

Contemplando a poesia do mundo através do cinema Apontamentos sobre *Five*¹

Sílvia de Paiva silviadepaiva@gmail.com
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Resumo

Em *Five* (2003), fragmentos do real, filmados em planos de longa duração, convidam o espectador à contemplação. Tomando como ponto de partida este filme, pretendemos discutir a especificidade do ato contemplativo no cinema, assim como as condições que o possibilitam na obra em questão.

Palavras-chave: Contemplação; Kiarostami; Cinema poético; Protocolo.

Abstract

In *Five* (2003), fragments of reality, filmed in long shots, invite the viewer to contemplation. Taking this movie as a starting point, we want to discuss the specificity of the contemplative act in the cinema and the conditions that enable it in the work in question.

Key-words: Contemplation; Kiarostami; Poetic cinema; Protocol.

Em Five (2003), uma de suas obras mais recentes, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami tensiona o seu fazer cinematográfico até o limite do possível. A economia na utilização dos recursos expressivos do cinema é evidente. A obra é composta de cinco planos de longa duração, divididos em blocos. Em cada um deles, a câmera permanece imóvel, presa a um mesmo enquadramento. O trabalho de montagem das imagens é mínimo. Não há atores. A natureza ganha o centro da tela.

Tal filme parece uma tentativa radical de observação atenta do real através da mediação da câmera. Uma observação através da subtração, usando o mínimo possível dos recursos do cinema, mas visando o máximo de expressão da realidade filmada. Vamos descrever, brevemente, os cinco planos a fim de auxiliar a compreensão do texto. Sempre que for necessário, ao longo do texto, empreenderemos uma descrição detalhada de algum pormenor desses blocos.

No primeiro bloco, vemos um pedaço de madeira na beira da praia, quase na linha divisória entre o mar e a areia. Os movimentos de ida e vinda das ondas acabam arrastando o pedaço de madeira para mais perto do mar. Ele fica dançando na tela à mercê das ondas até se quebrar em dois. O pedaço maior é levado pelas ondas e desaparece. O menor fica na beira da praia. Depois vemos no fundo do enquadramento, dentro do mar, o que parece ser o pedaço maior, boiando nas ondas. O menor fica na praia, quase sendo agarrado pelas ondas, mas levemente fora do poder delas. A tela negra domina

o quadro por alguns momentos e é acompanhada por uma música suave. Tem início o bloco seguinte.

O segundo bloco focaliza um calçadão, um pouco acima do mar. Vemos uma grade branca separando a praia desse local. A imagem possui uma grande profundidade de campo, sendo possível ver o mar com nitidez até onde ele alcança a linha do horizonte. Pessoas caminham no calçadão, a maioria sem notar a câmera. Pombas ciscam o chão, entrando e saindo do enquadramento. Um grupo de idosos pára diante do enquadramento para conversar. O bloco finaliza com a tela toda branca por alguns instantes, o próximo bloco se inicia.

Nele, vemos um grupo de cachorros sentados à beira da praia, como se estivessem apreciando o mar. Durante o plano, eles se movimentam. Uns que estavam sentados levantam, mudam de posição, outros se reúnem balançando o rabo como se estivessem trocando informações. Um deles sai do quadro. Ao final, todos aparecem deitados sob a areia.

Em seguida, vemos um bando de patos cruzarem a tela no bloco quatro. A princípio, num ritmo lento. Depois, num ritmo mais acelerado. De início, eles correm da direita para esquerda e, depois de um tempo, invertem o movimento. Escutamos o barulho de suas patas caminhando na areia. Ao fundo, o mar ocupa grande parte do enquadramento.

Uma explosão de sons invade o último bloco. Vemos a tela negra e, de repente, distinguimos o reflexo da lua, aparecendo e desaparecendo da tela. Tudo isso ao som de cachorros latindo, sapos coaxando. Os sapos, em especial, parecem travar uma conversa por meio de sons. Imagens de chuva e sons de trovoadas cortam rapidamente a tela, em determinado momento. Ouvimos um galo cantando. Depois de um tempo, as imagens vão tornando-se, gradualmente, mais claras, como se o dia estivesse raiando e vemos a superfície do que parece ser um lago.

1. A contemplação da natureza em Kiarostami

Abbas Kiarostami tornou-se internacionalmente conhecido por filmes com belos planos gerais de paisagens da natureza e pelo apreço às pessoas comuns filmadas em suas vidas cotidianas. Contudo, o cinema, apesar de ser sua principal forma de expressão, não é a única. Ele também escreve poemas,

tira fotografias e realiza trabalhos em artes plásticas. Apesar de a natureza ser uma presença bastante freqüente em seus filmes, ela é o centro das atenções na sua obra fotográfica.

