



## **O tempo da pintura videográfica: Reflexões sobre os usos do plano-sequência em *Cinco*, de Abbas Kiarostami<sup>1</sup>**

Erly Vieira Jr<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

A partir de uma leitura do filme *Cinco*, realizado por Abbas Kiarostami em 2003, este artigo pretende traçar algumas reflexões sobre a utilização de alguns conceitos da estética do vídeo (segundo Dubois, Fargier e Bellour) no trabalho do cineasta iraniano, em especial na aproximação com a pintura e na construção de temporalidades próprias (aproximadas às categorias de “pausa” e “sumário” propostas por Genette), dentro do que Jean Claude Bernadet identifica como uma *mise-en-scène* do artifício.

### **Palavras-chave**

Cinema e tempo; artifício; estética videográfica; Abbas Kiarostami.

Tudo começa com uma tela escura. Aos poucos surgem os créditos iniciais, enquanto ouvimos o barulho do mar cada vez mais presente. Quando o contador do aparelho de DVD aproxima-se dos dois minutos, a imagem surge: um plano-detalle de um pequeno pedaço de madeira, na baixa resolução do vídeo digital, que as ondas do mar trouxeram até a praia. Inicialmente, a madeira ocupa o centro do quadro, cercada de areia por todos os lados, e vez por outra surgem as ondas do mar, pela borda superior da tela, provocando alguma mobilidade no pequeno objeto enquadrado. Finalmente ele começa a flutuar, à deriva, segundo o fluxo da maré. De início, a câmera mantém a rigidez do quadro, para em seguida desistir e tentar acompanhar discretamente o movimento do pedaço de madeira, tentando mantê-lo no centro da imagem captada. As ondas que varrem o quadro, irregulares, “lavando” a textura da areia, parecem pinceladas, numa espécie de “pintura” em movimento, que se executa à medida em que vejo o desenrolar desse evento. Oscilante, efêmero: por isso mesmo, desejo que seja eterno, ainda que por apenas mais alguns instantes, durem o quanto durarem.

O contador do DVD marca 4:40 quando uma onda um pouco mais forte consegue dividir o objeto em dois tocos, cada qual com seu movimento próprio. Nesse momento, indecisa sobre qual dos dois acompanhar, a câmera opta por manter-se imóvel. Eu também fico indeciso, meu olhar de espectador absolutamente descompromissado

---

<sup>1</sup> Exemplo: Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, email: erlyvieirajr@hotmail.com.



implora por uma nova flutuação da câmera, na vã esperança de manter os objetos em cena por mais tempo. Aos seis minutos, por força do acaso, um dos pedaços de madeira sai de quadro, pelo canto inferior direito. Respiro aliviado: meu olhar aos poucos se tranqüiliza, ainda que por cerca de um minuto e dezesseis segundos apenas (que, contudo, parecem uma eternidade), já que o segundo pedaço de madeira retorna ao quadro novamente por conta da maré oscilante, desta vez no canto superior direito. Ponho-me de sobreaviso, à espera da confirmação acerca de qual dos dois objetos será levado para fora do meu campo de visão a qualquer momento. Pulsação impossível de reter, devir que me remete o tempo todo ao devir-imagem videográfico. Por fim, aceito a flutuação dos pequenos objetos em toda sua imprevisibilidade. Até que, aos nove minutos e meio, a música surge para me lembrar que o que se apresenta diante de meus olhos ainda é uma imagem pré-gravada, e não o desenrolar da vida em tempo real presente, como se eu a observasse sentado na areia. Percebo estar diante de uma imagem previamente editada, submetida à intervenção de outro sujeito, um autor. Vejo um passado tornado presente, mas que nunca deixou de ser passado. E assim decorrem os quinze segundos finais da imagem, até a tela escurecer e, por mais vinte segundos, permitir que a música atravessasse totalmente meus sentidos, ressignificados.

