



Por uma Poética da Sugestão: Vestígios do Narrador Benjaminiano na Obra de Abbas Kiarostami¹

Joana Paranhos Negri Ferreira²

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo promover um encontro entre o narrador benjaminiano e o cineasta Abbas Kiarostami. A partir da análise dos filmes “E a vida continua” (1992), “Gosto de cereja” (1997) e “O vento nos levará” (1999), identificamos um movimento sistemático de supressão de informações em prol de uma poética da sugestão. As narrativas, repletas de fissuras e vazios, levam o espectador a uma postura mais ativa na construção de sentido, aproximando-se de um “intercâmbio de experiências”. A ideia é trabalharmos a contraposição informação *versus* narrativa e outros traços da figura do narrador propostos por Walter Benjamin.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; espectador; narrador; experiência.

Considerações iniciais

Classificar Abbas Kiarostami como um “narrador” pode soar um tanto contraditório, dada à resistência declarada do próprio ao que se convencionou chamar de narrativa. Logicamente, estamos nos referindo a um modo particular de narração que corresponde ao modelo hegemônico que consolidou o aparato cinematográfico como uma “máquina de contar histórias”. Nas raízes desta lógica narrativa que tanto conhecemos, encontramos o cinema clássico de David Griffith, o esquema sensório-motor de ação e reação descrito por Gilles Deleuze em “A Imagem-Movimento” (1983), tramas dotadas de personagens, conflitos demarcados e desfechos definidos.

Ao analisarmos as obras deste cineasta tão singular identificamos um *modus operandi* que inclui a predileção pelo plano-sequência, a adoção de tempos mortos, o afrouxamento sensório-motor, características estilísticas inegavelmente tributárias do cinema moderno. Mas fugindo a categorizações sempre arriscadas, podemos falar de um “prolongamento do espírito moderno” (FRANÇA, 2003, p.123) com personagens que mais parecem entidades potenciais, enredos ambíguos, desfechos inconclusivos que burlam o código hegemônico e despertam estranhamento.

Sob essa perspectiva, Kiarostami é antinarrativo, avesso a “contar histórias” e

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Doutoranda em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ, e-mail: joananegri@gmail.com



constantemente mais preocupado em explorar as potencialidades estéticas do cinema e interrogar os modos de ver do espectador, pertencendo ao grupo diferenciado daqueles que se dedicam a um “cinema de arte”. Mas é curioso - mas não por acaso - que em sua recusa em narrar o iraniano aproxime-se, sob muitos aspectos, à figura do narrador que Walter Benjamin enunciava, em seu célebre “O Narrador” (1985), estar em vias de extinção.

O primeiro indício da morte da narrativa, para Benjamin, é o surgimento do romance. Fundamentalmente, porque ele nem provém da tradição oral nem a alimenta, estando essencialmente vinculado ao livro. Enquanto o narrador promove uma troca de experiências, o romancista é o indivíduo segregado que não as comunga.

Se a oralidade perdia o lugar para a literatura e novas formas de narrar se desenhavam sob as ruínas da tradição, podemos pensar hoje na importância da imagem como matéria-prima na narração contemporânea. Neste sentido, o cinema emerge como um importante e popular perpetuador de histórias. Assistir a um filme, na definição do senso comum, equivale a acompanhar uma trama e poder também contá-la para quem não viu. Assumimos, então, o papel de um espectador-narrador e a experiência do cinema se torna transmissível, por ser uma linguagem compartilhada pela sociedade contemporânea. Mas como o cinema tem contado suas histórias, desde a consolidação de seu modelo narrativo? E como nós as temos contado uns aos outros?

Através do dispositivo da sala escura, o cinema não confere direito de resposta ao espectador. Nesse sentido, para muitos, um bom filme é aquele que não deixa lacunas e que se presta a uma clareza narrativa e ótica. O público é entretido em um ritual, de aproximadamente duas horas, em que o *écran* trata de ordenar e dar sentido às incertezas do mundo em volta. Estas incertezas são nutridas de garantias e, sobretudo, de informação. Este será o nosso principal e primeiro ponto de contato entre a figura do narrador benjaminiano e Kiarostami. Trata-se de um cineasta que entende que "metade da arte da narrativa está em evitar explicações" (BENJAMIN, 1985, p.203) conferindo ao espectador interpretá-la como quiser. Deste modo, suas obras atingem a amplitude anunciada por Benjamin e em relação a qual o filósofo não via qualquer oposição à arte de narrar. O perigo, para ele, residia, na informação. Esta era a verdadeira inimiga da narrativa, estando em seu constante desserviço.

Quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral (...) O extraordinário e o

miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, é com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1985, p.203)

Sendo assim, o cinema e suas imagens podem atualizar a comunidade de ouvintes e a figura do narrador. Seus espectadores também são potenciais narradores daquilo que veem se descortinar nas telas. E não seriam os filmes mais intrigantes aqueles que perduram em nossa memória e possuem uma vida mais longa, nos impelindo a compartilhar de seu mistério com os outros? Não são eles que, por sua amplitude, nos permitem acrescentar um pouco mais de nós em seu processo de significação?

Acreditamos que, assim como o narrador benjaminiano, a força inesgotável e o poder de se desdobrar dos filmes de Kiarostami, residem precisamente em suas estruturas polissêmicas que permitem que cada um tenha uma experiência diversa. É a dúvida, a incerteza característica que perpetua, alimenta o fascínio e convida sempre a um olhar renovado a cada sessão.

1) Narrativa *versus* Informação

Em “Introdução à Teoria do Cinema”, Robert Stam afirma que “a história do cinema não é apenas a história dos filmes e cineastas mas também a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído aos filmes” (STAM, 2000, p.257). Stam investiga o período de crescimento de interesse dos analistas por formas diferenciadas de espectadorialidade. Este interesse veio a reboque das teorias da recepção na literatura relacionadas ao *reader response theory* de Stanley Fish e a recepção estética produzida na Escola de Konstanz.

Segundo o autor, é possível aplicar igualmente ao espectador de cinema o papel ativo no processo comunicacional dado ao leitor pela estética da recepção, pois ele também preenche constantemente “lacunas” do texto fílmico e é também obrigado a compensar certas ausências (como a falta da 3ª dimensão). O espectador não é, para Stam, um elemento passivo e totalmente iludido como na leitura de Jean-Louis Baudry.

Sob essa perspectiva, nunca houve o que se chama de passividade do público cinematográfico. O que vamos encontrar, no entanto, são posturas mais ou menos engajadas na construção de sentido do filme, uma distinção de posicionamento determinada pelo tipo de imagem que se impõe ao indivíduo.

Os filmes de Kiarostami são atravessados por lacunas sendo frequentemente



descritos como “enigmáticos” pela crítica e pelo público, onde o que há para ser revelado é dado homeopaticamente ao espectador. Mas grande parte do que se consideraria necessário para resolver impasses subjetivos permanece apenas como sugestão. Ao não permitir a codificação do que se vê, se concede a narrativa o direito a sua parcela de mistério, a sua vida longa. O resultado é uma narrativa aberta, cujo sentido quase sempre nos escapa, permanecendo em suspenso. O extracampo - recurso frequente - sugere mas não mostra. Nesta dialética entre luz e sombra, visível e invisível, existem, deste modo, duas histórias: uma que se desenrola na tela e outra que se passa na imaginação do espectador e é a partir do diálogo entre as duas que os filmes são construídos.

Aqui, entra em jogo uma das questões mais caras ao cinema do iraniano que é a liberdade de criação e como isso aponta para uma outra postura espectral. Esta postura se refere a uma maior intervenção no processo de significação do filme, o que configura para Jean-Claude Bernadet uma “estética relacional” (BERNADET, 2004, p. 67) em seu cinema.

A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador. É preciso antecipar um cinema “in-finito” e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se devem deixar escapar os espectadores. (KIAROSTAMI, 2004, p.183)

Em sua proposta por um “cinema incompleto”, Kiarostami opõe-se ao que denomina estrutura “sólida e impecável” que corresponde ao que conhecemos como narrativa clássica, linguagem cinematográfica que se consolida hegemônica com Griffith e cujo maior expoente de produção é Hollywood. Segundo David Bordwell, a estrutura clássica é baseada em uma cadeia lógico-causal que se divide em exposição, desenvolvimento e resolução do conflito. A narrativa busca o esclarecimento da história e o desenvolvimento conduz o espectador às respostas das questões colocadas pela trama. Com suas técnicas subordinadas à clareza ótica e narrativa, o espectador não tem maiores dificuldades em assimilar o sentido das imagens prontas que lhe são direcionadas, ancoradas pela montagem linear e lógica.

A narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderada autoconsciente. Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente “o que vai acontecer a seguir”) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. (BORDWELL, 2005, p.285)

André Labarthe, em seu prefácio ao livro de André Bazin sobre Orson Welles, afirma que o grande mérito de Bazin foi o de ter dado nome “a esse despertar do espectador de sua passividade lendária e a esse status novo que daí em diante seria dele: o de produtor de sentido” (BAZIN, 1991, p.11). No livro, Bazin analisa justamente a ruptura entre o cinema clássico, onde um autor criava, de acordo com sua visão, um discurso unívoco e um cinema moderno, neorrealista. Para Bazin, o neorrealismo surgia como o movimento responsável por "reintroduzir a ambigüidade na estrutura da imagem” (BAZIN, 1991, p77) ao renunciar a montagem cuja essência se oporia por natureza à expressão da ambigüidade, pois ao impor uma direção tende a dar uma unidade de sentido.

No entanto o que há de fundamental nessa nova postura que o cinema moderno solicita provém de uma proposta estética do realizador que conscientemente joga com a ambigüidade na obra a fim de dialogar de forma mais ativa com o público.

Pensando nas possibilidades de intervenção do espectador na construção de significados, convocamos o conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco. O autor trabalha a questão da abertura interpretativa a partir do processo frutivo da obra de arte. Quando Eco escreveu os artigos de Obra aberta (1991), o neorrealismo já havia surgido ao final da Segunda Guerra e a *nouvelle vague* estava começando. Eco caminha no sentido de uma abertura que não está somente na realidade, como afirmava Bazin, mas está, fundamentalmente, na obra de arte. É o autor que abre mão de oferecer uma forma unívoca, para deixar o espectador formular o seu próprio sentido a respeito da obra que deve ser vista como uma "mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 1991, p.22).

A estrutura de uma obra aberta é para Eco, o modelo geral que descreve um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores. Estas obras admitiriam “atos de liberdade consciente” permitidos pelo autor ao público que torna-se “centro de uma rede de relações inesgotáveis entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (ECO, 1991, p. 41).

Esta abertura formal é uma condição prioritária no cinema de Kiarostami, onde o investimento na polissemia narrativa faz parte de uma proposta estética do diretor. As lacunas são deixadas intencionalmente à vontade do espectador ao qual os filmes concedem “atos de liberdade consciente”. É a partir do preenchimento destes espaços



em branco que o cineasta incentiva a possibilidade de apropriação da obra de arte.

Esta dimensão da abertura da obra de arte presente na teoria de Eco foi antecipada, de acordo com Gagnebin (GAGNEBIN, 1985, p.12), por Benjamin precisamente em seu ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, o narrador, por excelência, para o filósofo. O autor atesta que tal figura está desaparecendo, pois são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente por conta da impossibilidade crescente de intercambiar experiências comunicáveis. Benjamin se referia a experiências desenraizadoras, decorrentes do avanço da sociedade capitalista moderna que romperam com o caráter de comunidade entre vida e palavra e transformara a distância entre os grupos humanos em um abismo.

Para Benjamin, a morte da narrativa tem seu primeiro indício no advento do romance que, vinculado ao livro, não provém nem alimenta a palavra oral e cuja origem é o indivíduo isolado que não partilha suas experiências. Mas é a difusão da informação, que se estabelece com a consolidação da burguesia e da qual a imprensa, no alto-capitalismo, torna-se um instrumento fundamental, a responsável pelo declínio da arte de narrar. Benjamin a diagnostica como uma nova forma de comunicação ameaçadora, exatamente porque ela abole a dimensão de abertura fundamental da narrativa, uma vez que necessita ser compreensível em si e para si. Diz o autor que “recebemos notícias de todo o mundo. No entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (BENJAMIN, 1985, p.203) pois os fatos já nos chegam acompanhados de explicações.