Numa primeira visada, *Five* parece se relacionar mais com as fotografias de Kiarostami do que com sua obra cinematográfica. A fotografia, para este artista, é uma forma de acesso à natureza. Contudo tal acesso não é obtido de forma fácil. Como ressalta o artista, “é preciso saber olhar, saber ver. Tudo se resume na maneira de ver. O segredo reside no conhecimento deste modo de visão, de olhar”. (KIAROSTAMI apud ISHAGPOUR, 2004: 92) Para que a natureza possa se dar a ver nas fotos, é necessário que haja uma “decantação do olhar” (SENRA, 2004: 160) do fotógrafo, ou seja, a eliminação de preconceitos, de convenções, do senso comum “em nome de uma contemplação que não visa a um outro mundo, mas o aqui mesmo na luminosidade de sua aparição, na sua abstração material” (SENRA, 2004: 162).

Fazem parte desse processo de “decantação do olhar” um distanciamento, um apagamento de si e um silêncio e solidão profundos por parte de quem fotografa. Tudo isso para que a natureza surja, para além das aparências, nas fotos. Não seria também essa o procedimento adotado por Kiarostami durante a realização de *Five*? Talvez esse seja o grande diferencial deste trabalho em relação às outras obras dele: o seu o modo de concepção da direção cinematográfica.

Nesta obra, Kiarostami parece dar continuidade, de forma mais radical, a algo iniciado com o filme *Dez* (2002): a proposição de um outro modo de agir do realizador durante a feitura de seu trabalho. Em *Five*, por exemplo, o diretor se coloca na posição de quem registra algo feito pela natureza, uma espécie de declamador da poesia do mundo:

Não posso dizer que fiz esse filme, posso dizer que registrei esse filme, pinteí essa história. Mais ou menos, como se eu houvesse declamado uma poesia que já estivesse escrita. Não realizei o filme, mas estava ali pronto para compreender e observar. (KIAROSTAMI, 2004: 322)

Essa figura do declamador aponta para alguém que não realizou o trabalho, mas que possui participação na obra, atualizando-a cada vez que a declama, ao inserir nela algo singular através do seu modo declamatório.

Como bem enfatiza Kiarostami, nesse processo, há uma redução do controle do diretor sobre a obra, mas não a ponto de a autoria desaparecer, “mas no sentido de que não haverá uma encenação. Você continua sendo o autor, mas se elimina como deus da cena” (KIAROSTAMI, 2004: 322). Desse modo, *Five* não é um filme com atores e objetos dispostos em frente à câmera pelo diretor. É a câmera que se põe frente a uma cena do mundo, organizada numa lógica que foge ao controle do cineasta. Cabe a ele apenas escolher o cenário natural a ser filmado e o modo de relação da câmera com o real filmado.

No modo como se relaciona com o objeto filmado (a natureza), *Five* também parece dialogar com algumas vertentes do cinema poético francês dos anos 20. Tal cinema, como ressalta Ismail Xavier (2005), privilegia tanto a relação do cinema com a visão direta da natureza, quanto o que ele tem de especial em relação à visão natural. Para seus integrantes, a especificidade do cinema reside no seu potencial de revelar uma verdade indizível que não é fruto da construção de uma narrativa clássica, mas “resultado apenas da presença bruta de cada elemento, respeitado em seu desenvolvimento contínuo, dentro de um ritmo que lhe é característico” (XAVIER, 2005: 103). Através da imagem captada diretamente do real, este cinema proporcionaria ao espectador uma “purificação do olhar” (XAVIER, 2005: 103). Para tanto, é necessário que a obra não trabalhe com concatenações lógicas próprias à narrativa clássica e que o espectador eleve suas sensibilidade de modo a conseguir ver algo para além da imediatez das imagens mostradas.

Nesse contexto, Xavier (2005) ressalta que este cinema poético não só aceita, mas redime a utilização do mimético, desde que ele não fique apenas na exterioridade dos fatos e consiga atingir a profundidade do filmado. É como se a aparência exterior das coisas fosse apenas uma porta de entrada para expressão do estado poético da natureza. Neste contexto, há uma revelação do real pela câmera, mas não apenas em função da natureza ontológica da imagem, como preconizou Bazin (1991), mas em função da relação câmera/objeto.

