecimento converge com constituição (BENJAMIN, 1984). Nada tem a ver com a ideia de uma origem cronológica, com a descoberta e o estabelecimento de um ponto fixo no espaço e no tempo passados. A origem é contemporânea, é uma força que atua no presente, talvez o próprio motor do presente.

Nesta dissertação, portanto, partimos do conceito benjaminiano da “origem” para entender a obra *“Five”*, de Abbas Kiarostami, como espécie de ensaio sobre a origem da imagem e da narrativa. No primeiro capítulo do trabalho buscamos criar um escopo teórico que pudesse alimentar as reflexões sobre o filme, sem buscar exatamente responder a indagações tão complexas acerca da imagem e da narrativa como as que fizemos acima, mas tentando mostrar como o filme *“Five”* pode contribuir para as reflexões propostas.

Assim, as leituras dos textos do teórico e historiador da arte Georges Didi-Huberman ajudaram a compreender as imagens de *“Five”*. A obra *“O que vemos, o que nos olha”* (1998) foi especialmente útil neste sentido. No livro, Didi-Huberman disserta sobre ato de ver, por ele entendido como obra de perda. O autor analisou as obras do movimento minimalista americano, que teve início nos anos 1960, inquietado por cubos e paralelepípedos de aço e madeira que “aparentemente nada diziam”, que “nada queriam significar”, que “renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou preencheria” (1998, pág. 50), como propunha a cartilha dos artistas minimalistas. Objetos sem mistério, estáveis, precisos. Mas, ainda assim, inquietantes, provocadores, perturbadores. Como poderia ser, tal contradição? Didi Hubermann vai se debruçar sobre

a produção artística do movimento para compreender de que forma objetos feitos para “não significar nada” acabavam por revelar-se obras capazes de provocar experiências e ter presença.

Tal aparente incoerência entre o discurso dos minimalistas e suas obras se assemelha àquela que opõe o discurso do “não-narrativo” aos filmes do cinema contemporâneo brasileiro. Acreditar que um filme “não narra” parece-me, tal como apontou Didi-Hubermann, uma forma de recalcar alguma coisa que teima em permanecer, uma dificuldade de lidar com a ausência que sustenta toda imagem e que é o que a constitui, do que ela é feita primordialmente. Se todo filme, de alguma forma, narra, em “*Five*” são postos em jogo elementos para um exercício em torno do ato de ver e de perguntas sobre a narrativa e a imagem.

Com o filme, fiz destas perguntas o motor de minha pesquisa. Para compreender melhor o histórico da discussão acerca da narrativa cinematográfica, busquei autores que se dedicaram a tentar compreender o que é uma narrativa, do que ela é feita, o que a caracterizaria. Naturalmente, fez-se necessário passar brevemente pelas análises do estruturalismo, especialmente pelas obras de Christian Metz, autor que debruçou-se sobre o problema da narrativa em geral e da narrativa cinematográfica em particular para produzir uma literatura que tornou-se referência para o estudo do tema nos anos 1960. As reflexões de Christian Metz e demais autores ligados à semiologia foram revistas e criticadas por inúmeros autores, que expuseram as dificuldades da semiologia em dar conta dos problemas trazidos pelas imagens cinematográficas. Os modelos da semiologia, tendo como matriz a lingüística estrutural, reduziram as imagens a enunciados, compreendendo a narrativa e os processos imagéticos apenas em sua dimensão discursiva e representativa.

Barthes foi um autor que buscou articular um pensamento sobre a narrativa e a imagem para além das análises estruturalistas, para além do paradigma de oposições binárias onde se assentaria o “conflito”. “Para além” ou, melhor dito, “antes” de todo conflito, o pensamento de Barthes se debruçou sobre o “grau zero”, sobre o espaço-tempo de indiferenciação original, em que “ainda não” se estabeleceu o conflito – espaço em que ele é evitado, tempo em que ainda é esperado. Abordarei as idéias de Barthes a respeito do que ele chamou de “desejo de neutro” entendendo que “*Five*” é um filme que

se situar neste lugar limítrofe, espaço onde a narrativa e a imagem estão por estabelecer-se, por originar-se.

Na paisagem da praia, à beira mar, as imagens de *“Five”* acontecem no estirâncio. Espaço, por definição, marginal, zona de incerteza, de indefinição. Areia fofa, instável, onde “não se pode fincar os pés em chão seguro”, tal como definiu Jean Claude Bernardet o cinema do cineasta em seu livro *“Caminhos de Kiarostami”* (2004). Todo o filme *“Five”* assume este lugar, este questionamento, abre-se para o indefinido e para a instabilidade. Espaço de potência, sobretudo, *“Five”* se situa entre o mar e a terra, entre o real e a maravilhosa metamorfose do imaginário.

No segundo capítulo do trabalho, buscamos situar *“Five”* como uma espécie de “filme-origem” da obra do cineasta Kiarostami. Origem, aqui, no sentido benjaminiano: não é um filme inaugural, não é o primeiro filme do diretor, absolutamente. Kiarostami já era um cineasta experiente e renomado quando se dedicou a filmar aqueles cinco planos à beira-mar. Por isso mesmo, o filme talvez contenha a origem de seu cinema, talvez em *“Five”* possamos encontrar aqui e ali o motor que opera em diferentes obras do cineasta, algo do interesse que sempre se renova, as formas depuradas de uma busca artística que nunca encontra um fim, mas que motiva e se desenvolve em suas obras. *“Five”* é um filme que observa, que se abre para os acontecimentos fúteis do ordinário da vida comum para desdobrá-los em situações significativas e construídas com sofisticação, utilizando-se, para isso, do menor número possível de elementos narrativos, cênicos, cinematográficos. A economia de elementos e a exploração do drama de forma sutil, insinuada, jamais exagerada, também é característica dos filmes de Kiarostami. Em *“Five”*, Kiarostami vai levar a narrativa ao seu grau zero.

“Five” também é marcado pelo que gostaríamos de chamar de um “ponto de vista de criança”, lugar que é tantas vezes assumido em seus filmes, onde personagens infantis são largamente explorados. Aqui, no entanto, todo o filme é construído a partir deste “olhar infantil”: disponível, aberto, curioso, pronto para o jogo com os elementos que estiverem à disposição, interessado em tudo. Em *“Five”* a câmera é como a criança que ganha um brinquedo, mas passa o dia brincando com a embalagem: interessam primeiro as cores, as formas, os sons que pode produzir. O interesse pelo brinquedo se constrói aos poucos, à medida em que é possível definir e delimitar o que é o brinquedo e o que é a

embalagem do presente.

Ainda no segundo capítulo, dedicamos algumas páginas ao que foi escrito e publicado sobre *“Five”* por críticos e teóricos. Apresentamos análises que buscaram compreender a homenagem que Kiarostami faz a Ozu no título do filme e buscamos relacionar as obras destes cineastas, brevemente.

No capítulo três, detemo-nos em cada um dos cinco episódios de *“Five”*. Intitulado *“Wood”* pelo próprio Kiarostami em *“On making Five”*, o primeiro episódio é marcado pelo vai-e-vem das ondas do mar, que traz à tona um tronco de madeira que se parte em dois. No jogo rítmico das ondas, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento, o simples tronco deixa de ser apenas um objeto visível para tornar-se uma imagem visual, símbolo da perda, obra da ausência. Jogo que se dá como na cena descrita por Freud em *“Além do princípio do prazer”* e retomada por Didi Huberman (1998), em que uma criança brinca com um carretel, lançando-o e puxando-o novamente para si. Nesta brincadeira rítmica, o carretel deixa de ser um simples objeto visível para tornar-se uma imagem visual. Neste ir e vir, aparecer e desaparecer, perder e ganhar, a criança executa o ato primordial de simbolizar e experimenta a perda e a ausência pela primeira vez. No filme de Kiarostami, o tronco é como esse objeto fundador da representação: quando ele se parte ao meio e suas duas metades se separam, boiando no mar imenso, sentimos-nos tocados. Os pedaços de madeira tornam-se sujeitos de uma ação, humanizam-se. Estamos diante de um acontecimento, e assim vemos nascer uma narrativa.

O segundo episódio de *“Five”* traz homens e pombos que se encontram na beira da praia, numa espécie de calçada. Veremos o encontro de alguns homens, que conversam um pouco e rapidamente se separam, e o encontro de alguns pombos, que também se encontram e se separam. Se a narrativa, para Blanchot (2005), é *“encontro”* e *“navegação”* em que se percorre a distancia que separa o real do imaginário, aqui o tempo de homens e pombos não coincide. Se tal encontro não acontece, a narrativa se esboça, sem se instalar.

No episódio dos cachorros, uma outra temporalidade se coloca. Tempo, aqui, fora do tempo humano. O plano tem início num longo fade in do branco total para as imagens de cachorros à beira mar, descansando na areia. Os cachorros acordam, deslocam-se um

pouco, dezessete minutos se passam e os cachorros tornam a dormir. *Fade out* para o branco total novamente. O tempo aqui não é o tempo do cotidiano, como no plano anterior, nem o tempo cíclico da natureza, do dia e da noite, como no último plano do filme. O tempo aqui é aquele da eternidade, tempo que não passa, tempo de permanência, tempo mitológico.

Em seguida, ainda sobre o branco, ouvimos ruídos de patos. Surge a imagem da praia, e estamos na areia, próximos ao mar. Os patos, então, começam a entrar em cena, um a um. E são centenas deles, formando uma espécie de fila. Os patos passam, seu caminhar estabelece um ritmo. Cada pato tem seu jeito próprio, o que os faz deixar de ser apenas uma multidão de patos. Vistos um a um, num ritmo próprio, tornaram-se desengonçados, medrosos, valentes. Uma metamorfose acontece, a “individualidade” de cada um surge, quando vistos de perto e um de cada vez. E o que aparece, então, é o riso. Os patos se revelam estranhamente cômicos, pois são estranhamento humanos. Como num passe de mágica, ao modo de um cinema de atrações, estamos diante da origem do cômico.

No último episódio, vemos a lua e as nuvens em seu reflexo na água, à noite. O plano vai da noite escura até o amanhecer. Este episódio nos traz o “paradigma noturno” e a “inquietude visual” que ele supõe, dos quais falou Didi Hubermann (1998). Hostil, mas também familiar, a noite, como as imagens de Kiarostami, pode evocar sensações de estranhamento antigas e conhecidas, como medos infantis. Neste episódio, o jogo é de esconde-esconde. A lagoa, com suas águas às vezes calmas, outras mais agitadas, é um espelho da lua. Mas a superfície do espelho é irregular, e também as nuvens escondem a lua, deixando-a aparecer, cobrindo-a em parte, tapando-a totalmente e deixando-nos da escuridão. Não vendo as coisas propriamente, em volta de nós a noite instaura sua zona de incerteza. Parece-me, aqui, neste episódio final, que voltamos a algo primordial, de que são feitas as imagens: de lacunas, de ausências, de incertezas. No escuro, na desapareição, a origem: estamos sempre tateando na escuridão, em busca de significados.

Realizadas em frente ao mar, com poucos elementos, as imagens de Kiarostami são tão simples e conhecidas, quase óbvias, que delas podemos evadir para o sono, descansando nelas como se descansa olhando uma paisagem da natureza. Mas basta olhar com atenção para ser fisgado, para estranhar e distanciar-se, para ver de outra forma, ver

melhor. São imagens que carregam em si uma dialética, nelas há uma latência e também uma energética inquietantes. Em cada episódio, dualidades ensaiam se instalar, dualidades que podem fazer emergir, ou não, os conflitos que instalam o sentido, o signo, a significação. Dualidades que podem ser o motor de uma narrativa, pois agitam na imagem sua potência de origem. Neste sentido, interessa-me entender o filme “*Five*” em seu desejo, não exatamente de contar histórias, mas de estabelecer e encontrar o não-lugar de origem das narrativas.

Capítulo 1 - Qual a origem das narrativas?

1.1 Uma legítima colheita

No livro do renomado ilustrador e cineasta Shaun Tan, “A coisa perdida”, um homem está caminhando pela praia quando encontra, perdida na areia, uma coisa. Trata-se de uma estranha criatura, levada à praia pelo mar, meio viva, meio máquina, vinda de lugar nenhum, não pertencendo a lugar algum. Uma coisa pela qual o homem sentiu simpatia, e que levou para casa, dando início a uma história, entre outras coisas, sobre inadequação, sobre ser diferente num mundo padronizado, onde as coisas têm nome, categoria e função, início, meio e fim. Nas palavras de Shaun Tan, o lugar das coisas perdidas é “uma espécie de lugar nenhum, sem nomes ou significados, onde qualquer coisa é possível e nada pode ser classificado: o reino da possibilidade pura.” (CARARO, 2012)

O filme “*Five*” (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, é feito de penas cinco longos planos, que compõem um longa metragem de 74 minutos. Os cinco planos são quase fixos, praticamente não há movimentação da câmera, a luz é provavelmente natural e tudo acontece no espaço à beira mar, o estirâncio. Espaço de encontro do mar com a areia, do céu com a terra, o estirâncio é um lugar difícil de definir, espécie margem entre mundos. Instável, em constante movimento, nele coisas novas podem surgir. Alain Corbin, em seu livro “Território do vazio”(1989) cita o depoimento de um camponês que deposita no mar crenças divinas ligadas à fecundidade: “O mar, diz o camponês [...] é como uma vaca que pare para nós; o que ele deposita na beira da praia nos pertence”. Mais adiante, Corbin continua: “Esse território do vazio, onde a propriedade é abolida, onde o objeto readquire sua disponibilidade original, aparece, nesse domínio também, como o lugar de uma legítima colheita” (pág. 241).

Colheita de destroços, de farrapos, de restos de outros tempos e de outras histórias. Coisas que se atualizam no presente, readquirindo sua disponibilidade, mas livres de sua função original. O personagem de “A coisa perdida”, assim como Kiarostami com sua câmera em “*Five*”, são espécies de “trapeiros”, que coletam resíduos

descartados, que não têm mais objetivo, estão perdidos, mas contém neles o mundo todo, ou todas as possibilidades (Benjamin, 2006).

No início do livro de Shaun Tan, o personagem lança a pergunta: “Você quer ouvir uma história?” Enquanto chega à praia, ele diz que sabia muitas histórias interessantes, engraçadas ou assustadoras, mas que não consegue se lembrar de nenhuma delas. Apenas da história de quando encontrou a “coisa perdida”. “Reino de possibilidade pura de significação”, como diz o ilustrador, o que pode acontecer quando todo um filme é feito e se mantém neste espaço de potência original, neste estado latente, o estirâncio?

Para Benjamin, a “origem” é um turbilhão que faz convergir o que está em vias de desaparecer e o que está em vias de se formar. Como afirma este autor, “a origem não se dá jamais a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e seu ritmo só pode ser percebido em uma dupla visada. Ela demanda ser reconhecida de uma parte como restauração, restituição, de outra parte como algo que é em si mesmo inacabado, sempre aberto.” (Benjamin, 1984, p. 43-44)

A colheita das “coisas” do estirâncio – objetos, criaturas, seres – envolve, portanto, restauração, restituição e a novidade de algo que surge, inacabado e aberto, em formação. Ao mesmo tempo, origem é, para Benjamin, desapareição. Ela é aquilo que se ausenta da imagem, sua dimensão invisível, inapreensível, tal como afirma André Brasil em seu texto “Tela em branco, cinema da origem, origem do cinema” (2009). Neste pequeno ensaio, Brasil faz uso da articulação entre o conceito de origem de Benjamin e as idéias de Didi-Huberman, para quem a ausência que constitui a imagem retorna como anacronismo, vestígio e sintoma. Aqui gostaria de me deter neste aspecto, sobre o qual Didi-Huberman disserta longamente em seu livro “O que vemos, o que nos olha” (1998): Esta ausência, esta lacuna da qual é feita a imagem revela a dimensão de perda que está em jogo no ato de ver. É a configuração desta falta que dinamiza e que cria a própria imagem. Didi Huberman propõe a síntese: “ver é perder”:

“...cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto, nos olha, nos concerne, nos persegue”. (Didi Huberman, 1998, pág.33)

A desapareção chama o olhar para uma inquietude, a falta desencadeia a abertura para uma dialética em que o sentido vai se constituir sobre um fundo de ausência, ou mesmo como obra da ausência (Didi Huberman, 1998, pág. 101). As imagens de Kiarostami, realizadas no espaço do estirâncio, coletam “coisas” em vias de se formar, em vias de desaparecer, em vias de fazer sentido a partir de uma falta inquietante. “Coisas” e imagens precárias que estão nesta espécie de “não lugar” da origem, que não é um espaço nem um tempo marcados, mas a própria potência de significação.

1.2 Christian Metz e a matriz estruturalista

Antes de desenvolver a ideia de origem na perspectiva benjaminiana, articulando-a com as proposições de Didi Huberman e buscando sua relação com as imagens de “*Five*” é preciso percorrer brevemente a discussão sobre as narrativas, já que nossa questão inicial diz respeito à sua origem.

Christian Metz foi um autor que buscou compreender e sistematizar as narrativas e os estudos sobre elas, e em seu texto “Apontamentos para uma fenomenologia da narração” (2010) ele vai afirmar que a finalidade de seu trabalho, escrito em 1966, não é “propor mais um modelo de análise da narração”, já que os estudos da narração estariam em voga na época, mas convidar o leitor a refletir sobre o que tornaria todo este esforço teórico possível: se a narração “se apresentava tão rendosamente à análise estrutural, seria primeiramente por ser, de algum modo, um objeto real: o usuário ingênuo o identifica de imediato, nunca o confunde com nenhum outro”. (pg. 30)

O principal interesse da análise estrutural, para Metz, era o de só poder encontrar o que já estava presente, de dar conta com mais rigor “daquilo que a consciência ingênua já ‘identificara’ sem analisá-lo”. Metz lembra Levi-Strauss, para quem “o mito é sempre reconhecido como tal por aqueles a quem é contado, inclusive se tiver sido traduzido de um idioma para outro e se a literalidade de sua formulação tiver sido modificada até certo ponto” (pág. 30). Mas, neste ponto, Metz se pergunta: “como se identifica uma narração, antes de qualquer análise?”

Metz afirma que, conforme A. Julien Greimas, em sua obra “*Semantique Structurale*”, a estrutura mínima de qualquer significação se definiria pela presença de

dois termos e da relação que os liga; portanto, a significação pressuporia a percepção (percepção dos termos e percepção de sua relação). Metz afirma também que “uma narração tem um início e um fim”, o que fixaria os limites entre ela e o resto do mundo e a oporia ao “mundo real”. A narração seria portanto uma sequência temporal, ou um sistema de transformações temporais, e umas das suas funções seria transpor um tempo para outro tempo. Sequência temporal e fechada: toda narração seria um discurso, e também um conjunto de acontecimentos, uma sequência fechada de acontecimentos. Para Metz, o acontecimento é a unidade fundamental da narração.

Ao referir-se à narração cinematográfica, Metz afirma que cada imagem, longe de equivaler a um monema ou uma palavra, corresponderia a um enunciado completo, que apresentaria algumas características fundamentais: as imagens são em quantidade infinita; fornecem ao receptor uma quantidade de informação indefinida; e só em fraca medida adquirem significação por oposição paradigmática com outras imagens que poderiam ter aparecido no mesmo momento da cadeia, já que estas últimas são em quantidade infinita. Metz vai afirmar, ainda, que a Narrativa seria uma categoria ou gênero que representaria uma das grandes formas antropológicas da percepção (no caso dos consumidores) e da operação (no caso dos inventores das narrações). (pág.42)

Embora afirme, a respeito das análises estruturais, que elas só podem encontrar o que já está presente, e tente colocar uma questão sobre a narração anterior à qualquer análise, Metz vai tentar, ele também, oferecer um esquema universalizante acerca das narrações, considerando-as em seu caráter “dado”, “factual”, já que até mesmo um “usuário ingênuo” poderia identificar facilmente e de imediato a sua presença. Mas se é necessário colocar a pergunta sobre como se identifica uma narração, é sinal de que a matéria não é tão óbvia assim. Metz parece reconhecer, também, que a questão não é tão simples quando está em jogo a imagem, já que as imagens “são em quantidade infinita” e “fornecem ao receptor uma quantidade de informação indefinida”.

A análise estrutural, como identifica Metz, só encontra o que já está presente, sua forma de pensar as narrativas pressupõe que a narrativa já se estabeleceu. A análise estrutural, portanto, não dá conta do problema da gênese da narrativa, de sua origem na imagem, desse lugar instável, incerto e efêmero onde parecem dinamizar-se os vetores de força que porão em marcha uma entre tantas narrativas possíveis.

1.3 Não-narrativo, disnarrativo, experimental

André Parente, em seu livro “Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós guerra” (2000), vai refazer os percurso das grandes teorias da narrativa e apresentar uma crítica de inspiração deleuziana às análises que bebiam do estruturalismo. Parente afirma que, para a semiologia, em particular a de Metz, “se o cinema é uma linguagem é porque suas imagens são enunciados icônicos submetidos às regras linguísticas, sobretudo às sintagmáticas” (pág. 12). Aplicando o modelo da linguística estrutural ao cinema, Metz estaria reduzindo as imagens a enunciados, os processos imagéticos e narrativos ao processos lingüísticos e, assim, a narrativa seria reduzida a um discurso ou seqüência narrante de enunciados tomados na dialética significante/significado e representando um estado de coisas.

“A semiologia de Metz está na origem de numerosos mal entendidos, falsos problemas e oposições, sendo a mais conhecida a oposição entre cinema narrativo e cinema não-narrativo”, afirma Parente (pág. 13). Para este autor, a oposição narrativo/não narrativo, tal como colocada pelos semiólogos mas também por seus críticos, é um falso problema, por várias razões. Em primeiro lugar, o cinema não teria natureza linguística, mas imagética. A narrativa não seria um enunciado que representaria um estado de coisas; ela não seria a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar em que este é chamado a se produzir. Em segundo lugar, afirma o autor, a maioria dos processos que servem para distinguir as imagens são, a um só tempo, imagéticos e narrativos. (pág. 14)

Para Parente, coube a Metz

“...o mérito de ter acabado com as tendências normativas, aplicacionistas e metaforizantes dos modelos anteriores (modelos dos estudos sobre a linguagem cinematográfica) e ter definido em que o cinema é concernido pela linguística. Mas, se Metz pôs um ponto final no procedimento ‘metaforizante’ das teorias precedentes, e se ele multiplica as precauções ‘científicas’, é para se permitir aplicações linguísticas reducionistas - redução do cinema a uma linguagem pela redução das imagens, e da narrativa cinematográfica que elas compõem, a enunciados – e normalizantes – redução do cinema a uma sintaxe veicular que implica uma volta à gramática. Deixando de lado sua tendência normativa e aplicacionista, o procedimento metziano é também metaforizante, pois, a nosso ver, o cinema não é uma linguagem”. (pág. 19)

Parente dirá, assim, que o “verdadeiro cinema”, qualquer que ele seja, “narrativo ou não”, privilegiaria sempre os processos imagéticos. Entretanto, estes não seriam exclusivamente imagéticos, seriam, simultaneamente, narrativos. Parente conclui que a semiologia e seus métodos não são de grande utilidade para o estudo da narrativa em geral, e da narrativa imagética cinematográfica em particular, já que a abordagem semiológica da narrativa é inspirada nas teorias estruturalistas que reduzem a narrativa a uma sequência de enunciados e a submetem às regras linguísticas e discursivas. (Pág. 27)

Parente, em sua extensa e cuidadosa análise, estabelece três grandes correntes teóricas que abarcariam os estudos das narrativas sob a perspectiva do enunciado. A primeira, que ele chama de “semânticos da prosa”, entende que a narrativa é o conteúdo da narração, a história real ou fictícia que seria objeto de uma sequência narrante em enunciados atualizados. Para se tornar uma narrativa, um acontecimento deveria ser contado na forma ao menos de dois enunciados (proposições) temporalmente ordenados, que deveriam exprimir uma dimensão cronológica encarregada de marcar a relação de contiguidade temporal e causal, manifestada pelas relações entre os predicados em oposição, e deveriam ter um ator-personagem constante. Haveria, aqui, o privilégio da dimensão do enunciado, a designação. (pág. 32) Desta primeira corrente, fariam parte os estudos de Christian Metz.

Outra corrente, iniciada por Gérard Genette e inspirada na linguística de Benveniste tomaria o enunciado da narrativa não como designação, mas como manifestação ou enunciação. “A narrativa é o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação do acontecimento ou uma série de acontecimentos” (pág.33). Para Genette, segundo Parente, cada frase da narrativa remete ao narrador, já que toda narrativa é feita, ao menos virtualmente, na primeira pessoa.