É dessa forma que sou apresentado ao primeiro dos cinco planos-sequência de *Cinco* (realizado em 2003 por Abbas Kiarostami). Numa espécie de homenagem ao cineasta japonês Yasujiro Ozu (célebre por seu freqüente uso da câmera fixa), o diretor iraniano propõe um filme calcado num dispositivo claramente delimitado: sequências compostas por um único plano cada, captado por uma câmera DV, apresentando uma série de eventos comuns no cotidiano de uma praia no norte do Irã, nas proximidades do Mar Cáspio. Em todos eles, a câmera primeiro opera um recorte espacial desse contexto, para em seguida permitir a irrupção do evento em toda sua duração, até que ele se encerre e a paisagem volte ao seu estado de repouso. Trata-se de um trabalho intensamente contemplativo, que se aproxima bastante da pintura, no qual Kiarostami convida o espectador a olhar para as coisas, para os singelos acontecimentos que se sucedem pelos 500 metros de extensão da praia situada diante de sua casa, num franco diálogo com o olhar objetual (ou seja, o ponto de vista dos objetos a nos contemplarem) que Yoshida (2004) afirma estar muito presente nos filmes de Ozu.

Aqui, temos a possibilidade de se revelar, segundo Kiarostami (2004), um universo inteiro: “É um trabalho que se aproxima da poesia, da pintura, e que me liberou da obrigação da narrativa e da escravidão da direção”. Segundo o crítico cinematográfico



Ruy Gardnier, na revista eletrônica *Contracampo*, edição nº 64, “o filme apresenta a eterna fascinação kiarostamiana sobre os processos cíclicos do mundo (dir-se-ia os humanos, os naturais e os cósmicos, sem muita distinção entre eles), desta vez focada apenas no renovar-se da maré, na tomada da luz, nas variações luminosas das várias partes do dia, e naquilo que se passa entre a água e a câmera.” (GARDNIER, 2004:1)<sup>3</sup>. E é nesse contexto que acredito que a adesão ao plano-sequência em *Cinco* possa funcionar como uma espécie de instância para a construção de uma série de conexões entre temporalidades distintas, tanto dentro quanto fora da narrativa, aproximando o estatuto da imagem videográfica ao da pictórica, numa narrativa híbrida que mescla algo de cinematográfico ao suporte do vídeo digital. Numa espécie de exercício ligeiro, este artigo (resultante do curso “Os diários de viagem dos videoartistas sul-americanos dos anos 80 e 90”, ministrado por Andréa Molfetta, na ECo-UFRJ, no primeiro semestre de 2008) pretende explorar, desse modo, um diálogo bastante fértil que se estabelece entre algumas concepções propostas por Phillippe Dubois acerca da imagem eletrônica e as aproximações que Abbas Kiarostami estabelece entre o vídeo e a pintura em sua obra.

### ***Cinco* e o “tempo” da pintura**

Jost e Gaudreault (1995), em sua narratologia fílmica, a partir de uma apropriação das categorias propostas por Gérard Genette em sua obra *Figures III* para analisar as relações entre o “tempo do discurso” (TD) e o “tempo da história” (TH) propõem situar, a princípio, o plano-sequência na categoria *Cena* (TD=TH), por seu estatuto de “reprodução em tempo real” do que é narrado. Tal concepção, certamente, pode ser aplicada plenamente a um cinema cuja narrativa situe-se dentro dos moldes clássicos da linguagem cinematográfica. Contudo, como reduzir a pluralidade de afetos presentes em cada plano de um filme como *Cinco*, que opera imperceptíveis passagens entre regimes temporais tão diversos entre si? Assim sendo, proponho pensarmos os usos do plano-sequência no filme de Kiarostami como uma mistura entre outras duas categorias de análise do tempo segundo a narratologia, que inclusive se aproximam dos procedimentos presentes no cinema moderno e contemporâneo (Molfetta, 2002) e do “estado-vídeo” mais do que a idéia de *Cena* : falo da *Pausa* e do *Sumário*.

---

<sup>3</sup> Ver <http://www.contracampo.com.br/64/five.htm>.



Na *Pausa*, o tempo do discurso não corresponde a nenhuma duração diegética ( $TD = n$ ;  $TH=0$ ). Nessa espécie de suspensão da narrativa, o tempo do discurso é muito mais importante que o tempo da história (Jost e Gaudreault, 1995: 126). Estamos aqui nos aproximando do “presente eterno” do vídeo, segundo Fargier (1993). Já o *Sumário* seria o equivalente audiovisual da descrição, exemplificado pelos autores pelos movimentos de câmera em filmes como *O leopardo* e *Morte em Veneza*, de Lucchino Visconti. Nele, estende-se discursivamente para se falar de um instante.

