

Uma possível arte do espectador: o “cinema incompleto” de Kiarostami no filme *O vento nos levará*

Douglas M. M. Resende
dougresende@gmail.com
Escola de Belas Artes - UFMG

Resumo

Este artigo analisa um dos aspectos mais importantes da obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami – a incompletude –, que o próprio realizador propôs em seu manifesto *Um cinema incompleto*. Paradigma do cinema moderno, especialmente nos anos 1990, os filmes de Kiarostami levantam questões relacionadas à própria natureza da linguagem e imagem cinematográficas. No caso do aspecto da incompletude de suas imagens, os filmes desse cineasta iraniano – como *O vento nos levará*, que foi tomado como objeto deste artigo – exigem do espectador uma postura de ativa produção de significados, já que a imagem não está fechada em si, mas buscando seu sentido para além dela. O devir, como já identificava Bazin e outros autores que o procederam, é parte da própria natureza da imagem em movimento, que pode apenas revelar uma parte da realidade, sem deixar contudo, no fluir do tempo, de buscar o todo incessantemente. Este artigo busca refletir sobre o “cinema incompleto” de Kiarostami e identificar procedimentos de linguagem que o diretor utiliza para colocar em prática o seu conceito.

Palavras-chave: realismo, incompletude, linguagem cinematográfica, fora de campo, modernidade no cinema, cinema iraniano.

Abstract

This article is an approach to one of the most important aspect of Abbas Kiarostami’s work – its unfinished images –, which was proposed by the Iranian filmmaker in his manifest *An unfinished cinema*. A paradigm of modern cinema, especially during 1990’s, Kiarostami’s films raise many questions related to the nature of cinematic language and image. As for the unfinished aspect of their images, Kiarostami’s pictures – as *Wind will carry us*, taken as the object of this article – demand from spectator a position of an active meaning producer, since those images are not closed around themselves, otherwise Kiarostami’s images search their meanings beyond them. Becoming, as Bazin said, is part of cinematic image’s own nature, which can only reveal part of reality. Though never stop trying to reach the totality. This article approaches Kiarostami’s “unfinished cinema” and intends to identify language procedures that he uses to apply his concept.

Keywords: realism, unfinished cinema, cinematic language, out-of-frame, modern cinema, Iranian cinema.

Desde que o cineasta iraniano Abbas Kiarostami despontou definitivamente para o mundo, na virada dos anos 1980 para 1990, inúmeras indagações surgiram a respeito da natureza de suas imagens e da sua forma peculiar de contar histórias. Chegou-se a falar de manifestação de um “neo-realismo *aggiornato*” ou de um “neo-realismo pós-moderno”, “emblema da tradição humanista do cinema” ou “paradigma do cinema

moderno”. *Quem é você, senhor Kiarostami?* (1), perguntava o título de um dossiê publicado numa edição de 1995 dos *Cahiers du Cinéma*, na tentativa de estabelecer parâmetros para a compreensão dos filmes até então realizados por Kiarostami.

O fato é que se trata de um cineasta cujo estilo possibilita uma ampla variedade de interpretações e cuja obra, por si mesma, oferece subsídios para a discussão de diversas questões concernentes à linguagem e imagem cinematográficas. A maior parte de sua obra é deliberadamente aberta, alheia a convencionalismos narrativos e sem estrutura dramática definida. E quando há uma estrutura dramática mais cuidadosamente fechada, mais próxima do melodrama, como em *Close-up* (Irã, 1990) ou *Gosto de cereja* (Irã / França, 1997), ela o é de forma oblíqua, sem passar por caminhos convencionais, o que implica certo estranhamento na relação com o espectador.

Outro fato relativo ao cinema de Kiarostami é que a *incerteza* que ronda os seus filmes é mesmo parte de uma proposta estética definida conscientemente pelo realizador. Em um texto escrito por ocasião das comemorações do centenário do cinema, em Paris, nos idos de 1995, Kiarostami defende certo “cinema incompleto”, cuja proposta estabelece que, na incompletude (das imagens e das histórias), o espectador tenha espaço para participar do processo criativo da obra. Ou seja, é justamente a falta que possibilitará espaço para o espectador criar ou completar o significado das imagens.