A terceira forma de assimilar a narrativa a um aspecto do enunciado seria a perspectiva segundo a qual seria a narrativa que faria advir a linguagem. Nossa experiência originária e o sentido oculto do mundo seriam levados à linguagem pela narrativa. Seriam os trabalhos de Paul Ricoeur sobre a narrativa e o tempo. Para Ricoeur, a narrativa operaria uma síntese de nossa vida, transformando o diverso e o heterogêneo e dando-lhe uma significação. A narrativa suporia, aqui, uma dimensão configuracional, integrando os acontecimentos em um todo. A intriga, como unidade sintética,

transformaria os acontecimentos múltiplos e dispersos em uma história una, completa e inteligível. Nessa perspectiva, a narrativa não seria designação nem manifestação, mas significação. (Pág. 33)

Cada uma dessas três grandes concepções da narrativa, descritas por Parente, entende-a como representação de um estado de coisas designado, manifestado ou significado; ou seja, um sistema de reconhecimento: reconhecimento ou compreensão prática que supõe toda uma familiaridade com a rede conceitual da ação e do espaço representado, para as semânticas da ação; reconhecimento da personalidade daquele que se exprime na narrativa, para a teoria narrativa de Genette, pois cada frase representa supostamente uma mensagem ou um ato de juízo na consciência do narrador; reconhecimento do necessário e do universal para a teoria mimética da narrativa, já que compor a intriga é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário e o verossímil do episódio. “Aprender, concluir, reconhecer, eis o esqueleto na narrativa como imitação ou representação do padecer e do agir”. (Pág 34)

Seguindo a análise feita por Parente, este autor afirmará que existe uma quarta dimensão que explica porque as proposições remetem a estados de coisa, e essa quarta dimensão seria o sentido (estoicos e Bergson), a expressão (Husserl), o exprimível ou enunciável (Deleuze). A narrativa seria, antes de tudo, um enunciável, e este não se reduziria nem ao estado de coisas nem ao enunciado de fato. (pág. 35)

Parente vai trazer, aqui, a noção de ‘acontecimento’ de Blanchot, em citação que reproduzo pois acredito ser bastante útil para a discussão que pretendo fazer:

“A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se.

A narrativa é um movimento para um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e fora desse movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso, no entanto, que é somente dele que a narrativa tira seu encanto, de tal modo que ela não pode sequer ‘começar’ antes de o ter atingido e, no entanto, apenas a narrativa e o movimento imprevisível da narrativa lhe fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente.

Ela não ‘relata’ senão a si própria, e esse relato, ao mesmo tempo em que se efetua, produz o que conta, só é possível como relato se realizar o que se passa nesse relato, pois detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa ‘descreve’ pode incessantemente unir-se à realidade como narrativa (...). Por isso não há narrativa, por isso não deixa de haver”. BLANCHOT, Le livre a venir, Pág. 30

O acontecimento, afirma Parente, com Blanchot, não se confunde com sua realização espaço-temporal. O acontecimento, ou o sentido, pertence ao passado e ao futuro, mas também ao presente, ao enunciado. Somente a narrativa e seu movimento imprevisível e problemático fornecem o espaço onde o acontecimento torna-se real, poderoso, atraente e insistente.

Talvez possamos afirmar, então, que a narrativa forneça um lugar, que ela crie o espaço onde acontece. Se ela é o espaço onde o acontecimento é chamado a produzir-se, é também o lugar dessa colheita. Espaço de movimentos imprevisíveis, espaço de espera, de encontros. Talvez uma praia? As aproximações com o filme de Kiarostami se insinuam: a praia como espaço de origem e de espera por acontecimentos, espaço de potência de significação, de abertura para o mundo. Lugar que se apresenta, no filme, como paisagem. Talvez “*Five*” seja um ensaio que busca na paisagem da praia a origem da imagem, da narrativa, do cinema. A narrativa, em “*Five*”, é uma pergunta feita à paisagem, e o filme todo se constrói na espera desta colheita.

Se Blanchot diz que a narrativa é um movimento em direção a um ponto, Parente vai afirmar que este ponto pode ser chamado de sentido ou enunciável. Parente diz que só se pode “começar” um discurso ou uma narrativa se “se instalar de saída no sentido”. Se a narrativa é enunciável, é antes de tudo um movimento de pensamento que precede os enunciados de fato. Esse movimento de pensamento, portanto, para Parente, é irreduzível ao estado de coisas designado pelos enunciados (=significado de fato nas teorias semânticas), ao discurso daquele que o enuncia (=significante de fato na teoria de Genette) e à universalidade ou à generalidade expressas por ele (teoria mimética de Ricoeur). O enunciável é a condição que explica como o acontecimento constitui a narrativa e, a narrativa, a realidade (pág. 35).

Assim, para Parente, a narrativa é uma função pela qual é criado o que nós contamos e tudo o que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens, etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas. (pág.36)

Parente vai desenvolver, então, as noções de narrativa verdadeira e narrativa não-verídica. Seja ela fictícia ou não, a narrativa verdadeira é uma função que cria processos –

que são anteriores aos componentes que a constituem: as imagens, os enunciados, etc – pelos quais o que é contado torna-se uno. Na narrativa verídica, sabemos quem somos, quem fala e quem conta.

A narrativa não-verídica, por sua vez, exprime um devir múltiplo do mundo, que afeta tudo, mesmo aquele que conta ou aquele que a escuta ou vê. Nela, os acontecimentos não pertencem a nenhum presente, porque não estão terminados, estão abertos. Neste tipo de narrativa, a fórmula da identidade eu=eu (totalidade sintética fundamental responsável pela totalidade temporal do mundo e de eu sentido) se transforma, e o “eu” torna-se um outro. (pág. 37). Parente, em sua análise, vai explorar filmes considerados “não-narrativos”, “experimentais”, “disnarrativos”, entre outros termos que buscam categorizar obras em que a noção de uma narrativa mais clássica é problematizada.

Naturalmente, se utilizarmos as categorias estabelecidas por Parente, “*Five*” estará ao lado das narrativas não-verídicas, pois aqui não funciona a fórmula de uma identidade totalizante, que determina tempo, espaço e sentido. Mas, gostaria de experimentar compreender “*Five*” não como um filme não-narrativo, disnarrativo ou experimental, mas como um exercício de encontro com o lugar onde a narrativa pode acontecer, exercício de abertura para sua origem, mas também chamado para que o acontecimento se aproxime, se produza e seja acolhido pela imagem. Talvez “*Five*” se situe no limiar impreciso e delicado de que fala Blanchot no trecho citado acima, onde “não há narrativa, e por isso não deixa de haver” (pág. 30). Talvez seja preciso voltar a considerar a narrativa enquanto estrutura para poder entender “*Five*” como uma experiência que investiga e se situa neste lugar improvável, fugidio e instável em que as narrativas estão a ponto de se estabelecerem.

1.4 A narrativa e a experiência da duração

À concepção de Blanchot que entende a narrativa como a aproximação ao acontecimento, como um movimento em direção a um ponto, talvez possamos aproximar ao conceito de duração de Bergson. Para Bergson, segundo Deleuze na obra “Bergsonismo” (1999), a duração seria uma “passagem”, uma “mudança”, ou um *devir*,

mas um devir que dura, uma mudança que é a própria substância. A duração bergsoniana, segundo Deleuze, não é o que não se divide, o indivisível ou o imensurável, mas o que só se divide mudando de natureza. Deleuze afirma:

(...) Devemos exprimir de duas maneiras o modo pelo qual a duração se distingue de uma série descontínua de instantes que se repetiriam idênticos a si mesmos: de uma parte, o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança do que este lhe deixou; de outra parte, os dois momentos se contraem ou se condensam um no outro, pois um não desapareceu ainda quando o outro aparece. (Deleuze, 1999, p. 39)

A duração para Bergson é memória. Segundo Deleuze, “essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: conservação e acumulação do passado no presente” (pág.39).

São as lembranças da memória que ligam os instantes uns aos outros e intercalam o passado no presente. É ainda a memória, sob forma de uma contração da matéria, que faz surgir a qualidade e que faz com que o corpo seja coisa distinta de uma instantaneidade, dando-lhe uma duração no tempo (Pág. 17).

Não temos a intenção de deter-nos sobre a questão da memória, mas parece-nos importante destacar aqui alguns dos aspectos desta discussão que articula memória e duração. O primeiro diz respeito à espécie de “movimento” da memória segundo a concepção de Bergson: ela é a acumulação do passado no presente, é essa soma de instantes. Parece-nos uma imagem propícia para falar da duração e do passar do tempo em “*Five*”, assim como da possibilidade de surgimento da narrativa a partir de uma diferenciação, de uma divisão no interior, ou no correr da duração.

A experiência da duração está presente em “*Five*”, e possivelmente “tudo” decorre daí: a narrativa se estabelecer ou não, uma história ser contada ou não, a cada plano. É na duração das imagens, na duração de cada um dos cinco longos planos onde “nada” parece acontecer que, efetivamente, algo “pode” acontecer. É na duração que “*Five*” se situa, parece-nos que o filme propõe instalar o espectador na experiência da duração para que o experimento do filme possa se dar.

Como afirma Deleuze sobre a famosa passagem de Bergson sobre o torrão de açúcar, ao esperar que o açúcar se dissolva num copo d’água é possível perceber que “há uma duração, um ritmo de duração, uma maneira de ser no tempo, que se revela no

processo da dissolução, e que mostra como esse açúcar difere por natureza não só das outras coisas, mas primeiramente e sobretudo de si mesmo”. Se percebo que o açúcar difere de si mesmo, posso também compreender que “minha própria duração, tal como eu a vivo, por exemplo, na impaciência das minhas esperas, serve de revelador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que diferem por natureza da minha” (p. 23). A duração é sempre, portanto, o lugar das diferenças de natureza, e o espaço é o meio, ou o conjunto das diferenças de grau.

A duração do torrão de açúcar que se dissolve nos abre para a duração do outro, nos faz sair de nossa duração e entrar em contato a temporalidade do outro. No mesmo sentido, “*Five*” nos instala em uma duração diversa da nossa, para que possamos nos abrir para outras durações – a do filme, a das imagens, das coisas e seres que ele filma e cuja duração própria parece querer captar. Para que a experiência do filme aconteça é preciso deixar-se instalar em sua duração. É assim, dentro da duração, que também a narrativa também poderá dar-se, ou não.

Parece-nos, também, que o aspecto da memória como uma operação humana, destacado por Bergson, merece aqui ser mencionado. Se o filme traz paisagens onde a presença humana se iguala a de outras coisas, bichos e elementos da natureza, é de um olhar humano que estamos falando, olhar que é passível de perda, que humaniza o que vê, que opera com a memória e através dela pode construir – ou não – narrativas. Olhar que convoca o espectador para uma experiência na duração, experiência que faz coincidirem os tempos dos planos com o tempo do real que é filmado e, ainda, com o tempo do espectador, que assiste às imagens.

1.5 O desejo de neutro

Barthes, em tantas de suas obras, mostrou que havia mais coisas nas narrativas do que a análise estrutural era capaz de examinar, identificar e submeter a modelos estáveis. Em seu texto “O efeito de real” (2004), por exemplo, o autor aborda as *descrições* na literatura, afirmando que estas seriam notações literárias que a análise estrutural, “ocupada em extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa”, deixaria de lado, ou para “excluir do inventário (não falando deles) todos os pormenores ‘supérfluos’ (com

relação à estrutura)” ou para “tratar esses mesmos pormenores como ‘enchimentos’ (catálises), afetados de um valor funcional indireto na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura” (págs. 181-182)

Mas, para Barthes, “o detalhe absoluto, a unidade insecável, a transição fugitiva” certamente encontrariam notações que nenhuma função, mesmo a mais indireta, permitiria justificar: “essas notações são escandalosas do ponto de vista da estrutura e parecem concessões a uma espécie de *luxo* da narração” (pág. 182). A descrição não se justificaria por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação. A singularidade da descrição, ou do pormenor inútil no tecido narrativo, como afirma Barthes, designaria uma questão importante para a análise estrutural das narrativas. O autor se pergunta: “Tudo na narrativa seria significante e, senão, se subsistem no tecido narrativo alguns intervalos insignificantes, qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa significância?”.

Para o autor, os “pormenores concretos” seriam o real que atua como conotação. No momento em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fariam do que significá-lo. Nos pormenores concretos de uma descrição, a própria categoria do real é que seria significada: um efeito de real seria produzido, fundamento da verossimilhança presente na estética de todas as obras da modernidade. Para o autor, o desenvolvimento das técnicas, obras e instituições modernas estaria fundamentado na incessante necessidade de autenticar o “real”: a fotografia, a reportagem, as exposições de objetos antigos, o turismo aos monumentos e lugares históricos. Este seria, também, o modelo das narrativas modernas.

No texto “O terceiro sentido” (BARTHES, 1984), o autor reflete sobre o fotograma e a teoria do filmico. Para Barthes, as imagens possuem um sentido óbvio, relacionado à sua significação, ao simbólico, ao que pode ser decifrado e se dirige a quem olha e é capaz de captar seu sentido. Possuem, também, um sentido obtuso, sentido teimoso e fugidio, espécie de complemento que não se consegue absorver bem. Sentido que parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação.

Em “A Câmara Clara” (2000), Barthes vai desenvolver esta noção, adotando o termo *punctum* para designar a forma pontiaguda, perfurante de um “significante sem

significado”, uma “aberração” que não representa nada, e por isso mesmo, não se pode descrever bem. Está fora da linguagem, mas interior à interlocução. Uma “cicatriz” em que o sentido é marcado, uma “significância”. O sentido obtuso, para Barthes, é a própria contra-narrativa. Barthes relaciona este “suplemento” ao que seria o “fílmico” no cinema. O suplemento seria inseparável da diegese, pertencendo a ela e tornando-a possível, mas ao mesmo tempo, seria também um obstáculo à sua progressão, por sua obtusidade. O fotograma seria um fragmento, mas também um excesso, possuiria uma “força de desordem” (BARTHES, 1984, p. 50) capaz de implodir a narrativa e abri-la para outro filme.

Do “pormenor supérfluo” das descrições nos textos literários à formulação acerca do *punctum* na imagem, Barthes se interessou pelo detalhe que sobra, pelo fragmento que excede, por aquilo que está fora ou a ponto de romper a estrutura, de perturbar uma progressão de sentido, de pôr em risco a narrativa. Se algo pode arruinar a narrativa, ou até mesmo fazer com que ela não consiga se instalar, é porque há um espaço, há um lugar, ainda que indefinido e fugidio, que acolhe as narrativas que estão a ponto de se enunciar. Barthes parece ter buscado encontrar este lugar, este “antes” da enunciação, ao final de sua vida, com a elaboração do conceito de “neutro”. Uma busca que parece ter marcado toda sua obra, constituindo-se como um forte desejo, um motor a colocar os conceitos em movimento. Recuperaremos brevemente este percurso a seguir.

* * *

Em “O grau zero da escritura” (1971), seu primeiro livro, Barthes aborda o que seria o esforço de criação de uma escritura branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixa da linguagem. O que ele chamou de escritura de grau zero teria implícita a ideia de uma fala transparente, em que os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem seriam abolidos em benefício de um estado neutro e inerte da forma. A escritura neutra teria como condição a instrumentalidade, não a serviço de uma ideologia, mas como a maneira de existir de um silêncio, sem fazer uso da elegância ou da ornamentação, atingindo o estado de uma equação pura. (pág. 161)

As noções esboçadas sobre o “grau zero” neste primeiro trabalho do autor aparecem aqui e ali em suas obras, mas vão encontrar um desenvolvimento extenso e profícuo muitos anos mais tarde, entre 1977 e 1978, no curso sobre o “Neutro” que Barthes ministra no *Collège de France*. No prefácio do livro sobre o curso, obra organizada por Thomas Clerc, este afirma que “De ‘O grau zero da escrita’ a ‘O império dos signos’, de ‘A câmara clara’ a ‘Incidentes’, o Neutro cintilava aqui e ali na obra de Barthes”. (Barthes, pág. XXV, 2003)

Ao longo do livro que “relata” o curso, Barthes fala mais em “desejo de neutro” do que em “o neutro” (pág. 5). Evita, assim, definir o conceito de forma restritiva e não impor a ele um sentido, o que estaria em contradição com o que a noção propõe. Barthes afirma: “A descrição tópica, exaustiva, final desse desejo de Neutro não me cabe: é meu enigma, ou seja, o que de mim só pode ser visto pelos outros. Posso apenas adivinhar, nas brenhas de mim mesmo, o antro em que ele se abre e afunda”. (Pág. 30)

O Neutro é, assim, “despegamento do sentido”. (Pág. 28). Barthes afirma:

“Em outras palavras, segundo a perspectiva saussuriana, à qual, nesse ponto, continuo fiel, o paradigma é o móbil do sentido; onde há sentido, há paradigma, e onde há paradigma (oposição), há sentido → dito elipticamente: o sentido assenta no conflito (escolha de um termo contra o outro), e todo conflito é gerador de sentido: escolher um e rejeitar outro é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir”. (Pag. 17)

Barthes dirá: “Defino Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma” (pag. 16). Assim, Barthes elabora a ideia de uma criação estrutural que desfaça, anule ou contrarie o binarismo do paradigma recorrendo a um terceiro termo. Transpondo a ideia para o plano ético, como afirma o autor, seriam combinações do mundo a escolher, a produzir sentido, a entrar no conflito, a assumir responsabilidades. Existe, em Barthes, a tentação de remover, burlar, evitar o paradigma, suas combinações e “arrogâncias”, exonerando o sentido. O campo polimorfo de esquiva do paradigma, do conflito, seria o Neutro. “Tomaremos aqui a liberdade de tratar de todo estado, toda conduta, todo afeto, todo discurso (sem espírito ou sequer possibilidade de exaustividade) que diga respeito ao conflito, ou à sua remoção, sua esquiva, sua suspensão” (p. 18).

É importante frisar que o Neutro não remete a impressões de neutralidade ou indiferença. Para Barthes, o Neutro pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. “Burlar o paradigma é uma atividade ardente, candente” (p. 19). Mais do que isso, afirma o autor: “uma reflexão sobre o Neutro, para mim: um modo de procurar – de modo livre – meu próprio estilo de presença nas lutas de meu tempo”. (p. 20) Barthes pergunta-se “No léxico de um autor não haverá sempre uma palavra-mana, uma palavra cuja significação ardente, multiforme, inapreensível e como que sagrada dá a ilusão de que com tal palavra se pode responder a tudo?” (p. 21)

Dentre as “figuras” que Barthes vai trazer em seu curso para pensar a questão do Neutro estão “O Cansaço”, “A Fadiga”, “O silêncio”, entre inúmeras outras. Nestas três, que estão logo no início do livro, aparece claramente a ideia de que o Neutro é a postulação de um direito a calar-se, ou de uma possibilidade de calar-se. (Pag. 52):

“Sabe-se que em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo. Encontramos aqui um processo que me impressionou já em ‘O grau zero da escrita’ e que a partir de então se tornou idéia fixa: o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, ‘sábua’, heróica ou sibilina: é uma pose → fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo” (Pag. 58)

O silêncio seria, assim, primeiramente, uma arma para desmontar os paradigmas (os conflitos) da fala. Mas, rapidamente, essa arma solidificaria-se em signo (ou seja, seria presa, capturada por um paradigma). O Neutro, que é esquiva dos paradigmas, vai então tentar, paradoxalmente, burlar o silêncio como signo, como sistema. (Pag. 60)

O Neutro seria o tempo do “ainda não”, afirma Barthes. “Momento em que, na indiferenciação original, começam a desenhar-se, tom sobre tom, as primeiras diferenças”. Barthes cita a madrugada; a visão espacial do daltônico – que não consegue opor vermelho e verde, mas distingue áreas de luminosidade, intensidade diferente. Seria o tempo “antes do sentido” (Pág. 108):

“Percebe-se então que, definitivamente, a maior oposição, a que ao mesmo tempo fascina e é a mais difícil de pensar, porque se destrói quando se coloca, é a oposição entre distinção e indistinção, e aí está o cerne da questão do Neutro, o motivo por que o Neutro é difícil, provocante, escandaloso: porque ele implica pensar no indistinto, a tentação do último (ou do primeiro) paradigma: distinto e indistinto. (...) O pensamento do Neutro é um pensamento-limite, na margem da linguagem, na margem da cor, pois é pensar a não-linguagem, a não-cor (mas não a ausência de cor, a transparência)” (Pág. 111)

1.6 O grau zero, a assinatura, a marca

Agamben, em seu texto “Teoria das assinaturas” (2009), aborda a noção de grau ou valor zero a partir de Levi-Strauss. Para o antropólogo, existiriam, em todas as línguas e culturas, significantes livres ou flutuantes, vazios de sentido, não-signos ou *signos de valor simbólico zero*. Tal como a palavra “coisa”, por exemplo, que pode significar qualquer coisa em português. A existência de tais signos se daria pois a significação, na língua e na cultura, estaria originariamente em excesso em relação aos significados que podem preenche-la. Tal ideia foi desenvolvida por Levi-Strauss a partir da noção de *mana*, termo polinésio trabalhado por Mauss e Durkheim. Para Levi-Strauss, *mana* possui “caracteres de potência secreta e de força misteriosa”, representando...

“...esse significante flutuante, a expressão de uma função semântica cujo papel é permitir ao pensamento simbólico exercer-se apesar da contradição que lhe é própria. Assim se explicam as antinomias, aparentemente indissolúveis ligadas à essa noção, que tanto impressionaram os etnógrafos e que Mauss evidenciou: força e ação, qualidade e estado; substantivo, adjetivo e verbo ao mesmo tempo; abstrata e concreta; onipresente e localizada. E de fato, o mana é isso tudo ao mesmo tempo; mas não é assim, precisamente, porque ele não é nada disso? Porque ele é simples forma, ou mais exatamente, símbolo em estado puro, portanto suscetível de assumir qualquer conteúdo simbólico? Nesse sistema de símbolos que toda cosmologia constitui, ele seria simplesmente um valor simbólico zero, isto é, um signo que marca a necessidade de um conteúdo simbólico suplementar àquele que pesa já sobre o significado, mas que pode ser um valor qualquer, com a condição de fazer parte ainda da reserva disponível e de já não ser, como dizem os fonólogos, um termo de grupo”. (1988, pág. 19)

Para Agamben, o grau zero seria, portanto, uma assinatura que, na ausência de significado, continua operando como exigência de uma significação infinita que nenhum significado pode preencher. Agamben articula a noção de grau zero com a arqueologia foucaultiana, que também partiria da ideia de assinatura e de seu excesso de significação.

No entanto, para Agamben, assim como nunca se dá um puro signo sem assinatura, também não é possível separar a assinatura como posição originária. A arqueologia foucaultiana nunca busca a origem nem sua ausência, fazer a genealogia do conhecimento ou da moral não significa colocar-se em busca de sua origem, descartando como irrelevantes ou inacessíveis os casos e meticolosidades de seus inícios, os episódios e incidentes de sua história; ao contrário, o esforço aqui é o de manter os eventos na dispersão que lhes é própria, demorando-se nos desvios e nos erros que acompanham e determinam seu sentido. A arqueologia foucaultiana busca em todo evento a assinatura que o qualifica e especifica e, em toda assinatura, o evento e o signo que a suporta e a condiciona. (Agamben, 2009, págs. 109, 110)

Este modelo de genealogia, que Foucault busca em Nietzsche, se opõe a toda busca da origem como a procura por uma essência exata de algo, por sua possibilidade pura, sua forma imóvel. Se o genealogista busca, de alguma forma, um início, o que ele encontra não é o início histórico das coisas nem a identidade preservada de sua origem. Segundo Agamben, trata-se sempre de remontar-se ao momento em que os saberes e discursos se constituíram, mas esta constituição teria lugar no “não-lugar” da origem (2009, pág. 117). Assim, Agamben chama de arqueologia a prática que, na investigação histórica, aborda não a origem, mas a emergência do fenômeno e deve, por isso, enfrentar-se de novo com as fontes e com a tradição, colocando em questão o próprio sujeito do conhecimento.

A *arché*, assim, não deve ser entendida como um marco a ser situado numa cronologia, mas como uma força operante na história, assim como “na psicanálise a criança é uma força ativa na vida psíquica do adulto, e assim como o *big bang*, que se supõe que deu origem ao universo, e é algo que continua enviando até nós sua radiação fóssil” (Agamben, 2009, pág. 151).