Quando pensamos nas seqüências de *Cinco*, em que o olhar do espectador é conduzido para uma espécie de suspensão da temporalidade cotidiana, uma contemplação inicial do detalhe, para em seguida mergulhar num desfile de imagens que fazem a tela assemelhar-se à idéia de uma “pintura em movimento”. De forma parecida às “descrições” operadas pelos movimentos de panorâmica (e pelo uso do zoom) no cinema de Visconti, podemos perceber aqui também um certo uso de uma lógica descritiva, na qual a câmera de Kiarostami também pratica uma digressão discursiva para se falar de um instante, até que o encerramento do evento esvazie as intensidades afetivas que essa parcela de tempo provoca no espectador.

Tal experiência temporal, principalmente em sua espacialidade quase sempre fixa, muito se aproxima de uma lógica da “mostração”, que Gaudreault e Jost (1995:33) relacionam aos filmes produzidos nos primórdios do cinema. Para esses autores, a mostração eliminaria a instância mediadora do narrador (que, nas fases posteriores da história do cinema, operaria através da montagem) do processo comunicacional, ao reunir, numa única cena (no caso, num único plano), todos os personagens envolvidos no relato filmico.

Um outro regime de imagens que também transita por esse conceito de “mostração” seria o videográfico. Bellour, em seu artigo “A dupla hélice”, publicado no Brasil na coletânea *A imagem-máquina*, chama a atenção para esse caráter de fluxo, transitoriedade das imagens videográficas, reforçado por sua recepção junto a um espectador em trânsito constante: “Mas se passam, assim, entre as imagens, tantas coisas novas e indecidas, é porque nós passamos também, cada vez mais, diante das imagens, e porque elas passam igualmente em nós, segundo uma circulação da qual podemos delimitar alguns efeitos” (Bellour, 1993: 214)<sup>4</sup>. E aqui, é impossível não

---

<sup>4</sup> Isso mais uma vez nos remete à idéia proposta por Arjun Appadurai (2004), em seu livro *Dimensões culturais da Globalização*, na qual as comunidades de sentimento transnacionais (numa espécie de alternativa contemporânea à noção moderna de estado-nação) seriam marcadas por uma remodelação incessante de fronteiras, também elas imaginadas, a partir do consumo de imagens e informações produzidas pela mídia eletrônica, uma vez que esta

recordar a mobilidade das imagens em *Cinco: pessoas, animais ou pedaços de madeira que flutuam aleatoriamente no ecrã, num constante ir e vir, até que desapareçam definitivamente* — ainda que, vez por outra, alguns retornem a nosso campo de visão, como o pedaço de madeira do episódio inicial.

Em seu livro *Entre Imagens*, Bellour (1997) afirma que o vídeo rompe com um conteúdo homogêneo (espaço-tempo contínuos), fazendo a matéria perder densidade – o mundo real se esfacela – de modo que os efeitos visuais ferem nosso olhar de espectador, tornando-o mais vivo: re-vivido. Ainda segundo o teórico, “cabe então ao olho assegurar o elo entre o mundo e suas imagens, visto que é ele que os percebe” (1993:217).

Isso faz do vídeo uma espécie de “escritura” a reconfigurar incessantemente a trama da imagem eletrônica: a “poeira nos olhos” de que Fargier (1993) nos fala, a fragmentar o olhar, “liberando a imagem do peso”. E é através dessa escritura que o artista pode escrever uma imagem própria, um olhar bastante peculiar acerca do mundo.

Phillippe Dubois, em seu livro *Cinema, Vídeo, Godard*, fala de um “estado-vídeo”, um regime de imagens que mescla em sua visualidade uma nova plasticidade conjugada a um dispositivo que a problematiza: “O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam” (2004:116). Apesar do vídeo não ser o primeiro dispositivo a “pensar a imagem”, como Dubois tenta nos fazer crer, podemos pensar que sua dupla condição, como apontada pelo autor, instável e ambígua, de ser ao mesmo tempo objeto e processo, torne-o uma instância capaz de traduzir esse “estar-em trânsito” bastante característico da contemporaneidade.

