



Economia Narrativa no Cinema Contemporâneo: Uma Análise de *Five* (2003), de Abbas Kiarostami¹

Júlio Vitorino Figueroa²
Faculdade Evolutivo, Fortaleza, CE

RESUMO

O artigo busca discutir os sentidos narrativos presentes no filme *Five* (2003), de Abbas Kiarostami através da análise detalhada do primeiro plano- sequência. Para tanto, reflete sobre os princípios que fundamentam as noções de ficção e narratividade cinematográfica antes de partir para a análise, com base na idéia de compreensão dos procedimentos narrativos formulada por Bordwell.

PALAVRAS-CHAVE: ficção; narratividade; cinema contemporâneo; Abbas Kiarostami.

O objetivo deste artigo é refletir sobre a relação entre a experiência audiovisual e as estratégias de sugestão narrativa. Propomos uma análise do primeiro fragmento de *Five* (2003), de Abbas Kiarostami, esperando extrair idéias que ajudem a compreender esta relação.

Ficção *versus* não-ficção

Já conhecida pelo constante questionamento que lança sobre a separação límpida (que inclusive muitos se perguntam se existiu algum dia) entre documentário e ficção, a filmografia do realizador iraniano há algum tempo goza de prestígio, tendo resultado em diversos estudos tanto sobre o emprego dos mecanismos cinematográficos formais, especialmente o uso de planos-sequência, quanto sobre os assuntos tratados nas obras, tais como problemas da sociedade iraniana. Embora mantenha seu rigor na estruturação dos blocos do filme, repetindo o que foi feito em *Dez* (2002), em *Five*, Kiarostami parece enveredar por um percurso diferente, adotando um modo ainda mais “purista” de filmar, desta vez sem quaisquer personagens ou falas: cinco planos fixos – exceto no primeiro fragmento, quando a câmera se movimenta discretamente – e quase nada de

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual, do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, professor do Curso de Comunicação Social da Faculdade Evolutivo, email: julhufigueroa@yahoo.com.br



imediatamente comunicável. Bernardet escreve que a preocupação formal em *Dez*, por exemplo, aproxima alguns filmes de Kiarostami ao rigor presente no movimento cinematográfico norte-americano dos *structural films*, nas décadas de 60 e 70 (2004:14).

Essas características não são exclusivas do filme aqui tratado e também marcam obras como *Vida e nada mais* (1991), mantendo uma “impressão de improviso, de que se filmou o que se apresentava, ao acaso”. O bloco 1 de *Five* apresenta, no nível plástico, uma crua, aparentemente sem preparo. Estes aspectos estão em sintonia com a busca por um sentido flagrante, requerido neste caso para comunicar um modo de captação “fresco” do acontecimento, reforçado retoricamente pela simplicidade do equipamento de registro, uma *handycam*. Sobre *Vida e nada mais*, Kiarostami indica: “posso assegurar-lhe que não tem nenhuma parte documentária [...] Portanto, foi tudo constituição, com aparência documentária”. Preocupação freqüente nos filmes do realizador, “esse é um ponto crucial da poética de Kiarostami: nunca sabemos ao certo o que estamos vendo” (*apud* BERNARDET, 2004: 63-64). No primeiro plano de *Five* não parece ser diferente.

A natureza do primeiro fragmento e sua “aparência documentária” o aproxima da definição de “filme observacional” ou “cinema-direto”, formulada por Nicholls, com base no princípio de não-intervenção do realizador. Opondo-se ao “cinema-verdade”, esta abordagem coloca-se frente ao mundo “à espera de algo”, construindo seu modelo de reflexão com base numa descrição do cotidiano exaustiva (NICHOLLS, 1991: 38-40). Por outro lado, observa-se, no mesmo plano selecionado, uma proposta reflexiva de meta-cinema, que constitui outra singularidade de Kiarostami, em cujos filmes “sempre falta algo para que possamos firmar os pés num chão seguro” (BERNARDET, 2004:57).