Tal concepção a cerca da origem é herdeira da noção benjaminiana do termo. Como Benjamin afirma, no texto de introdução da obra “A origem do drama barroco alemão”:

“A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vi-a-ser da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se

revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com a sua pré e pós-história.” (1984, Pág. 67 e 68)

André Brasil, no texto acima mencionado, explora o conceito benjaminiano de origem para pensar sobre a utilização da tela em branco em obras de cinema e fotografia. Brasil afirma, com Benjamin, que a origem aparece na forma de uma desapareção. Ela é aquilo que se ausenta da imagem, sua dimensão invisível, inapreensível. Mas, em meio a essa ausência, ela retorna, se restitui através da imagem como anacronismo, vestígio, sintoma. Ou seja, a origem não se apreende senão na forma do resto e do acidental, ou dos trapos, dos indícios, das coisas perdidas que são reencontradas. Como sintoma, nos diz Didi-Huberman, ela é ao mesmo tempo “a permanência surda e o acidente inesperado.” (1990, p. 213) A imagem é assim restituição de uma desapareção, mas essa restituição se dá de maneira inesperada, inacabada e aberta. Esse é o ritmo do tempo original, segundo André Brasil, a partir de Benjamin: o que permanece, permanece pela desapareção, o que desaparece resta e o que resta é o que possibilita.

Nossa ideia aqui, portanto, é entender “*Five*” como um filme que também deseja o neutro. Mais do que situá-lo como um filme “não-narrativo”, “diz-narrativo” ou “experimental”, categorias abordadas por André Parente, interessa-nos perceber “*Five*” como um exercício de situar-se num espaço originário, espaço de emergência dos fenômenos, em que é preciso defrontar-se com as fontes e a tradição e que por isso coloca em questão o sujeito – e com ele a narrativa, a construção da imagem no cinema, e portanto também o cinema em geral, assim como o cinema feito por Kiarostami. No capítulo a seguir desenvolveremos a ideia de que “*Five*” é um filme “de origem” na obra do cineasta – não um de seus primeiros filmes, mas um filme em que a questão da origem do cinema desde diretor é colocada.

Se “*Five*” certamente se situa ao lado das “narrativas não-verídicas” de que fala Parente, narrativas que apresentam um mundo múltiplo e um sujeito em crise, classificar o filme desta forma não é ainda suficiente, pois “*Five*” faz-nos perceber que, embora uma análise semiológica ou de bases estruturalistas não desse conta do filme, é exatamente porque ele se situa neste espaço de esquiwa, campo polimorfo “antes” do

símbolo, porque ele deseja ser neutro: dialoga com o pensamento sobre a estrutura que está a ponto de se estabelecer, não exatamente para afirmar sua negação, sua impossibilidade, mas para situar-se antes dela, antes de ser aprisionado por ela, afirmando, com Barthes, “ainda não”.

1.7 Bartleby e a potência do não

“Tal como criou seu trono, Deus criou uma mesa para escrever tão vasta que um homem poderia caminhar nela mil anos. E era a mesa feita de pérolas branquíssimas e as suas extremidades de rubis e o seu centro de esmeralda. Tudo o que nela escrevia era da mais pura claridade. Deus olhava para a mesa centos de vezes por dia e, cada vez que a olhava, construía e destruía, criava e matava ... Tal como criou a mesa, Deus criou uma pena de luz para escrever, tão larga e longa que um homem a poderia percorrer, em largura ou comprimento, quinhentos anos. E, esta criada, Deus ordenou-lhe que escrevesse. Disse a pena «Que escrevo?» A ele respondeu, «Escreverás a minha sabedoria e todas as minhas criaturas, desde o princípio do mundo até ao seu fim”. O *Livro da Escada* de Maomé, cap XX.

(Agamben, 2008, p.8)

Se Barthes quer afirmar a possibilidade do “ainda não”, uma outra fórmula, parecida com a sua, parece ecoar em um célebre personagem de Melville, o escrivão Bartleby (Melville, 2009). “Prefiro não fazer”, dizia Bartleby a todos do cartório onde trabalhava, recusando-se por completo a escrever e, com o passar do tempo, negando-se a fazer qualquer outra coisa. Deixando a todos confusos, entre enraivecidos e penalizados, Bartleby apenas mantinha, firme e impassível, sua recusa. O que nos interessa aqui, portanto, não é exatamente o aspecto niilista que a postura de Bartleby poderia assumir, mas o que sua recusa contém como possibilidade.

No princípio de seu texto “Bartleby – Escrita da potência” (2008), Agamben afirma que Aristóteles foi muitas vezes apresentado como um modesto escriba que porta uma pena e cujo pensamento é um ato de escrita. Agamben se pergunta de onde proviria tal definição acerca da figura fundamental da tradição filosófica do Ocidente e encontra apenas uma passagem, em todo o corpus aristotélico, no texto “*De Anima*”, em que o filósofo compara o *noús* – o intelecto ou pensamento em potência – a uma tabuinha de escrever sobre a qual nada está ainda escrito. Aristóteles afirma: “como sobre uma tabuinha de escrever (*grammateion*) onde nada está escrito em ato, assim acontece no *noús*” (Agamben, 2008, página 11-12).

Segundo Agamben, Aristóteles recorre à imagem ao indagar acerca da natureza do pensamento em potência e do modo como este passa ao ato de intelecção. Assim surge a imagem da tabuinha, sobre a qual provavelmente ele mesmo ia, naquele instante, anotando seus pensamentos. Tabuinha de escrever, tabula rasa, página em branco – a imagem da superfície lisa e imaculada antes da escrita é figura profícuca, presente e recorrente no imaginário. Agamben acredita que a dificuldade que Aristóteles tentaria contornar com a imagem da tabuinha seria aquela da pura potência do pensamento e de como é possível sua passagem ao ato. Se o pensamento tivesse já em si qualquer forma determinada, fosse sempre já alguma coisa (como é uma coisa a tabuinha de escrever), ele se manifestaria no objeto e faria assim obstáculo à sua intelecção. Por isto, Aristóteles precisa que o *noús* não tem outra natureza que a de ser em potência e, antes de pensar, não é em ato absolutamente nada. (2008, pag. 13)

A mente seria, então, não uma coisa, mas um ser de pura potência, e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada está ainda escrito, serviria para representar o modo de ser dessa pura potência. Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, para Aristóteles, sempre também potência de não ser, sem a qual a potência passaria já sempre ao ato e se confundiria com ele. Esta “potência de não” é central na doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência. O pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuinha sobre a qual nada ainda está escrito. E, assim a potência do pensamento, que em si não é coisa alguma, deixa que advenha o ato da inteligência. (2008, p. 13)

A equiparação entre a escrita e o processo da criação é central aqui, pois o escriba que não escreve, do qual Bartleby é a figura extrema, é a potência perfeita e que “só um nada separa do ato de criação” (2008, p. 16) Agamben vai concluir que, na sua intenção mais profunda, a filosofia é uma firme reivindicação da potência, a construção de uma experiência do possível enquanto tal. “Não o pensamento, mas a potência de pensar; não a escrita, mas a folha cândida é o que ela, a todo o custo, não quer esquecer”. (2008, p. 19)

Como um escriba imerso em seu pensamento, prestes a começar a escrever, Kiarostami coloca sua câmera-caneta (como ele mesmo chama sua a pequena câmera

digital, veremos adiante) diante do mundo, construindo imagens potentes, onde as narrativas estão a ponto de surgir. Kiarostami também parece reivindicar um cinema que se situa neste espaço da potência de pensamento, cinema que quer pensar, ou talvez mesmo meditar sobre o próprio fazer cinematográfico e suas possibilidades narrativas e imagéticas.

Agamben afirma que, segundo Aristóteles, o pensamento que se pensa a si mesmo não pensa um objeto nem pensa nada: pensa uma pura potência, que é a de pensar e de não pensar. Como sugere Deleuze, segundo Agamben, a fórmula de Bartleby não é afirmativa nem negativa, ela abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido. Mas também, como destaca Agamben, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer). (2008, p. 27)

“*Five*” está situado no espaço do estirâncio, à espera da colheita de trapos e farrapos que podem vir a compor uma narrativa, estabelecendo este espaço indefinido, suspenso, anterior ao conflito, ao estabelecimento do sentido. Zona de sim e de não, em “*Five*” as narrativas estão a ponto de nascer, mas o que interessa é sua potência, não sua realização. Os planos duram longamente, o suficiente para que as histórias apareçam enquanto possibilidades. Em “*Five*” estamos antes, estamos no limiar do que não é produzido para tornar-se signo, mas está a ponto de ser capturado pelo signo. Lugar da indiferenciação original, espaço-tempo da origem. O amanhecer, a praia, o espaço não diferenciado do estirâncio, mas que é ele mesmo o limite, a borda, a margem. Se Barthes fala em pensamento-limite, talvez “*Five*” possa ser um “filme-limite”, um “filme-potência”, “filme-neutro”.

Capítulo 2:

2.1 No digital, a origem

“Não se pode falar do deserto como de uma paisagem, pois ele é, apesar de sua variedade, ausência de paisagem. Essa ausência lhe confere sua realidade.

Não se pode falar do deserto como de um lugar; pois ele é, também, um não-lugar. O não lugar de um lugar ou o lugar de um não-lugar.

Não se pode falar que o deserto seja uma distância, pois ele é, ao mesmo tempo, distância real e não-distância absoluta por causa de sua ausência de demarcações. Seus limites são os quatro horizontes, sendo o que os liga e o que os separa. Ele é sua própria separação, onde se torna lugar aberto; abertura de lugar.

Não se pode pretender que o deserto seja o vazio, o nada. Também não se pode pretender que ele seja o término, pois ele é, do mesmo modo, o começo”.

Edmond Jabès⁶

Escrever sobre “*Five*” não se revela uma tarefa fácil, o que talvez explique a reduzida quantidade de críticas, artigos, ensaios e publicações que façam mais do que citar ou dedicar algumas linhas a este filme. O início dos anos 2000 é marcado pela publicação de diversas obras, em distintos países, sobre a obra de Kiarostami. São exemplos: “*L’evidence du Film: Abbas Kiarostami*” (2001), de Jean-Luc Nancy, França; “*Abbas Kiarostami*” (2002), de Alberto Elena, Espanha, que em 2005 foi lançado no Reino Unido; “*Abbas Kiarostami*” (2003) de Mehrnaz Saeed-Vafa e Jonathan Rosenbaum, Estados Unidos; “*Abbas Kiarostami*” (2004) de Alain Bergala, França; “*Caminhos de Kiarostami*” (2004) de Jean-Claude Bernardet e “*Abbas Kiarostami*” (2004), de Kiarostami e Youssef Ishagpour, Brasil; e “*10*” (2005), de Geoff Andrew, Inglaterra. Estas obras, à exceção do livro de Geoff Andrew, dissertam especialmente sobre filmes de ficção de Kiarostami, a saber, obras realizadas entre o final da década de 1980 e o final da década de 1990.

No período inicial de sua carreira, entre 1970 e 1980, Kiarostami realizou curtas e médias de ficção, documentários e algumas produções de maior duração para TV no âmbito do seu trabalho no Kanun, o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes, fundado em 1965 no Irã. O Kanun era uma instituição que possuía uma rede de bibliotecas para crianças, ateliês de pintura e laboratórios de teatro,

⁶ Poema disponível em <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=283&sec=&secn>

publicava livros infantis e em 1969 abria um departamento cinematográfico, que Kiarostami viria a integrar desde a sua inauguração. Kiarostami, portanto, dirigia seus primeiros filmes, todos voltados para o público infantil, em um período que ele destaca como de grande liberdade de experimentação. (Kiarostami, 2004)

Foi no final da década de 1980, entretanto, com o longa metragem “Onde fica casa do meu amigo” (1987), que o trabalho do diretor começou a ganhar reconhecimento internacional, com a participação deste filme no Festival de Locarno em 1989. É na década de 1990 que o diretor realizará filmes importantes como “Close-up” (1990), “E a Vida Continua” (1992), “Através das Oliveiras” (1994), premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, “Gosto de Cereja” (1999) e “O vento nos levará” (1999). Este último, vencedor do Leão de Ouro no Festival de Veneza, marca o início da parceria entre o diretor iraniano e o importante produtor francês Marin Karmitz, que ainda hoje produz os filmes de Kiarostami.

Os filmes realizados na década de 1990, portanto, majoritariamente filmes de ficção, são marcados por produções de baixo orçamento; realizadas com equipes reduzidas; com a presença de não-atores; de muitos personagens vividos por crianças; e rodados em sua maioria em cidades pequenas do Irã. Não pretendo detalhar aqui as inúmeras novidades que estes filmes trouxeram, mas certamente o impacto das obras na crítica foi tal que motivou a publicação das publicações que enumerei acima, que buscaram dar conta da produção recente deste cineasta.

Em 2001, com a realização de “ABC África” Kiarostami vai iniciar um período de trabalho em que produz filmes que tendem a ser classificados como documentários, assim como trabalhos que são apresentados em museus e galerias. É quando ele vai realizar obras como a videoinstalação “*Sleepers*”(2001), apresentada na 49ª Bienal de Veneza; “*Ten*” (2002), “*Five long takes dedicated do Ozu*” (2003), “*On making Five*” (2004) e “*Ten on ten*”, (2004). A partir de então, Kiarostami escreve roteiros e colabora em filmes de outros diretores, realiza em 2008 o filme “*Shirin*”, também mais próximo de suas investigações nas fronteiras entre o real e a ficção, mas mantém um jejum de seis anos até retomar a direção de ficção “propriamente dita” em 2010, com o longa metragem “Cópia Fiel”. Pelas características desta produção – presença de atores profissionais e com reconhecimento internacional como Juliette Binoche; rotação na

Itália, com técnicos europeus; equipe maior do que a empregada em seus filmes precedentes – certamente este filme teve um custo de produção maior do que os filmes anteriores do cineasta. Dadas as características de seu longa posterior, “Um alguém apaixonado” (2012), rodado no Japão, talvez estejamos acompanhando, no momento atual, uma nova fase da carreira do diretor, marcada por filmes de orçamento maior, presença de atores profissionais e uma forma de produção mais próxima da “tradicional” do cinema, embora não se possa dizer que o diretor tenha deixado de empreender sofisticadas investigações de linguagem.

Não é nosso objetivo aqui discutir sobre as obras mais recentes de Kiarostami, nem mesmo tentar estabelecer uma exaustiva periodização da carreira do cineasta. Parece-nos, entretanto, que após a produtiva “fase” dos anos 1990, marcada pelas ficções que percorreram os mais importantes festivais do mundo e atraíram os olhares de críticos e estudiosos de cinema de várias partes, teve início uma nova fase da carreira do diretor nos anos 2000, quando este volta-se para a produção de obras cuja delimitação de gênero ou formato se torna mais complexa, tornando-se difícil classificá-las sob etiquetas como “documentário” ou “ficção”, mas também “*making of*” ou “filme-ensaio”, “vídeo-arte” ou “curta-metragem”, e assim por diante. Embora não tenha motivado tantas publicações como a fase de trabalho anterior do cineasta, acredito que este período seja de especial importância na obra de Kiarostami, quando ele experimenta os limites da linguagem cinematográfica ou audiovisual em várias direções, explorando os elementos técnicos à disposição para criar dispositivos cênicos e proposições narrativas extremamente criativas. É neste contexto, entre os filmes de ficção rodados no Irã na década de 1990 e a retomada da produção de ficção, rodando fora do Irã, em 2010, que gostaria de situar o filme “*Five*”.

Algo que caracteriza toda essa produção do início dos anos 2000 é a realização em digital. “ABC África”, de 2001, é o primeiro filme de Kiarostami em digital, rodado com uma câmera DV. Câmeras como essa, como sabemos, eram fáceis de manusear, gravavam mais minutos sem a necessidade de interromper, aproveitavam bem a luz disponível e dispensavam a cara e pesada equipe necessária ao redor de uma câmera cinematográfica. E surgiam modelos cada vez melhores, com mais qualidade de imagem, leves, baratas.

Um prato cheio para um diretor interessado em investigar, experimentar. A respeito de “ABC África” Kiarostami diz: “Havia pelo menos sete ou oito anos que eu usava uma câmera Hi8 mais ou menos como as pessoas usam uma caneta” (Kiarostami, 2004, p. 253). Ele conta que a equipe que viajava com ele pela África era formada por apenas quatro pessoas e que todo o processo de filmar era leve e ágil, facilitado pelo recurso da pequena câmera. Sobre as possibilidades abertas pelo uso do digital, Kiarostami afirma:

“Para mim, o uso do digital liga-se intimamente a esse processo de revalorização das imagens, a uma espécie de retorno à inocência perdida. Trabalhar em digital abre um reino de possibilidades extraordinariamente condizentes com meu estilo de trabalho. A equipe e todos os impedimentos de seu complicado equipamento desaparecem como que por encanto. Ganhamos uma maravilhosa sensação de liberdade. Podemos nos libertar da obsessão do tema para retornar aos gestos, ao confronto com a matéria mesma do cinema”. (Kiarostami, 2004, pág. 255)

Trabalhar com o digital era retornar a uma espécie de infância da relação com as imagens, redescobri-las de forma íntima e próxima, mas também estranha e distante, tal como quem olha as coisas pela primeira vez. O digital proporcionava o encontro com “a matéria mesma do cinema”, ou com os interesses, possibilidades, desafios e questões que de fato mobilizavam o diretor. Kiarostami afirma: “Em ABC África, eu experimentava as emoções de um estreante” (2004, pág. 256). Mas um estreante que já tinha feito inúmeros filmes e recebido reconhecimento internacional por suas obras e que, portanto, tinha diante de si a oportunidade de redescobrir a própria forma de trabalhar, de renovar o contato com suas motivações e reencontrar sua forma de realizar em cinema.

Elena (2005) e Bergala (2004), sobre as experiências de Kiarostami com o digital, concordam: era uma atitude bastante radical, da parte do cineasta, já àquela altura um diretor bastante reconhecido, rejeitar todo tipo de facilidade e de recursos de uma produção mais robusta, certamente à sua disposição naquele momento, para “filmar em absoluta liberdade, livre, sozinho, sem maiores produções, com uma câmera DV” (Bergala, 2004, p.44-45).

Bergala lembra que a notoriedade internacional de qualquer cineasta, especialmente iraniano – submetido às dificuldades de realizar em um país onde existe

censura e dificuldades de acesso a recursos – promove a possibilidade de encontrar, em países desenvolvidos da Europa, uma grande liberdade de produção e meios de criação, de acesso a recursos, equipe, materiais e independência criativa. Kiarostami, inclusive, já contava com a parceria do renomado produtor Marin Karmitz, na França. Mas o cineasta, diz Bergala, não se teria deixado seduzir pelas facilidades de uma produção europeia. Para Kiarostami, não lhe interessava abandonar o país ou a cultura em que estavam ancorados sua necessidade e seu desejo de criar e o diretor optou por permanecer no Irã e utilizar os meios de produção que encontrava à disposição. (BERGALA, 2004)

É interessante notar que o recurso do digital também foi importante para a realização dos filmes de “*making of*” das obras de Kiarostami, como “*Ten on 10*” e “*On making Five*”. Parece-nos que a experimentação realizada nos filmes motivou Kiarostami a falar sobre os filmes, a querer colocar questões e mesmo responder a perguntas dos críticos, o que pode facilmente fazer por meio destas duas obras, realizados em digital. Talvez houvesse o desejo de colocar as razões motivadoras, de dissertar sobre as obras. Vale notar que, ao fazer isso, Kiarostami também recoloca a tensão entre ficção e documentário, entre real e artifício, pois ele nos fala os bastidores das cenas, mostra-nos como as realizou, revelando detalhes sobre a construção dos planos. Assim, planos que aparentavam ser “documentais”, “capturados” da realidade, revelam-se bastante “construídos” pelo diretor e sua equipe. É preciso afirmar, ainda, que estes “*making ofs*” se revelam muito mais do que filmes sobre bastidores, e acabam por também não serem facilmente classificáveis como “*making ofs*”, ou “documentários”, ou “filmes-ensaio”. Mais uma vez, a riqueza dos métodos e a liberdade de experimentar tornam difícil enquadrar as obras de Kiarostami.

2.2 Entre o real e o artifício

Faremos aqui, portanto, o esforço de compreender “*Five*” como um filme de uma fase de redescoberta, por Kiarostami, das “origens” de seu próprio cinema. Quais seriam, portanto, tais questões “de origem”, motivadoras e pulsantes, sempre presentes em suas obras. Como, ainda, estas questões aparecem em “*Five*”?

Outros diretores, como Kiarostami, tiraram proveito das facilidades do digital para produzir filmes com equipe reduzida e mais simples meios de produção e, assim, criarem obras em que a “realidade” parece mais imediata e menos construída. São filmes que buscam “captar” algo que existe previamente ao filme, mas para devolver ao espectador uma construção sofisticada deste real, uma construção que também é ficcional. No Brasil, temos o exemplo do diretor Eduardo Coutinho, e podemos citar também o português Pedro Costa como um cineasta que encontrou no cinema digital caminhos para suas investigações de linguagem. São diretores que, ao invés de lamentar a “defasagem” de qualidade de imagem das cameras de vídeo digital em relação à captação de cinema, lançaram mão deste novo recurso explorando suas potencialidades e transformando sua própria forma de fazer filmes.

Usando a câmera digital como “uma caneta”, Kiarostami também buscou estabelecer uma nova relação com o que era filmado. A questão da tensão entre o real e o ficcional, entre uma realidade previamente existente que invade o filme e, por outro lado, a construção sofisticada da ficção para que ela pareça a “realidade” pura e simples é uma das características mais marcantes do cinema de Kiarostami. Desde seu primeiro curta “O pão e o beco”(1970), em que demorou 40 dias para filmar um único plano pois não queria perder a verossimilhança da ação filmada, o problema se colocava. A ação é a seguinte: Um menino, com medo de um cachorro, vai entrar em casa e o cachorro deita-se na soleira da porta. Por mais que o fotógrafo e a equipe explicassem que não era necessário filmar esta ação em um único plano, que seria mais simples, já que o cão não era treinado e se recusava a fazer o que lhe mandavam, realizar dois planos – em um deles o menino entraria, em outro o cachorro sentaria –, Kiarostami queria realizar a ação completa em um plano apenas. Para ele, essa era a única forma de fazer o espectador acreditar no que acontecia. Sobre este episódio, Kiarostami afirma:

“Acho que minha predileção pelo plano-sequência resultava, já àquela altura, da necessidade de poder acreditar no que se passa à frente de uma câmera. Não se pode acreditar em certos acontecimentos se não os filmamos em profundidade de campo e em plano-sequência, evitando os cortes de montagem” (Kiarostami, 2004, p.203)

Fazer o espectador acreditar, manipular sua atenção, seu entendimento da história, preocupar-se com a verossimilhança de situações simples, mas construídas com dificuldade, ou criar situações falsas para sugerir algo próximo do que seria “verdadeiro” – como também fez de forma sofisticada em “*Close-up*”, em “*Ten*” e em tantos de seus filmes – eis o cerne do cinema de Kiarostami.

Em “*Five*”, também existe a aparência de uma situação absolutamente “documental”, colada ao “real” – cinco planos realizados à beira-mar, dotados de extrema simplicidade, de um minimalismo da cena, da fotografia e da narrativa. Mas o que descobrimos assistindo a “*On making Five*” é que a construção de alguns dos planos foi extremamente complexa, para que se pudesse ter a impressão de uma imagem “captada”, simplesmente “capturada” do real. Na preparação do episódio dos patos, sabemos que 800 patos foram trazidos para a praia e era preciso controlá-los, fazê-los caminhar da forma correta diante da câmera, repetir várias vezes a tomada. Também no episódio final, da lua refletida no pântano, quatro meses foram necessários para que se pudesse realizar a filmagem, uma vez que era preciso ter a lua cheia refletindo na água por algumas horas e o céu limpo, condições difíceis de encontrar. Ao final, o que temos é a ilusão de um plano só, mas que foi construído a partir de várias tomadas.