Em um artigo presente nesse volume, escrito em 1993 e intitulado “Jean-Luc Godard: Cinema e pintura, ida e volta”, Dubois analisa o conjunto de trabalhos audiovisuais do artista, entre *Salve-se quem puder (a vida)* (1979) e *Nouvelle Vague* (1990). Para ele, a questão central nessas obras (em que as reverberações com o flerte godardiano com o vídeo em meados dos anos 70 ainda estão muito presentes), não mais se resume a “o que há de cinematográfico na pintura?”. Agora, ela se apresenta de outra forma: “o que há de pictórico no cinema?”. Exemplo disso seriam as câmeras lentas e decomposições (18 ao todo, espalhadas por todo o filme *Salve-se quem puder*), “que dão corpo a uma

---

operaria as mediações entre indivíduos e comunidades em trânsito migratório constante, no que Andréa França denominou um processo de produção de “laços invisíveis entre espectadores e imagens desterritorializados” (2002: 65).

investigação sobre a pictorialidade da imagem cinematográfica, para além de toda funcionalidade narrativa dramatizante”. (2004: 254). O “Godard pintor” de que nos fala Aumont (2004) pensa a tela cinematográfica como uma tela pictórica, à qual ele aplica sua incessante lógica de colagem e bricolagem para construir novos sentidos na imagem.

Em lugar da mera citação, a pintura, neste caso, é considerada parte do dispositivo audiovisual: “Não é mais a pintura ex-citada mas a pintura sus-citada, evocada por baixo e por dentro” (Dubois, 2004: 254). E essa mesma lógica pode ser aplicada ao “estado-vídeo”, que se fundamenta na colagem, na incrustação (Dubois, Fargier), na superposição de camadas que fazem-nos pensar muito mais numa espessura da imagem do que na profundidade de campo cinematográfica, e numa imagem totalizante mais do que no uso do fora de campo, também hegemônico no cinema. Como afirma Anne Marie Duguet (1986: 176): “A tela do vídeo já não é mais concebida como uma abertura, uma janela sobre o mundo, mas sim como uma superfície, um espaço bidimensional onde se apaga a perspectiva”<sup>5</sup>.

Apesar de Kiarostami não se utilizar exatamente dos procedimentos acima citados em seu *Cinco*, podemos contudo falar de uma utilização criativa da imagem eletrônica para produzir um efeito de pintura bastante peculiar. Em primeiro lugar, pensemos nas lógicas de enquadramento adotadas em cada dispositivo. Como diz Ruy Gardnier, em sua análise citada no início deste artigo, no texto publicado na revista *Contracampo*:

“A tomada dos cinco planos é conceitual e tecnicamente diferente em cada um deles, e cada plano parece perseguir um caminho próprio assim que nasce. Assim, para filmar um toco de madeira sendo levado por uma marola, Kiarostami utiliza contínuos reenquadramentos que mantêm uma tensão verdadeiramente dramática entre os elementos que estão em cena; no entanto, para filmar patos, cachorros e seres humanos que se deslocam na paisagem, a câmera é inteiramente fixa e a distância em relação ao mar é diversa”<sup>6</sup> (GARDNIER, 2004:1).

Talvez este seja um ponto de partida para a exploração de um olhar pictórico em Kiarostami. Num depoimento do próprio cineasta, denominado “Fotografia e natureza”, percebemos o quanto essa preocupação norteia seu trabalho, ao lançar mão da metáfora dos “olhos emprestados”:

---

<sup>5</sup> A tradução é minha. Transcrevo, a seguir, o trecho original, retirado de uma passagem na qual a autora analisa os pioneiros trabalhos de Averty para a televisão, nos anos 60, ao comparar seu uso do quadro videográfico a uma página sobre a qual são dispostos os elementos de sua composição, numa espécie de antecipação da linguagem adotada pelo vídeo a partir do final dos anos 60: “L’écran vidéo souvent n’est plus conçu comme une percée, une fenêtre sur le monde, mais comme une surface, un espace bidimensionnel ou s’efface la perspective” (Duguet, 1986: 176).

<sup>6</sup> Ver <http://www.contracampo.com.br/64/five.htm>.