Se podemos pensar o cinema como uma forma moderna de narração também podemos pensar em narradores no sentido benjaminiano - aqueles que dominam a arte, segundo os critérios de Benjamin - e inimigos da narrativa que trabalham na contramão de sua abertura essencial.

A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova, vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota, conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar. (BENJAMIN, 1985, p.204)

Nesse contexto, enquanto no cinema de modelo hegemônico o espectador é sobreinformado, temos nos filmes de Kiarostami uma escassez de informações e uma minimização de enredo. Bernadet falará de “subinformação” (BERNADET, 2004, p.68). No primeiro, não há lacunas deixadas ao espectador, nada de finais abertos. Se por um momento há dúvida, ela existe como fator de tensão para uma resolução que não tardará a chegar. O público deixa a sala escura certo de que “entendeu” o filme, de que



nada escapou a sua compreensão.

Em “Gosto de cereja”, um homem viaja hesitante pelas estradas sinuosas em busca de alguém que possa ajudá-lo a se suicidar. O senhor Badii planeja tomar uma overdose de soníferos e precisa de alguém para enterrá-lo, caso ele não responda ao chamado de seu nome no dia seguinte. A recompensa do ato é em dinheiro. Mas esta informação é dada homeopaticamente ao espectador que no início é levado a conjecturar se Badii está em busca de um caso homossexual. Quando descobrimos o que o personagem de fato quer daqueles que aceitam entrar em seu carro, ainda sim, continuamos no escuro em relação a sua história. Muito mais sabemos daqueles que fazem do carro do homem um local onde acabam narrando fatos de suas vidas: o jovem soldado inexperiente, o seminarista afegão, o taxidermista turco. Mas quem é o senhor Badii? Qual o seu passado? Quais as suas motivações suicidas? Mais do que nos privar desta informação para impedir uma postura condenatória em relação ao suicídio, Kiarostami faz com que Badii possa ser qualquer um de nós em algum momento de nossa existência.

Em “E a vida continua”, um homem parte de carro com seu filho rumo a Koker, atrás dos irmãos Ahmadpur que participaram do filme Onde fica a casa do meu amigo?, após a notícia de um terremoto que atingira a região de Gilan. Em momento algum se tem certeza da ligação exata do homem com o filme. Pode ser o diretor – e o público tem total liberdade para inferir que seja o alterego do próprio Kiarostami, visto que um espectador mais informado sabe que o fato tem fundamento na realidade – ou alguém que simplesmente participou da produção. Esta informação nunca é dada. E o trajeto para descobrimos o que pretende o homem e para onde vai, é tão sinuoso quanto as estradas. O espaço é uma fonte de instabilidade para o espectador, permanecendo sempre indeterminado e em aberto, podendo sempre desembocar em outras “estradas.” É um “espaço em construção”, onde é o olhar do espectador que vai lhe atribuindo coordenadas a partir das idas e vindas dos personagens, igualmente desorientados.

Em “O vento nos levará”, uma equipe de reportagem, liderada por um engenheiro, tem o objetivo de registrar uma cerimônia fúnebre tradicional, onde as mulheres desfiguram o próprio rosto como simbolismo de dor e luto. Na visita, a velha senhora que supostamente viria a morrer melhora subitamente, afastando as chances da documentação da cerimônia. No filme, podemos observar o tratamento distinto dos ambientes internos que permanecem no extracampo durante toda a história, como os quartos onde o restante da equipe – que também não parece – fica acomodada e,



sobretudo, a casa da senhora doente, fio condutor do conflito. O que impulsiona a narrativa está no fora de campo tanto do espectador quanto do personagem. O grau de ambiguidade vai além da supressão de informações com o sistemático ocultamento de certos personagens na tela.

Podemos observar que o procedimento de manter os personagens como entidades potenciais é o que faz com que o espectador tome para si as questões dos filmes.