Eu acredito num tipo de cinema que ofereça maiores possibilidades e tempo à audiência. Um cinema feito pela metade, um cinema incompleto que alcance sua completude por meio do espírito criativo do público, resultando em centenas de filmes. Isso pertence aos membros da audiência e corresponde ao seu mundo. (KIAROSTAMI, 1995. Tradução livre do inglês)

A incompletude a que Kiarostami se refere pode ser entendida e identificada de diferentes formas em sua obra, pois se trata de um princípio fundamental, sobre o qual todo o resto será construído. Pelo menos uma dessas diferentes formas é especificamente fílmica e pode ser tomada como emblema desse “cinema incompleto”

de Kiarostami. A utilização sistemática do fora-de-campo em *O vento nos levará* (Irã / França, 1999), por exemplo, representa nitidamente uma estratégia para não se mostrar tudo, para deixar ao espectador espaço de *participação*.

O recurso narrativo do fora-de-campo está ligado à idéia de que tudo o que é visto através das lentes e dentro do quadro é apenas um recorte da realidade, nunca a sua totalidade. O simples ato do enquadramento já é uma limitação e uma redução da realidade que se registra. A constatação óbvia parece causar certa inquietude no cineasta, que reage a ela organizando as imagens de maneira centrífuga, ou seja, direcionando a percepção do espectador sempre para o que está além do que se vê no quadro.

Segundo André Bazin, o devir é parte da própria natureza das imagens em movimento, que sempre se desenvolvem em direção ao que está além do quadro. Como o quadro é apenas um recorte da realidade, sem nunca conseguir sintetizar toda a realidade que ele pretende representar, a imagem cinematográfica busca incessantemente essa totalidade. O ensaísta francês expõe a sua idéia da tela centrífuga tendo como contraponto a moldura do quadro da pintura, que, para ele, seria centrípeta.

Os limites da tela [do cinema] não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura [da pintura] polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga. (BAZIN, 1991, p. 173)

Em *O vento nos levará*, personagens dialogam sem que possamos vê-las na tela, histórias acontecem em ambientes que a câmera se recusa a invadir, e nossa imaginação é acionada a construir uma imagem que está além do visível, “uma imagem baseada em nossa própria experiência e que, portanto, difere segundo cada espectador”, aponta o próprio Kiarostami em relação a seu filme. “Cada espectador”, continua ele, “cria sua própria imagem com sua imaginação, e isso é exatamente o que

eu quero, minha situação ideal; a participação da audiência na *mise-en-scène* criativa do filme” (KIAROSTAMI *apud* ROSENBAUM; SAEED-VAFA, 2003, p. 119. Tradução livre do inglês).

Outra possibilidade de leitura da “incompletude” no cinema de Kiarostami está ligada à proposta realista de querer representar de forma objetiva as nuances de um cotidiano aparentemente banal. O realismo objetivista – ligado à parcimônia narrativa e ao minimalismo temático –, antes inserido numa estrutura mais próxima do drama clássico, como no caso de *Onde fica a casa do meu amigo?* (Irã, 1988), passa a ser usado em narrativas abertas, sem a rigidez do início, meio e fim, como se a organização da história nessa estrutura violentasse a natureza da realidade cotidiana que, em si mesma, não comporta a lógica dramática.

O drama clássico, por seu turno, não se ajusta à *tentativa* de representar na tela a realidade tal como ela se dá empiricamente diante de nossa percepção sensorial, tampouco a esfera cotidiana do homem comum. Tal empenho não permite a estilização das imagens, a seleção rígida ou o controle absoluto do cinema e do drama clássicos. A vida como tal não tem uma unidade, os eventos normais do cotidiano não se deixam captar numa ação que tem começo, meio e fim. Portanto, para colocar na tela apenas um recorte da realidade – e não um universo cuidadosamente fechado em si, como na estrutura clássica –, Kiarostami opta por “desdramatizar” seus filmes, a fim de que se torne visível na tela a textura da realidade cotidiana.