“Em minha perspectiva, a abstração que aceitamos nas outras formas artísticas - pintura, escultura, música, poesia- também pode entrar no cinema. Em persa, temos um ditado que afirma, quando alguém olha algo com verdadeira intensidade: ‘Tinha dois olhos e pediu mais dois emprestados’. Estes dois olhos tomados de empréstimo são aquilo que quero capturar. É o desejo de lutar contra tudo o que os filmes de entretenimento fazem diariamente: pretender mostrar tudo ao público, a ponto de tornarem-se pornográficos. Não digo sexualmente pornográficos, mas no sentido de mostrar uma operação cirúrgica sem véus, em todos os seus detalhes repugnantes. Sinto que cada vez que um espectador tem o impulso de virar a cabeça ou olhar para o outro lado é porque essas cenas não são necessárias na tela. Ao contrário, minha maneira de enquadrar a ação obriga os espectadores a manterem-se mais direitos e a esticar o pescoço para tentar enxergar aquilo que eu não mostro!” (Kiarostami, 2004: 184).

Jacques Aumont, em seu livro *O olhar interminável*, ao analisar os filmes dos Lumière, em especial o deslocamento do trem em direção à estação, ou os operários saindo da fábrica, fala de um transbordamento da imagem cinematográfica (e que ocorreria com uma intensidade maior do que na pintura ou fotografia, graças às imagens em movimento), em que se transgride o limite do quadro sem o abolir: “É em boa parte graças a essa atividade nas bordas da imagem que o espaço parece se transformar incessantemente” (2004: 39). Para Aumont, é isso que faz com que o enquadramento estabeleça pontos de contato na relação entre a câmera e o objeto. Podemos aqui arriscar incluir o espectador nessa relação, uma vez que essa constante reconfiguração do espaço filmico ressalta, de certa forma, o caráter de instabilidade e acaso presentes na expectativa de quem acompanha a projeção de uma imagem audiovisual. Isso me faz retornar à inquietação com a qual descrevi a minha experiência ao assistir ao primeiro episódio de *Cinco*: a vontade de seguir o fluxo das imagens, de tentar enxergar o que o quadro não exhibe, de tentar ir além do que me é permitido ver na tela, até por fim, aceitar o novo fluxo de imagens e entregar-me a ele uma vez mais. Ainda no texto crítico de Gardnier para a *Contracampo*, afirma-se que essa obra de Kiarostami caracteriza pela captação “de um ritmo muito particular de presença e ausência, e de como essas células ínfimas e delicadas de composição podem criar efeitos de força surpreendente” (2004:1).<sup>7</sup>

Se o movimento constante das ondas (bem como os reflexos do céu na água do mar) nos cinco episódios de *Cinco* nos aproxima da metáfora da pincelada, um outro exemplo pode ilustrar essa atitude pictórica que Kiarostami propõe. No terceiro plano-sequência, iniciado com uma tela branca (que dura aproximadamente um minuto), vemos surgir

---

<sup>7</sup> Idem.

aos poucos uma imagem levemente superexposta da praia: o céu branco, o mar azul-claro, suas leves ondulações, a areia escura na parte inferior do quadro. Esse uso não-realista da cor já evoca um paralelo entre a câmera (e seu diafragma) e um pincel.

A composição do enquadramento reforça esse caráter, ao fazer uso de proporções bastante harmônicas: o céu ocupa um terço da tela, o mar ocupa 50% dessa superfície e a areia mantém-se no sexto restante do espaço filmico. O horizonte fixo e a linha mais ou menos móvel que separa o mar da praia reforçam o caráter estilizado da composição. Percebemos, logo de início, a presença de “objetos” na areia da praia. Vistos à distância, eles nos são indiscerníveis. Sabemos apenas que são mais escuros que a areia. Cerca de cinco minutos depois, percebemos, pelos movimentos desses “objetos”, que se trata de um pequeno bando de cães, que se move do centro para o lado esquerdo do quadro (todos menos um deles), ainda em sua parte inferior (o restrito espaço da terra firme). Aos poucos, o diafragma da câmera se abre — de maneira bastante imperceptível, ao menos a princípio. Esse “clareamento” da imagem dura cerca de dois minutos, tempo em que acompanhamos o “enlace” de um casal formado entre eles, até que finalmente o cão que havia ficado na posição inicial decide se juntar novamente ao grupo.