Benjamin ainda ressalta que a pergunta “e o que aconteceu depois?” é plenamente justificada na narrativa. Assim, nos perguntamos, ao final de “Gosto de cereja”, o que terá acontecido ao senhor Badii? Terá conseguido se suicidar? Ou terá cedido ao “gosto da cereja” que o velho senhor lhe relata no carro? E o protagonista de “E a vida continua”? Terá encontrado os meninos ao não desistir de subir a estrada? Mas Kiarostami não responde a perguntas, apenas “sugere a continuação de uma história” (BENJAMIN, 1985, p.200). Cada espectador pode interpretar da forma que quiser, de acordo com suas próprias experiências. E quanto mais incerteza, mais ele recorrerá a seu repertório de vida e a sua imaginação para ancorar-se na trama. E, nos lembra Benjamin:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1985, p. 204)

2) Transmissão da experiência

Por investir em uma relação de coautoria, encontramos nos filmes, portanto, um ciclo de trocas, um “intercâmbio de experiências” entre o diretor, o espectador e também os personagens, que ao cruzarem o caminho dos protagonistas, apresentam-se como grandes narradores de si mesmos. Em “Gosto de cereja”, cada um que entra no carro do senhor Badii tem uma história para compartilhar. E cada história contada tem o efeito de nos fazer refletir e dialogam mais conosco, do que com o próprio Badii que quase nada fala de si e atua mais como um ouvinte.

O narrador, diz Benjamin, retira da experiência – a sua própria e a dos outros – o que ele conta e incorpora as coisas narradas à experiência do ouvinte. Eis o processo de assimilação da narrativa à vida do ouvinte. O narrador Kiarostami, de fato, está presente



em muitos de seus filmes. Como observou Andréa França, o cineasta cria repetidamente “espelhos de si mesmo” (FRANÇA, 2003) como os diretores-personagens de “E a vida continua” e “O vento nos levará”.

O vento nos levará mostra o quanto de mim existe nos filmes que dirijo. Embora seja difícil e até inútil fornecer um percentual exato, não posso negar que cada um desses personagens existe um pouco de mim: um habitante de Teerã, certa fase de minha vida, eu como cineasta e as perguntas que me faço. (KIAROSTAMI, 2004, p.252)

“E a vida continua” surgiu a partir de um fato verídico: o terremoto em uma região do Irã e a dúvida que rondava a mídia acerca do destino dos dois protagonistas de “Onde fica a casa do meu amigo”. O cineasta viajou à procura dos meninos e o que vemos no filme é um relato de sua experiência nas zonas abaladas.

Foi nessa dicotomia entre a beleza da natureza e a catástrofe humana que encontrei as razões para realizar E a vida continua, para mostrar aquilo que vivi nessa viagem, toda minha experiência, o olhar das pessoas que escaparam ao sismo, o seu entusiasmo em continuar a viver. (KIAROSTAMI, 2004, p.235)

Notamos então um frequente acesso a fontes orais para a realização das obras aliado às próprias experiências pessoais do diretor. Silviano Santiago desenvolve a ideia de um narrador pós-moderno como um observador da vivência do outro, que “quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter” (SANTIAGO, 1989, p.4). Kiarostami retira da sua experiência e também da dos outros a fonte de suas narrativas. No entanto, no segundo caso, não configura um mero observador que reporta o ocorrido pois tem uma relação com a história narrada, assimila-a à sua experiência e imprime a sua "marca", o que Benjamin entendia como "a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 1985, p. 205).

3) A dimensão utilitária

Ao passar adiante a experiência, aquele que conta também é o portador de um traço fundamental do narrador: a sabedoria. Benjamin destaca dois tipos de sabedoria atreladas a dois tipos de narradores: o saber que vem de longe, que corresponde ao homem que viaja e tem muito para contar e o saber que vem do passado, que corresponde ao homem que ganhou honestamente a sua vida sem precisar sair de seu país e que pode recorrer ao acervo de toda uma existência para contar suas histórias – e as dos outros.

O cinema promove o acesso aos mais diferentes mundos e tem o poder de tornar íntimo aquilo que nos parecia estrangeiro de uma forma singular. E a sabedoria da



narrativa tem uma íntima relação com a distância - no tempo ou no espaço - e torna-se transmissível quando se restitui o abismo a partir da formação de uma comunidade - de espectadores - onde o cinema constrói, cria e recria uma memória compartilhada de imagens.

Acreditamos que os filmes de Kiarostami trazem um “saber que vem de longe” mas que é rico em experiência assimilável pelo espectador. E esta sabedoria não é “um conteúdo subjetivo ou objetivo, mas também uma forma de relação com o mundo ou o outro, inimiga da pressa e do imediatismo” (TIBURI, 2000, p.90). O que por ventura impeça essa assimilação recai muito mais, em nossa leitura, sobre os códigos cinematográficos não convencionais utilizados.