Elementos nítidos do drama clássico (principalmente o estabelecimento de conflitos bem definidos e a sua resolução final) ainda aparecerão na obra de Kiarostami ao longo dos anos 1990, especialmente em *Close-up* (ainda que este seja um documentário) e em *Gosto de cereja*. Mas passam a ser cada vez mais oblíquos nesses dois casos, até que sejam, em outros casos, praticamente extintos da narrativa, pelo menos em sua superfície. Ou seja, uma história e seus conflitos podem até existir, mas a partir do complemento do espectador e não diretamente da narrativa – é o espectador quem deve perscrutar as imagens em busca das histórias presentes nos detalhes e

sobretudo no fora-de-campo.

No caso de *O vento nos levará*, é difícil até mesmo afirmar que exista uma história, ao menos de forma direta. Ao contrário de *Gosto de cereja*, em que um drama está presente em todas as ações do filme, ainda que se esforçando para irromper da narrativa oblíqua que joga com a curiosidade do espectador, em *O vento nos levará* é o espectador quem tem a tarefa de buscar a história nas nuances de um cotidiano banal. Além disso, *O vento nos levará* não tem propriamente um fim – exigência fundamental no cinema e drama clássicos –, como acontece em *Gosto de cereja* e em *Close-up*. Sua pretensão não é apresentar um produto fílmico fechado em si, com princípio, meio e fim.

O que se quer, ao contrário, é apresentar uma fatia da realidade, como se o autor se apropriasse dessa fatia aleatoriamente, apenas para registrar o que acontece no ambiente ao seu redor, sem a pretensão de encontrar um drama, uma história que justifique o filme. Pelo contrário, nada acontece. As expectativas do protagonista – ele próprio em busca de um drama a registrar – são frustradas continuamente e o filme redundante na falta de um argumento próprio. A realidade não está em função da estrutura dramática. É o filme que deve assimilar a imprevisibilidade do mundo real e não o contrário. Se o drama não acontece naturalmente, esse é o fato diante do qual o narrador deve se inclinar.

O vento nos levará começa com o plano geral de uma paisagem bucólica, onde um carro percorre a estrada que corta essa paisagem. Pelos movimentos do carro, percebemos alguma hesitação e, com o início dos diálogos, confirmamos que os ocupantes não estão, de fato, seguros do caminho que seguem. É curiosa e estranha a decupagem desse prólogo: a câmera permanece impassível no plano geral, apenas acompanhando lentamente e de longe o percurso do carro, mas o som (dos diálogos em *off*) é inserido em “primeiro plano”. Há um descompasso entre o plano da imagem e o plano do áudio, e parece haver também um desinteresse da câmera em se aproximar da cena e esclarecê-la. A câmera não quer invadir aquela situação para forjar ali um

drama – ela apenas observa despretensiosamente.

Os diálogos entre as personagens transcorrem, tratando de sua localização, mas não as vemos nem sabemos quem são, o que fazem ali e qual a relação entre si. Se o espectador espera que essas informações básicas lhe sejam logo fornecidas, irá se desapontar. Pouquíssimo dessas perguntas serão respondidas de forma clara ao longo do filme. Com efeito, apenas uma das personagens desses diálogos iniciais irá aparecer no quadro e se revelar como protagonista da história (ou da não-história).

Depois do prólogo, as personagens chegam a um pequeno vilarejo onde encontram um garoto – Farzad –, que irá ciceroneá-las. O protagonista – dentre os que estavam no carro, único que aparece fisicamente no campo da câmera – pergunta a Farzad se o seu tio lhe dissera por que haviam vindo até ali. Ele responde que sim, e promete *não revelar o motivo a ninguém*. Ironicamente, o espectador segue sem saber o que aquelas pessoas, estranhas ao vilarejo, fazem ali. No decorrer do filme, os diálogos sugerem, sempre indiretamente, que se trata de uma equipe de filmagem, de televisão ou de cinema. E a insistência do protagonista em saber sobre o estado de saúde de uma senhora moradora do vilarejo leva a concluir que existe a intenção de registrar o ritual fúnebre que se seguirá à sua morte.