Durante os próximos oito minutos, intensifica-se o processo de abertura do diafragma, permitindo uma maior entrada de luz. Isso proporciona uma radical reconfiguração da paleta de cores, numa releitura assumidamente impressionista da paisagem: o mar aos poucos vai sumindo, de cima para baixo, confundindo-se ao branco do céu, até restarem apenas as sombras das ondas quebrando na praia. Por sua vez, a areia tende ao azul gradual, até por fim toda a imagem retornar à luz branca da qual se originara. É como se pudéssemos vislumbrar um processo de transfiguração da imagem original em outra através da câmera-pincel de Kiarostami, guiada pela imprevisibilidade do evento retratado. Um outro “transbordamento”, ainda que bastante diverso do que se refere Jacques Aumont.

### **Os artifícios do pintor Kiarostami**

Nos filmes de Abbas Kiarostami há uma certa preferência por planos-sequência, de modo que os poucos cortes e as repetidas pausas e silêncios presentes numa única sequência instauram uma certa relação de cumplicidade junto ao espectador, intensificada por uma estratégia de mantê-lo subinformado (Bernardet, 2004) acerca da ação que se desenrola na tela. Assume-se um compasso de espera: decorrem 24 minutos



desde o início de *O gosto de cereja* até que seja revelado o motivo do passeio de carro do protagonista Badii e de suas abordagens aos homens na beira da estrada; 32 minutos até ser mostrada a fotografia do menino pelo qual o personagem do diretor em *Vida e nada mais* procura na região do terremoto e que o motivou a sair da capital logo após a tragédia; 55 minutos até sabermos o motivo que levou a equipe de filmagem de *O vento nos levará* até o vilarejo (o quase extinto ritual de enterro dos mortos praticado por aquela comunidade). Essa relação temporal da espera é acentuada pelo predomínio do fora do campo e do não-dito, deixando a cargo do espectador a função de completar o que a imagem apenas sugere e não nos deixa ver (a senhora moribunda, por exemplo).

Uma leitura apressada poderia estabelecer paralelos entre os “tempos mortos” (onde aparentemente nada acontece) e os planos-sequência nos filmes de Kiarostami com o Neo-realismo Italiano. Tal aproximação, questionada pelo próprio cineasta, que não se considera influenciado pela escola italiana do pós-guerra<sup>8</sup>, soa totalmente inconsistente se levarmos em consideração que a aparente simplicidade narrativa de seus filmes, apesar de induzir o espectador desavisado a acreditar num mero desenrolar da “realidade como ela é” sob seus olhos, esconde um intrincado jogo de artificios na construção de cada obra.

Essa *mise-en-scène* do artifício vale-se da camuflagem de determinados elementos essenciais para a compreensão da narrativa sob a forma de elementos aparentemente aleatórios, como a cena de *Onde fica a casa de meu amigo?* em que protagonista e espectador são levados a acreditar que o garoto que segura o volume de madeira é o “amigo” procurado no título do filme. O gigantesco objeto de madeira oculta o rapaz do campo de visão do protagonista (que coincide com o do espectador), deixando que se vejam apenas as calças que ele veste, iguais às do personagem procurado. Num dado momento, o rapaz não mais é ocultado pelo objeto, e percebemos se tratar de outra pessoa. O espectador, depois de tanta espera, descobre-se ludibriado por um artifício tão sutilmente camuflado que o convence de que tal cena carrega uma generosa dose de acaso. Aqui, a fabricação do “real” é efetuada por uma construção espacial a partir de objetos pessoais, elenco, cenário, figurinos coletados nas vizinhanças (como em *Através das oliveiras*), o que, a princípio, conferiria à cena um tom de realidade e de verdade.

---

<sup>8</sup> Em entrevistas, Kiarostami deixa transparecer uma certa preferência pelos filmes de Robert Bresson e Fellini, sempre deixando claro que, em sua juventude, os filmes neo-realistas não costumavam ser exibidos no Irã, cuja programação das salas de cinema era dominada pela produção hollywoodiana.



