



Temporalidade e formas humanas em “*Wood*”, de Abbas Kiarostami¹

Rita Neves de Toledo²

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

Resumo

Uma análise de “*Wood*”, primeira parte do filme “*Five*” (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, a partir das reflexões de Didi-Huberman sobre o ato de ver. Ao filmar um tronco que bóia no mar, um jogo se estabelece com o espectador: na longa duração do plano filmado, uma narrativa que explora e sugere qualidades humanas a objetos inanimados pode surgir e instaurar o vazio invencível das coisas vistas sob a obra da perda e marcadas pela experiência do tempo.

Palavras-chave

Kiarostami; temporalidade; antropomorfismo; espectador; visão.

A primeira parte do filme “*Five*” (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, leva o título “*Wood*”. Trata-se da imagem em movimento, editada em um longo plano sem cortes, de um pequeno tronco de madeira à beira-mar. A câmera acompanha, movimentando-se às vezes, re-equadrando sutilmente a cena, o vai e vem do tronco na areia, com as ondas. O mar leva o pedaço de madeira, devolve-o à areia; outra vez o tronco bóia em uma onda, mais uma vez retorna à praia. O choque com as ondas o faz partir-se em dois. Uma das partes é levada, a outra permanece na praia. Com o vai e vem das ondas, os dois pedaços se desencontram, se distanciam, se perdem. Um dos pedaços é levado pelas marolas para fora de quadro, e o perdemos de vista. Ficamos com o pedaço menor, na areia. As ondas vão e vêm sem alcançá-lo. Vemos o mar bater, o pequeno tronco permanece, e a câmera, com ele.

¹ Trabalho apresentado no Trabalho apresentado no XVII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, realizado de 28 a 30 de junho de 2012 na Ufop - Universidade Federal de Ouro Preto, em Ouro Preto - MG.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, email: ritanevestoledo@gmail.com



Quando parecia já ter-se ido no mar, vemos entrar na parte de cima do quadro, boiando na água, o outro pedaço. Ele permanece por alguns instantes no limiar do quadro, a ponto de entrar nele definitivamente, retornando para perto do outro tronco; ou de sair de vez do quadro, em direção a alto mar. A tensão se estabelece. Tensão que é da imagem: o tronco, na borda do quadro, tensiona o próprio quadro. Na diagonal que estabelece com o outro tronco, uma tensão entre os dois elementos se cria. Tensão que é, por sua vez, também da narrativa, uma vez que estabelece a pergunta: voltarão a se encontrar ou estarão para sempre separados pelo mar imenso? Os dois troncos acabam por perder-se, de fato. A história que Kiarostami enquadra termina quando o pequeno tronco que boia no limite do quadro finalmente é levado pelas ondas e ficamos com o outro pedaço, na areia. Fade out para o preto.

O filme “*Five*” se tornou objeto de minha pesquisa uma vez que esta aborda a questão da temporalidade em fotografias e imagens em movimento, buscando identificar e apontar as possibilidades narrativas e de construção de sentido que surgem quando as imagens duram. Venho trabalhando, portanto, com fotografias de longa exposição, especialmente com o trabalho do artista alemão Michael Wesely; assim como com os filmes e vídeos de Kiarostami e do brasileiro Cao Guimarães. Estes dois artistas possuem obras fortemente marcadas pela fotografia: uso de planos longos e com pouca movimentação, extremo cuidado na composição dos quadros, que instauram tensões dramáticas, e uma observação silenciosa do mundo. Diante das imagens de Wesely, assim como das produzidas por Kiarostami e Guimarães, torna-se imperativo indagar o que podem revelar-nos acerca do modo como, hoje, a arte pode propor novas maneiras de percebermos e nos relacionarmos com o tempo e com o real. Tais imagens parecem instaurar, de distintas formas – mas sempre através de um esgarçar do tempo, de um permanecer na imagem – uma reflexão sobre possibilidades de resistência e na/da imagem, uma indagação sobre a duração das coisas e sobre nossa relação com o mundo.