Os diálogos possíveis entre essa tendência e o trabalho analisado parecem se iniciar com a preocupação com o registro da natureza. Tal registro está associado a uma alteração do olhar seja do espectador, seja do

realizador. A idéia de uma “decantação do olhar” do cineasta não parece dialogar com a idéia de “purificação do olhar” do cinema poético? Outro ponto de contato é o fato de Kiarostami também investir nas imagens figurativas como vias de acesso à contemplação da natureza.

Sobre este ponto, vale uma observação que relativiza a aproximação entre *Five* e as obras do cinema poético: a utilização de artifícios para captação do real. Enquanto o cinema poético restringiu seus filmes ao limite do mimetismo, Kiarostami não se importa em lançar mãos de manipulações e reconstruções ao filmar imagens do real. Isso pode ser evidenciado na obra em questão nas imagens do bloco três, por exemplo. Elas caminham da figuração para completa abstração durante o transcorrer do tempo. De início, vemos, em primeiro plano a areia da praia, num segundo, um grupo de cachorros voltados para o mar e, no fim do enquadramento, o horizonte separando nitidamente mar e céu. A imagem, que possui grande profundidade de campo e alta dose de figuração no início, caminha, com o passar do tempo, para a abstração. Onde antes víamos a separação do céu e do mar, agora começamos a ver um quadro branco, no qual parecem correr, na horizontal, uns borrões azuis (que sabemos serem as ondas do mar, agora desfiguradas). Os cachorros, aos poucos, adquirem a forma de uma mancha negra no fundo branco. Até que no final, temos um quadro branco chapado com três manchas pretas na parte inferior esquerda.

2. A natureza da contemplação em *Five*

O está em jogo no ato de contemplar o mundo? Segundo o verbete contemplação, do dicionário *La Pratique de la philosophie de A à Z*, contemplar significa olhar atentamente para algo. Ishaghpour (2004) também ressalta a importância do olhar no ato contemplativo, lembrando-nos que não é um tipo qualquer de olhar que lançamos ao objeto contemplado. Para ele, “ver a natureza e a paisagem exige a distância do olhar, o exílio. A contemplação da paisagem não tem nada de ingênuo, nem de imediato” (ISHAGHPOUR, 2004: 91).

Ainda segundo dicionário mencionado anteriormente, a palavra contemplação pode ser definida em termos estéticos, metafísicos ou teológicos. Para os propósitos deste trabalho, consideramos a definição

estética a mais adequada. Nesta acepção, ela se refere à atitude do espectador diante de uma obra de arte (ou, por extensão, diante da natureza) caracterizada pela satisfação única que ele sente ao admirar esta obra.⁴ Ainda neste dicionário, o autor destaca duas características inerentes ao gesto contemplativo: 1) a relevância da visão: todo ato contemplativo tem como ponto de partida o olhar; 2) o seu caráter de experiência desinteressada, quando comparada às atividades práticas. Não se espera nenhuma recompensa de ordem pragmática desta atividade.

A discussão anterior diz respeito à contemplação direta da natureza, contudo estamos aqui interessados num tipo de contemplação propiciada pelo cinema. Em que esses tipos de contemplação diferem? Para empreender tal discussão, tomaremos como base *Five*. Iniciemos com a quantidade de sentidos ativados durante uma e outra contemplação. O cinema parece nos requisitar menos sentidos. Se pensarmos, por exemplo, no ato de contemplar uma onda, quando estamos a contemplá-la ao ar livre, não só vemos a onda e ouvimos o barulho do mar, como também sentimos a brisa no nosso rosto, o cheiro da maresia. Ao passo que a contemplação dos movimentos de uma onda no cinema nos priva dos sentidos do olfato e do tato. Mas em compensação, podemos ter os sentidos da visão e da audição potencializados num grau tal que dificilmente alcançaríamos na contemplação direta da natureza. Um exemplo expressivo parece se encontrar no bloco cinco de *Five*. A relação do som com a imagem é importante o filme todo, mas ela parece particularmente importante neste bloco, no qual a presença do som supera os elementos visíveis da imagem. Os sons da natureza que povoam este plano fazem toda a diferença, uma vez que eles parecem potencializar a sensação de presença da natureza na tela.