Vale lembrar que pesquisadores vem mostrando (Fozooni, 2004; Boffa, 2008) que, no que diz respeito às questões entre as fronteiras entre documentário e ficção, pode-se encontrar nas noções de coexistência e de múltiplas realidades, presentes na cultura Sufi e no Alcorão, uma chave para melhor compreender a mistura entre um registro mais “fiel” à realidade e a invenção ficcional do real nos filmes iranianos. Esta não seria, segundo estes autores, apenas uma estratégia “pós-moderna” dos cineastas, como talvez possa sugerir a leitura ocidental usual dos filmes, mas uma convenção profundamente arraigada em diferentes formas de arte e tradição religiosa no Irã. Neste sentido, não é surpreendente que os cineastas iranianos – como Kiarostami, Jafar Panahi, Samira e Mohsen Makhmalbaf – tenham borrado de forma tão inovadora e brilhante as fronteiras entre documentário e ficção. O próprio Kiarostami afirma que “técnicas de distanciamento” estariam presentes na tradição narrativa e de teatro iraniana pré-moderna, em formas como as do *Naqqali*, *Rou-Hozi* and *Taaziye*, muito antes e de maneira independente da abordagem de Brecht. Por exemplo, no *Taaziye*, encenação

teatral e popular de eventos religiosos, a participação do público é necessária e é incorporada na narrativa, que não avança sem a sua interferência. (BOFFA, 2008, p. 39)

2.3 O papel do espectador

Esta discussão nos leva certamente ao tema tão relevante do papel do espectador no cinema de Kiarostami, questão também de extremo interesse no cinema contemporâneo e à qual inúmeros autores vêm se debruçando. Não é nossa intenção aqui desenvolver longamente esta questão, que será abordada, ainda que brevemente, no terceiro capítulo deste trabalho. Mas convém destacar que Kiarostami opera habilmente em seus filmes, deslocando e reconvocando o espectador, experimentando pontos de vista, e inserindo o ponto de vista do diretor dentro da “realidade” filmada. Em alguns de seus filmes, inclusive, estará presente o personagem do diretor de cinema, sempre em trânsito e problematizado, seja buscando locações para um filme, reencontrando seus atores ou assumindo diferentes personalidades (*Close-up*, 1990; *E a vida continua*, 1992). Deslocando pontos de vista ou apresentando situações de forma parcial, sem dar a ver um “todo” que se auto-explica, os filmes exigem atenção e criatividade do espectador. Como o próprio Kiarostami afirma, interessa-lhe realizar filmes “abertos” ou “incompletos”, justamente para que o espectador possa construir junto, inserir-se também na obra e fazer do filme uma criação sua.

A ideia da “reeducação do olhar”, proposta por Bergala (2004), faz muito sentido para a análise de todo o *corpus* da obra de Kiarostami, onde a distância e as aproximações possíveis entre as obras e o público são a todo tempo trabalhadas, chamando o espectador para dentro da obra, fazendo com que sua participação seja necessária. O próprio Kiarostami afirma que “o olhar é importante, não o tema” e cita Godard para afirmar que “o que está na tela está morto – o olhar do espectador é que confere vida ao filme” (NANCY, 2001).

O filme “*Shirin*” (2008) é composto por imagens dos rostos de importantes atrizes iranianas e de Juliette Binoche, enquanto supostamente assistem, na platéia de um cinema, a um filme baseado no romance tradicional persa “*Khosrow e Shirin*”. Não vemos o filme, mas os rostos das mulheres que assistem à exibição e assim projetamos

sobre elas o que acreditamos estarem sentindo. Explorando esta equação simples, mas sofisticada, entre o que é visto e o que “nos olha”, entre obra e espectador, são feitos os filmes de Kiarostami. Como Hajnal Király (2010) aponta, se os filmes de Kiarostami falam de auto-reflexão, não é no sentido ocidental corrente do termo, mas no da tradição oriental da desconstrução e das múltiplas narrações bastantes difundidas nas artes persas.

Como em “*Shirin*”, em “*Five*” não é o filme que se projeta, mas o espectador que é convidado a “se expor ao filme”, como diz Bergala (2004). Este autor afirma que assistir a “*Five*” é viver a experiência de tornar-se a superfície sensível e inteligente de projeção dos planos. “Inteligente” pois não se trata de uma experiência “bobo-zen”, como Bergala afirma. O filme provoca uma intensa atividade do pensamento sobre as relações entre o cinema e o mundo, convoca à contemplação, à reflexão, à imaginação. Segundo o autor, “*Five*” é, sem dúvida, a forma mais concentrada e depurada da contradição maior e singular do “Cinema-Kiarostami”. Bergala diz que, como todos os grandes cineastas, Kiarostami soube encontrar um novo equilíbrio único entre as postulações fundamentais e contraditórias do cinema. Há incontestavelmente, segundo ele, uma “fórmula Kiarostami”, que mescla documentário e ficção, transparência e dispositivo, o real bruto e o cinema mental, realidade e conceito, realismo e fantasia, físico e metafísico, tradição e vanguarda, Ocidente e Oriente (Bergala, 2004, p. 46)

2.4 Cinema, vídeo-arte, fotografia – entre fronteiras

Para propor o deslocamento do espectador, exercitar a relação do público com o meio de exposição da obra é um caminho bastante profícuo. No trabalho de Kiarostami, as experiências com o digital vieram acompanhadas do exercício de exhibir os filmes em museus e galerias. “*Five*”, como comentamos acima, nasceu desta possibilidade. Exibido separadamente na retrospectiva sobre Kiarostami realizada em Turim em 2003, a obra tornou-se filme posteriormente, quando Kiarostami percebeu que o trabalho se realizava de forma mais interessante exibido em conjunto.

Jonathan Rosenbaum (2011) afirma que “*Five*” é um trabalho chave na obra de Kiarostami em vários aspectos. Ele marca um período em que Kiarostami se distancia do mundo das salas de cinema para entrar em museus e galerias, onde exhibe suas fotografias

de paisagens e cria instalações como a série de video-cartas trocadas com o espanhol Victor Erice⁷. Rosenbaum, que primeiramente conheceu “*Five*” dividido em cinco partes na exposição em Turim em 2003 e, em seguida, assistiu ao filme inteiro no Festival de Toronto, no Canadá, diz que a melhor projeção aconteceu na realidade em sua própria casa, em DVD, onde encontrou o ambiente adequado para fruir o que ele considera uma “íntima peça de câmara”. Para o crítico, Kiarostami produziu “*Five*” quando começava a problematizar o espaço de exibição de suas obras, processo que culminaria, mais adiante, no filme *Shirin* (2008), que se destaca por fazer do espaço da sala de cinema o objeto de reflexão da obra. Mesmo quando Kiarostami faz filmes para serem destinados a museus e galerias, e não às salas tradicionais, estabelecer uma relação dialética com o ilusionismo sedutor do cinema comercial hollywoodiano sempre foi uma parte importante do jogo proposto em seus trabalhos, segundo Rosenbaum.

Seja na sala de cinema ou nas galerias, as obras de Kiarostami problematizam o espaço de exibição e a relação com o espectador, e o fazem tendo como paradigma a imagem cinematográfica. É com o cinema que Kiarostami está sempre conversando, seja através de provocações, imitações, choques, inversões.

Elena (2005) também vê em “*Five*” o resultado de uma linha de trabalho que vinha sendo experimentada pelo cineasta há alguns anos, especialmente em “*The Birth of light*” (1997), “*Sleepers*” (2001) e “*Ten minutes older*” (2001). Nos três trabalhos, vemos o esforço do cineasta por realizar imagens que duram, que se estendem no tempo, e cujo interesse reside nesta espera. “*Sleepers*” é uma videoinstalação apresentada na 49^a Bienal de Veneza que traz 98 minutos da vida de um jovem casal, filmada enquanto dormem. Em 2008, pude assistir à exposição “Victor Erice/Abbas Kiarostami – Correspondances” no Centre Pompidou, em Paris, na França, onde esta obra foi projetada. O longo plano-sequência de um casal dormindo, visto de cima, era projetado no chão, em um espaço que divisórias negras separavam do restante da sala, formando uma espécie de “quarto”. Ali, protegidos, os dois personagens estavam expostos ao público, dormindo quietos ou se mexendo na cama, enquanto os sons da noite podiam ser apenas ouvidos. Projetando o casal quase em tamanho natural, a obra provocava

⁷ Exposição “Victor Erice / Abbas Kiarostami – Correspondances”, em cartaz no Centre Pompidou de 19/09/2007 a 07/01/2008, em Paris, França.

estranheza e proximidade. Se o casal parecia realmente estar ali dormindo no chão pela escala da projeção, em tamanho natural; por ser colorida; e pela temporalidade da imagem, um plano longo e sem cortes, era como se violássemos sua intimidade. Ao mesmo tempo, tudo era frio e distante, pois estávamos diante de apenas uma imagem gravada, *em loop*, sobre a qual poderíamos pisar sem que eles se incomodassem.

Kiarostami, sobre esta obra, diz que “*Sleepers*” foi “um presente que a câmera digital lhe deu”, pois sem o digital, esse trabalho não teria sido feito (Kiarostami, 2004, p.319). Kiarostami lembra que Andy Warhol havia realizado um filme de 24 horas sobre o sono de uma pessoa, mas que realizar um único plano seqüência tão longo naquela época não teria sido possível. O digital, então, era o “olho especial” que permitia poder entrar na intimidade daquelas pessoas, participar de sua vida íntima.

“*Ten minutes older*”, outra obra de 2001, é uma videinstalação realizada com uma câmera DV que traz dez minutos da vida de um bebê. O projeto foi encomendado por uma produtora inglesa, e, sobre a obra, Kiarostami afirma que “costumamos pensar que a tragédia da velhice começa quando os cabelos branqueiam. Mas já no instante em que nasce, a criança começa a envelhecer. Portanto, na realidade, estamos todos rumando para a morte (...). Assim, pensei que esses dez minutos de envelhecimento podiam ser mais bem notados no recém-nascido. (...). Quando depois de dez minutos ele acordou e chorou, pensei que inconscientemente ele sabia ter perdido dez minutos de vida” (Kiarostami, 2004, p. 320). Kiarostami diz, ainda, que o tempo do filme “é um tempo verdadeiro”, e que quem vir esse filme encontrará nele essa mensagem: “você envelheceu dez minutos”. Os produtores do projeto, no entanto, acharam que não havia nenhum trabalho no filme e recusaram-no. Kiarostami apresentou o trabalho pela primeira vez na retrospectiva em Turim, em 2003.

“*The Birth of light*”, mais antigo, é um plano seqüência realizado em digital em 1997, com duração de 5 minutos, que registra a chegada das primeiras luzes do dia e o nascimento do sol sobre os picos de uma cadeia de montanhas. Kiarostami diz que inicialmente desenvolveu a ideia para o projeto *Lumiere et Compagnie*, onde 40 diretores internacionais foram convidados a fazer um curta metragem usando a câmera original inventada pelos irmãos Lumière, em comemoração aos 100 anos do cinema. No entanto, era complicado realizar este projeto com a câmera Lumière, e o curta não integrou o

projeto. Kiarostami diz que, durante quatro meses, todas as manhãs, acordava diariamente para filmar a aurora certa, que tivesse boa gradação de luz e uma bela disposição das nuvens. A ideia era “fazer um paralelo entre o nascimento do cinema e o nascimento da luz, pois o cinema gira em torno da luz e sem luz não haveria cinema”. (Kiarostami, 2004, p.314). Aqui, podemos ver claramente uma das raízes do filme “*Five*”, que também apresenta o desejo de registrar sem cortes, de forma direta e em longos planos-sequência, elementos e fenômenos naturais. O momento do amanhecer, inclusive, é trabalhado em dois de seus episódios, o dos cachorros na praia e o último, que traz o reflexo da lua no charco.

2.5 Fotografia e poesia – Onde nasce a paisagem

É central nos filmes de Kiarostami a construção/delimitação de um espaço específico onde a ação se desenvolve, onde a história acontece. Seja nas ruelas e becos de uma pequena vila do Irã percorridos pelos personagens; seja dentro de carros, tantas vezes usados como espaços cênicos e “moldura” que separa a ação ficcional de um entorno mais “real”; seja nas planícies desérticas percorridas pelos personagens a pé ou nos carros; existe sempre a necessidade de estabelecimento de um espaço, de uma paisagem própria para o desenrolar da ação proposta.

No caso de “*Five*”, vemos uma paisagem em alguns momentos desértica ou na ausência de homens, mas sempre a praia e o mar imenso. Um espaço que é praticamente vazio, onde ações mínimas ensaiam acontecer. Tal como em “O gosto de cereja”, em que o Sr. Badii dirige seu carro através das planícies desérticas em busca de alguém que lhe possa ajudar a morrer, uma viagem no vazio também acontece em “*Five*”, mas aqui o vazio é o lugar onde emergem possibilidades que o filme vem encontrar, como um pescador que se lança ao mar com sua embarcação ou como o fotógrafo que sai em busca de imagens.

Fica evidente, em *Five*, o interesse de Kiarostami pelas paisagens, que também se expressa em suas séries de fotografias (ver Kiarostami, 2004). Em geral, imagens da natureza sem homens, as fotografias do cineasta expõem “uma solidão essencial em busca de absoluto”, como afirma Youssef Ishagpour (2004, p. 89). Para este autor, nas

fotografias de Kiarostami, o homem “vê sua própria ausência: a natureza, com o indizível de seu mistério, tendo existido antes dele e lhe sobrevivendo, dispensa-o perfeitamente” (p.90).



Abbas Kiarostami, Estradas, 1989

Se, ao contemplar a natureza, o homem sente sua própria solidão de ser mortal, a beleza, em sua aparição, revela a ele, de forma paradoxal e por via negativa, a sua finitude e a sua eternidade de ser mortal-imortal. O “inteiramente outro” da natureza, separado, intocável, inabordável, essa aparição do longínquo em seu recolhimento só se torna visível graças à discrição, à distância, ao silêncio daquele que vai ao seu encontro, “por sua intimidade essencial com o numinoso e seu distanciamento de toda condição humana determinada, de todos os vínculos exteriores, por sua própria ausência para si mesmo e sua solidão absoluta” (Ishagpour, 2004, p.90).

Segundo Ishagpour, “a natureza não tem nada de ‘natural’: ela é uma função da cultura, essencialmente quando se retorna a ela para redescobrir as fontes”. O autor continua, afirmando que “uma vez que uma paisagem só tem realidade para o olhar daquele que a contempla (...) não é de estranhar que a paisagem tenha sido inventada por cidadãos e pintores”. (Ishagpour, 2004, p. 91)

Ver a natureza e a paisagem, assim, exige a distância do olhar, do exílio, e não

tem nada de ingênuo e imediato, como afirma Ishagpour. “A paisagem só se torna visível por ser o longínquo”, ele diz (p. 91). Toda paisagem, portanto, se dá a partir do humano, do homem em exílio, que vai ao seu encontro.

Como afirma Lissovsky (2011), nos desertos fotografados por Kiarostami “podem ocorrer elementos singulares, uma árvore sobre a colina, um jumento, um caminhante, mas nenhum deles chega a definir uma direção, ainda que esteja sempre claro que é o destino que está em jogo”. Lissovsky lembra que a sensação de distância aqui é fundamental, citando o poeta egípcio Edmond Jabès: “não se pode pretender que o deserto seja uma distância, porque ele é, ao mesmo tempo, real distância e não-distância absoluta” (p.14).

O mesmo olhar de exílio – lembremos que Kiarostami estava longe de casa quando realizou “*Five*” – pode ser encontrado no filme, que é todo feito de paisagens. As aproximações entre os trabalhos de fotografia de Kiarostami e o filme “*Five*” são inúmeras e parece-nos, mesmo, que “*Five*” se situa entre o desejo de fotografar e o de filmar.



Abbas Kiarostami, Estradas, 1989

Para Ishagpour, a ideia de “restituição”, seria central na obra cinematográfica de Kiarostami. Segundo Stella Senra, que analisa a visão de Ishagpour sobre a obra de Kiarostami, a ideia de “restituição” aparece nas obras tanto no sentido de “devolução” quanto no de “refazimento de algo segundo indicações de seu estado”. Na obra de

Kiarostami seria freqüente, assim “a atitude de conceber e explorar procedimentos de recriação de algo que se passou: seja um acontecimento, cuja reconstituição, por meio de um artifício, dá lugar a um livre e intenso transito entre realidade e ficção; seja a busca da natureza, quando não se trata propriamente de construção, mas de uma “decantação” do olhar – caso da fotografia” (SENRA, 2004, p.160).

Stella nota também que Ishaghpour percebe que os dois procedimentos atuam de maneira oposta na obra de Kiarostami, em função do suporte escolhido. Assim, a restituição pode se dar ora por uma operação de redução ou subtração – é o caso da fotografia – , em que a contemplação da natureza, ou a maneira de fazê-la aparecer exige uma “distância do olhar”, um processo de “apagamento de si”, uma ascese, um silêncio e uma solidão radicais; ora, ao contrário, por uma espécie de excesso ou de acréscimo – é o caso do cinema –, em que as escolhas se dão em função do recurso ao artifício e ao falso, de modo a recriar, com toda a sua carga de verdade, as situações reais já acontecidas. (SENRA, 2004, pág. 160). Senra diz que:

“Kiarostami de fato se relaciona com o cinema e a fotografia de maneiras diferentes. Ele costuma dizer que é o amor da natureza que o move, não a fotografia: não escolhe temas de antemão; sai de Teerã, de carro, e pára diante da paisagem que o convida à contemplação; às vezes espera um pouco até encontrar a imagem ideal e a luz apropriada; usa sempre a mesma objetiva. Quando se trata de filmar, ao contrário, sua escolha é longa e lenta, e ele não hesita em interferir e até mudar a paisagem. Assim ele conta que a fotografou um mesmo grupo de árvores exatamente no mesmo local e do mesmo ângulo, mas com uma distância de quinze anos entre a primeira e a segunda, mas não hesitou em abrir uma trilha na montanha pra filmagem de seu “Onde fica a casa do meu amigo?”. (SENRA, 2004, p. 160-161)

Acreditamos, assim, que “*Five*” agrega estes dois procedimentos. É uma mistura do olhar fotográfico de Kiarostami com o olhar cinematográfico do artista. Há redução/subtração e excesso/acréscimo operando em seus planos. Por exemplo, o primeiro episódio, em que o tronco bóia no mar, estamos diante de um procedimento de redução, já que o plano nasce dentro da observação da natureza, que aparece a partir de uma distância. O plano que encerra o filme, por outro lado, apresentando-nos o reflexo da lua no charco à noite, é construído artificialmente a partir de diferentes planos, filmados

em diferentes dias, com o objetivo de aparentar certa carga de verdade, de realidade. “*Five*”, portanto, é original dentro do conjunto da obra de Kiarostami por trabalhar na interseção entre cinema e fotografia, por conjugar os procedimentos utilizados pelo artista em trabalhos de diferentes meios.

2.6 Infância, poesia, narrativa

Como um pescador, ou como a criança que lança seu primeiro olhar para as coisas, Kiarostami em “*Five*” parece tomado por um acentuado interesse pelo mundo, por descobrir esse mundo. Assim, as cores, as formas, os mínimos elementos, o passar do tempo, tudo é pretexto para um plano, tudo vale o olhar, a atenção. Com seu olhar atento e curioso, Kiarostami é como uma criança que se depara com as coisas pela primeira vez.

A grande maioria dos filmes de Kiarostami traz personagens infantis, e como mencionamos, foi em um instituto para o desenvolvimento de crianças que Kiarostami iniciou seu trabalho com o audiovisual. O diretor tem intimidade com o universo infantil, já que esteve por anos realizando filmes para serem assistidos por esse público. Se há tantas crianças em seus filmes, é porque também interessa ao diretor o olhar das crianças sobre o mundo, e muitas vezes este será o ponto de vista da história contada. Como as crianças retratadas em seus filmes, Kiarostami lida com as imagens em “*Five*” em sua potência de revelação, de criação, como quem aprende a lidar com o mundo, como quem se relaciona com ele de forma não natural, não óbvia, não habitual. Como uma criança, Kiarostami pode estranhar coisas simples, e assim torna-las objeto de seu interesse e de seu cinema.

Nas palavras de Kiarostami, “*Five*” é o tipo de trabalho que “estabelece uma relação com a poesia e com a pintura, e a assim se libera da obrigação da narrativa e da servitude da direção” (Kiarostami, 2004, p.323). Kiarostami, além de trabalhar com imagens em movimento e fotografia, escreve poesia. É freqüente o uso de poesias para falar sobre suas obras, comparando-as com as estruturas simples e os motivos cotidianos de forma poética do *haiku*, por exemplo. O próprio Kiarostami cita um *haiku* ao final de “*On making five*”, poema que teria inspirado o último episódio do filme, sobre a lua e o

charco. Também é sabido que Kiarostami costuma inserir em seus filmes, como “Onde fica a casa do meu amigo?” e “O vento nos levará”, poemas de autores persas de grande reconhecimento, como o clássico Omar Khayyám ou a poetisa moderna Forough Farrokhzad. “O vento nos levará”, é, inclusive, título de um dos poemas da escritora, que foi também cineasta.

Stephane Goudet (2004) chama os planos de “*Five*” de “cine-poemas”, e também enxerga o filme como uma obra na linha de fronteira entre o trabalho fotográfico e de poesia de Kiarostami, parecendo-lhe, mais que tudo, uma coleção de haikus onde “o ato de documentar inclina-se para a abstração lírica” (p. 55).

Geoff Andrew (2005) comentou que o que une os planos de “*Five*” não é exatamente a narrativa ou o conteúdo visual, mas a qualidade contemplativa do olhar. Mais do que nunca, o público precisa ter paciência para descobrir gradualmente o que existe atrás destas imagens aparentemente anódinas ou simplesmente apreciá-las sem a usual necessidade de entendê-las, algo sobre o que Kiarostami insistiu muitas vezes, trazendo o cinema para perto da experiência da poesia e da música. Bergala (2004) chamou a isso um “cinema sem história” em ambos os sentidos do termo: um cinema antes da história do cinema, e um cinema que não necessariamente precisa contar uma história, embora, como ele mesmo afirma, histórias possam vir à tona neste tipo de cinema”. (p.45)

Em “*Five*”, Kiarostami também dá fôlego ao desejo de explorar a construção de narrativas a partir de elementos simples, de micro-tragédias que constroem pequenos universos aparentemente banais, mas que se revelam significativos, tais como os *haikus*. Os filmes de Kiarostami trazem linhas narrativas muito simples, ações cotidianas, e raramente o foco está no extraordinário, em ações espetaculares. Além disso, é frequente que a construção destas micro-narrativas se dê através de repetições, de séries de pequenos acontecimentos, de ações que se desenrolam mais de uma vez em um período de tempo, com pequenas variações. Assim acontece no filme “Onde fica a casa do meu amigo”(1987), em que veremos o pequeno Ahmad percorrer as ruas das vilas à procura do colega de turma a quem deve entregar um caderno, passando repetidamente pelos mesmos lugares, encontrando e reencontrando seus moradores e passando pelas dificuldades de buscar uma pessoa sem ter seu endereço. Feito de situações simples e

cotidianas, o filme é formado por várias pequenas histórias que conformam uma narrativa maior.

Em “*Five*”, como propomos, o que está em jogo é o próprio estabelecimento da narrativa. Kiarostami encena colocar sua câmera diante do mundo e esperar que as histórias aconteçam. Sabemos que as situações são criadas, mas o efeito sugerido pelo filme é o de que estamos prestes a entrar em contato com narrativas do mundo, disponíveis a qualquer observador atento e criativo. O que Kiarostami faz aqui, com destreza, é interromper o plano quando o acontecimento está a ponto de se dar, e assim o que temos é a emergência da narrativa, sua origem na imagem. Desenvolveremos este ponto adiante.

Neste aspecto, o uso do plano-sequência é de extrema importância. Mesmo quando “falseado”, como no episódio da lua refletida no charco do pântano, o tempo do plano sequência, sua duração estendida, sem cortes e interrupções, é fundamental para a construção que Kiarostami deseja desenvolver. Há aqui o desejo de estar próximo do tempo do mundo, do tempo de duração das coisas do mundo. É neste ponto que Kiarostami se aproxima do cineasta japonês Yasujiro Ozu, a quem homenageia em “*Five*”. Como podemos, nesta perspectiva, compreender esta homenagem?

2.7 Homenagem a Ozu

Já no final do filme sobre “*Five*”, Kiarostami responde à pergunta que o crítico Geoff Andrew teria feito ao diretor: “Porque o filme é dedicado a Ozu?”. O cineasta iraniano afirma que o cinema de Ozu é “agradável”, “amável” – a “*kindly cinema*”, conforme as legendas em inglês, tradução do persa falado por Kiarostami. Segundo o cineasta, Ozu valorizaria as relações e interações naturais em seus filmes. Seus planos seriam “eternos” e “respeitosos”: as interações entre as pessoas acontecem em longos planos, o que demonstraria o respeito que Ozu tinha pelo seu público, entendendo-o como um público inteligente. Para Kiarostami, uma das razões para o eterno apelo de Ozu residiria em seu interesse pelos temas simples, em sua forma de filmar também simples, sem grandes artificios técnicos ou apelos melodramáticos, recursos fáceis hoje graças às facilidades da montagem.

Não é difícil perceber em ambos os cineastas o gosto pelas histórias e situações não espetaculares e sua capacidade de enxergar o extraordinário no que é banal e cotidiano. Os pequenos conflitos e desarranjos do dia a dia estão em foco, e narrativas bem simples – um garoto quer chegar em casa a salvo de um cão; outro quer assistir a uma partida de futebol em outra cidade; um jovem quer um terno emprestado para impressionar uma garota; uma criança quer devolver um caderno ao amigo; entre tantas outras, abrem caminho para uma série de microacontecimentos – as peripécias para driblar o medo, a teimosia necessária para conseguir dinheiro e viajar sozinho de ônibus, o desejo incontrolável que leva a um empréstimo não consentido, a solidariedade que leva à busca pela casa de um colega de classe em uma vila desconhecida, apenas para que o amigo não seja prejudicado com uma bronca do professor.