No vídeo de *making of* do filme “*Five*”, Kiarostami disserta sobre as motivações para filmar o pequeno tronco de madeira que se deixa levar e trazer pelas ondas do mar. Kiarostami enumera dois métodos possíveis para a realização do filme. O primeiro seria o modo do cinema industrial. Este modo tira partido da expertise dos técnicos, envolve uma equipe, um planejamento. Uma vez que o tronco deve partir-se, é preciso prever



quando isto acontecerá, instalar explosivos, um controle remoto, contratar efeitos especiais. O segundo método possível para realizar o filme é mais simples, mas ainda mais complexo, segundo o cineasta: não precisa de equipe, apenas dois ou três companheiros; mas precisa que a terra, a água e o vento “cooperem”.

Kiarostami, então, conta uma história: a da invenção do xadrez na Índia. Jogo de guerra e estratégia, teria sido dado de presente pelo Marajá indiano ao Imperador iraniano, como símbolo da inteligência dos indianos. Em resposta, o vizir do Imperador do Irã teria inventado e dado de presente ao Marajá indiano o gamão. No gamão, dois dados entram no jogo, o que para Kiarostami significa que o controle total da partida sai das mãos dos jogadores e é transferido para a sorte, o acaso, o destino, ou a vontade divina. Kiarostami fala que, em seus filmes, há momentos que, ele deve “confessar”, não foram feitos por ele. A diferença entre seu método e o do cinema industrial, ele afirma, é como a diferença entre o xadrez e o gamão. Todo o filme “*Five*”, segundo o realizador, teria sido realizado com essa prerrogativa, buscando não o controle e a regra, mas a abertura para acontecimentos inesperados que revelam padrões invisíveis do real.¹

Kiarostami busca trabalhar no entrecruzamento dos limites da ficção e do documental, implodindo, sugerindo, forjando ou recriando-os continuamente. O real é frequentemente convocado pelo cineasta em sua imprevisibilidade, há interesse em trazer para dentro do filme esta abertura para o mundo. Nos filmes do cineasta, o espectador é sempre menos informado do que os personagens. O artifício utilizado pelo autor pode ser o de postergar a informação, suprimi-la totalmente ou mesmo sugeri-la, mas sem dar muitas certezas. Jean Claude Bernardet, em seu livro “Caminhos de Kiarostami” (2004), cita um depoimento do cineasta, que afirmou que “os realizadores devem deixar os filmes inacabados de modo que os espectadores possam completa-los e contribuir com seu próprio imaginário” (pág. 52). Para Kiarostami, como afirma Bernardet, a subinformação está diretamente ligada à liberdade do espectador, mas também à temporalidade do filme:

“A desinformação dilata o tempo. Longe do tempo vetorial das narrativas tradicionais, nas quais conhecemos os objetivos dos personagens mas não o resultado de suas ações, o parco conhecimento da razão de ser das ações que vemos os personagens praticar gera como que um tempo sem finalidade, um tempo em meandros, como o espaço da trajetória que não se dá em linha reta e se espalha em pausas e desvios. É uma fonte de prazer, mas também de



insegurança – nunca sabemos o que de fato estamos vendo. A desinformação tem uma função poderosa na relação do espectador com o filme: como não sabemos porque os personagens agem, prestamos muita atenção a tudo que vemos, a tudo que é dito, já que qualquer detalhe pode servir de indício para suprir a falta de informação. De certa forma entramos, nós também, num processo de busca, e nos associamos à incerteza vivenciada pelos personagens.” (pág. 54)

Há, no cinema de Kiarostami, espaço e tempo para o não saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida, nunca a certeza. “O que fica é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. O que importa na busca é o seu dinamismo, não o seu objetivo”. Bernardet afirma que “o mundo de Kiarostami não se fecha sobre si mesmo” (pág. 57). O mundo que se constrói é um mundo não coeso, onde os elementos não se articulam com precisão entre si, onde as relações de causa e efeito se desfazem, onde reinam a instabilidade e a incerteza. Em “Five”, o real é convocado a construir a narrativa do filme. O tempo do filme é o tempo das ondas, do mar que leva e traz o tronco até concluir a ação de parti-lo ao meio. “Five” é um exercício de abrir-se para o inesperado, através da espera.