A diferença mais expressiva entre esses dois modos de contemplação, contudo, diz respeito ao material contemplado. Na contemplação direta, estamos diante do mundo, avistamos um espaço ao acaso e somos arrebatados por ele de tal forma que ficamos a olhar atentamente para ele por um período de tempo e, de repente, entramos em estado contemplativo através da experiência direta com o mundo. O cinema, ao contrário, propicia uma experiência contemplativa mediada pela obra. Em *Five*, por exemplo, somos colocados diante de imagens e sons captados da natureza pela câmera do

cinasta, mas não são imagens quaisquer. O recorte do mundo oferecido à contemplação foi selecionado e organizado pelo diretor de modo a criar as condições através das quais ele acredita que contemplação possa vir a ocorrer.

Desse modo, o que presenciamos em *Five* é a construção de uma contemplação mediada pelo cinema. Como isso ocorre? Acreditamos que seja, principalmente, a partir da utilização de um conjunto de regras rígidas construídas pelo cineasta com a finalidade de criar um ambiente adequado para acolher o real (a natureza) no filme e devolvê-lo à contemplação do espectador. Aproveitando o conceito que o crítico Jean Claude Bernardet (2004) toma emprestado do pesquisador francês Dominique Baque, vamos denominar esse conjunto de regras de “protocolo estrito”. Tal protocolo consiste em “um sistema de coerção livremente escolhido e determinado pelo autor, e a que terá de submeter toda a matéria que vier a se integrar à obra” (BERNARDET, 2004: 20).

O que compõe o protocolo estrito de *Five*? Não temos a pretensão de cercar todas as opções do cineasta, mas vamos as mais evidentes: utilização da câmera digital, imóvel, escolha de um único enquadramento, ausência de atores e de uma ação narrativa; planos de longa duração variando entre 10 e 15 minutos; ausência de montagem no interior dos blocos. Vamos comentar aqui alguns elementos desse protocolo mais detidamente. Começemos pela câmera e pelas relações que ela cria com o enquadramento e as possibilidades abertas ao fora-de-campo.

A câmera na maior parte do tempo é imóvel³. Tal imobilidade pressupõe uma não interferência do cineasta após o início das filmagens, relegando os blocos a um único ponto de vista. Neste momento, podemos pensar num aprisionamento do olhar do espectador num quadro fixo. Mas não é bem assim. De fato, a imobilidade da câmera estabelece um único ponto de vista para o que é filmado, mas não devemos confundir imobilidade da câmera com a imobilidade do quadro. A câmera é imóvel, mas o quadro é móvel. Em grande medida pela presença do mar.

A fixidez da câmera também barra a possibilidade de vermos o que está para além do quadro. Contudo, não devemos deduzir disso uma ausência de fora-de-campo, ou seja, uma ausência de algo fora das bordas do quadro, não imediatamente visível, apenas sugerido num primeiro momento. Em todos os

planos temos a sugestão da continuidade do plano para além do enquadramento ou da existência de algo para além dele. Essas sugestões são dadas pelo constante movimento do mar que ultrapassa as bordas do quadro, pelas pessoas e animais que atravessam a tela na horizontal ou pela forte presença de sons de natureza.

Outro elemento marcante no filme são os planos de longa duração. Segundo Jacques Aumont, alguns cineastas recorrem a este recurso pela promessa que ele traz de que “nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador) algo de um contato com o real acabe advindo” (AUMONT, 2004: 66). É como se sua utilização garantisse, de antemão, a inscrição de algo singular do real. Mas planos longos não garantem nada a priori. Como nos lembra Aumont, a revelação de algo do real não está no filme em si, mas na relação que o espectador estabelece com ele: “E para o espectador, e somente para ele, que poderá haver milagre, a sensação fugidia de um brilho do real” (AUMONT, 2004:67).

Acreditamos que a importância da utilização de planos longos em *Five* tem menos a ver com sua capacidade de inscrever algo de peculiar do real e mais com o fato ele oferecer ao espectador uma duração maior das imagens. Quanto mais tempo a imagem permanece no quadro, maior a possibilidade de o espectador alcançar um estado contemplativo. Tal duração parece intentar criar o que o filósofo Gilles Deleuze (1990) denominou de imagens-tempo, imagens possuem um tempo próprio criado por elas mesmas. uma imagem-tempo.

Apesar de a realidade física, em *Five*, ser captada no tempo, o que vemos em seus planos não é a representação direta do tempo registrado pela câmera, mas a emergência na tela do “tempo em estado puro” (Deleuze, 1990). Não o tempo governado por uma ação narrativa, mas o tempo em si mesmo. É no tempo dessas imagens que o espectador deve mergulhar seu olhar para alcançar o estado contemplativo proposto pela obra. Neste momento, parece se revelar mais uma diferença entre a contemplação no cinema e a contemplação direta. Pelo menos, em “*Five*”, ela é guiada por um tempo próprio criado pelas imagens.