Estes são enredos de filmes de Kiarostami, mas que poderiam estar retratados em filmes de Ozu. Incidentes, aventuras infantis, pequenos impedimentos, insistências, arrependimentos e todo tipo de entraves acontecem nos cotidianos dos personagens, de forma que precisem parar, repensar suas estratégias, avançar em caminhos distintos, empreender novas tentativas, enxergar as coisas de outra forma, aceitar, negar, ou até mesmo desistir.

Diversos críticos apontaram a riqueza dos “*pillow shots*” ou “tempos mortos” nos filmes de Ozu como momentos em que o filme dá tempo ao espectador para que medite, entrando em contato reflexivo e contemplativo com a história que é contada. Muitas vezes Ozu enquadra – dispendo os elementos harmonicamente dentro do quadro, em planos construídos com beleza – objetos e artefatos não humanos, dando a eles destaque, sem receio de jogar luz sobre um elemento que supostamente não fará parte do encadeamento narrativo da história, não terá uso dentro da cena pelos personagens, não servirá para a progressão do sentido do que é contado.

Segundo Lopes, os planos “vazios” de sentido em Ozu não falam da ausência da presença humana, de uma falta angustiante, mas são a ocasião em que objetos se tornam protagonistas, como os personagens que passam pela tela. Seriam, portanto, momentos de escape ou descentramento de uma lógica que se cristalizou desde a perspectiva renascentista, centrada no olhar humano. Kiarostami, em sua homenagem a Ozu, equipara no mesmo nível pessoas, objetos e animais em paisagens à beira mar.” (Lopes,

2010, pag. 16)

Monassa, a respeito dos planos de objetos nos filmes de Ozu, diz que o cineasta sugere “que o mundo material e inanimado observa os homens, ou que é o partido de sua existência silenciosa que o filme toma” (Monassa, 2010, pag. 34). Se por um lado, segundo a autora, isso implica num leve sentido de melancolia pela consciência da impermanência, por outro permite o estabelecimento de um ponto de vista privilegiado para observar as coisas que passam e identificar os efeitos da passagem do tempo. Apesar de sofrer também a ação do tempo, as casas e os objetos sobrevivem às pessoas. Se Ozu filma personagens em distintas fases da vida, em momentos de decisão, em situações de casamentos, enterros, separações, nascimentos, é para perceber o caráter passageiro da vida. As paisagens não mudam, os objetos são praticamente os mesmos, mas os homens passam. Para Monassa, tal é o coração do cinema de Ozu: o interesse pelo efeito do tempo nas pessoas.

No caso do cinema de Kiarostami, parece-nos que também há um evidente interesse no efeito do tempo nas coisas e no mundo, portanto, uma experiência na duração. É na duração dos longos planos-sequência de “*Five*” que uma história será ou não contada, a partir da insistência no tempo que dura. Duração que é do plano, mas que coincide com a duração do real que é filmado – ou ao menos, a intenção que existe é a de promover ou falsear esta coincidência. Em “*Five*” veremos o tempo se estender e atuar nas coisas, homens e animais. Talvez os episódios façam ver o encontro das diferentes durações: dos animais, dos homens, das coisas, da natureza. Dotadas de temporalidades distintas, homens, coisas, animais e a paisagem natural coincidem no filme.

Para Ikeda (CCBB, 2010), o filme de Kiarostami é uma complexa reavaliação das relações entre tradição e modernidade no cinema, entre a tradição do realismo oriunda do simples registro da vida pelos irmãos Lumière e seu extremo oposto, a radicalização da forma do filme, através de um diálogo com as artes plásticas e a videoarte, por meio do digital. O sutil equilíbrio de “*Five*” residiria na forma como Kiarostami trabalha entre o acaso e as situações encontradas e que a câmera “somente registra” e um forte rigor na composição destas mesmas situações – rigor que lembra os belos e harmônicos *pillow shots* de Ozu. Para Ikeda, talvez seja exatamente na justeza desse equilíbrio improvável, “entre a leveza da brisa que sopra um tempo da vida e o rigor da construção de um campo

cinematográfico” que Kiarostami promove “uma reflexão sobre a essência do cinema de Ozu, uma transposição serena, ética e humana” (p.22).

Capítulo 3: Cinco longos planos à beira-mar

3.1 Um tronco vai e vem na água

A primeira parte do filme “*Five*” (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, leva o título *Wood*. Trata-se da imagem em movimento, editada em um longo plano sem cortes, de um pequeno tronco de madeira à beira-mar. A câmera acompanha, movimentando-se às vezes, re-equadrando sutilmente a cena, o vai e vem do tronco na areia, com as ondas. O mar leva o pedaço de madeira, devolve-o à areia; outra vez o tronco bóia em uma onda, mais uma vez retorna à praia. O choque com as ondas o faz partir-se em dois. Uma das partes é levada, a outra permanece na praia. Com o vai e vem das ondas, os dois pedaços se desencontram, se distanciam, se perdem. Um dos pedaços é levado pelas marolas para fora de quadro, e o perdemos de vista. Ficamos com o pedaço menor, na areia. As ondas vão e vêm sem alcançá-lo. Vemos o mar bater, o pequeno tronco permanece, e a câmera, com ele.



Abbas Kiarostami. “*Five: Long takes do Yasujiro Ozu*”, 2004

Em “*On making Five*”, Kiarostami disserta sobre as motivações para filmar o pequeno tronco de madeira que se deixa levar e trazer pelas ondas do mar. O cineasta enumera dois métodos possíveis para a realização do filme. O primeiro seria o modo do cinema industrial. Este modo tira partido da expertise dos técnicos, envolve uma equipe, um planejamento. Uma vez que o tronco deve partir-se, é preciso prever quando isto acontecerá, instalar explosivos, um controle remoto, contratar efeitos especiais. O segundo método possível para realizar o filme é mais simples, mas ainda mais complexo, segundo o cineasta: não precisa de equipe, apenas dois ou três companheiros; mas precisa que a terra, a água e o vento “cooperem”.

Kiarostami, então, conta uma história: a da invenção do xadrez na Índia. Jogo de guerra e estratégia, teria sido dado de presente pelo Marajá indiano ao Imperador iraniano, como símbolo da inteligência dos indianos. Em resposta, o vizir do Imperador do Irã teria inventado e dado de presente ao Marajá indiano o gamão. No gamão, dois dados entram no jogo, o que para Kiarostami significa que o controle total da partida sai das mãos dos jogadores e é transferido para a sorte, o acaso, o destino, ou a vontade divina. No *making of* de *Five* Kiarostami diz que, em seus filmes, há momentos que, ele deve “confessar”, não foram feitos por ele. A diferença entre seu método e o do cinema industrial, ele diz, é como a diferença entre o xadrez e o gamão. Todo o filme “*Five*” teria sido realizado com essa prerrogativa, buscando não o controle e a regra, mas a abertura para acontecimentos inesperados que revelam padrões invisíveis do real.

Kiarostami, em tantos de seus filmes, busca trabalhar no entrecruzamento dos limites da ficção e do documental, implodindo, sugerindo, forjando ou recriando-os continuamente. O real é frequentemente convocado pelo cineasta em sua imprevisibilidade, há interesse em trazer para dentro do filme uma ideia de abertura para o mundo. Nos filmes do cineasta, o espectador costuma ser menos informado do que os personagens. O artifício utilizado pelo autor pode ser o de postergar a informação, suprimi-la totalmente ou mesmo sugeri-la, mas sem dar muitas certezas. Jean Claude Bernardet, em seu livro “Caminhos de Kiarostami” (2004), cita um depoimento do cineasta, que afirmou que “os realizadores devem deixar os filmes inacabados de modo

que os espectadores possam completa-los e contribuir com seu próprio imaginário” (pág. 52). Para Kiarostami, como afirma Bernardet, a subinformação está diretamente ligada à liberdade do espectador, mas também à temporalidade do filme:

“A desinformação dilata o tempo. Longe do tempo vetorial das narrativas tradicionais, nas quais conhecemos os objetivos dos personagens mas não o resultado de suas ações, o parco conhecimento da razão de ser das ações que vemos os personagens praticar gera como que um tempo sem finalidade, um tempo em meandros, como o espaço da trajetória que não se dá em linha reta e se espalha em pausas e desvios. É uma fonte de prazer, mas também de insegurança – nunca sabemos o que de fato estamos vendo. A desinformação tem uma função poderosa na relação do espectador com o filme: como não sabemos porque os personagens agem, prestamos muita atenção a tudo que vemos, a tudo que é dito, já que qualquer detalhe pode servir de indício para suprir a falta de informação. De certa forma entramos, nós também, num processo de busca, e nos associamos à incerteza vivenciada pelos personagens.” (pág. 54)

Há, no cinema de Kiarostami, espaço e tempo para o não saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. “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”. Bernardet afirma que “o mundo de Kiarostami não se fecha sobre si mesmo” (pág. 57). O mundo que se constrói é um mundo não coeso, onde os elementos não se articulam com precisão entre si, onde as relações de causa e efeito se desfazem, onde reinam a instabilidade e a incerteza. Em “*Five*”, o real é convocado a construir a narrativa do filme. O tempo do filme é o tempo das ondas, do mar que leva e traz o tronco, que o parte ao meio. “*Five*” é um evidente exercício de abrir-se para o inesperado através da espera, exercício na duração, em que o tempo do real coincide com o tempo do espectador.

* * *

Em “*Ulisses*”, de Joyce, o personagem protagonista olha o mar e nele enxerga a face de sua mãe morta. Didi-Huberman cita esta passagem no livro “O que vemos, o que nos olha?” (1998) e se pergunta: “o que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder inquietante de fundo?” E responde: o jogo rítmico da onda que traz e da maré que sobe, o jogo anadiômeno do fluxo e refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. Jogo que faz o que vemos tornar-se uma potência

visual que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33), e que se dá como na cena descrita por Freud em “Além do princípio do prazer” (1996): uma criança de pouco mais de ano de vida brinca com um carretel, lançando-o e puxando-o novamente para si. O carretel desaparece: suspense e surpresa. Ela o puxa, o carretel retorna, ela comemora. Nesta brincadeira rítmica, o carretel deixa de ser um simples objeto visível para tornar-se uma imagem visual, símbolo da perda, obra da ausência. Neste ir e vir, aparecer e desaparecer, perder e ganhar, a criança executa o ato primordial de simbolizar e experimenta a perda e a ausência pela primeira vez (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 80).

O ato de jogar: seu movimento, sua dinâmica, sua energética, a repetição. Tudo isso se põe em marcha no vai e vêm das ondas do mar. Poder levar, fazer perder, poder crescer e destruir. A dialética visual do movimento do mar inquieta nosso olhar como o jogo da criança com seu carretel. O que vemos oscila, se perde, está em risco; como também se arrisca o sujeito que vê. O jogo do visível e do invisível inquieta a estabilidade da existência (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 96).

As imagens de Kiarostami, tantas vezes, chegam à nós como sendo dotadas de “simplicidade”. É possível, diante das imagens de “*Five*”, supor a experiência de um cinema “puro”, “selvagem”, livre de artifícios. Se há, em tantos filmes do diretor, a presença e o interesse por elementos e pelos ciclos da natureza, e se é frequente que estes elementos possuam nos filmes importância narrativa, sabemos que eles estão organizados e são utilizados de forma controlada, intencional, construída pelo diretor. Ocorre, no entanto, que estas construções, invariavelmente, acabam por tensionar e refletir sobre a relação do cinema com o real.

Mais do que isso: exatamente por serem ou parecerem “simples” é que as imagens do cineasta nos inquietam. Se as narrativas que envolvem poucas ações podem carregar certa aura de ingenuidade, se a presença constante de elementos da natureza cria uma atmosfera de contemplação; é na disposição precisa e construída dos elementos que usa para narrar que estes tornar-se-ão capazes de se alterarem, de se resignificarem. E assim, oferecerem-se como jogo ao espectador. Em “*Five*” o tronco que bóia no mar instaura o movimento deste jogo, que é o de ir e vir, dar e tirar, ganhar e perder, ver e não ver. E então, o espectador pode perguntar-se: Até onde podemos ir? Para onde o autor quer nos levar, para onde as imagens podem nos levar? O que vemos, o que não vemos? Como

estas imagens nos olham? O tronco que bóia torna-se, portanto, um comentário sobre o ato de ver.

Didi-Huberman cita Joyce para abordar a “inelutável modalidade do visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32): cada coisa a ver, por mais neutra de aparência que seja, segundo o autor, torna-se inelutável quando uma perda a suporta. Neste ponto, o que vemos, nos olha. O ato de ver nos abre um vazio invencível, nos mostra algo que nos escapa e provoca angústia. Diante deste vazio que se quer evitar, Didi-Huberman afirma que duas atitudes são possíveis: a atitude da crença e a da tautologia.

O “homem da tautologia”, faz da sua experiência de ver um exercício de recusa da temporalidade do objeto, do trabalho do tempo no objeto, da memória no olhar. É uma atitude que se satisfaz com o que é imediatamente visível – “o que vejo é o que vejo e me contento com isso” (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 39); o homem da tautologia não quer ver nada além da imagem, nada além do que é visto.

Já a atitude da crença, de modo inverso, busca superar imaginariamente o que se vê, produzindo um modelo fictício, inventando um outro lugar, outro espaço e outro tempo onde o que se vê poderia se reorganizar e existir de outra forma. É também uma maneira de negar o que se vê, neste caso, a materialidade do que se vê em prol de uma existência da coisa no além; ou ver na coisa mais do que há nela e que estaria em outro lugar. O homem da crença “vê sempre alguma coisa além do que se vê”, sua visão é fastasmática e consoladora (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 48).

Para Didi-Huberman, a arte minimalista americana, que surge nos anos 1960, seria um exemplo do emprego da atitude tautológica como um programa de trabalho. Estes artistas teriam levado a cabo um processo de destruição que culminaria num “mínimo conteúdo de arte” (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 49). E assim construíam volumes como paralelepípedos e cubos que seriam objetos tautológicos, que visavam não significar nada mais que eles mesmos, que “renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou preencheria” (pág. 50). A ideia era eliminar toda ilusão para criar objetos específicos, que fossem vistos pelo que eram, sem mentir sobre seu volume e sua espacialidade, sem sugerir um tempo e um espaço além dos objetos mesmos. Objetos simples, que ultrapassariam tanto o iconografismo da escultura tradicional quanto o ilusionismo da pintura modernista (pág. 53). Eliminavam-se, assim, os detalhes,

a divisão em partes, que poderiam sugerir unidades relacionais, e criavam-se objetos entendidos como totalidades indivisíveis. Objetos sem mistério, estáveis, precisos. Geralmente, fabricados com materiais industriais, resistentes às marcas do tempo e da mudança. Objetos de certeza visual, conceitual e semiótica. Diante deles, acreditavam os artistas minimalistas, nada haveria para crer ou imaginar, eles não mentiriam nada, não teriam conotação ou emoção.

Para Didi-Huberman, no entanto, as coisas não seriam assim tão simples. Para o autor, os enunciados tautológicos não se sustentam até o fim: “o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver” (pág. 61). Citando o artista Robert Morris, que afirmou que “a simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade na experiência” (pág. 63), Didi-Huberman identifica que, embora reivindicassem objetos tautológicos, específicos e sem ilusão, os artistas minimalistas, eles próprios, falavam em “experiência”. Se, para Didi-Huberman, a constatação de que há uma experiência deveria ser óbvia, ela não o era naquele momento, quando as ideias sobre a especificidade dos objetos a obliteravam. Há experiência, há experiências, há diferenças; e, portanto, há tempos, há durações atuando nestes objetos. Há presenças que envolvem relações, há sujeitos presentes. E há, ainda, o modo como o objeto se torna uma variável numa situação, que é um modo de colocar-se como “quase sujeito” – o que Didi-Huberman apresenta como uma possível definição minimal do ator ou do duplo.

Se há experiência, o tempo opera no objeto e o desestabiliza. Uma rede de relações surge entre objeto e espectador, e agora “somos forçados a considerar estes objetos na facticidade e na teatralidade de suas representações diferenciais” (pág. 68). Mais do que isso, o autor afirma: é preciso considerar a natureza fundamentalmente antropomórfica de todos estes objetos. Deles, era possível afirmar que tivessem cores “agressivas” e “fortes”, que “tombavam” sobre o chão, que possuíam “latência”. Didi-Huberman aborda as discussões suscitadas pelo texto do crítico Michael Fried, que denunciava o “ilusionismo teatral” dos objetos minimalistas. Para Fried, tais objetos eram uma forma de “não arte” em razão de seu antropomorfismo “crônico, perverso e teatral” (pág. 73). De objetos exatos, específicos e sem sentido os objetos minimalistas passaram a possuir interioridade, qualidade e potência.

O dilema que opunha a “especificidade” e a “teatralidade” do minimalismo marcou as discussões da época e dividiu críticos e artistas. Para Didi-Huberman, tal dilema se configura como uma dualidade paralisante, um círculo vicioso criador de oposições binárias e mutuamente excludentes. Não é possível escolher um lado. Como afirma o autor,

“O objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível. (...) O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”. (pág. 77)

Tal é o paradoxo dos objetos minimalistas identificado por Didi-Huberman e que, aqui, gostaria de aproximar do “paradoxo do espectador” de que fala Rancière em seu livro “O espectador emancipado” (2010). Para Rancière, tal paradoxo consiste no fato de que, embora não exista teatro sem espectador, ser espectador é frequentemente algo entendido como um mal, pois é corrente a concepção de que olhar é o contrário de conhecer e de agir. O espectador, portanto, seria imóvel e passivo, separado da capacidade de conhecer e do poder de agir. O teatro, assim, seria essencialmente mau, palco da ilusão e da passividade. Tal como pensavam os artistas minimalistas, é frequente, na abordagem de tantos artistas e pensadores da arte, a ideia de que a mimese e a ilusão devem ser combatidas. Assim pensou Platão a respeito do teatro, e utilizando estas mesmas bases, segundo Rancière, pensaram os reformadores do teatro, como Brecht e Artaud. Cada um a seu modo, estes dramaturgos quiseram tirar o espectador da sua “passividade”, fazendo-o distanciar-se e refletir sobre o que assistia, para então poder tomar posição; ou, então, de modo inverso, abolindo a distancia entre palco e público, buscando tornar o espectador ativo dentro da performance.

Tal como o dilema dos minimalistas, o paradoxo do espectador se baseia em dualismos que opõem coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação. Mais importante aqui, ainda, é a oposição entre a visão e a interioridade, presente também no debate sobre o minimalismo. Ver é

exterioridade, é a privação da posse de si, é algo ruim. O que Rancière e Didi-Huberman parecem querer fazer-nos enxergar é a necessidade de valorizar o ato de ver, a ação de olhar. Ver é também uma ação que transforma, e aquele que olha sente e compreende o que vê, como sujeito que é, a seu modo próprio. Nem artistas nem espectadores são proprietários do sentido da performance ou do objeto de arte.

* * *

Volto, então, ao longo plano inicial de Kiarostami, que nos mostra o pequeno tronco que vai e vem, até quebrar-se em dois pedaços que balançam ao sabor das ondas. Na primeira etapa deste jogo em cinco partes que é “*Five*”, o pequeno tronco que bóia anuncia que o tabuleiro é o estiramento. Lugar de encontro da água com a terra, o estiramento é também o local de encontro do instável com o estável, do distante com o próximo, do infinito com o particular. É, logo de saída, o lugar de encontro do espectador com o filme. Nós, sujeitos que olhamos, estamos diante do vai e vem das ondas. O mar pode levar não apenas troncos de madeira, mas também todos os objetos que, passíveis de desaparecerem ritmicamente enquanto objetos visíveis, tornam-se imagens visuais. (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 83)

Volto ao ponto em que, com o vai e vem das ondas, os dois pedaços de madeira se distanciam e um dos pedaços é levado pelas marolas para fora de quadro. Ficamos com o pedaço menor, na areia. As ondas vão e vêm sem alcançá-lo. Vemos o mar bater, e o pequeno tronco permanece.

É neste exato momento em que algo transformador acontece: quando parecia já ter-se ido no mar, vemos voltar ao quadro, entrando pela parte de cima, boiando na água, o outro pedaço de madeira. Ele permanece por alguns instantes no limiar do quadro, a ponto de entrar nele definitivamente, retornando para perto do outro tronco; ou de sair de vez do quadro, em direção ao alto mar. Uma tensão se estabelece. Tensão que é da imagem: o tronco, na borda do quadro, tensiona o próprio quadro. Na diagonal que desenha com o outro tronco, uma articulação entre os dois elementos se cria. Tensão que, por sua vez, estabelece a pergunta: voltarão os dois pedaços a se encontrar ou estarão para sempre separados pelo mar imenso?

Neste ir e vir dos troncos, nesta falta que se estabeleceu na imagem – um ficou, outro foi embora – algo se instaura de forma definitiva. Uma pergunta se coloca sobre o futuro daqueles pedaços de madeira, daqueles restos de coisas sem função, perdidas no estirâncio. Os troncos então tornam-se imagens, devolvendo-nos seu olhar: tornam-se vivos.

Kiarostami põe fim ao plano quando o pequeno tronco que boia no limite do quadro finalmente é levado pelas ondas e ficamos com o outro pedaço, na areia. Segue-se um *fade out*. Depois de baixado o pano preto, o que aconteceu? Uma história parece ter sido contada. Algo de nós ficou com os troncos, boiando no mar, ou naquela primeira franja de praia. Perdemos um pouco, vendo os dois pedaços de madeira distanciarem-se para sempre.

No *making of* de “*Five*”, Kiarostami diz “Eu conheci/encontrei” (*I met*) o pedaço de madeira. E explica o uso da construção “*I met*”: “Falo assim porque o pedaço de madeira era uma pessoa que tinha passado um tempo no mar e tinha virado um receptáculo de memórias”. Kiarostami diz que “um tronco de madeira não pertence ao mar, então provavelmente ele estava se sentindo alienado na água. Seu corpo estava marcado por diversas experiências, parecia uma criatura do mar”.

O olhar de Kiarostami inquieta o que vê: o tronco, o mar. Assim também acontece com os carros em seus filmes, ou com maçãs que rolam num caminho, ou com latas que caem pelo meio fio de uma ladeira na cidade. Bernardet, no livro já citado, fala de uma “estética dos carros” em Kiarostami. Presentes em tantos filmes, sendo tantas vezes a maneira pela qual se costura uma trajetória e se estabelece a possibilidade de uma narrativa, os carros abrigam os personagens, tornam possível seu deslocamento, instauram e ajudam a delimitar a relação do filme com o real. Para Bernardet, o carro é humanizado, ganha alma. Ele “morre” na estrada, “perde o espírito” como diz um personagem de “O vento nos levará” (BERNARDET, 2004, pág. 80). Da mesma forma, aponta Bernardet, a maçã é outro elemento presente neste filme, mas que ecoa em outros do autor e que instaura também uma elaboração sobre trajetórias, caminhos e seus obstáculos. Bernardet cita Kiarostami, que diz que “a maçã não devia seguir uma linha reta. (...) Diante de um obstáculo, ela se orienta para um novo 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, provêm de seu encontro com os obstáculos”. (BERNARDET, 2004, pág. 86)

Outro objeto que desliza enfrentando obstáculos é a lata de spray no filme *Close-up*. Bernardet lembra que, embora o longo plano possua função narrativa – Kiarostami deixa de mostrar uma cena que acontece dentro da casa, a qual apresentará mais tarde, e coloca o plano da lata, com sua ação “insignificante”, em seu lugar – o fato do rolamento da lata durar lhe dá destaque e sugere que pode haver aí mais significação. Bernardet fala da “trajetória dos objetos” nos filmes do autor, uma poética que estabelece o movimento feito de interrupções, a linha reta interrompida por obstáculos, o curso inacabado, repetição, a deriva. Os objetos estão em movimento, têm alma e ela é frágil.

Esta forma de olhar as coisas, vendo-as como pessoas, é um elemento essencial em seu trabalho, como ele mesmo afirma no vídeo de *making of*. Diz que “devemos deixar nossa imaginação livre sobre tudo para poder conjecturar sobre as coisas e assim trazer de volta o valor que a coisa teve e que se perdeu.” Ele diz que, com isso em mente, é preciso “extrair os valores que estão escondidos nos objetos e expor estes valores olhando os objetos, as plantas, animais e seres humanos”.