Como acontece em outros filmes de Kiarostami, a parcimônia e a objetividade da narrativa deixam o espectador quase sempre subinformado. Em *O vento nos levará*, o espectador tem menos ciência do que se passa do que as próprias personagens do filme. A narrativa começa em determinado momento do cotidiano de certas pessoas, não necessariamente no início de uma história específica, e observa aquelas personagens de modo impassível, sem se intrometer para que se tire um drama dali, mas deixando que o próprio desenlace dos acontecimentos sirva ao espectador naturalmente, fornecendo-lhe informações a conta-gotas.

No ensaio *Caminhos de Kiarostami* (2004), o crítico Jean-Claude Bernardet adota o “princípio da incerteza” – termo cunhado por Laura Mulvey – como abordagem para sua análise de alguns dos filmes do cineasta iraniano. Bernardet observa que, no

momento em que tomamos conhecimento de que a tal equipe de filmagem estava no vilarejo para registrar um ritual fúnebre, já se haviam passado mais de 55 minutos, ou seja, praticamente dois terços do filme. “Adiar a informação, deixar as situações incompletas, não finalizar os enredos são procedimentos de que Kiarostami se vale tendo em vista a relação do filme com o espectador”, analisa o crítico. O mesmo já acontecia em *Gosto de cereja*: “Quando Badii [o protagonista do filme] revela o objetivo de sua ação (...), já se passaram mais de 24 minutos, ou seja, cerca de um quarto da duração do filme. É muito tempo”, conclui Bernardet (2004, p. 52).

Esses procedimentos de omissão constituem um ponto-chave para a compreensão da obra de Kiarostami. O espectador é colocado de volta ao estado da tábula rasa, muitas vezes de indeterminação completa. Ele terá de construir os significados daquele mundo representado na tela a partir de informações elementares e de sua própria experiência sensorial com o filme, ora apenas com a audição, nas cenas em que falta o complemento da imagem, ora apenas com a visão, em seqüências que carecem de diálogos funcionais, mas onde significados podem ser perscrutados, mesmo que esforço e imaginação lhe sejam exigidos para identificá-los.

Nos filmes de Kiarostami, a participação do público é solicitada a partir da inquietude que a falta traz, exigindo paciência e atenção. Como o próprio diretor deixa patente no texto *Um cinema incompleto* (1995), seus filmes não querem conquistar o espectador mostrando-lhe tudo, mas deixando espaço para que ele também seja um “autor”, ora participando do processo criativo, ora como cúmplice desse processo. (2) Trata-se assim, como propunha Brecht, de uma possível “arte do espectador”.

Notas:

(1) Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami?, *Cahiers du Cinéma*, n. 493, julho / agosto 1995.

(2) Evocando aqui a natureza auto-referencial da obra de Kiarostami, tema fundamental, mas que exigiria um outro artigo para ser elucidado.

Referências

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DABASHI, Hamid. *Close up iranian cinema: past, present and future*. London: Verso, 2001.
- ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madri: Cátedra, 2002.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KIAROSTAMI, Abbas. *An unfinished cinema*. Disponível em: http://www.dvdbeaver.com/FILM/articles/an_unfinished_cinema.htm. Paris, 1995. Acessos entre 2006 e 2007.
- Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami?, *Cahiers du Cinéma*, n. 493, julho / agosto 1995.
- ROSENBAUM, Jonathan; SAEED-VAFA, Mehrnaz. *Abbas Kiarostami*. Champaign: University of Illinois Press, 2003.

Douglas Mosar Morais Resende jornalista profissional, atualmente repórter e crítico cinema e literatura do jornal O Tempo, de Belo Horizonte. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.