

FIVE, DE KIAROSTAMI, E A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

Wanderson Lima

I

Há um conjunto de filmes feitos no Irã que constituem, em grande parte, uma reedição do neo-realismo italiano, apresentando histórias filmadas com amadores, denúncia social, mensagens humanistas e preferência pelo plano-seqüência. É a vertente que nos deu o Majid Majidi de *Filhos do paraíso*, o Bhaman Ghobadi de *Tempos de embebedar cavalos*, o Jafar Panahi de *O balão branco* e o Mohsen Makhmalbaf de *À caminho de Kandahar*. São filmes a um só tempo realistas e poéticos, movidos pela crença implícita na transparência simbólica da representação cinematográfica, ecoando a decantada idéia do cinema como a arte realista por excelência, como defendia André Bazin.

Ao lado desse realismo convencional – ora sumamente poético (Majid), ora pesadamente político (Mohsen) – situa-se a vertente mais fértil da escola iraniana, encabeçada por Abbas Kiarostami e que encontra uma concretização paradigmática no impactante *Close-up* (1990). Para Kiarostami e os cineastas desta vertente, a adesão ao realismo passa por uma crítica da auto-evidência da imagem e, por conseguinte, por uma crítica à representação clássica do cinema. Chamo aqui de representação clássica aquela que dissimula o caráter de artifício que preside a arte cinematográfica, fazendo do cinema uma reprodução fiel do real. Além de Kiarostami, esta vertente engloba trabalhos, entre outros, de Mohsen Makhmalbaf (*Um instante de Inocência*), Jafar Panahi (*O Espelho*) e Samira Makhmalbaf (*A Maçã*).

A teoria do cinema já apontou, sob diversas perspectivas, a vinculação entre a representação clássica e imposição ideológica. Destas, uma perspectiva interessante é a Jean-Louis Baudry, embora resvale muitas vezes no risco de uma condenação moralista do cinema. Baudry defende a tese de

que, no cinema, a ideologia se inscreve nos aparelhos de base – câmera, imagem, montagem, projetor, sala escura – e não nas mensagens transmitidas pelos filmes. Segundo ele, a representação cinematográfica – especialmente aquela que se vê no cinema clássico americano – esmerou-se em escamotear as descontinuidades e artifícios que caracterizam as produções fílmicas e, com isso, constituiu um sujeito que se acredita centro de emanção dos sentidos. Nesta visada, o cinema, na medida em que dissimula sua base técnica, ratifica o idealismo que sustenta a ideologia dominante.

Mesmo passando muito rapidamente pelas considerações de Baudry, não é difícil se perceber que o modelo de cinema resistente à ideologia (no sentido althusseriano de interpelação do indivíduo em sujeito) seria aquele capaz de dobrar-se sobre si mesmo e denunciar o ilusionismo presente na representação clássica. É aqui que podemos inserir o cinema iraniano, ao menos aquele da vertente aberta por Kiarostami: um cinema auto-reflexivo que tem como questão primeira o que é a representação cinematográfica; um cinema que é crítica do cinema em primeira instância.

II

Esta forma de cinema auto-reflexivo, como afirma Robert Stam, é interrupção do espetáculo e exibição de sua ossatura: desnorteia o “realismo” da representação e a suspensão fantasiosa da realidade, obrigando o espectador a tomar uma atitude responsiva perante o que vê. Isto espanta o espectador comum, aquele que busca na sétima arte uma identificação imediata e narcótica, capaz de dissolver as fronteiras entre percepção e representação. Ora, isto explica a baixa popularidade, fora dos circuitos especializados, de Abbas Kiarostami. Segundo tentaremos mostrar, Kiarostami representa um avanço na problematização da representação cinematográfica, na medida em que, como quer Baudry, não dissimula sua base técnica, nega a espetacularização do filme e problematiza a transparência de sentido da imagem.

Interessa-nos nesta leitura, sobretudo, *Five*, filme experimental realizado em 2003, com câmera digital. Em filmes anteriores a *Five*, como *Close-up*, Kiarostami questionava a transparência semântica da imagem, assim como os limites da representação, assentado prioritariamente na dicotomia

documentário/ficção. Vendo seus filmes, não sabíamos o que era imagem documental e imagem ficcional, assim como ficava difícil distinguir os achados ocasionais dos artifícios. Víamos efeitos estéticos passarem por erros de gravação (como a falha do microfone de Sabzian em *Close-up*) ou acidentes casuais (a incrível e simbólica trajetória da maçã em *O Vento nos levará*), filmes sobre filmes etc. Da dissolução do sentido estável da imagem através de um questionamento radical de seu estatuto, Kiarostami passa, em *Five*, a um problema avizinhado, mas ligeiramente distinto: a possibilidade de um retorno à imagem em si, retorno este que antes requer o artifício do que o rechaça por considerá-lo anti-natural. Como afirma o franco-iraniano Youssef Ishaghpour, o cinema de Kiarostami se baseia no esforço de restituir o real à realidade, através do artifício do cinema.