Valores que se perderam, coisas que perdemos. Como afirma Didi-Huberman, em nossa experiência familiar, ver é “ter”: tantas vezes associamos a experiência de ver à de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável quando o que vemos é suportado (e remetido) a uma obra de perda. Ver é uma questão de “ser” quando algo nos escapa, quando ver é perder (DIDI HUBERMAN, 1998, pág. 35). Assim, troncos de madeira, maçãs, pedras, latas, carros, tudo ganha alma. Tudo pode ganhar forma humana quando é visto como sob a obra da perda, quando está envolto em experiência, quando pode ser marcado pelo tempo, pela duração.

O olhar de Kiarostami é inquieto. Com ele não vemos além (o olhar da crença) nem aquém (o olhar do homem da tautologia), mas “entre”, “através”, “por meio de”. Kiarostami faz ver e pensar nas formas de produção da imagem, não para condenar o artifício, a ilusão do cinema, mas para fazer pensar sobre ela, brincar, ironizar, testar a adesão do espectador, suas crenças, reconhecendo a ilusão e o artifício como poderosas

ferramentas de trabalho.

Se o espectador sempre pode imaginar no seu tempo livre, tal como nos sugere a “noite dos proletários” das quais nos fala Rancière (2010, pág. 30), se o tempo em que “nada acontece”, não programado, é um tempo fértil e descontrolado, pode também ser um tempo de abertura para o mundo. Não que o espectador não seja sempre livre, sempre capaz de entrar em contato com a obra e imaginar, a partir da sua própria experiência. Mas parece importante, aqui, frisar que mais fértil será o tempo que durar. Tempo de elaboração, de contato com o mundo. Tempo artificialmente criado, tempo de abertura para outros tempos.

Em Kiarostami, o caminho encontrado para lidar com o artifício é o de promover ou tentar captar a duração das coisas do mundo, compreendendo-as em suas formas humanas, que nos inquietam porque nos devolvem, com seu olhar para nós, as perdas que não podemos vencer. Talvez por isso todo olhar que quer enxergar o tempo, que busca entrar em contato com o tempo do mundo, nos revele sua impressão, sua marca indelével nas coisas. Tempo, duração, experiência de estar no mundo. Pode a arte nos colocar em contato com esta dor, mais que o próprio mundo? Será por isso que Kiarostami nos convida a olhar as coisas, as mesmas coisas, já tão vistas – o mar, a praia, os objetos, as pessoas – para delas liberar a potência do olhar que podem lançar sobre nós? E então, deste encontro com a falta na imagem, alguma coisa nasce? Uma, ou mais de uma narrativa?

Olhar o mar talvez seja sempre, de alguma forma, olhar o passado, em seu movimento perpétuo. Será o mar um arquivo possível para todas as nossas perdas? Que imagem é essa do tronco “achado”, “pinçado” do arquivo-mar, pequeno tronco-imagem que atravessou eras para encontrar no cineasta um olhar correspondido? Será o tronco-imagem como a “imagem dialética” de Benjamin segundo Didi-Huberman – imagem que articula passado e futuro, imagem carregada de tempos?

O pedaço de tronco era uma “criatura do mar”, como o próprio Kiarostami afirmou, “cujo corpo estava marcado por diversas experiências”. Como um resto, um trapo, um farrapo da história no sentido benjaminiano, o pequeno tronco exhibe suas marcas que remetem ao seu passado no mar, mas também ao seu presente de objeto encontrado e diante do qual um cineasta posa sua câmera e realiza um filme. Mais do que

interrogar o real, talvez Kiarostami esteja a interrogar-se sobre a distância que separa o cineasta deste real, ou o “eu” do “mundo”.

Um objeto perdido torna-se uma “criatura”, tal como na história de Shaun Tan. Uma criatura que, na deriva das ondas, parte-se em duas, dando início à uma pequena história cuja pergunta remete aos mais clássicos filmes narrativos do cinema: “voltarão a se encontrar, ficarão juntos ao final do filme?”. O tronco que se parte em dois passa de objeto a sujeito, um dilema se instaura e estamos diante de um conflito de “personagem”. A temporalidade do primeiro episódio é a do acontecimento, provoca o cinema clássico, faz uso de sua estratégia para narrar. As dualidades se instauram: sujeito/objeto, eu/mundo, e o conflito emerge.

O que parece importar em “*Five*” é entender do que é feita a distância eu/mundo, compreender este salto que a constitui e que pode dar sentido às coisas perdidas no estirâncio, fazer corresponder a estes significantes o seu sentido. Para além da “representação”, ou “antes” de traçar a linha que une o significante ao sentido, estabelece o signo e faz nascer o paradigma, “antes” mesmo de que ele possa se instaurar, Kiarostami para o jogo, baixa a tela preta e nos deixa à deriva na areia, suspensos no espaço de origem da narrativa e da imagem.

3.1 Pombos e homens se desencontram

“As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.”(BLANCHOT, 2005, p.3)

Para Blanchot, a narrativa é o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto das sereias na narrativa de Homero, ou o encontro de Achab com a baleia no romance de Melville (Parente, 2000).

Como Blanchot afirma, “Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito”. (2005, pag. 6). Quando Ulisses encontra as sereias, quando ouve seu canto, entra em jogo a possibilidade de acreditar nelas, de entregar-se, de partir na direção deste canto e perder-se nele. Ulisses, porém, é um homem prudente. Continuar a navegar em direção ao canto é atravessar o intervalo que separara o real do imaginário. As sereias são enganadoras, falsas, fictícias. Ulisses pede aos seus marinheiros que tapem os ouvidos com cera para não ouvirem, e que o prendam com as cordas mais fortes ao mastro do navio – pois ele quer conhecer aquele belo canto – para que não possa partir na direção das sereias. Quanto mais ele gritasse, mais cordas deveriam ser amarradas. E assim, Ulisses resiste, contra seu próprio desejo, mas permanece a salvo.

Ulisses navegava, e o encontro com o canto das sereias aconteceu: canto que ainda estava por vir, que abria o momento presente para o infinito de que é feito este encontro. Encontro que é também afastamento e distância imaginária a percorrer, ponto em que a verdade do acontecimento se realiza, ou está em vias de se realizar.

A narrativa, assim, em Blanchot, é “encontro”, mas também “navegação”, pois trata-se de viajar por uma distância, de percorre-la sem exatamente chegar a ela. O canto das sereias seria ele mesmo navegação e ele mesmo essa distância, capaz de revelar a possibilidade de percorre-la e de fazer do canto, e do movimento em direção ao canto, a expressão de um desejo (2005, pág. 4)

Para Blanchot, a narrativa é um relato de algo que aconteceu: alguém “viveu” e “depois” “contou”. Parente, usando Blanchot, vai afirmar que a narrativa de Ulisses seria verídica, monológica, onde sabe-se quem se é e quem conta. “Trata-se de um sistema de juízo reflexivo e de reconhecimento (o mundo é uno)” (Parente, 2000 Pag. 39)

O encontro de Achab com a baleia Moby Dick é para Blanchot tão imponente, desmesurado e particular que transborda todos os planos em que ocorre, todos os momentos em que quisermos situá-lo. Diferente do que acontece com Ulisses, que não se deixa levar pelo canto das sereias, Achab encontra a baleia, tudo se transforma e o mundo se torna falsificante e múltiplo. Achab se perde na imagem, penetra na baleia e desaparece. Como afirma Parente, “Ulisses não perde a identidade e permanece em seu mundo seguro. Achab, ao contrário, não se encontra, perdeu sua identidade, e o mundo

ameaça afundar-se. (Parente, 2000, pag. 39)

Segundo Parente, como já dissemos acima, haveria dois modos ou pólos de devir da narrativa: o devir verídico ou monológico (“eu=eu”) da narrativa de Homero e do personagem Ulisses, e o devir falsificante (“eu sou outro”) da narrativa de Melville e do personagem Achab. Na narrativa verídica, o acontecimento seria o reconhecimento – reconhecimento do mesmo, reconhecimento que percorre os acontecimentos do exterior. O acontecimento da narrativa não-verídica, assim, seria o próprio encontro, um encontro por meio do qual Achab torna-se outro, e a baleia também.

Blanchot afirma: “Ulisses precisou viver o acontecimento e a ele sobreviver para se tornar Homero, que o narra” (...) “É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo.” (2005, págs. 8 e 9)

Se uma metamorfose acontece – a passagem do real ao imaginário, a travessia dessa distância – , se ela é de fato a única coisa que “acontece”, o acontecimento vivido por Ulisses o metamorfoseia em Homero, é na narrativa de Homero que Ulisses vive. Esta navegação, esta metamorfose é uma história humana, diz Blanchot. Ulisses não é mais herói, tampouco fora um deus, ou uma coisa, ou um animal. As narrativas tratam do humano, são matéria humana:

“Reunir num mesmo espaço Achab e a baleia, as Sereias e Ulisses, eis o voto secreto que faz com que Ulisses seja Homero, e Achab seja Melville, e o mundo que resulta dessa reunião seja o maior, o mais terrível e o mais belo dos mundos possíveis, infelizmente um livro, nada mais do que um livro. (BLANCHOT, 2005, pag. 10)

* * *

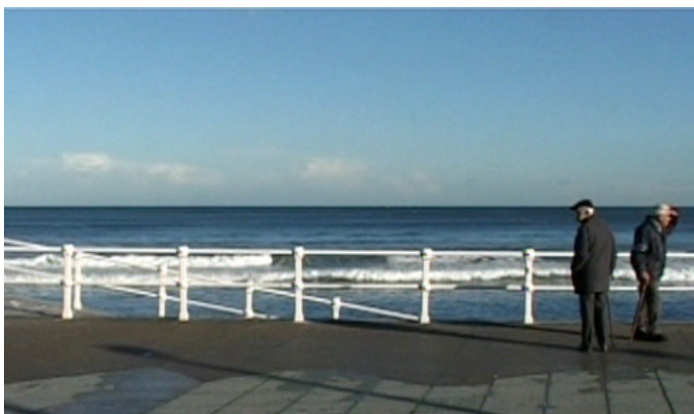
No segundo episódio do filme “*Five*”, vemos desaparecer a tela preta e surgir a imagem em um plano estático da calçada da praia. A imagem é frontal, o mar está ao fundo e a linha do horizonte separa a altura da tela em duas partes iguais. Estamos na calçada, que é feita de madeira, e é alta em relação à praia, debruçando-se sobre a areia. Uma grade branca protege quem quiser se apoiar para ver o mar, e uma rampa desce da

esquerda para a direita, levando até a praia. A maré está alta, as ondas batem próximas e podemos vê-las e escutar seu barulho.

Na calçada, cruzando a imagem de um lado a outro, começam a passar muitas pessoas: um homem com seu guarda chuva anda calmamente, da esquerda para a direita. Outro homem, de casaco, corta a imagem da direita para a esquerda. Dois homens fazem jogging, uma mulher caminha. Um pombo entra pela esquerda e circula por ali, próximo a uma poça. Pessoas passam sem naturalmente reparar nele. O pombo anda, cisca. Fica sozinho em quadro. Um outro pombo se aproxima, os dois circulam pelo canto esquerdo da tela.

Uma fusão na imagem revela um corte de edição: talvez para deixar mais tempo os dois pombos juntos em quadro? Passam homens, uma criança, uma mulher com uma bolsa vermelha, uma senhora. Um dos pombos fica por ali, também cruza toda a imagem e sai pelo lado direito. Um surfista passa próximo, um homem desce à praia pela rampa, outro repara na câmera. Os dois pombos entram em quadro novamente e circulam juntos, passam sobre a poça d'água, ciscam. Algumas pessoas passam, e os pombos circulam. Nova fusão: talvez para deixar ainda mais os pombos em quadro? Os pombos andam por ali e saem de quadro. Mais pessoas passam.

Eis que dois senhores vêm caminhando pela esquerda, um deles acena, outros dois senhores vêm pela direita. Os quatro param e conversam no canto direito da tela. Usam guarda-chuvas e bengalas. Um deles, o que acenou, sai de quadro, ainda falando com os outros três, mas volta em seguida, para continuar a conversa. Eles falam, fazem gestos entre eles, não entendemos. Durante alguns minutos, ficam conversando, até que os dois que entraram pela direita vão embora pela esquerda. O senhor que acenou olha para o lado direito, para o fora de quadro, leva a mão ao rosto para fazer sombra e enxergar melhor, e sai com sua bengala pela direita. O outro senhor fica alguns segundos sozinho em quadro, de costas. Olha em volta e segue o caminho daquele que entrou com ele, saindo pela direita. Ninguém mais cruza o quadro e por um minuto veremos apenas a calçada e o mar, até a imagem se fundir com o branco.



Abbas Kiarostami. “Five: Long takes do Yasujiro Ozu”, 2004

O que vimos? Em primeiro lugar, vimos a calçada. Mais do que o mar, que está ao longe, em segundo plano, neste episódio a calçada, obra humana, construção do homem sobre a praia e o mar, está em evidência. Entram em quadro, então, muitos homens – homens e mulheres, passantes que cruzam o quadro de um lado a outro. Se no primeiro plano do filme nos remetemos ao movimento originário no mar – vai e vem das ondas, aparecer e desaparecer que funda a imagem no imaginário dos homens – este movimento aconteceu no espaço isolado, não humano do mar. Aqui, entre homens que passam, veremos dois encontros: o de dois pombos, que circularam na calçada, ciscaram, andaram e foram embora, e o de quatro velhos, que também pararam, voltaram, circularam um pouco, até saírem de quadro.

O acontecimento, neste episódio, é de tal simplicidade: o que acontece tem lugar ali onde pombos se encontram e ciscam, ou onde homens velhos companheiros se cruzam, por coincidência. Bem próximos ao mar, homens velhos, com suas bengalas, quepes e casacos de chuva; homens que poderiam ser “do mar”, talvez marinheiros, tripulantes de alguma embarcação, caminham. Eles são os únicos personagens que, diante do mar, neste espaço que o filme começa a estabelecer como o espaço privilegiado de seu próprio acontecimento, têm assunto: conversam, combinam, contam algo uns aos outros, tramam alguma coisa, encontram-se e separam-se.

Blanchot disse que a narrativa é “encontro” e “navegação”, onde uma metamorfose acontece, metamorfose do real para o imaginário e, portanto, uma história

humana. A partir de Didi-Huberman, entendemos que tudo pode ganhar forma humana quando é visto sob a obra da perda, quando está envolto em experiência e pode ser marcado pelo tempo, pela duração. Seria a narrativa o motor que se põe em marcha quando o olhar humano lança sobre o mundo sua rede, tal como faz um pescador em busca de peixes? Seria esse lançar da rede a tentativa – sempre humana – de percorrer a distância que nos separa do mundo? Pescar o peixe, pescar o sentido, é também agarrá-lo, imobilizá-lo, prendê-lo nessa rede que estabelece o significado e o cristaliza? Como no esforço de neutro barthesiano, Kiarostami parece desejar parar a rede do pescador no ar, antes que ela possa cair sobre a água, e assim manter suspensa sua potência de significação.

Os encontros das aves no chão, no canto esquerdo da tela, precedem e anunciam o encontros dos homens. Se tantos homens passam sem parar, de um lado a outro da imagem, há os que se encontram, conversam, tramam. Mas pombos e homens ignoram-se. Se há algo que o episódio dá a ver é este desencontro. O mundo dos pombos segue o mesmo, o mundo dos homens também: Ulisses passa incólume pelas sereias, Achab, aqui, ignora a baleia. Não estamos diante de “Os Pássaros”, de Hitchcock, onde homens e pássaros se afetam, compartilham um mesmo universo, possuem desejos, objetivos, ainda que opostos ou, talvez, justamente opostos – é do conflito entre homens e pássaros que nasce a narrativa do filme. Aqui não há conflito entre pombos e homens, não há dualidade, nenhuma narrativa baseada no acontecimento se instaura. O tempo de homens e aves não coincide, homens e aves não se olham, não criam faltas. Pombos, aves que não cantam, não oferecem riscos, não instauram qualquer problema.

Se na narrativa o acontecimento é encontro, Kiarostami abre o filme para a possibilidade de que ele se dê, mas também de que não aconteça.

“Os acontecimentos não pertencem a nenhum presente, porque eles não estão terminados. Há uma maneira de fazer os acontecimentos terminarem: dando-lhes um sentido. É precisamente a síntese que tem por objeto os acontecimentos e o diverso da realidade, que lhes confere um sentido e, ao fazê-lo, transforma o presente aberto e os acontecimentos incertos, insignificantes, em passado épico”. (PARENTE, 2000, p.35)

Aqui, Kiarostami nos faz permanecer neste presente, neste espaço aberto em que se podem originar as narrativas, mas também podem não se originar. O filme apenas ensaia abrir-se para o movimento infinito de que é feito o encontro, movimento infinito que, se houver, será posto em marcha na imaginação do espectador.

3.3 Os cachorros e o mar, a eternidade

O terceiro episódio de “*Five*” começa com uma lenta fusão do branco para a imagem de um grupo de cinco ou seis cachorros na praia. É de manhã cedo, os cachorros estão dormindo. A câmera está longe, o mar ocupa quase dois terços do quadro e os cachorros são vistos como pequenas manchas negras num horizonte branco. Os cachorros começam a acordar, lentamente. Depois de aproximadamente 4 minutos do início do plano, que é todo fixo, começam a movimentar-se. Alguns dos cachorros andam, cheiram-se uns aos outros, abanam os rabos. Outros permanecem deitados. Uns levantam a cabeça, olham em volta. Há os que parecem interessados em algo na areia, quando outro cachorro vem correndo. Olham em volta, sentam. Um deles levanta e vai para o lado direito do plano. O último acorda, se espreguiça, se aproxima dos outros, deita novamente. Um pássaro cruza o céu, um dos cachorros abana o rabo energicamente. Dois ou três andam em torno dos outros. Sentam-se, observam em volta. Deitam-se novamente. Seus corpos são manchas negras num horizonte cada vez mais claro. Durante os quase 17 minutos de duração do plano, a luz foi tornando-se mais intensa, como se amanhecesse, até chegar ao branco total.

As imagens de “*Five*” podem ser consideradas “descritivas”: nelas vemos o mar, um tronco, a praia, cachorros. Se estes planos fossem colocados antes de uma cena em que, por exemplo, um homem e uma mulher conversassem à beira mar sobre sua relação amorosa, os planos de “*Five*” poderiam servir para localizar o espaço em que se desenrolaria a história do casal; um toco boiando poderia sugerir a solidão de cada um; os cachorros, uma metáfora para seu desencontro. Mas “*Five*” é feito apenas destes planos “descritivos”. Nenhuma ação mais relevante do ponto de vista dramático acontece antes ou depois deles.

Seriam tais planos equivalentes às descrições literárias das quais falava Barthes, os “pormenores concretos” que serviam para “autenticar o real”? Parece-nos que não, pois, como dissemos acima, os planos não são um intervalo da narração, como acontecia com as descrições literárias, e sim a própria narração, o próprio filme.

É certo que estamos diante de imagens “simples”, que parecem “neutras”, que não dizem muito. Mas seu mutismo é aparente, ou está mais no espectador, que pode não sabe o que dizer diante delas, do que nelas próprias. Como afirma Didi Huberman, ao pensar as esculturas minimalistas, ainda mais silenciosos que as imagens de “*Five*”, estamos diante de imagens que parecem muito “evidentes”, mas basta alguns segundos para que rapidamente se transformem em “cristais de inevidência”:

“Uma certa dança está em toda parte – mesmo num cubo de aço preto ou num paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento. A obra é um cristal, mas como todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, contrasta com a outra” (1998, p. 118).

É difícil imaginar planos mais simples do que os de “*Five*”. Talvez a muitos de nós ocorresse que filmar algo muito simples, uma imagem que se encerrasse em si mesma, que fosse plenamente auto-referencial, com poucos elementos, feita de quase nada, seria levar a câmera para a beira do mar e registrar as ondas, ou a praia. Em “*Five*”, é possível contemplar o mar e a praia, a vastidão, o espaço imenso, infinito às dimensões humanas. Espaço vazio, cuja quietude a duração da imagem transforma em inquietude. Como diz Didi Huberman (1998) sobre os objetos minimalistas, de repente nasce a suspeita de algo que falta ser visto, a suspeita de uma latência, que não nos deixa afirmar tautologicamente “o que vejo é o que vejo”.

No primeiro plano do filme, esta suspeita surge quando uma falta se instala e passamos a enxergar os troncos como sujeitos de uma ação: a separação, a despedida, o desencontro. Pombos e homens do mar se (des)encontram no segundo episódio convidando o espectador para a navegação e fazendo pensar na metamorfose da narrativa. Diante dos cachorros que vagam na praia ao amanhecer, o que pulsa, o que nos inquieta? O que pode se tornar esta imagem a partir do nosso olhar, que operação de metamorfose se põe em marcha?

* * *

No conto “O Imortal”, de Borges, “Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma das legiões de Roma” (BORGES, 1999, p. 7), busca obstinadamente a “Cidade dos Imortais”. Após passar por regiões bárbaras, cruzar desertos, ver seus soldados desertarem e errar por dias sem encontrar água, ele finalmente avista a cidade. Nela, homens de pele cinzenta, barba desleixada e nus emergiam de buracos na areia. Os trogloditas, como passaram a chamar-se, eram “como cães”, segundo Borges: contagiaram-se pela inquietude do tribuno; como ele, não dormiam. Um deles acompanha Marco Flamínio até a entrada da cidade.

No palácio da cidade dos Imortais, a arquitetura carece de fim. Corredores sem saída, janelas inalcançáveis, escadas inversas formam labirintos. Marco Flamínio erra, perdido, mas, ao conseguir sair do último porão, encontra o homem que o havia seguido “como um cão”. Atirado na areia, o homem desenhava e apagava traços sem sentido – sua tribo não conhecia a palavra falada ou menos ainda, escrita.

Por dias, Marco Flamínio tentou em vão ensinar ao homem reconhecer ou repetir palavras. A humildade e a miséria do troglodita trouxeram à memória de Marco Flaminio a imagem de Argos, e velho cão da Odisséia, e assim passou a chamar-lhe. Anos passaram-se até que fossem despertados por uma manhã de chuva no deserto. Em êxtase, encharcado pela água, o homem-cão, repentinamente, chora e fala: “Argos, cão de Ulisses!”. O tribuno, surpreso, pergunta-lhe o que aquele pobre homem sabia da Odisséia. “Muito pouco. Já se terão passado mil anos desde que a inventei”.

Marco Flamínio então descobre que os trogloditas eram os Imortais, que haviam erigido a cidade e abandonado-a para viver em covas. O troglodita que o seguiu como o cão de Ulisses era o próprio Homero. Marco Flamínio narra sua descoberta:

“Doutrinada num exercício de séculos, a república de homens imortais atingira a perfeição da tolerância e quase do desdém. Sabia que num prazo infinito ocorrem ao homem todas as coisas. Por suas passadas ou futuras virtudes, todo homem é credor de toda bondade, mas também de toda traição, por suas infâmias do passado ou do futuro. (...) Encarados assim, todos os nossos atos são justos, mas também são indiferentes. Não há méritos morais ou intelectuais. Homero compôs a Odisséia; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstancias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a Odisséia. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens”. (BORGES, 1999, pag. 28)

Kiarostami afirma, em “*On making Five*”, que o episódio “Dogs” é sobre a relação entre cachorros. Mas “não apenas sobre a relação entre eles; como também sobre a relação entre a terra e o céu, entre a terra e o mar e sobre esta união que forma um só espaço”.

O quadro é fixo durante todo o plano e a câmera está localizada longe do mar. A linha do horizonte vai até mais da metade do quadro. O mar é imenso no quadro, a faixa de areia, pequena. Diferente do primeiro episódio, em que estamos em pleno estirâncio, próximos aos troncos, neste episódio a câmera está distante, olha de longe.



Abbas Kiarostami. “*Five: Long takes do Yasujiro Ozu*”, 2004

O plano tem início com o som do mar bem alto sobre a tela branca, o que nos coloca numa zona difusa, que poderia ser o fim, mas talvez também o início do mundo e da história. Como na ideia de origem benjaminiana, vir-a-ser e extinção se misturam, acontecem juntos. O som do mar revoltado sugere perigo, desastre, naufrágio. Aos poucos, o branco total dá lugar à imagem dos cachorros na praia. É como se Kiarostami apontasse a câmera pro mundo e perguntasse: como nasce uma narrativa? E lança seu olhar estetizante sobre o mundo, que enquadra, que recorta; que se pergunta sobre origem e fim.

Os cachorros se movimentam, as ondas se movimentam. É ocasião para reparar na agitação das águas, sua “organização”, perguntar-se sobre sua lógica, pensar sobre os “padrões invisíveis do real” de que Kiarostami fala em seu *making of*.