* * *

Em “Ulisses”, de Joyce, o personagem protagonista olha o mar e nele enxerga a face de sua mãe morta. Didi-Huberman cita esta passagem no livro “O que vemos, o que nos olha?” (1998) e se pergunta: “o que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder inquietante de fundo?” E responde: o jogo rítmico da onda que traz e da maré que sobe, o jogo anadiômico do fluxo e refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. Jogo que faz o que vemos tornar-se uma potência visual que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33). Jogo que se dá como na cena descrita por Freud em “Além do princípio do prazer” e retomada por Didi Huberman: uma criança de pouco mais de ano de vida brinca com um carretel, lançando-o e puxando-o novamente para si. O carretel desaparece: suspense e surpresa. Ela o puxa, o carretel retorna, ela comemora. Nesta brincadeira rítmica, o carretel deixa de ser um simples objeto visível para tornar-se uma imagem visual, símbolo da perda, obra da ausência. Neste ir e vir, aparecer e desaparecer, perder e ganhar, a criança executa o ato primordial de simbolizar e experimenta a perda e a ausência pela primeira vez (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 80).



O ato de jogar: seu movimento, sua dinâmica, sua energética, a repetição. Tudo isso se põe em marcha no vai e vêm das ondas do mar. Poder levar, fazer perder, poder crescer e destruir. A dialética visual do movimento do mar inquieta nosso olhar como o jogo da criança com seu carretel. O que vemos oscila, se perde, está em risco; como também se arrisca o sujeito que vê. O jogo do visível e do invisível inquieta a estabilidade da existência (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 96).

As imagens de Kiarostami, tantas vezes, chegam à nós como dotadas de “simplicidade”. É possível, diante das imagens de “*Five*”, supor a experiência de um cinema “puro”, “selvagem”, livre de artifícios. Se há, em tantos filmes do diretor, a presença e o interesse por elementos e pelos ciclos da natureza, e se é frequente que estes elementos possuam nos filmes importância narrativa, sabemos que eles estão organizados e são utilizados de forma controlada, intencional, construída pelo diretor. Ocorre, no entanto, que estas construções, invariavelmente, acabam por tensionar e refletir sobre a relação do cinema com o real.

Mais do que isso: exatamente por serem ou parecerem “simples” é que as imagens do cineasta nos inquietam. Se as narrativas que envolvem poucas ações podem carregar certa aura de ingenuidade, se a presença constante de elementos da natureza cria uma atmosfera de contemplação; é na disposição precisa dos elementos que usa para narrar que estes tornarão são capazes de se alterarem, de se resignificarem. E assim, oferecerem-se como jogo ao espectador. Em “*Five*” o tronco que bóia no mar instaura o movimento deste jogo, que é o de ir e vir, dar e tirar, ganhar e perder, ver e não ver. E então, o espectador pode perguntar-se: Até onde podemos ir? Para onde o autor quer nos levar, para onde as imagens podem nos levar? O que vemos, o que não vemos? Como estas imagens nos olham? O tronco que bóia torna-se, portanto, um comentário sobre o ato de ver.

Didi-Huberman cita Joyce para abordar a “inelutável modalidade do visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32): cada coisa a ver, por mais neutra de aparência que seja, segundo o autor, torna-se inelutável quando uma perda a suporta. Neste ponto, o que vemos, nos olha. O ato de ver nos abre um vazio invencível, nos mostra algo que nos escapa e provoca angústia. Diante deste vazio que se quer evitar, Didi-Huberman afirma que duas atitudes são possíveis: a atitude da crença e a da tautologia.



O “homem da tautologia”, faz da sua experiência de ver um exercício de recusa da temporalidade do objeto, do trabalho do tempo no objeto, da memória no olhar. É uma atitude que se satisfaz com o que é imediatamente visível – “o que vejo é o que vejo e me contento com isso” (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 39); o homem da tautologia não quer ver nada além da imagem, nada além do que é visto.

Já a atitude da crença, de modo inverso, busca superar imaginariamente o que se vê, produzindo um modelo fictício, inventando um outro lugar, outro espaço e outro tempo onde o que se vê poderia se reorganizar e existir de outra forma. É também uma maneira de negar o que se vê, neste caso, a materialidade do que se vê em prol de uma existência da coisa no além; ou ver na coisa mais do que há nela e que estaria em outro lugar. O homem da crença “vê sempre alguma coisa além do que se vê”, sua visão é fastasmática e consoladora (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 48).