Porque discute essa questão intrínseca da representação cinematográfica, não é fácil assistir a *Five*. Em outros filmes de Kiarostami, a indagação metalingüística não engolia a história. *Five*, porém, não possui *plot*: resume-se a 5 longas tomadas, formando 5 núcleos episódicos, com imagens da natureza. Cabe ao espectador ou confundi-los com um desses produtos *new age* ou, retomando a produção kiarostamiana a partir da trilogia de Koker, entendê-lo como ponto de chegada de uma proposta de um cinema minimalista cuja meta, conseqüente sob diversos ângulos, é apagar a figura do diretor. Expliquemos isso melhor.

A partir de *Dez*, o filme anterior a *Five*, Kiarostami acentua o rigor estrutural que preside suas películas, estabelecendo normas de filmagens que limitem as suas intervenções enquanto diretor, na mesma medida em que as tornam mais decisivas, conforme observa Jean-Claude Bernardet. *Dez* foi filmado com apenas duas câmeras, digitais, acopladas no interior de um carro, uma voltada para a motorista, outra voltada para o(a) interlocutor(a). Não havia equipe de filmagem: nenhuma iluminação especial, nenhum de cenário pré-concebido (a motorista não tinha um roteiro pré-estabelecido, ela simplesmente flanava pelas ruas de Teerã). Não havia, tampouco, um roteiro rígido; Kiarostami ficava no banco detrás do carro (as duas câmeras, claro, não permitiam que ele fosse visto) e ditava o diálogo para os atores.

Quem, porém, assiste ao filme fica impressionado com os efeitos artísticos e dramáticos que o cineasta foi capaz de tirar de tão poucos meios. O

primor da montagem – não no sentido rigorosamente técnico, mas sobretudo por sua capacidade de gerar expectativas e produzir situações ambíguas – eliminou a possibilidade iminente de tédio, já que se tratava de uma história circular, sem peripécias. Nosso voyeurismo de espectador, graças às opções tomadas pelo diretor, desviou-se de uma atitude emotiva (acompanhar o desenrolar de uma aventura) para uma atitude de sondagem intelectual (construir, com a informação de cada bloco, a imagem da protagonista ou, numa interpretação mais alegórica, refletir a cada bloco sobre uma faceta do drama da condição feminina).

Metalingüismo, minimalismo, rigidez estrutural, apagamento da autoria. Com estas características o realismo poético de Abbas Kiarostami ganhava um brilho ímpar, fazendo o cinema de poesia emergir não do excesso, do devaneio, do convite à contemplação gratuita, do melodrama, mas de uma operação auto-consciente de enxugamento formal e contenção subjetiva. Para perceber este diferencial, basta comparar os filmes de Kiarostami com outras películas iranianas que também enveredam pelo realismo poético. A beleza indubitável de filmes como *Gabbeh* (Mohsen Makmalbaf) e *A cor do paraíso* (Majid Majidi) não dependem, de forma alguma, do rigor e da economia de meios que preside os filmes kiarostamianos. Tanto em *Gabbeh* quanto em *A cor do paraíso* abundam imagens gratuitas do ponto de vista da funcionalidade narrativa: são apenas belezas que entremeiam a narrativa.

A intervenção mínima do diretor em *Dez* fora assegurada, principalmente, pelo uso das câmeras fixas, o que Jean-Claude Bernardt chamou, muito apropriadamente, de estetização das câmeras de vigilância. *Five*, com exceção da primeira tomada, mantém este padrão. Mas, como já enunciamos, o avanço maior do filme é a tentativa de retorno à imagem em si, despida da função imediata de veículo simbólico ou de recurso narrativo. Não se trata de uma tarefa simples. Baudrillard já mostrara que o esvaziamento dos sentidos não é fruto da falta destes nos signos de nossa cultura, mas do seu excesso. No princípio, o signo dava sentido à realidade; com o tempo, eles engoliram a realidade e agora habitamos o signo. Assim, a informação se esvazia pelo excesso de informação, o realismo pelo hiper-realismo, e assim por diante. Detenhamos das teses de Baudrillard a perturbação causada pela plethora de signos que circulam e ameaçam tragar a realidade. Como, neste

estado de coisa, ver uma imagem e não fazer transcender o seu sentido? Creio que este é o desafio que Kiarostami nos põe.