Quando olhamos as ondas, percebemos que o som direto não está sincronizado com a imagem que vemos, e que o volume é muito mais alto do que o ouviria a pessoa que estivesse onde está a câmera. Estamos diante de um espaço artificialmente criado, não há dúvidas. E então podemos perceber: uma relação artificial é criada entre o barulho do mar, e conseqüentemente a força do mar, e a inquietação ou quietude dos cachorros. Os cachorros começam mais quietos, o barulho é forte, eles acordam, se movimentam, o barulho permanece forte. O tempo passa, eles se acalmam, a tela vai ficando branca, o barulho do mar, mais baixo e calmo.

Como num deserto, em que só há céu, terra e um povo ancestral, estão os cachorros no estirâncio: espaço onde estes elementos se encontram fisicamente, mas também o espaço do plano, que se torna completamente branco e faz tudo desaparecer. Kiarostami afirma: “Tudo é aniquilado em frente aos nossos olhos. Mas os 17 minutos de filme passam tão lentamente que não percebemos a mudança. Tudo muda em direção a uma total não-existência, e uma nova existência aparece no coração disso”. “Tudo se move”, ele continua, em direção ao *brightness*”, palavra que aqui pode ser entendida em todas as suas dimensões: “claridade”, “brilhantismo”, “alegria”.

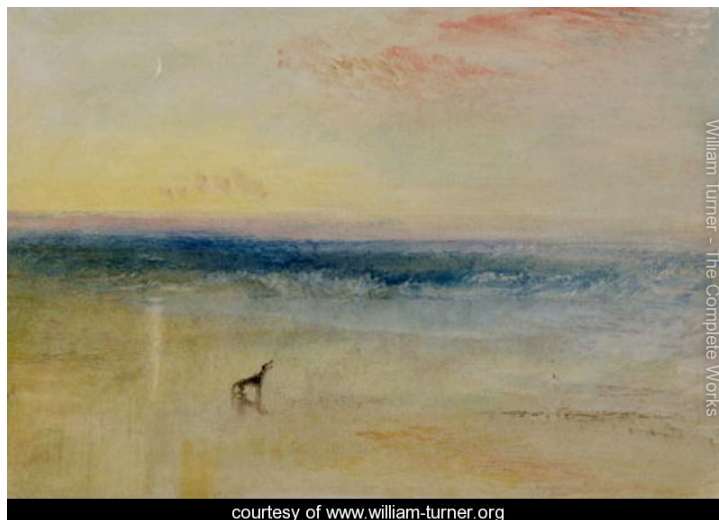
O deserto, o mar, o céu, a terra. Neste lugar anterior à história, ou posterior a toda história humana, vivem seres que permanecem, sem verdadeiramente esperar coisa alguma. O tempo não passa, ele dura toda a eternidade. Da tela branca inicial à tela branca final, como num ciclo, o tempo não é linear, é feito de repetições, movimentos circulares, onde nada tem finalidade. Tudo é permanência, tudo dura.

Estamos no amanhecer, mas não sentimos efetivamente a passagem do tempo, da manhã. É um tempo parado, suspenso. Tempo dos imortais: não importa tanto a passagem do tempo, tudo efetivamente pode e vai acontecer.

Espaço de espera, o estirâncio aqui se torna o lugar de um tempo sem fim nem início. Tempo fora do humano, onde as coisas adquirem humanidade. Tempo de coisas e seres originais, sem nome, ou que podem conter todos os nomes. Os cachorros aqui são cachorros, mas são também homens: existem, são sujeitos, esperam que todas as coisas

lhes aconteçam. Se para Blanchot Ulisses é Homero, aquele que narra, em Borges o cão que aprende a falar e dar nome às coisas é Homero: e ele é todos os homens. Mais uma vez, com Blanchot, é possível afirmar: as narrativas tratam de uma luta humana.

A obra do pintor romântico William Turner “Dawn after the Wreck” (1841) traz um cachorro que late no estirâncio. O mar está revolto, e o título da obra nos conta a história, estabelecendo um sujeito e uma ação: aconteceu um naufrágio, o cachorro é um sobrevivente. É também uma coisa perdida, um ser que renasce no estirâncio para uma nova vida. Num só plano, entram em jogo morte, vida, ressurreição.



William Turner, “Dawn after the Wreck”, 1841

E a aurora. Mais uma vez, o espaço da praia e o nascimento do dia, como em “Five”. Mais uma vez, também, o naufrágio, a perda no mar, tal como Ulisses, que também sobreviveu a uma tempestade, perdendo sua jangada e indo aparecer na Ilha dos Feaces. E o cão de Ulisses, que fez da sua vida a espera pelo retorno de seu dono. Argos, quando da chegada de Ulisses, reconhece-o prontamente, e morre assim que o revê, recém chegado à Ítaca. Em “Five”, na indiferenciação da aurora, o mar instala o tempo da eternidade e o filme estabelece a circunstância do encontro entre os cachorros e o mar. Todos os cachorros são Argos, todos os homens são Ulisses, todos são Homero,

narradores de histórias marítimas, épicas, onde personagens heróicos percorrem longas distâncias. “*Five*” nos instala no tempo suspenso da eternidade, tempo fora do humano, tempo dos imortais.

3.4 Os patos e a origem do cômico

Bergson, em seu “Ensaio sobre a significação do cômico” (1983), afirma que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Segue, a esta categórica afirmação, um complemento que nos remete ao filme de Kiarostami: “Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos nos surpreendido nele uma atitude humana ou certa expressão humana” (1983, pág. 12).

Bergson irá assentar todo o seu livro sobre uma noção fundamental, voltando a ela a todo momento: a ideia de que “a verdadeira causa do riso está no desvio da vida na direção da mecânica” (pág 27). Bergson afirma que “é cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (pág. 42).

O exemplo que Bergson traz é bem simples: uma pessoa anda na rua, tropeça e cai. Todos riem. Sobre esta breve situação, Bergson diz que “Não é a mudança brusca de atitude que causa o riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (pág. 14). Talvez houvesse uma pedra no caminho e fosse preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo, mas por falta de agilidade, pelo efeito da rigidez ou da velocidade adquiridas pelo corpo em movimento, os músculos continuaram em ação, quando deveriam parar ou desviar. A pessoa cai, e os passantes riem. “É certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa” que surge o risível (pág. 15). “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (Pág. 23).

Trata-se, portanto, e mais uma vez, de uma metamorfose: corpos de homens transformados em máquinas tornam-se involuntariamente imperfeitos, errados, desengonçados. E rimos deles. O riso é aqui o resultado dessa síntese, que se opera em

segundos, muito rapidamente. Sem pensar, rimos, sem nem querer saber como nem porquê.

Mas, e se pudéssemos desdobrar este processo de transformação, para observar visualmente como acontece? Se pudéssemos desmembrar este movimento, dividi-lo em partes, para entender como funciona, como se estabelece o riso?

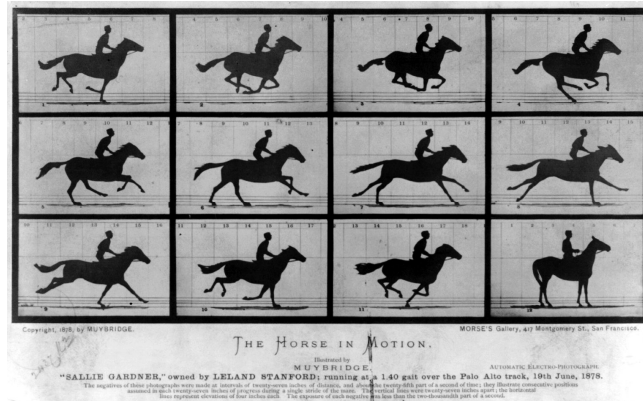
No episódio dos patos em *Five* parece-nos que existe o esforço de melhor enxergar algo tão simples como o movimento de patos em um passeio à beira-mar. Reuniram-se os patos, dispuseram-nos em uma fila, fizeram-nos caminhar regularmente, entrando um por um em quadro e formando uma linha de patos paralela à câmera. Experiência que aconteceu com alguma dificuldade, como ressalta Kiarostami em seu *making of*, pois muitas vezes os patos moviam-se desordenadamente, aproximando-se demais da câmera, indo em direção ao mar ou parando no meio do caminho. Quando isso acontecia, era necessário interromper a filmagem, fazer voltarem os 800 patos. Diversas vezes o cineasta e sua equipe tiveram que retomar do início e refazer o plano, para realizarem o filme da forma planejada e atingirem o resultado esperado.

A filmagem de *Five*, aqui, assume características parecidas às de um experimento, não exatamente científico, mas de um cineasta em plena investigação. Kiarostami, com sua pequena câmera digital, ainda uma novidade no ambiente de cinema profissional em 2003, como vimos, assemelha-se aos primeiros inventores do século XIX, precursores do cinema e da fotografia. Tal como Jules Etienne-Marey ou Edward Muybridge, que criaram instrumentos e realizaram experimentos para visualizar e melhor compreender como se dava o movimento dos corpos, Kiarostami parece interessado em olhar cuidadosamente para o deslocamento de patos em linha reta movido pela curiosidade de enxergar no movimento o surgimento de uma pequena metamorfose.

Muybridge e Marey usavam os aparatos técnicos para tentar ver o que acreditavam não ser possível de perceber a olho nu. Muybridge desdobrou o movimento de um cavalo fotografando-o quadro a quadro, e assim descobriu que todos os quatro cascos de um cavalo deixavam a terra ao mesmo tempo durante o galope⁸. Marey também utilizou a fotografia para compreender a correlação de espaço e tempo à medida

⁸ Título: “*The Horse in Motion by Eadweard Muybridge*”. *Sallie Gardner, owned by Leland Stanford; running at a 1:40 gait over the Palo Alto track, 19th June 1878. Eadweard Muybridge [Public domain]*, Em Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AThe_Horse_in_Motion.jpg

que um corpo sucessivamente mudava de posição. Ao longo de sua carreira, Marey esteve profundamente interessado em desenvolver novos e mais legíveis métodos de registro e seu esforço era o de dividir ou fatiar o tempo de forma que ele se tornasse representável (DOANE, 2002).



“The Horse in Motion by Eadweard Muybridge”, 1978

O que pode acontecer quando olhamos detalhadamente para o correr do movimento dos patos à beira-mar? Que descoberta pode ocorrer quando uma câmera de vídeo é posta neste espaço, e diante dela patos percorrem uma linha imaginária, sob o olhar atento do diretor que está em busca de um efeito, que realiza um experimento com a imagem – e não simplesmente contempla a paisagem?



Étienne-Jules Marey, *Bird Flight, Pelican*, 1886

Ao fim do episódio dos cachorros, ainda sobre a tela branca, uma música calma dá lugar ao som do mar. O *fade in* termina e faz surgir a imagem da praia. O quadro é fixo. Estamos próximos ao mar, e vemos apenas a areia e as ondas que batem. Após alguns segundos, ouvimos um grasnar. É então que começam a passar, cruzando o quadro da esquerda para a direita, um após o outro, um grupo de patos. O primeiro pato cruza o plano praticamente sozinho, caminhando devagar e regularmente. Quando já está quase saindo de quadro, dois outros patos vêm atrás dele. E quando já estão quase saindo de quadro também estes dois, atrás deles uma fila de quatro patos vem caminhando.



Abbas Kiarostami. *Five: Long takes dedicated to Yasujiro Ozu*, 2004

Segue-se a isso um pequeno intervalo, quando vemos apenas a praia por alguns segundos. E então um pato branco vem em carreira acelerada, cruzando o quadro da esquerda para a direita. Atrás dele um outro pato acelerado, e mais outro, e muitos deles. Alguns mais rápidos, outros um pouco mais calmos. E a cada vez que o quadro fica vazio, é como se o plano gritasse que uma cena, um palco acaba de surgir. Mais do que apenas rápidos ou lentos, cada pato tornou-se *hesitante* ou *determinado*, *apressado*, *desconfiado*, *abobalhado*. Há os *destemidos*, de andar *confiante*, em geral seguidos por dois ou três patos. Há os que parecem ter ficado pra trás, vagarosos. Há também os mais *cuidadosos*, que levantam a cabeça como seu quisessem ver o que se passa à frente. Alguns olham em volta *despreocupadamente*, outros olham em volta parecendo *aflitos*.

Os que decidem passar à frente dos outros repentinamente seguem rápidos. Uma longa fila de patos caminhando na mesma velocidade estabelece um ritmo constante, interrompido por um pato que para e se apruma todo. Alguns patos grasnam quando a corrida demora a seguir, *como se reclamassem*.

Estamos diante de uma metamorfose. Se no início eram todos iguais, apenas patos, aos poucos eles vão tornando-se uma outra coisa. A posição da câmera, que deixa-os próximos; o ritmo, feito de acelerações e desacelerações; a forma de apresentá-los, em um desfile em linha reta paralela à câmera: tudo isso constrói a possibilidade de diferencia-los, de perceber as nuances entre eles. E então os patos “tornam-se” humanos – passamos a atribuir a eles características subjetivas, interioridade, emoções. Humanos esquisitos, desengonçados, levemente mecanizados. Os patos ganham forma humana, mas ela não é justa, não encaixa, não é harmônica, algo fica faltando. E então rimos deles. Os patos viram seres engraçados, estranhamente cômicos. E, assim, a paisagem transforma-se em cena, a praia vira um palco.

Centenas de patos se seguem, uns absurdamente parecidos, outros visivelmente distintos na forma de caminhar e movimentar o corpo ou a cabeça, diversos nas cores das penas. Um pato vem correndo, modificando o ritmo dos outros, que o seguem aumentando a velocidade. Quanto mais se apressam, quanto mais se esforçam em ser rápidos, quanto mais facilidade ou dificuldade demonstram, mais se tornam engraçados. Como se a personalidade de cada pato se revelasse, estabelecendo diferenças.

E eis que os patos começam a voltar, todos eles, entrando novamente em quadro, mas dessa vez da direita para a esquerda. Os dois patos que estão em quadro, parados, começam a seguir os outros de volta, numa carreira aparentemente sem sentido. E os patos se acumulam, a multidão se aperta. Aos montes eles vão passando, de um lado a outro, até um último pato vir caminhando atrasado, em busca dos outros. Uma música engraçada toca. *Fade out* para o preto.

Kiarostami, no *making of* do filme, diz que esta foi a maior multidão que ele já teve em frente ou atrás de sua câmera. Diz também que não poderia pensar nos patos como figurantes, pois cada erro podia ser percebido e levava a uma repetição da filmagem do plano. Cada um deveria desempenhar seu próprio papel em frente à câmera, embora nenhum deles desempenhasse um papel mais importante do que o outro.

Mas Kiarostami pondera: “Você deve estar se perguntando qual é a motivação para esta marcha ordenada”. Para o cineasta, em frente à câmera, seja qual for a motivação real que faz caminharem os patos, é uma motivação comum. A diferença no seu comportamento, em resposta a essa motivação comum, é óbvia no filme, “mostrando que a personalidade individual de cada um pode ser percebida e o quão significativas são as diferenças que se estabelecem”. Isso não é possível de perceber, ele diz, quando olhamos apenas a multidão.

Foi preciso criar um método para ver melhor, para não ver apenas a multidão, e sim enxergar os patos um a um. Vistos um a um, foi possível perceber sua “individualidade”, o que os tornou cada vez mais “humanizados”. Estranhamente humanos, levemente engraçados. A repetição dos patos – iguais, mas diferentes, produz comicidade. A temporalidade do episódio diz respeito a ritmo e intervalos, como se criasse uma partitura musical. O ritmo em que os patos entram em cena é importante, pois a quebra do ritmo, a expectativa e frustração geradas conduzem o espectador, gerando interesse e surpresa. Assim, os patos entram em quadro formando um stand de tiro ao alvo vivo, que possui seu próprio ritmo.

Bergson, em seu ensaio sobre o cômico, diz que é necessário voltarmos às lembranças da infância para entender as origens da comicidade: “Quantos prazeres atuais não passariam de lembranças de prazeres passados, se os examinássemos de perto” (pag. 41). E continua: “Não pode haver ruptura entre o prazer de brincar, na criança, e o mesmo prazer, no adulto. Ora, a comédia é um brinquedo, um brinquedo que imita a vida” (pag. 42).

Para Bergson, as brincadeiras infantis estão marcadas pela repetição e também pelo esforço de descobrir o mecânico no vivo, ou o vivo no mecânico. Não saber ainda distinguir o que é vivo do que não é vivo, maravilhar-se com as coisas que parecem vivas, acreditar que são vivas, rir disso – grande parte das brincadeiras infantis consiste em justamente ir e vir nessa fronteira que separa o vivo do não vivo, ou o real do imaginário, fronteira tão absoluta no mundo adulto.

A câmera de Kiarostami também é como uma criança que olha o mundo e os elementos que nele estão disponíveis buscando algo que interesse, algo que seja olhado e de repente olhe de volta, devolvendo um olhar humano. Capaz de brincar por horas e

horas à beira-mar, descobrindo os seres encantados ou encantadores que habitam o reino das coisas sem nome, a câmera de Kiarostami está aberta, receptiva, como uma criança curiosa, à espera de que algo aconteça, algo que por alguns segundos possa apagar a distância entre ela e o mundo. À espera da metamorfose em que uma imagem se cria, a câmera de Kiarostami é como uma criança a brincar na zona instável que separa o real do imaginário. De tal mágica estritamente humana é feito o acontecimento. O que acontece efetivamente é esta viagem, em que dualidades se estabelecem – mecânico/não mecânico, patos/nós, patos/humanos – e somos convidados a rir dos patos, que são como nós, humanos. Nos projetamos neles, mas não deixamos de perceber a distância que nos separa deles. Tantas dualidades, tão rico o episódio, tantas possibilidades para a imaginação percorrer o plano. Estranhamento, riso e expectativas surgem no sabor do ritmo dos patos.

Kiarostami afirma que, dentro de *Five*, o episódio dos patos poderia ser visto como um intervalo, uma quebra, para que a audiência pudesse se preparar para o próximo episódio, que fala da relação dos sapos com a lua. Certamente, um interlúdio leve e cômico.

3.5 O reflexo da lua e a origem da imagem

A noite é escura, ela inquieta. Merleau Ponty afirma, sobre o que acontece à noite: “Quando o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas” (1999, p.380). Os objetos, as pessoas, os limites não são visíveis. A noite é o que não conhecemos, possui uma força estranha. No escuro estamos presentes, mas sem saber ao certo onde. Estamos incômodos, na penumbra, sem referências, sem poder situar-nos. Não vendo as coisas propriamente, em volta de nós a noite instaura sua zona de incerteza.

Kiarostami, em seu *making of*, diz que o último episódio de “*Five*” que ele chama de “Lua e pântano”, é sobre a relação dos sapos com a lua. Neste episódio, vemos o reflexo da lua na água de um charco à noite, enquanto ouvimos sons noturnos em volta – principalmente os sapos, mas também uma variedade de insetos, cachorros, um carro que

passa ao longe, barulhos de bichos no mato, vozes baixas, trovoadas e chuva. A imagem da lua sobre o lago aparece e desaparece, uma vez que as nuvens às vezes a cobrem, outras deixam-na aparecer por completo. Com o vento e a chuva, o reflexo às vezes é bem nítido, outras vezes a lua é um borrão de luz na escuridão. Em vários momentos, e por longos minutos, ficamos no escuro total, ouvindo apenas os sons. O episódio é construído como se uma noite inteira se passasse, terminando com o amanhecer, cuja luminosidade vemos refletir na água do pequeno lago.

Kiarostami diz que, dentre os cinco episódios do filme, este é o que foi feito de maneira mais próxima do modo tradicional de realizar em cinema, pois, como fica evidente, o episódio não foi todo gravado de uma vez e é feito da união de vários planos distintos, embora exista a ilusão de que ele é composto por um único plano. Kiarostami explica que foi usada uma câmera fixa e que, em razão do lento movimento da lua, não era possível segui-la, pois em menos de dois minutos a lua sairia completamente de quadro. Assim, usando planos escuros entre os planos filmados, existe a ilusão de continuidade.



Abbas Kiarostami. “*Five: Long takes do Yasujiro Ozu*”, 2004

Kiarostami diz que ele e a equipe tiveram muitos problemas para gravar este episódio. Eles só tinham duas horas por noite para gravar, quando a lua brilhava diretamente sobre a lagoa e, durante esse tempo, havia uma relação de “reciprocidade”

entre a lua e as nuvens que, nas palavras do cineasta, era “deliciosa”. Durante essas duras horas, nem sempre era possível aproveitar totalmente o jogo de esconde-esconde da lua com as nuvens e, por isso, durante meses eles voltaram à mesma locação para continuar as filmagens – sendo que só dispunham de dois dias a cada mês, quando a lua estava cheia. Era necessário viajar 400 km e, uma vez no local, acontecia de estar chovendo, ou o céu completamente encoberto, ou até mesmo claro demais. Então eles precisavam esperar o mês seguinte, para ter a condição adequada em que o jogo entre a lua e as nuvens pudesse acontecer.

Didi Huberman disserta sobre a ideia de um “paradigma noturno”, e da “inquietação visual” que ele supõe, gerando imagens por vezes “hostis”, por vezes “dormentes” ao analisar a obra de Tony Smith (Didi Huberman, 1998, pag. 102). Assim podem ser as imagens de Kiarostami: são tão simples e conhecidas, quase óbvias, neutras, que delas podemos evadir para o sono, podemos descansar nelas como se descansa olhando uma paisagem da natureza. Kiarostami, ele próprio, deseja que o espectador sintasse-se à vontade para tirar um pequeno cochilo durante o filme. O importante, afirma Kiarostami, é como a pessoa se sente ao final do filme, o sentimento de relaxamento. Proposta radicalmente distinta a dos filmes que desejam prender a audiência, em que não se pode perder nenhum momento sob pena de não entender a história e ficar de fora dela – segundo Kiarostami, nestes filmes, perdendo uma pequena parte, o espectador terá perdido todo o filme, seus nervos e o seu tempo.

Mas se são “relaxantes” porque nos trazem belas paisagens e imagens da natureza, as imagens de Kiarostami podem também ser instigantes. Basta olhar com atenção e imaginação para ser fisgado, para estranhar e distanciar-se, para ver de outra forma, ver melhor.

São imagens que carregam em si uma latência e uma energética inquietantes. Tal como o *punctum* de Barthes, algo salta, teimoso e fugidio, algo que incomoda e interrompe uma atitude contemplativa. Hostil, mas também familiar, a noite, como as imagens de Kiarostami, pode evocar sensações de estranhamento antigas e conhecidas, como medos infantis.

Kiarostami afirma que a ideia do episódio era observar o ambiente em torno e construir a relação – que ele chama de serenata – dos sapos com a lua. Ele conta que

havia lido muito sobre isso em literatura oriental e no haiku japonês, e cita um haiku: *“I am grateful to the clouds that, every now and then, deprive us of the sight of the moon”*⁹. Kiarostami acredita que a “sinfonia de silêncio” e o “dueto ou trio de improvisação entre os sapos” sejam interações marcadas pela ideia de “observação e não observação”, de “presença e ausência”. Kiarostami traz os versos do poeta persa Hafiz: *“I do not complain about your absence. There would be no pleasure in your presence were it not for your absence”*¹⁰.

Estar presente e estar ausente, ver e não-ver, estar só, sentir falta. Estar no escuro, sem luz e portanto sem poder enxergar, e assim aguçar todos os sentidos – especialmente os ouvidos. Kiarostami nos coloca novamente no terreno da infância, em que o escuro traz apreensão e medo, e estimula a imaginação. O que não vemos, imaginamos, e qualquer som ou reflexo de luz serve para criarmos um mundo de possibilidades, de histórias que nos envolveriam. Estamos com os pés na areia novamente, em zona instável. Criamos imagens, na falta de imagens, buscando dar sentido ao que sentimos no espaço indefinido e inseguro da escuridão.

Neste episódio, o jogo é de esconde-esconde, jogo do claro/escuro, do ver/não ver. A lagoa, com suas águas às vezes calmas, outras mais agitadas, é um espelho da lua. Mas a superfície do espelho é irregular, e também as nuvens escondem a lua, deixando-a aparecer, cobrindo-a em parte, tapando-a totalmente e deixando-nos na escuridão. Quando as nuvens privam-nos da visão da lua, o que vemos? Estamos no escuro, a ouvir sapos, grilos, e toda uma ambiência de floresta que acolhe, mas provoca estranhamento; acalma, mas exige atenção alerta. Até onde podemos ir em segurança, tateando na escuridão?