Ishagpour (2004) fala sobre essa falsa impressão de realismo, ao lembrar que, em Kiarostami, a parte do “real “que se revela é exatamente seu aspecto ilusório, reforçando assim o poder do cinema como “mundo do falso por excelência, do fingimento e da aparência (...) uma vez que pode se ‘parecer’ à realidade a ponto de enganar de se passar por ‘real’” (2004, 107). Uma impostura como a da falha do microfone (e os diálogos perplexos da equipe de filmagem) na cena em que Sabzian encontra o verdadeiro Makhmalbaf, ao final de *Close up*, também se enquadra nessa afirmação.

Bernardet destaca, ainda no campo dos artifícios, uma preferência pela serialidade (repetições com pequenas variações) nos filmes de Kiarostami: os blocos em que a narrativa de *Dez* é dividida, os telefonemas de *O vento nos levará*, a série de variações sobre uma criança perambulando nas ruas de um vilarejo em *Onde fica a casa de meu amigo?*, as cenas repetidas na simulação de uma filmagem em *Através das oliveiras*. Tais repetições conferem a todos esses filmes uma estrutura circular (ou melhor, em espiral, por conta das pequenas variações multiplicando significados), acentuada pelas perambulações e circunvoluções dos protagonistas, como aponta Bernardet, ao dizer que *O vento nos levará* “é mais um filme de espera que de busca” (2004: 79): o conjunto de ações desencadeado pelo toque do celular (ligar o carro, subir até o cemitério, atender a chamada, retornar ao vilarejo) repete-se quatro vezes, com significados diferentes no decorrer do filme.

Subinformando o espectador, exaltando o artifício, trabalhando com uma temporalidade “espiral”, Kiarostami traz o que Laura Mulvey diria ser um “princípio de incerteza”, uma certa indeterminação entre documentário e ficção, pondo em dúvida o status da imagem, do espaço e do próprio tempo, aproximando-se a uma concepção bem assemelhada ao *Kairós* grego<sup>9</sup>.

De certa forma, *Cinco* dialoga com essa poética do artifício. Primeiramente, por sua composição, efetuada a partir de um dispositivo serializado: cinco episódios, quase sempre em câmera fixa (ou fazendo uso de movimentações sutis e quase imperceptíveis), enquadrando o mar como se fosse o ponto de vista de um observador sentado na areia, acompanhando a transitoriedade do desfile de imagens (pessoas,

---

<sup>9</sup> O físico Luiz Alberto Oliveira, num artigo publicado na coletânea *Tempo dos tempos*, nos lembra que os gregos tinham três divindades para a temporalidade: *Aiôn* (a “eterna presença”, a perenidade imóvel), *Cronos* (o deus da “consecutividade” das épocas) e *Kairós* (deus das encruzilhadas, bifurcações, do “momento oportuno” que pode ser aproveitado e decidir o futuro dentre as possibilidades múltiplas), para lançar uma reflexão: “Talvez a nossa época esteja testemunhando o deslocamento do foco da pesquisa sobre a temporalidade, de Cronos para Aiôn e Kairós” (2003: 66).



animais, objetos, a lua). Realizado em vídeo digital, o filme mescla procedimentos cinematográficos e videográficos, intimamente entrelaçados. Se, por um lado, ele não faz uso da imagem totalizante do vídeo, com suas múltiplas camadas sobrepostas (a imagem sem o “fora”, já que ela “contém todas as imagens”, como nos falam Dubois, 2004 e Fargier, 1996, originalmente publicado em 1984), preferindo trabalhar com uma única camada de imagem a captar a flutuação dos objetos e pessoas, por outro ele coloca essa questão de totalidade de uma outra forma, ao minimizar as interferências do “fora de campo” sobre o que nos é mostrado, reduzindo a diegese fílmica quase que exclusivamente ao espaço apresentado na tela (as exceções ficariam no uso da música entre um episódio e outro e no coaxar dos sapos contemplando a lua, no quinto episódio, mas neste último caso o *hors-champ* é assumidamente uma intervenção artificial).