Five persiste no auto-centramento da imagem: elas até podem (talvez mesmo devam) simbolizar e narrar, mas seu trânsito para estas atividades deve ser lentamente conquistado pelo esforço do espectador. Apenas no primeiro “episódio” de *Five* a imagem é claramente âncora para uma narrativa. Mas não se trata, obviamente, de uma narrativa convencional. A “história” é a de um pedaço de pau constantemente ameaçado de ser tragado pelas ondas do mar. É difícil não torcer por este pedaço de madeira; daí a associá-lo a um herói é um pequeno salto. Tal associação deve-se ao fato de já estarmos acostumados aos gêneros cinematográficos; ora, se ali se trata de cinema, tem de encontrar uma filiação qualquer, logo estamos por trás de uma história de aventura disfarçada. É certo que a ambigüidade constituinte da imagem no cinema kiarostamiano não nega esta leitura – Pedro Guiramães lê *Five* justamente a partir de sua relação com o cinema de gênero –, mas tampouco a ratifica. Se se trata de um signo ou de um símbolo, não o serão de forma óbvia e convencional; Kiarostami instaura uma indecisão semântica nos objetos que filma, e o faz menos por ceticismo do que pelo desejo de enriquecer nosso imaginário, fazendo-nos entre a consideração do objeto em si e suas possibilidades de sentido, lembrando-nos que um pedaço de madeira é e que esse simples *ser* já é, em si, um espetáculo, talvez mesmo o espetáculo. No cinema atual, poucos cineastas – além de Kiarostami e uns poucos conterrâneos seus, vem à memória os russos Sokúrov e Petrov e o português Manoel de Oliveira – conseguem dá à imagem um valor em si, afrouxando o nexo causal entre elas e buscando uma forma de filmar lenta, meditativa, que nos pede uma contemplação atenta, que considere o filme quadro a quadro.

Se o primeiro episódio de *Five* detém proximidades inegáveis com o cinema narrativo, o segundo mitiga esta possibilidade. Aqui volta Kiarostami a estetizar as câmeras de vigilância. Neste segundo episódio, a câmera, estática, registra uma enseada pelo qual passam pessoas e pombos, formando um balé involuntário. A sensação é a de que entramos, definitivamente, no reino do impessoal. No primeiro episódio, a câmera acompanhava o pedaço de pau e nos dizia, com isto, que havia um sujeito por trás, um sujeito que recortava, pelo enquadramento e pela decupagem, um naco do real. O artifício, portanto,

era explícito – e o realismo da cena era fruto dele. Mas no segundo episódio tudo parece ser levado a cabo pelo acaso; e se ocorre assim, se não há, aparentemente, a mão de diretor, a imagem nos parece puro registro, fato bruto. A pergunta então que se põe é: haverá arte sem artifício? Kiarostami nos põe, assim, no limiar entre o mero registro visual (como nas câmeras de vigilância) e o uso estético da imagem.

Stanley Fish argumenta que não há uma essência a partir da qual se possa definir o que seja literatura. Em todo e qualquer período histórico, o que é e o que não é literatura é uma decisão da comunidade. O que faz Kiarostami em relação ao cinema, com esse *Five*, é também uma forma de desessencialização da arte, confundindo as fronteiras entre o filme e o não-filme. Qual a fronteira entre a mera imagem filmada e o cinema? Esta pergunta, em outros contextos de fácil resposta, torna-se dramática se levarmos em conta este *Five*. O cinema de Kiarostami delinea, em vários momentos, uma depuração e uma inocência tais que fazem a sétima arte retornar aos irmãos Lumière: as imagens em movimento já são, em si, encantadas, miraculosas, independente das manipulações que elas irão sofrer.

O terceiro episódio perde ligeiramente a aparência de registro bruto graças à manipulação consciente e artificial das cores do plano. A imagem nos mostra cachorros deitados na praia. A câmera, mais uma vez, está estática e distanciada; pouco a pouco, a cor do quadro começa a clarear, esbranquiçando até tudo sumir. Nada de fato acontece na cena e, assim, nossa atenção tende a deslocar-se dos “protagonistas” caninos para o lento esmaecimento das cores do quadro. O episódio é um exercício de modulação de textura, um apelo à fruição da cor, um convite à contemplação das coisas em si, fora das molduras narrativas que entrelaçam as imagens em relações causais.