Para Didi-Huberman, a arte minimalista americana, que surge nos anos 1960, seria um exemplo do emprego da atitude tautológica como um programa de trabalho. Estes artistas teriam levado a cabo um processo de destruição que culminaria num “mínimo conteúdo de arte” (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 49). E assim construíam volumes como paralelepípedos e cubos que seriam objetos tautológicos, que visavam não significar nada mais que eles mesmos, que “renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou preencheria” (pág. 50). A ideia era eliminar toda ilusão para criar objetos específicos, que fossem vistos pelo que eram, sem mentir sobre seu volume e sua espacialidade, sem sugerir um tempo e um espaço além dos objetos mesmos. Objetos simples, que ultrapassariam tanto o iconografismo da escultura tradicional quanto o ilusionismo da pintura modernista (pág. 53). Eliminavam-se, assim, os detalhes, a divisão em partes, que poderiam sugerir unidades relacionais, e criavam-se objetos entendidos como totalidades indivisíveis. Objetos sem mistério, estáveis, precisos. Geralmente, fabricados com materiais industriais, resistentes às marcas do tempo e da mudança. Objetos de certeza visual, conceitual e semiótica. Diante deles, acreditavam os artistas minimalistas, nada há para crer ou imaginar, eles não mentem nada, não têm conotação ou emoção.



Para Didi-Huberman, no entanto, as coisas não seriam assim tão simples. Para o autor, os enunciados tautológicos não se sustentam até o fim: “o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver” (pág. 61). Citando o artista Robert Morris, que afirmou que “a simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade na experiência” (pág. 63), Didi-Huberman identifica que, embora reivindicassem objetos tautológicos, específicos e sem ilusão, os artistas minimalistas, eles próprios, falavam em “experiência”. Se, para Didi-Huberman, a constatação de que há uma experiência deveria ser óbvia, ela não o era naquele momento, quando as ideias sobre a especificidade dos objetos a obliteravam. Há experiência, há experiências, há diferenças; e, portanto, há tempos, há durações atuando nestes objetos. Há presenças que envolvem relações, há sujeitos presentes. E há, ainda, o modo como o objeto se torna uma variável numa situação, que é um modo de colocar-se como “quase sujeito” – o que Didi-Huberman apresenta como uma possível definição minimal do ator ou do duplo.

Se há experiência, o tempo opera no objeto e o desestabiliza. Uma rede de relações surge entre objeto e espectador, e agora “somos forçados a considerar estes objetos na facticidade e na teatralidade de suas representações diferenciais” (pág. 68). Mais do que isso, o autor afirma: é preciso considerar a natureza fundamentalmente antropomórfica de todos estes objetos. Deles, era possível afirmar que tivessem cores “agressivas” e “fortes”, que “tombavam” sobre o chão, que possuíam “latência”. Didi-Huberman aborda as discussões suscitadas pelo texto do crítico Michael Fried, que denunciava o “ilusionismo teatral” dos objetos minimalistas. Para Fried, tais objetos eram uma forma de “não arte” em razão de seu antropomorfismo “crônico, perverso e teatral” (pág. 73). De objetos exatos, específicos e sem sentido os objetos minimalistas passaram a possuir interioridade, qualidade e potência.

O dilema que opunha a “especificidade” e a “teatralidade” do minimalismo marcou as discussões da época e dividiu críticos e artistas. Para Didi-Huberman, tal dilema se configura como uma dualidade paralisante, um círculo vicioso criador de oposições binárias e mutuamente excludentes. Não é possível escolher um lado. Como afirma o autor,

“O objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível. (...) O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências



tautológicas. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”. (pág. 77)

Tal é o paradoxo dos objetos minimalistas identificado por Didi-Huberman e que, aqui, gostaria de aproximar do “paradoxo do espectador” de que fala Rancière em seu livro “O espectador emancipado” (2010). Para Rancière, tal paradoxo consiste no fato de que, embora não exista teatro sem espectador, ser espectador é frequentemente algo entendido como um mal, pois é corrente a concepção de que olhar é o contrário de conhecer e de agir. O espectador, portanto, seria imóvel e passivo, separado da capacidade de conhecer e do poder de agir. O teatro, assim, seria essencialmente mau, palco da ilusão e da passividade. Tal como pensavam os artistas minimalistas, é frequente, na abordagem de tantos artistas e pensadores da arte, a ideia de que a mimese e ilusão devem ser combatidas. Assim pensou Platão a respeito do teatro, e utilizando estas mesmas bases, segundo Rancière, pensaram os reformadores do teatro, como Brecht e Artaud. Cada um a seu modo, estes dramaturgos quiseram tirar o espectador da sua “passividade”, fazendo-o distanciar-se e refletir sobre o que assistia, para então poder tomar posição; ou, então, de modo inverso, abolindo a distancia entre palco e público, buscando tornar o espectador ativo dentro da performance.