Outra aproximação a uma certa linguagem videográfica estaria na utilização do plano-seqüência para apresentar o tempo como experiência sensorial, acompanhando a duração dos eventos até que eles se esgotem e retome-se o fluxo temporal original da paisagem com a qual eles haviam interagido. Ressalto aqui, contudo, que essa idéia de “narração em tempo real” é, em certos momentos, apenas aparente (afinal, estamos falando de um mestre do artifício): vale lembrar, ainda no quinto episódio (por sinal, o mais extenso dos cinco, com quase 30 minutos de duração), que a tela escurece por alguns momentos, após mostrar o reflexo da lua na superfície da água, para em seguida apresentar o momento do alvorecer. Embora o coaxar ininterrupto dos sapos dê ao espectador uma certa impressão de continuidade, lembremos que esse som, cuja fonte é exterior ao espaço exibido no quadro, pode facilmente ter sido fruto de uma cuidadosa edição de áudio (denunciada pelo aumento gradativo de seu volume sonoro), o que já evidencia seu caráter artificial. Do mesmo modo, o escurecimento da tela pode ser compreendido não apenas como uma desapareição “natural” do reflexo da lua, mas talvez como uma espécie de eclipse, já que não nos é permitido saber ao certo a duração original desse evento, uma vez que a construção temporal aqui estabelecida pode ser fruto de um corte da imagem, maquiado pelo efeito do fade in/out. Mais uma vez, Kiarostami estabelece um jogo calcado no artifício como mola-mestra de seu dispositivo, fazendo-nos pôr em questão o estatuto do real que a imagem a princípio nos apresenta.

Aqui, a tela do cinema assume-se como superfície a ser preenchida de significados, a partir da intervenção das imagens em trânsito permanente. Se, nos primórdios do



cinema, os galhos de árvores balançando ao vento nos filmes dos Lumière fascinavam por proporcionar enfim a sensação de uma pintura “móvel” (vide o depoimento de Meliés, a respeito de *O lanche do bebê*, citado por Aumont, 2004:34), hoje Kiarostami elabora uma pintura a partir do movimento contínuo e irregular das ondas do mar. Em meio a todas essas pulsações e modulações temporais, imagens transitórias desfilam, cada qual com sua duração própria, a princípio instaurando uma *Pausa* no olhar para em seguida empreender uma extensão discursiva acerca do instante. Nós, espectadores, também em trânsito, dialogamos incessantemente com essas e outras imagens constituídas à nossa frente. Em *Cinco*, a pausa se desdobra num sumário de possibilidades para se vislumbrar os múltiplos ritmos presentes numa imagem, a partir dos artificios e transbordamentos contidos nas pinceladas que Kiarostami produz com sua câmera.

### Referências Bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.
- AUMONT, Jacques. **O olhar interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BELLOUR, Raymond. **Entre imagens**. Campinas: Papyrus: 1997.
- \_\_\_\_\_. “**A dupla hélice**”. In PARENTE, André. (org). **Imagem-máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DUGUET, Anne Marie. “**Quelle méthodologies por un nouvel objet?**”. In: **Video (Actes du colloque “Vídeo 84” de Montreal)**. Montreal: Artexte, 1986.
- FARGIER, Jean-Paul. “**Una imagens in fuera de campo**”. In: LA FERLA, Jorge (Org). **La revolución del video**. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC/ Universidad de Buenos Aires, 1996.
- \_\_\_\_\_. “**Poeira nos olhos**”. IN: PARENTE, André. **Imagem-máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- FRANÇA, Andréa. “**Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo**”. In: **Revista Alceu**. Vol.2, nº 4, jan.-jun. 2002. Rio de Janeiro: PUC, 2002, p. 61-75.
- \_\_\_\_\_. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.



GARDNIER, Ruy. “**Cinco**”. In: **Contracampo**. Ed. nº 64-65. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/five.htm>>.

ISHAGPOUR, Youssef. “**O Real, Cara e Coroa**”. In: **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

JOST, François & GAUDREAU, André. **El relato cinematográfico: Cine y narratología**. Paidós: Buenos Aires/Barcelona/México, 1995.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: Estética, experiência e paisagens**. Brasília: UnB/Finatec, 2007.

MOLFETTA, Andréa. “**Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sulamericano**”. In: **Revista Sinopse**. São Paulo: INUSP, ano IV, nº 9, 2002.

MULVEY, Laura. “**Kiarostami's uncertainty principle**”. In **Sight & Sound** (08/06/1998), p. 24-27.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. “**Imagens do tempo**”. In DOCTORS, Marcio (org). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SHOHAT, Elia e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

YOSHIDA, Kiju. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.