(...) tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja num sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (BENJAMIN, 1985, p.200)

A “dimensão utilitária” dos filmes diz respeito sobretudo à importância que a poesia persa tem na vida do cineasta. Esta paixão pode ser sistematicamente evidenciada pelas constantes referências que aparecem dentro das narrativas, denunciando uma afinidade por poetas como Omar Khayyam, Hafez, Rumi, dentre outros.

Há, de fato, uma grande sabedoria na poesia persa que faz com que suas quadras tornem-se pílulas de saber que, proclamadas tantas vezes pelos personagens, assumem o senso prático da narrativa benjaminiana. Nas quadras de Khayyam, a sabedoria é uma espécie de entidade escrita com letra maiúscula. Talvez seja Khayyam o poeta que Kiarostami realmente mais dialoga. Não é raro na leitura de suas quadras identificarmos sinopses dos filmes. “Gosto de cereja”, “O vento nos levará” e “E a vida continua”, especialmente, transitam entre os temas de vida e morte, ou melhor, o confronto entre ambos. E as imagens e simbolismos que emergem são constantemente retirados da poesia persa.



Ouve o que a Sabedoria diz todos os dias:
A vida é breve
Não te esqueças, não és como certas plantas
Que rebrotam depois de cortadas.
(KHAYYAM, 2003, p.24)

A natureza básica da poesia persa exalta a vida, a ligação harmônica com a natureza e na esfera iraniana, está ligada a jornada e ao crescimento. A principal característica da poética kiarostaminiana, que são as trajetórias com obstáculos, tem aí a sua origem. Esta temática será observada através de diversos simbolismos como as estradas sinuosas que permeiam a trajetória dos carros dos protagonistas dos filmes.

Para além de sua atuação sob a lógica de um narrador benjaminiano, o próprio narrador, "o homem que sabe dar conselhos" (BENJAMIN, 1985, p.204), também parece curiosamente ocupar um lugar nas histórias de Kiarostami. Jonathan Rosenbaum (2003, p.19) observa que pedir conselhos é um tema quase constante na obra de Kiarostami. Os personagens são colocados em situações nas quais apelam para orientações de estranhos que vão encarnar, em muitos filmes, a figura do homem sábio.

Esta sabedoria é identificada no taxidermista de "Gosto de cereja", que segundo definição do próprio Kiarostami, é "um homem iluminado, um filósofo que tomou consciência dos verdadeiros valores mediante a experiência, pela vida, simplesmente" (KIAROSTAMI, 2004, p.246). Esta figura, que corresponde a esse "saber do passado", torna a insistir em outros filmes, como o velho médico de "O vento nos levará" que se afasta de moto em meio aos campos de trigo com o protagonista na garupa, recitando um poema de Khayyam, incitando o passageiro para que aproveite o tempo que lhe for concedido sem esperar pelo "além, lugar de onde ninguém retornou para testemunhar sua existência".

Quando me falam das delícias que na outra vida
os eleitos irão gozar, respondo:
Confio no vinho, não em promessas;
o som dos tambores só é belo ao longe.
(KHAYYAM, 2003, p.37)

4) O trabalho do tempo

Por fim, se nos parece importante evocar o tempo é porque este é, para Benjamin, fator determinante na qualidade da narrativa. A lentidão, diz Tiburi, é "matéria da experiência" (TIBURI, 2000, p.91) e também da narração, por seu caráter



artesanal e exige do ouvinte paciência.

O trabalho do tempo tem algo de artesanal nos filmes de Kiarostami e choca-se com a temporalidade contemporânea. Mais do que isso, choca-se com o tempo do próprio cinema predominante nos grandes circuitos, provocando estranhamento no espectador. O cineasta oferta uma temporalidade intensiva e seus filmes demandam uma disponibilidade psicológica.

A assimilação da experiência pelo ouvinte, segundo Benjamin, se dá em um "estado de distensão". O autor evoca o tempo orgânico das comunidades rurais onde se tinha, justamente, tempo para contar e do ouvinte era requisitado um “esquecer-se de si mesmo”.