Tal como o dilema dos minimalistas, o paradoxo do espectador se baseia em dualismos que opõem coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação. Mais importante aqui, ainda, é a oposição entre a visão e a interioridade, presente também no debate sobre o minimalismo. Ver é exterioridade, é a privação da posse de si, é algo ruim. O que Rancière e Didi-Huberman parecem querer fazer-nos enxergar é a necessidade de valorizar o ato de ver, a ação de olhar. Ver é também uma ação que transforma, e aquele que olha sente e compreende o que vê, como sujeito que é, a seu modo próprio. Nem artistas nem espectadores são proprietários do sentido da performance ou do objeto de arte.

* * *

Volto, então, ao longo plano inicial de Kiarostami, que nos mostra o pequeno tronco que vai e vem, até quebrar-se em dois pedaços que também balançam ao sabor da ondas. Na



primeira etapa deste jogo em cinco partes que é *Five*, o pequeno tronco que bóia anuncia que o tabuleiro é o estiramento. Lugar de encontro da água com a terra, o estiramento é também o local de encontro do instável com o estável, do distante com o próximo, do infinito com o particular. É, logo de saída, o lugar de encontro do espectador com o filme. Nós, sujeitos que olhamos, estamos diante do vai e vem das ondas. O mar pode levar não apenas troncos de madeira, mas também todos os objetos que, passíveis de desaparecerem ritmicamente enquanto objetos visíveis, tornam-se imagens visuais. (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 83) O tronco, ao se tornar imagem, figura ausência e devolve-nos seu olhar: torna-se vivo. Vivo, pode ter forma humana: é com pesar que veremos os dois troncos distanciarem-se para sempre.

No *making of* de “Five”, Kiarostami diz “Eu conheci/encontrei” (*I met*) o pedaço de madeira. E explica o uso da construção “*I met*”: “Falo assim porque o pedaço de madeira era uma pessoa que tinha passado um tempo no mar e tinha virado um receptáculo de memórias”. Kiarostami diz que “um tronco de madeira não pertence ao mar, então provavelmente ele estava se sentindo alienado na água. Seu corpo estava marcado por diversas experiências, parecia uma criatura do mar”. O olhar de Kiarostami inquieta tudo o que vê: o tronco, o mar; tudo tem vida, tudo tem forma humana.

Assim também acontece com os carros em seus filmes, ou com maçãs que rolam num caminho, ou com latas que caem pelo meio fio de uma ladeira na cidade. Bernadet, no livro já citado, fala de uma “estética dos carros” em Kiarostami. Presentes em tantos filmes, sendo tantas vezes a maneira pela qual se costura uma trajetória e se estabelece a possibilidade de uma narrativa, os carros abrigam os personagens, tornam possível seu deslocamento, instauram e ajudam a delimitar a relação do filme com o real. Para Bernadet, o carro é humanizado, ganha alma. Ele “morre” na estrada, “perde o espírito” como diz um personagem de “O vento nos levará” (BERNADET, 2004, pág. 80). Da mesma forma, aponta Bernadet, a maçã é outro elemento presente neste filme, mas que ecoa em outros do autor e que instaura também uma elaboração sobre trajetórias, caminhos e seus obstáculos. Bernadet cita Kiarostami, que diz que “a maçã não devia seguir uma linha reta. (...) Diante de um obstáculo, ela se orienta para um novo caminho. A poesia persa define esse movimento como o curso de um riacho num prado. A água nunca segue linha reta. A essência de seu movimento é o obstáculo. O que



obstrui a água a obriga a se movimentar. Essas curvas e meandros, que fazem a beleza dos riachos, provêm de seu encontro com os obstáculos”. (BERNADET, 2004, pág. 86)

Outro objeto que desliza enfrentando obstáculos é a lata de spray no filme *Close-up*. Bernadet lembra que, embora o longo plano possua função narrativa – Kiarostami deixa de mostrar uma cena que acontece dentro da casa, a qual apresentará mais tarde, e coloca o plano da lata, com sua ação “insignificante”, em seu lugar – o fato do rolamento da lata durar lhe dá destaque e sugere que pode haver aí mais significação. Bernadet fala da “trajetória dos objetos” nos filmes do autor, uma poética que estabelece o movimento feito de interrupções, a linha reta interrompida por obstáculos, o curso inacabado, repetição, a deriva. Os objetos estão em movimento, têm alma e ela é frágil.