O quarto episódio mostra patos indo e voltando no quadro. Novamente o recurso ao artifício é sóbrio: tem-se apenas a câmera estática num registro objetivo da movimentação dos patos. É grande a tentação de associar os patos indo e vindo ao gênero cômico, como faz Pedro Guimarães, afinal o caminhar destas aves lembra o jeito desengonçado do personagem Carlitos se locomover. Esta impressão é reforçada pela música de encerramento do episódio, uma valsa faceira que destoa das outras partes musicais do filme. Mas, é bom que se frise, a idéia subjacente ao episódio não é a de provocar

um riso aberto, mas apenas de gerar clima. Kiarostami é rigorosamente econômico nas modulações de humor da película; há uma serenidade em todas as partes do filme, convidando-nos à contemplação.

O quinto episódio é o mais longo e possivelmente o mais rico em sugestões. Consiste em um plano-seqüência de meia hora numa lagoa, à noite. Sobre o espelho da água, vemos a imagem da lua ora aparecer, ora desaparecer. Em alguns momentos, quando a lua se esconde entre as nuvens, ficamos diante da tela inteiramente escura. Kiarostami, na sua ascese, e conforme palavras suas em outra ocasião, almeja o filme sem imagens, a tela escura. O quinto episódio de *Five*, no seu reducionismo severo, atinge esse pico por alguns momentos. Pode parecer tratar-se de brincadeira inconseqüente, de vanguardismo anacrônico e de simples provocação ao público, mas, rigorosamente, não é nada disso. O quinto episódio é o resultado de um contínuo exercício de despojamento, de uma lenta conquista formal que se inicia, muito provavelmente, por *Onde fica a casa do meu amigo?*, filme de 1987.

Mas se, por um lado, no quinto episódio estamos sempre na iminência de perder o fio de imagem a que assistimos (basta a lua entrar numa nuvem) e termos que encarar a tela escura, por outro lado a sonoplastia nos devolve a visão; vemos graças à música que Kiarostami *compõe* a partir de vozes animais. Latidos de cachorro a distância, coaxar de vários tipos de sapo, cricri de grilos, barulhos de chuva, trinados de pássaros e outras vozes inidentificáveis nos lembram que o quadro é maior que o enquadramento, o não-visto tão ou mais importante que o visto. A lagoa é a sinédoque de um mundo mais vasto e variegado, mundo que pouco damos a atenção ou que não passa para nós de uma moldura idílica. Pois Kiarostami nos convida, ou melhor, nos obriga a passar meia longa hora neste mundo, a câmera estática, a manhã paulatinamente surgindo e nada, nada acontecendo segundo a humana vontade. Nesta situação, ou nos pomos em estado de passividade e nos fundimos àquele mundo, ou fugimos da poltrona do cinema para evitar uma tortura.

III

Five é a tentativa de instaurar o grau zero da imagem. Por isso, é também a tentativa de devolver ao olho a capacidade de experienciar o visto. E nisto o filme oferece um repositório de resistência contra a banalização e o esvaziamento da imagem na sociedade atual. Giorgio Agamben observa, em *Infância e História*, que a imagem fotográfica pode ser um ponto de fuga da experiência e não arquivo do experienciado. Estando entre os monumentos da história humana, muitas pessoas preferem fotografá-los a experienciá-los. Portanto, a imagem, fotográfica ou cinematográfica, para o bem ou para o mal, tem servido freqüentemente de anteparo à experiência, permitindo-nos deslizar sobre os signos sem nenhum engajamento. A grandeza de *Five* é querer reverter este estado de coisa.

Five propõe uma atitude de humildade perante a natureza, que se concretiza na contemplação gratuita das imagens. Só tal ascese nos devolverá a imagem em si, arrojando-nos do regime de simulacros que habitamos, segundo Baudrillard. Mas esta imagem em si, na forma de *mímesis* que Kiarostami funda, não se afunda na pura imanência; na verdade, borra as fronteiras entre imanência e transcendência, instaurando a sagração do cotidiano e da natureza.

Wanderson Lima é poeta e ensaísta. Professor de literatura da Universidade Estadual do Piauí – UESPI e doutorando em Literatura Comparada pela UFRN. Autor, entre outros, de *Reencantamento do mundo: notas sobre cinema* (Amálgama, 2008), em co-autoria com Alfredo Werney. Contato: wandersontorres@hotmail.com