O tempo em *Five* é marcado por mudanças perceptivas não só entre os planos, mas dentro deles. Cada um é marcado por um ritmo próprio. Essas

mudanças guiam o olhar do espectador fazendo com que ele avance e recue na tela de acordo com os movimentos das ondas; que ele trombe com as pessoas que caminham em um calçadão em direções opostas; que ele se perca entre os movimentos das ondas em direção à tela competindo com movimentos de pessoas, animais ou coisas na lateral; que ele acompanhe as variações das marchas de um grupo de patos na tela; que ele sofra um apagamento em prol da audição marcada de sons da natureza. Mas há também momentos marcantes de pausas do olhar entre os blocos. O convite ao descanso é feito durante alguns segundos que separam um quadro do outro no qual a imagem fica ou toda branca ou toda preta. É entre essas idas e vindas do olhar, em planos construídos segundo um protocolo e com uma temporalidade própria, que a possibilidade de contemplação nasce.

Considerações finais

Acreditamos que o protocolo criado por Kiarostami é o principal guia desta contemplação mediada pelo cinema. Nosso olhar não passeia livremente por uma cena do mundo. Ele é limitado pelo protocolo, que de certa forma, dá as instruções, orientações através das quais a contemplação vai ocorrer.

Vale destacar que essa idéia da existência de um protocolo que fornece as diretrizes para a criação dos blocos de *Five*, parece pertinente nos quatro primeiros blocos. O quinto bloco, contudo, parece nos lançar dúvidas em relação a este protocolo. Nele, a tela permanece preta grande parte do tempo, sendo entrecortada por algumas poucas imagens, mas a marca distintiva deste bloco é a explosão de sons da natureza. Difícil precisar se houve ou não montagem, se a câmera permaneceu parada, se a duração foi respeitada, mas também não temos muitos subsídios para dizer que não foi. Seqüência que reata firmemente esta obra com o restante da produção cinematográfica de Kiarostami ao nos jogar no campo da incerteza sobre a natureza das imagens: registro espontâneo segundo parâmetros de um protocolo ou construção que passa a impressão de registro espontâneo guiado por um protocolo? Não importa. O que importa mesmo é se eles criam uma possibilidade do espectador alcançar um estado contemplativo através da mediação delas.

Neste sentido, é importante lembrar que *Five* é um convite a contemplação de um mundo recriado através dos recursos próprios de um

protocolo construído de modo a imprimir um tempo próprio às imagens que possibilite ao espectador atingir o estado contemplativo. Contudo, tal experiência depende da relação do espectador com a obra. Ela só vai se efetivar na medida em que espectador tiver paciência de suportar a duração própria das imagens.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 266p.

BAZIN, André. **O cinema**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNADET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 165 p.

CLEMENT, Elisabeth. **La Pratique de la philosophie de A à Z**. Hatier: Paris 1994. 384p

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: Imagem-tempo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2005. 338p.

ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In: **Abbas Kiarostami**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 324 p.

KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim in In: **Abbas Kiarostami**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 324 p.

SENRA, Stella. Contemplação da natureza, natureza da contemplação in In: **Abbas Kiarostami**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 324 p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212p.

¹ Tal filme é uma homenagem ao grande cineasta japonês Yasujiro Ozu. Na estilística de *Five* e também no seu caráter contemplativo é possível ver um forte diálogo com a obra de Ozu. Contudo, em virtude de limitação de tamanho deste trabalho, tivemos que suprimir a discussão relativa a esse ponto.

³ Única exceção imposta à imobilidade da câmera acontece no bloco um. Nele o cineasta parece seduzido pelos movimentos do pedaço de madeira e faz pequenas "correções" no enquadramento para não perde-lo de vista.

Currículo Resumido:

Sílvia de Paiva graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela PUC/MINAS (2003); Especialista em Cultura: Produção e Crítica pelo Instituto de Educação Continuada da PUC/MINAS (2004), Especialista em Comunicação: imagens e cultura midiática pela UFMG (2006). Atualmente, está cursando o Mestrado em Comunicação e Socialibilidade da UFMG; integrante do grupo de pesquisa "Poéticas da experiência" coordenado pelos professores Bruno Leal e César Guimarães.

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.