Esta forma de olhar as coisas, vendo-as como pessoas, é um elemento essencial em seu trabalho, como ele mesmo afirma no vídeo de *making of*. Diz que “devemos deixar nossa imaginação livre sobre tudo para poder conjecturar sobre as coisas e assim trazer de volta o valor que a coisa teve e que se perdeu.” Ele diz que, com isso em mente, é preciso “extrair os valores que estão escondidos nos objetos e expor estes valores olhando os objetos, as plantas, animais e seres humanos”.

Valores que se perderam, coisas que perdemos. Como afirma Didi-Huberman, em nossa experiência familiar, ver é “ter”: tantas vezes associamos a experiência de ver à de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável quando o que vemos é suportado (e remetido) a uma obra de perda. Ver é uma questão de “ser” quando algo nos escapa, quando ver é perder (DIDI HUBERMAN, 1998, pág. 35). Assim, troncos de madeira, maçãs, pedras, latas, carros, tudo ganha alma. Tudo pode ganhar forma humana quando é visto como sob a obra da perda, quando está envolto em experiência, quando pode ser marcado pelo tempo, pela duração.

O olhar de Kiarostami é inquieto, e inquieta o espectador no seu ato de ver. É um olhar que quer ver não além (o olhar da crença) nem aquém (o olhar do homem da tautologia), mas quer ver entre, através, por meio de. Kiarostami faz ver e pensar nas formas de produção da imagem, não para condenar o artifício, a ilusão do cinema, mas para fazer pensar sobre ela, brincar, ironizar, testar a adesão do espectador, suas crenças, reconhecendo a ilusão e o artifício como poderosas ferramentas de trabalho.



Se o espectador sempre pode imaginar no seu tempo livre, tal como nos sugere a “noite dos proletários” das quais nos fala Rancière (2010, pág. 30), se o tempo em que “nada acontece”, não programado, é um tempo fértil e descontrolado, pode também ser um tempo de abertura para o mundo. Não que o espectador não seja sempre livre, sempre capaz de entrar em contato com a obra e imaginar, a partir da sua própria experiência. Mas parece essencial, aqui, frisar que mais fértil será o tempo que durar. Tempo de elaboração, de contato com o mundo. Tempo artificialmente criado, tempo de abertura para outros tempos.

Em Kiarostami, o caminho encontrado para lidar com o artifício é o de promover ou tentar captar a duração das coisas do mundo, compreendendo-as em suas formas humanas, que nos inquietam porque nos devolvem, com seu olhar para nós, a perda que não podemos vencer. O que afinal, não podemos vencer, é a morte. Talvez por isso todo olhar que quer enxergar o tempo, que busca entrar em contato com o tempo do mundo, nos revele sua impressão, sua marca indelével nas coisas. Tempo, duração, experiência de estar no mundo. Pode a arte nos colocar em contato com esta dor, mais que o próprio mundo? Será por isso que Kiarostami nos convida a olhar as coisas, as mesmas coisas, já tão vistas – o mar, a praia, os objetos, as pessoas – para delas liberar a potência do olhar que podem lançar sobre nós?

Olhar o mar talvez seja sempre, de alguma forma, olhar o passado, em seu movimento perpétuo. Será o mar um arquivo possível para todas as nossas perdas? Que imagem é essa do tronco “achado”, “pinçado” do arquivo-mar, pequeno tronco-imagem que atravessou eras para encontrar no cineasta um olhar correspondido? Será o tronco-imagem como a “imagem dialética” de Benjamin e Didi-Huberman – imagem que articula passado e futuro, imagem carregada de tempos? E se para cada olhar lançado sobre as coisas, outro olhar lhe será devolvido, a imagem que nos olha nos vê inelutavelmente sós?



Referências bibliográficas

BERNADET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMOLLI, Jean Louis. Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

RANCIERE, Jacques. O espectador emancipado. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.