Muitas vezes, o caráter ficcional de um filme pode estar mais numa espécie de acordo informal de fabulação que este mantém com o espectador do que manifesto propriamente na diegese do filme. No entanto, parece menos importante - para o o intuito de nossa discussão, não para o debate de modo geral - enquadrar *Five* como filme documentário ou ficcional. Isto significa dizer que, mais do que questionar seu grau de ficcionalidade, buscamos refletir sobre os sentidos narrativos sutilmente sugeridos pelas imagens.

Antes de tratar do primeiro fragmento do filme, uma sucinta passagem pelos demais é necessária. O bloco 2 aborda, com a mesma fixidez formal, o tema da velhice e da solidão, com um enquadramento que registra, num primeiro momento, pessoas



caminhando apressadamente, após o que vemos um grupo de velinhos reunidos, que aos poucos se espalham, esvaziando o quadro. O plano seguinte é semelhante a este, em que vemos, em plano geral, cães à beira da praia. Há uma dinâmica de entrosamento entre os membros da matilha que de algum modo nos reporta à de entrosamento humano do plano anterior, com a mesma atmosfera melancólica que se aproxima de um sentimento de solidão. Ainda a este bloco, soma-se a beleza plástica da imagem, que aos poucos se dilui com o esfacelamento da figuratividade dos cães pela ação da intensidade de luz. O plano seguinte (bloco 4), apresenta patinhos jocosos que atrapalhadamente correm de um lado para o outro. O mais demorado de todos é o quinto e último bloco, do qual só é dado ao espectador um plano bem aproximado do que parece ser um lago. Todo o sentido deste plano nasce da combinação dos sons, que criam uma interação inusitada.

O caráter narrativo

Comparativamente aos outros blocos, pode-se dizer que, no primeiro, são menos suspeitos o planejamento e a simulação para a produção dos eventos do que nos demais. Escolhemos para análise, por esta razão, o plano inicial, tendo em vista que, sustentamos, nele a atenção do espectador concorreria menos com o questionamento sobre ser real ou não, sobre os limites entre o flagrante reconstituído (tendência ficcional) e o flagrante meramente captado (tendência documental). Ou seja, sustentamos que, para o espectador, é mais fácil crer na captação incidental da interação entre os elementos - galho e ondas do mar - do plano 1 do que crer na captação incidental dos demais planos, nos quais se verifica de modo mais evidente maior possibilidade de domínio e controle - ainda que velados -, pela exitosa exploração do extracampo espacial e sonoro.

Os pontos de contato entre os 5 blocos repousam, em nível formal, na imobilidade da câmera, aliada à utilização do plano seqüência, sem que haja entre eles uma conexão causal evidente. O elemento água, de diferentes maneiras, está visível em todos os enquadramentos, funcionando como pano de fundo visual para a ação. Temas como solidão e tempo são tangenciados pela obra permeando-a do começo ao fim. Ao tom melancólico dos primeiros blocos, contrapõem-se os dois últimos, marcados que são por um teor cômico, manifesto sobretudo na manipulação dos sons diegéticos, que nos blocos iniciais é completamente tomado pelo barulho das ondas do mar. A

passagem de “um bloco” para outro é fundamentalmente caracterizada pelo recurso sonoro, visto que a música no momento de cada corte sugere uma orientação interpretativa para as imagens vistas.

Análise do Plano 1

Com a duração de cerca de 7 min, o plano 1 inicia-se com o evento em desenvolvimento, surgindo aos olhos do espectador como um registro banal, do cotidiano, que a princípio nada exprime. De início, expõe-se para o espectador, portanto, uma espécie de contemplação da natureza ordinária, em que ondas do mar quebram próximas a um pequeno toco de madeira (imagem 1).

Este é um aspecto que é sinalizado no próprio subtítulo do filme, - *5 long takes dedicated to Ozu* -, atestando uma associação direta e explícita com o modo de filmar de Ozu, assunto explorado em livros como *Yasujiro Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*, de Parente (1990).



Imagem 1

As informações contextuais prévias como essas inscrevem no próprio título um conhecimento enciclopédico que reconheça a identidade e o trabalho de Yasujiro Ozu, cineasta japonês, cuja obra enfoca temas como velhice, solidão e morte. Um horizonte de expectativas, a partir disso, delinea-se para nós espectadores, que, munido de indícios contextuais, temos afetada nossa produção de sentido no momento de assistir ao filme.