Kiarostami sabe construir com maestria uma sucessão de “climas”, conduzindo o espectador por várias emoções, que se sucedem. No início, somos movidos pela curiosidade de situar-nos no ambiente em que ele nos instala: escuro, fora de casa, um ambiente ao ar livre, à noite, repleto de sons que nos remetem a uma natureza

⁹ Tradução livre, de nossa autoria: “Sou grato às nuvens que, às vezes, nos privam da visão da lua”.

¹⁰ Tradução livre, de nossa autoria: “Não me queixo de sua ausência. Não haveria prazer em sua presença se não fosse por sua ausência”.

circundante, embora seja possível ouvir aqui e ali ruídos urbanos – ou humanos – como o de um carro que passa ao longe na estrada. Na longa escuridão que inicia o episódio, esperamos que algo aconteça, e o que vemos é o aparecer e desaparecer da lua, no jogo com as nuvens que passam e encobrem ou deixam ver o reflexo da lua no lago. Mas vemos também pedras do lago, algo que se move na água, e escutamos a riqueza de sons da noite. Aos poucos é possível adivinhar que, quando a lua desaparece, deixando-nos na escuridão, o ruído de sapos e outros animais faz-se mais intenso, quase ensurdecedor. Em contrapartida, quando a lua aparece frondosa e se firma num reflexo grande e bem delineado, os bichos tendem a acalmar-se, parando de “cantar”. Tal seria, provavelmente, a “serenata” que Kiarostami experimentou durante as filmagens e quis reproduzir no episódio, instalando-nos no universo do charco à noite.

A cantoria dos sapos também diminui quando começa uma forte chuva, que já vinha sendo anunciada por trovões ao longe. A chuva é sentida em seu barulho intenso, em que a água cai sobre as folhas e sobre o lago em que outrora víamos o reflexo da lua. Por vezes, o clarão dos raios nos deixa ver por alguns segundos a superfície do lago toda respingada. Quem já esteve num sítio na área rural ou em alguma área verde sob a chuva pode reconhecer os ruídos das gotas fortes nas árvores e sobre a terra. O despertar da memória e as infinitas associações possíveis no imaginário do espectador que se deixa envolver por tais imagens remete à riqueza infinita que podem proporcionar as madeleines para o narrador de “Em Busca do Tempo Perdido”, de Proust (2002).

A chuva acalma, o reflexo da lua reaparece, os ruídos da noite aos poucos vão dando lugar ao cantar de galos aqui e ali. Cachorros latem, alguns sapos ainda coaxam. Pássaros da manhã começam a cantar e a piar. Aos poucos, amanhece, e a superfície do lago torna-se clara. É possível ver o vôo rasante de pássaros sobre as águas. Amanhece, um *fade out* rápido para o preto, o filme acaba.

Mas se os sapos cantam para a lua, construindo uma história musical, uma conversa entre os elementos da natureza, não será essa a dualidade principal do episódio. A dualidade fundamental apresentada aqui é a do claro/escuro, dualidade essencial para a formação da imagem. Ao privar-nos de ver por alguns segundos, o filme nos lança novamente em uma zona de incertezas, tal como fazia o espaço à beira-mar, mas também nos faz perceber a importância da luz na formação da imagem cinematográfica. Se a

temporalidade aqui é a dos ciclos naturais – dia/noite, chuva/água, terra/céu –, a dualidade de onde emerge a narrativa é a da luz/escuridão. Dualidade que gera a própria imagem: em “*Five*”, mas também no cinema de forma geral. Mais uma vez, Kiarostami nos remete à origem: capaz de fazer nascer a imagem, a dualidade luz/escuridão é necessariamente pulsante, presente e viva em toda imagem.

Conclusão

François Bergadeu, em crítica que escreve na Cahiers du Cinéma de Maio de 2004, sobre “*Ten on 10*” e “*Five*”, por ocasião da exibição destes filmes no Festival de Cannes daquele ano, coloca a pergunta: “*A quoi joue le prestidigitateur iranien depuis quelque temps? A se faire disparaître*”¹¹ (p.46) A brincadeira de chamar Kiarostami de um “*prestidigitateur*”, ou um ilusionista cuja mágica é ele mesmo se fazer desaparecer, parece-nos bastante oportuna.

O “*prestidigitateur*” é o ilusionista que usa os dedos para fazer suas mágicas, para iludir o público, fazendo desaparecer objetos. Um artista que usa a destreza das mãos, dotado de habilidade técnica, objetivos definidos e a intenção de enganar, com seus truques, o espectador.

Muito mais do que um cineasta “zen”, que simplesmente “observa” e “contempla” o mundo, Kiarostami é um hábil construtor, e não surpreende a informação de que, além de cineasta, fotógrafo e poeta, Kiarostami seja também carpinteiro. Gosta de construir com as mãos, criar mundos munido de instrumentos simples – uma câmera-caneta, por exemplo – e a partir de materiais simples – objetos, seres, elementos do cotidiano, à disposição na natureza, perdidos numa praia.

Kiarostami afirmou algumas vezes que alguns de seus filmes, como “*Five*”, são um exercício de desaparecer, de esvaziar o espaço autoritário do diretor, que no cinema tradicional é o chefe da equipe, senhor de todas as ordens. Mas se, como nota Bergadeau, Kiarostami quer se abolir como “*metteur en scène*”, ou como autor no sentido cinematográfico do termo, é para renascer como autor no sentido tradicional, como artista. Nas palavras de Kiarostami sobre esta questão, proferidas no documentário “*Ten on 10*”:

“Apagar a ‘*mise en scène*’ e o ‘*metteur en scène*’ não quer dizer apagar o autor (...). Podemos considerar que realizar um filme não é tão diferente de escrever um livro ou produzir uma escultura ou um quadro. A câmera digital é um convite sólido, firme e muito válido para o retorno do autor ao texto” (Bergadeau, 2004, p.47)

¹¹ Tradução livre, de nossa autoria: “Do que brinca o ilusionista iraniano há algum tempo? De se fazer desaparecer”.

Se “*Ten*” e “*10 on Ten*” são filmes essencialmente da palavra, filmes em que os personagens e o próprio Kiarostami falam todo o tempo enquanto dirigem seus carros, “*Five*” é, ao contrário, um filme silencioso. Talvez, aqui, o desaparecimento do autor cinematográfico seja ainda mais radical, e a intenção seja a de fazer do filme uma possibilidade de encontro com a distância que nos separa do mundo. Ishagpour, em seu ensaio sobre o trabalho do cineasta, afirma:

“Aristóteles opunha o ‘verossímil’ da poesia ao ‘verdadeiro’ da história: o poético permite a consumação das coisas, entravadas na realidade por outras coisas mais e que não chegam à plenitude de seu ser e de seu sentido. Donde se pode deduzir a necessidade da ficção, da ideia e mesmo do ideal. Retomando essa herança, também o cinema procura criar um universo de ficção, de imaginário, metamorfoseando a mera singularidade da imagem de reprodução em um mundo ideal. Para Kiarostami, o ideal seria a consumação da realidade graças à criação artística, na própria singularidade da imagem de reprodução. Intervindo de forma que a parte escondida se manifeste, o cinema não transpõe a realidade para um universo fictício, mas, servindo-se de passagem da ficção, restitui à realidade uma plenitude que, de outro modo, ela não chegaria a atingir por si só. A mentira da arte serve de veículo para um retorno ao aberto e ao mundo” (Ishagpour, 2004, p.106)

Neste sentido, a imagem dá origem a um mundo, mas este processo não é a construção de um mundo ilusório, ou ficcional, simplesmente. Alguma coisa do real resiste, insiste, se produz, e retorna ao mundo. A “observação”, a “abertura” para um encontro com o mundo, aqui, não é um ato passivo. O filme interfere, cria no real, e por meio da imagem que cria, devolve algo novo ao mundo. Ishagpour, sobre este ponto, afirma:

“Na tradição da mimese, a ‘história’ exprime o sentido do mundo, ou melhor, este se integra à ‘história’, que lhe expõe o sentido. Em Kiarostami, o ‘incidente’, quando o há, segue sendo algo de singular no mundo. Sem uma síntese ou uma identidade entre o fenômeno e a ideia ou ainda um composto de realismo e ideal: o fenômeno não é salvo no mundo da ideia, ao contrário, o ‘incidente’ constitui um meio indireto de devolver o fenômeno à sua própria fenomenalidade. É por essa brecha, essa diferença, e não na identidade entre o acontecimento e o mundo – que lhe é exterior, que lhe preexiste e sobrevive –, que se cria o sentimento de um mundo em si mesmo, irreduzível a um sentido ou a um acontecimento.” (Ishagpour, 2004, p.118)

A câmera observa o mundo, mas por meio de uma operação que encontra, capta e cria ao mesmo tempo, ela devolve ao mundo algo que, sem ela, não existiria. Trata-se de uma operação de restituição por meio da imagem. “Assim como cada coisa, ao que se diz,

espera que um poeta a nomeie para que, enfim, exista realmente, é possível que espere, ela também, a sua própria imagem”.(Ishagpour, 2004, 101)

Esta operação simples e complexa, se pretende “apagar” o diretor, afirma, entretanto, seu gesto fundamental, o gesto de criação, a potência deste ato. No caso, um ato de potência cinematográfica. Sobre esta discussão, Bergala (2004) aponta o gesto exato de Kiarostami, que com sua câmera na mão constrói o primeiro episódio do filme:

“Um pedaço de madeira que se divide em dois não tem sentido, só se torna emoção e história que pela decisão de o enquadrar (já que o intervalo entre os dois pedaços se torna grande para que ambos permaneçam dentro do quadro), de deixar que o outro permaneça no fora de campo e esquece-lo até que ele irrompa novamente em quadro, por vontade própria, fazendo-nos perceber a nostalgia da unidade perdida. É o que fazem os roteiristas ao deixarem ausentar-se um personagem por algumas cenas de um filme para nos fazer sentir sua ausência. É o que fazem os cineastas de ficção que brincam com um personagem fora de campo. São as potências imaginárias do cinema”. (Bergala, 2004, p.46)

Em “*Five*” Kiarostami é um diretor em busca do nascimento das imagens, em busca de sua origem, do que nelas pulsa e as constitui primordialmente. Um diretor que é capaz de flagrar e construir imagens latentes, potentes, imagens que constroem mundos. Se, como Bartleby, o diretor quer desaparecer, é para afirmar a potência do seu gesto de escrita, de criação.

Nossa tarefa neste trabalho, portanto, mais do que enquadrar os cinco episódios que compõem “*Five*” em categorias, ou estabelecer comparações com outras obras que inserissem o filme em alguma classificação maior – filme de ficção, documentário, filme-ensaio, *making of*, filme narrativo, filme não-narrativo, entre outras –, era encontrar, em cada episódio de “*Five*”, as latências e a temporalidade próprias aos episódios. Latências e temporalidades que nos falam da emergência de narrativas, que remetem à criação das imagens, que penetram e dão a ver as brechas de que é feita a distância entre nós e o mundo.

Mas de que são feitos os episódios de “*Five*”, sobretudo? São feitos de espera. Exercício que se faz na duração, o filme experimenta fazer coincidirem as durações do mundo com as durações do espectador por meio da imagem. É na espera que aguarda o

surgimento do conflito, neste espaço-tempo original e incerto, que o filme se instala. “*Five*” alarga o tempo anterior ao aparecimento do signo, quer ver emergir sua potência na imagem. Aguarda e fornece o lugar em que possa aparecer a inquietação da falta. Em “*Five*”, a espera sugere a distância a percorrer, aquela que separa o real do imaginário.

Para o espectador impaciente, “nada acontece”. Mas é preciso esperar, assim como Bergson esperou a dissolução do torrão de açúcar no copo d’água antes de beber. Como afirma Harold Schweizer em seu livro sobre as melodias da duração, quem espera o faz contra sua própria vontade, com reticência, resistência (2008, p8. 20). O tempo da espera se impõe. Fazer ou não fazer, querer ou não querer denota vacilação, que Bergson chama de “impaciência”. Experimentamos o tempo quando este não se adequa à nossa vontade. O tempo deveria passar de maneira que não tivéssemos que passar com ele.

Talvez por isso “*Five*” tenha permanecido como um filme pouco visto no cinema; tenha sido desmembrado em suas partes e exibido em *loop* em galerias; por isso Kiarostami talvez tenha tido a necessidade, como autor, de realizar um filme sobre o filme, em que explica sobre suas motivações e desejos.

A temporalidade da vida moderna é repentina, instantânea como o *click* de uma câmera fotográfica. *Iphones, blackberries, tablets*, computadores portáteis – todos queremos imediatismo. Na experiência da espera, o tempo e o espaço se enchem de irrelevância e de tédio. A aceleração do tempo na modernidade acentuou o caráter enfadonho da espera. Ela não parece ser moderna nem pós moderna – moderno vem de “modo”, que significa “neste mesmo momento” (Schweizer, 2008, p. 22). A espera não se ajusta, portanto, ao moderno. “*Five*” tem a audácia de propor a experiência da espera num mundo veloz e alucinado, em que ninguém gosta de esperar, em que “tempo é dinheiro”.

Em suas dissertações sobre a espera, Schweizer detém-se na espera que acompanha o início da narração. Ele afirma que as narrativas surgem da espera, e nos lembra do começo da Odisseia, quando Ulisses, na ilha de Calipso, olhava o horizonte do mar como se ele fosse a página em branco sobre a qual seria escrita sua história. Com o início da viagem, a espera de Ulisses adentra a temporalidade da narração, de forma que a memória – os pensamentos sobre seu lar e sua esposa, o desejo de voltar para casa – se alarga tanto mais se abrevia a expectativa, até que toda a expectativa é consumida.

(Schweizer, 2008, p.45)

Como pontua Schweizer, o tortuoso caminho que Ulisses percorre para regressar à casa se assemelha aos movimentos das mãos de Penélope sobre o tear. Ela tece durante o dia, e à noite desfaz as linhas, num reflexo das demoras e desvios da viagem do marido, que ela espera regressar. Tecer que se parece ao complicado e circular processo da escritura, marcado pela esperança, antecipação, impaciência, futilidade, desesperança. Também tece o cineasta que elabora artesanalmente suas imagens, colhendo-as em uma praia, montando-as cuidadosamente de forma a devolver ao espectador – e ao mundo – novas imagens. As narrações estão impregnadas de espera. Um texto literário ou um filme também nos solicitam desta forma: também tecemos e destruimos o que tecemos, esperamos e nos demoramos, desfrutando as obras. (Schweizer, 2008, p. 46)

Para Schweizer, assim, as narrativas surgem da espera e, enquanto se contam, estruturam e transformam nosso tempo. Não há relato sem espera e, talvez, tampouco haja espera que não abrigue um relato. Talvez por isso Kiarostami afirme, no filme sobre “*Five*”, que não acredita que o cinema possa existir sem contar uma história. É preciso apenas esperar, abrir-se para a duração das coisas, para ver surgirem as narrativas. É nesta zona difusa de origem que “*Five*” opera. Kiarostami é o próprio Ulisses que espera, que poussa seu olhar sobre o horizonte no espaço potente da praia.

Como propõe Schweizer, sempre que voltarmos a ver um filme, sempre que retermos um livro, voltaremos a esperar, reencontraremos Penélope a tecer. A literatura e o cinema nos ensinam a como por fim à espera e como voltar a esperar, e assim compor e recompor nossas vidas (2008, p. 62). Se tanto nos interessam as histórias e as narrações, se lemos e relemos livros, se assistimos a tantos filmes, é para renovar o sentido que damos ao tempo. Tempo que é, essencialmente, este tempo, o de nossas vidas.

Nenhum objeto sacia esta espera. Como o vai e vem das ondas, como o horizonte que sempre se distancia, por mais que o persigamos, a espera não tem fim, e todo reencontro com a obra a renova. A potência da espera é a potencia pulsante da origem. Só ela pode provocar o surgimento de coisas sem nome, que aguardam ser capturadas pelo sentido. A espera está prenhe de histórias, ela é a pura potência e exige do espectador a disponibilidade e a abertura para a duração do outro.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, escrita da potência**. Lisboa, Editora Assírio & Alvim, 2007.

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. 2a ed. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 188p, 2005.

_____. **Profanações**. São Paulo, Boitempo, 2007.

_____. **Signatura Rerun**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

ANDREW, Geoff. **10**, BFI Publishing, London, 2005.

BARTHES, Roland. **Câmara clara**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

_____. **Mitologias**. São Paulo, DIFEL, 1982.

_____. **O Grau zero da Escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1971.

_____. **O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa, Edições 70, 1984.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BÉGADEAU, François. **Kiarostami reconduit: 10 on Ten d'Abbas Kiarostami**. Cahiers du Cinema, no 590, Março 2004, pp. 46-47.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. 7a ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGALA, Alain. **Abbas Kiarostami**, Editions Cahiers du Cinéma, Paris, 2004.

_____. **Abbas Kiarostami: Les pleins pouvoirs du cinéma**. Cahiers du Cinéma, n. 590. May, 2004, pp. 44-45.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. **Matéria e Memória, ensaio da relação do corpo com o espírito**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e Vida**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

_____. **O Riso, ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

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

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

BLANK, Thais e LISSOVSKY, Maurício. Catástrofe do sentido e urgência da montagem: o Brasil em três fotogramas alemães dos anos 1930. **DEVIRES**, BELO HORIZONTE, V. 7, N. 1, P. 148-165, JAN/JUN 2010.

Boffa, Gilda. *The Journey of a Mystical Filmmaker: The Influence of Mystical Thought, Poetry and Aesthetics on the Cinema of Mohsen Makhmalbaf (1991-2001)*. Canadá, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo, Globo, 2001.

BRASIL, André. **Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema**. Grupo de Trabalho Fotografia, Cinema e Vídeo, do XVIII. Encontro da Compós, na PUC Minas, Belo Horizonte, junho/2009

CARARO, Aryane. Um grande achado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2012. Caderno 2, D14.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, UFMG, 2008

CORBIN, Alain. **O território do vazio – A praia e o imaginário ocidental**. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador. Visão e Modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 2012.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo.Cinema II**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990,
_____. **Bergsonismo**. São Paulo, Editora 34, 1999.
_____. **Conversações**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
_____. **O que é um dispositivo?** In: O Mistério de Ariana. Lisboa. Ed. Vega – Passagens, 1996.
_____. **La Imagen Movimiento. Estudios sobre Cine II**. Paidós Comunicación. 1984

DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Córdoba, Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *Devant l'image. Question posée aux fins d'histoire de l'art*. Paris, Minuit, 1990.

_____. *L'Image survivante. Histoire de l'art ttemps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*, Ediciones Catedra, Madrid, 2002

_____. *The Cinema of Abbas Kiarostami*, SAQI Books (in association with the Iran Heritage Foundation), London, 2005.

Fozooni, Babak. *Kiarostami debunked! New Cinemas*, vol. 2, no. 2, *September 99*, 2004, 73-89.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1999

_____. *História da Sexualidade I - A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1984.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Os chistes e sua relação com o Inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol. III. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1969.

GOUDET, Stéphane. *Five d'Abbas Kiarostami: Cine-poèmes. Positif*, n. 519 May 2004, p.55-57.

HOMERO. *A Odisseia*. Editora Odysseus, 2011.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de Garagem: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI*. WSET Multimídia: Rio de Janeiro, 2011.

IKEDA, MARCELO. A atualidade do cinema de Ozu. In: **Emoção e poesia – O cinema de Yasujiro Ozu**. Catálogo da Mostra de filmes realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo em 2010. CCBB, 2010.

ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

LÉVI-STRAUS, Claude. **Introdução à obra de Marcel Mauss**. In: MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. Lisboa, Edições 70, 1988.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

_____. O Tempo e a Originalidade da Fotografia Moderna. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.

_____. “O refúgio do tempo no tempo do instantâneo.” in: **Lugar Comum**, n. 8, maio/agosto 1999.

_____. **Quando a fotografia se diz-dobra. A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, cinema e vídeo” do XVIII Encontro da Compós, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, junho de 2009. Disponível em :

<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1144>. Acesso em: 23 jun. 2011.

_____. **Rastros na paisagem**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1607> Acesso em: 05 jul. 2011

LOPES, Denílson. Porque Ozu hoje. In: **Emoção e poesia – O cinema de Yasujiro Ozu**. Catálogo da Mostra de filmes realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo em 2010. CCBB, 2010.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

MELVILLE, Herman. Bartleby, o Escrivão. **Uma história de Wall Street e Outras Histórias**. São Paulo, Nova Fronteira, 2009.

_____. Moby Dick. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

MEIRA, Caio. “**Edmond Jabès: Os lugares jablesianos**”. Storm Magazine, n. 18, 2004. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=283&sec=&secn=>

_____. **Traduções de Edmond Jabès**, s/d. Acessíveis em <http://www.caiomeira.kit.net/>
MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1999

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, Perspectiva, 2010.

MIGLIORIN, Cezar (org.) **Ensaio no Real. O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?: the lives and loves of images*. Chicago: University Of Chicago Press, 2005.

MONASSA, Tatiana. Um impressionista rumo à perfeição. In: **Emoção e poesia – O cinema de Yasujiro Ozu**. Catálogo da Mostra de filmes realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo em 2010. CCBB, 2010.

MOTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes: Uma Biografia Intelectual**. São Paulo, Iluminuras, FAPESP, 2011.

NAFICY, Hamid (Ed). *Veiled vision/powerful presences*. In: **Life and art, the new Iranian cinema**, Issa, Rose & Whitaker, Sheila. British Film Institute: London 1999.

NANCY, Jean-Luc. *L'evidence du Film: Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Editeur, Brussels, 2001.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós guerra**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP. Papyrus, 2000.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann – Em busca do Tempo Perdido – Volume I**. Ediouro, Rio de Janeiro, 2002.

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

SENRA, Stella. **Contemplação da natureza, natureza da contemplação**. In Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSENBAUM, Jonathan. *Watching Kiarostami's films at home*. Disponível em:

www.jonathanrosenbaum.com/?p=23807. Publicado em *Notes* em 01 Jan. 2011. Acesso em 10 Mar. 2013

SAEED-VAFA, Mehrnaz and ROSENBAUM, Jonathan. *Abbas Kiarostami*, University of Illinois Press, Chicago, 2003.

SCHWEIZER, Harold. *La Espera. Melodías de la duración*. Ediciones Sequitur, Madrid, 2010.

Filmografia de Abbas Kiarostami

- “O pão e o beco” (11 min, Irã, 35mm, 1970)
- “O recreio” (14 min, Irã, 35mm, 1972)
- “A experiência” (53 min, Irã, 35mm, 1973).
- “O viajante” (71 min, Irã, 35mm, 1974).
- “Duas soluções para um problema” (5 min, Irã, 35mm, 1975)
- “Eu também consigo” (4 min, Irã, 35mm, 1975)
- “As cores” (15 min, Irã, 16mm, 1976)
- “Traje de casamento” (55 min, Irã, 35mm, 1976)
- “Tributo aos professores” (24 min, Irã, 16mm, 1977)
- “O relatório” (105 min, 35mm, Irã, 1977).
- “O palácio de Jahan-Nama” (30 min, Irã, 35mm, 1977)
- “Pintando” (17min, Irã, 16mm, 1977)
- “Solução número 1” (11 min, Irã, 16mm, 1978)
- “Caso 1, Caso 2” (53 min, Irã, 16mm, 1979)
- “Dor de dente” (25min, Irã, 16mm,1980).
- “Com ou sem ordem” (16 min, Irã, 35mm, 1981)
- “O coro” (16 min, Irã, 35mm, 1982)
- “O concidadão” (49 min, Irã, 16mm, 1983).
- “Medo e desconfiança” (13 episódios de 45 min, Irã, 1984)
- “Os alunos do primeiro ano (79 min, Irã,16mm, 1985)
- “Onde fica casa do meu amigo” (83 min, Irã, 35mm, 1987)

“Lição de casa” (86 min, Irã, 35mm, 1990).
“Close-up” (90 min, Irã, 35mm, 1990)
“Vida e nada mais (E a Vida Continua)” (91 min, Irã, 35mm, 1992)
“Através das Oliveiras” (103 min, Irã, 35mm, 1994)
“Jantar para um” (Episódio da Série *Lumière et Compagnie*, 1 min, França, 35mm, 1995)
“O nascimento da luz” (5min, Japão, Beta, 1997)
“Gosto de Cereja” (99 min, Irã, 35mm, 1999)
“O vento nos levará” (118 min, Irã, 35mm, 1999)
“ABC África” (84min, Irã-França, DV, 2001)
“*Sleepers*” (98 min, França, DV, 2001)
“*Ten minutes older*” (10 min, Irã, DV, 2001)
“10” (91 min, Irã, DV, 2002)
“*Five – Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu*” (74 min, Irã, DV, 2004)
“Copia Fiel” (106 min, França/Itália, 35mm, 2010)
“Um alguém apaixonado” (109 min, França/Japão, 35mm, 2012)