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio [fim da p. 204] - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIN, 1985, p. 205)

Propomos então, finalmente, pensar a sala escura como um ambiente capaz de reproduzir um estado de relaxamento próximo ao que Benjamin chama atenção em seu ensaio. As condições de relaxamento do dispositivo cinematográfico foram analisadas por Baudry em seu texto “O dispositivo: aproximações metapsiológicas da impressão de realidade” (1975). Os corpos prostados nas cadeiras e o estado de submotricidade imposto pela escuridão são para o autor determinantes na produção de um espectador passivo e iludido. Cabe ressaltar que a análise de Baudry leva em consideração as disposições arquitetônicas do dispositivo, dando pouca ênfase em sua dimensão discursiva. Já se sabe, no entanto, que ela também é fundamental e pode produzir efeitos distintos no espectador, como evidenciado com a chegada do cinema moderno e análises teóricas posteriores, como a de Jean-Louis Comolli em seu ensaio “Técnica e ideologia; câmera, perspectiva, profundidade de campo” (Cahiers du Cinéma, 1971-1972).

Nos filmes de Kiarostami, longe da produção de um espectador passivo, esse relaxamento viabiliza a disponibilidade psicológica necessária à assimilação da



experiência e a participação daquele que assiste na história contada. O espectador que se deixa abandonar nos *travellings* lentos que o inserem no fluxo das paisagens, nas idas e vindas dos trajetos e no prazer revelado pelos desvios “se esquece de si mesmo”, ao mesmo tempo que encontra intervalos possíveis para criar. Ao irromper outra temporalidade no fluxo da vida cotidiana, o cinema de Kiarostami reconcilia o tempo e busca, por meio da coautoria, a sua comunidade de espectadores.

Considerações finais

Procuramos, neste artigo, analisar e identificar nos filmes supracitados de Kiarostami resquícios e resistências da figura do narrador benjaminiano. Cabe salientar que trata-se de uma trabalho de aproximação, uma vez que sabemos, assim como dizia Benjamin, que à queda da arte de narrar tradicional deveria corresponder a busca por uma nova forma de narrativa. Nossa proposta foi pensar como o próprio cinema, a partir de certas obras, pode atualizar a figura deste narrador e configurar um terreno de resistência ao excesso de informação.

Que possibilidades de recepção entram em jogo para o espectador dentro desta lógica? Como o cinema pode ser um espaço de "intercâmbio de experiências" entre saberes distantes no tempo e no espaço? Benjamin já diagnosticava em seus trabalhos a problemática da comunicação que tem na informação seu modo dominante. Não obstante, não se trata de uma vilanização da comunicação mas de seu excesso, do tratamento de conteúdo e de forma a ela conferido por determinados meios.

Em nosso objeto de estudo escolhido, o não saber, longe de ser concebido em termos de ignorância, deve ser entendido como uma disponibilidade para criação do espectador. Ao trabalhar a sugestão em contraponto à informação foi possível apontar em Kiarostami pontos de contato com a figura do narrador. Esta aproximação também foi sustentada em virtude do caráter de relato contido nos filmes analisados e que, por dialogarem como obra aberta com o espectador, promovem “um intercâmbio de experiências”.

REFERÊNCIAS

BAUDRY, J.L. Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: **Communications**. Paris: Seuil, n.23, p.56-72.1975. (Psychanalyse et cinéma)

BENJAMIN, W. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.197-221.



- BERNARDET, J.C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p. 285.
- BAZIN, A. **O Cinema**: Ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BAZIN, A. **Orson Welles**. Trad. Dulce Dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- FRANÇA, A. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- GAGNEBIN, J. M. (1986). Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, pp. 7-19.
- KHAYYAM, O. **Rubaiyat**. Tradução de Alfredo Braga. eBookLibris, 2003. p. 24, 37.
- KIAROSTAMI, A. Duas ou três coisas que sei de mim. In: **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.175-285.
- ROSENBAUM, J. **Abbas Kiarostami**. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- STAM, R. **Film theory: an introduction**, Malden Mass, Balckwell Publishers, 2000.
- TIBURI, M. Reflexões do Tempo – sobre Walter Benjamin e a estrela cadente. In: **Estudos Leopoldenses: Série Ciências Humanas**, Vol. 36, no. 157, 2000, p.73-94.