A recusa a todo o arsenal cinematográfico de efeitos de montagem e movimentos de câmera, sem falas, atores ou história pode ser precipitadamente

entendida como uma não-narratividade, característica bastante associada uma parcela do chamado cinema experimental. Entretanto, Parente (2000) afirma que a denominação de não-narrativo deve ser atribuída somente a uma das tendências do cinema experimental. O autor observa ainda que o cinema que merece o termo não-narrativo é aquele das imagens-matéria, cujos “acontecimentos antecedem o homem e sua relação sensório-motora com o mundo. São as próprias coisas, as coisas em si, as coisas tais como reagem umas às outras em todas as suas faces e partes”. A não-narratividade está associada, assim, a uma expressão fílmica não especificada, identificada ou reconhecida enquanto imagem-percepção, ação ou afecção (2000: 45-46).

Para que um filme seja considerado não-narrativo, presume-se que este deva ser também não-representativo, de modo que “não se possa reconhecer nada na [sua] imagem e que tampouco se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa e consequência entre os [seus] planos e elementos” (AUMONT, 1995: 93). A partir desta afirmação, poderíamos admitir de imediato a narratividade expressa pelo bloco 1, no entanto prosseguiremos adiante para saber o que exatamente conduz e determina esta narratividade, além da já inerente figuratividade da imagem e das perceptíveis relações de sucessão, causa e consequência.

No decorrer do filme, passados alguns instantes após o estabelecimento de uma situação inicial - um galho na iminência de ser tragado pelo mar (imagem 2) -, o espectador já começa a levantar hipóteses sobre a possibilidade de manifestar-se ali algum sentido reconhecível, dentre os quais uma narrativa.



Imagem 2

Bordwell, pesquisador contemporâneo que ganhou visibilidade devido aos valiosos estudos baseados na psicologia cognitiva, dedica-se à investigação dos aspectos cognitivos e perceptivos da atividade do espectador, “uma entidade hipotética que executa as operações relevantes para construir uma história fora da representação filmica” (1985: 30). A experiência do espectador, considerada pelo autor um processo psicológico dinâmico, tem esta atividade influenciada por diversos fatores, dentre os quais destacamos como mais relevantes para a discussão “o conhecimento e a experiência prévia”:

Ao assistir a um filme, fazemos uso de um modelo/esquema resultado a partir de nossas relações com a experiência cotidiana, com outros trabalhos artísticos e com outros filmes. Com base nesse modelo/esquema, nós fazemos suposições, construímos expectativas e confirmamos ou refutamos hipóteses³ (BORDWELL, 1985: 32)

No plano, o enquadramento adotado recorta e acompanha o assunto, aquilo que somos convidados a acompanhar: um pedacinho de galho no centro do quadro. O rompimento do objeto em dois pela ação das ondas exige posteriormente que se reconfigure a composição visual (imagem 3). Os leves movimentos de câmera que se percebem agora têm a função de “corrigir” o enquadramento, reposicionando o assunto - agora, dois objetos - e evidenciando-os no mesmo campo visível, construindo um espaço para se estabelecer relações entre eles.



Imagem 3

³ *In watching a representational film, we draw on schemata derived from our transactions with the everyday world, with other artworks and with other films. On the basis of these schemata, we make assumptions, erect expectations, and confirm or disconfirm hypotheses* (tradução minha).

O espectador é quase levado a torcer pela “sobrevivência” dos objetos inanimados, de tão minúsculos e insignificantes que são frente à grandiosidade do mar. A não ser o som incessante das ondas, nada mais se manifesta nessa instância. Disso, tem-se que para o plano sonoro é transferida toda a força/ameaça que ali representa o mar, de cujas ondas emana o barulho que preenche toda a diegese sonora no decorrer dos 7 minutos que dura o plano. A “onipresença” do som no primeiro fragmento, intenso (forte chiado que o desmanche das ondas provoca), é em certa medida ameaçadora (mar) portanto ocupa papel de destaque na construção da atmosfera “dramática”.

As ondas prosseguem sua investida, agora “contra” dois objetos, ou um objeto “enfraquecido”, “ferido” (aqui parece haver espaço para infinitas parábolas e metaforizações). Quando o pedacinho maior é levado pelo mar (imagem 4), ficando por alguns momentos no extracampo, logo não visível no quadro, configura-se uma expectativa suspensa, sugerida pela hipótese de que este pode ou não ter sido (finalmente) tragado pelo mar. Logo, segue-se a confirmação dessa hipótese, quando vemos a flutuar ao longe, em segundo plano, o pedacinho de madeira maior, que é carregado lentamente para o alto-mar (imagem 5), perdendo-se definitivamente por lá, sentido denotado a partir do momento em que sai do campo de visão, instante seguido pelo corte que estabelece o fim do plano e do enredo.



Imagem 4



Imagem 5

Se resta ainda algum questionamento quanto à solicitação do esquema narrativo, o modo como a música foi utilizada, dando o tom dramático no momento final do plano, pouco antes do *fade* para o preto, não oferece muito espaço para dúvidas. Fica clara a relação entre a resolução final do evento e a sugestão afetiva decorrente do emprego da música, que solicita cumplicidade frente ao sentimento de lamentação e perda promovida pelo desfecho: o objeto-agente, depois de enfraquecido/ perder uma parte integrante, não resiste à impetuosidade do mar e é por ele finalmente vencido. O evento registrado no plano - talvez a música seja o elemento que mais autorize se pensar assim -, tal como estrategicamente se dispõe, de algum modo busca nos convidar para um exercício de personificação do inanimado, água e galho.

Considerações Finais

Da suposta banalidade e minimalismo puro nas imagens do filme, Kiarostami busca ainda questionar os limites da construção “audiovisual”, ao mesmo tempo em que deseja extrair da “não-ação” possibilidades estéticas convidativas para o total envolvimento do espectador. O estilo minimalista de Kiarostami parece ter chegado a um nível ainda mais intenso. Ao realizador, bastaria fixar o olhar frente a um acontecimento ordinário, enquadrá-lo e aguardar, que dali algo geraria determinada composição expressiva? Pensando em Kiarostami como 1) um pescador, ele jogaria assim sua isca ao léu (em qualquer lugar) e contaria “com o acaso”, palavra recorrente entre os documentaristas, para extrair uma ação ou 2) o realizador articularia camufladamente uma estratégia para forjar o flagrante de um acontecimento do qual se pudesse extrair algum valor? O filme quer, certamente, provocar a pergunta sobre como separar o que é artifício do que é espontâneo, como bem observou Bernardet, a respeito da inquietação comum aos espectadores do cineasta.



Para além disso, é razoável afirmar também que, durante o plano 1, um esquema de compreensão da narrativa é mobilizado pela atividade do espectador incitando-o a “fazer suposições”, “construir expectativas” e lançar hipóteses sobre o evento exibido. Assim munidos, os espectadores projetariam este esquema de reconhecimento no evento acidental - ou “acidentalizado”. As estratégias minimalistas observadas em *Five* encontram montada essa aparelhagem cognitiva no espectador, que convoca seus esquemas de compreensão da narrativa fílmica para aplicá-los no filme.



REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- FIVE dedicated to Ozu. Disponível em < <http://www.imdb.com/title/tt0409965/> >.
Acesso em 01 jun 2010.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- PARENTE, André. *Narratividade e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.



FILMOGRAFIA

<i>Título:</i>	Five: 5 long takes dedicated to Yasujiro Ozu
<i>Ano:</i>	2003
<i>Nacionalidade:</i>	Irã, Japão, França
<i>Duração</i>	74 min
<i>Direção:</i>	Abbas Kiarostami
<i>Roteiro:</i>	Abbas Kiarostami
<i>Produção:</i>	Marin Karmitz, Ali Reza Shoja-Nuri, Makoto Ueda
<i>Edição:</i>	Abbas Kiarostami
<i>Fotografia:</i>	Abbas Kiarostami
<i>Direção de Som:</i>	Abbas Kiarostami
<i>Estúdio:</i>	Behnegar, NHK, MK2 Productions,
<i>Distribuição:</i>	MK2 Diffusion