



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

JUCIELE FONSECA CORREIA

**FRAGMENTO E PAISAGEM NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI E NAOMI
KAWASE**

Brasília - DF
Dezembro de 2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

JUCIELE FONSECA CORREIA

**FRAGMENTO E PAISAGEM NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI E NAOMI
KAWASE**

Monografia submetida à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Gonçalo

Brasília
Dezembro de 2017

**FRAGMENTO E PAISAGEM NO CINEMA DE NAOMI KAWASE E ABBAS
KIAROSTAMI**

Monografia submetida à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual.

Brasília, 4 de dezembro de 2017.

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Gonçalves Pires de Campos Martins, FAC/UnB

Prof^a. Dr^a. Priscila Rossinetti Rufinoni, FIL/UnB

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva, FAC/UnB

Prof^a. Dr^a. Dácia Ibiapina da Silva, FAC/UnB

Aos meus amigos. À Adélia.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais.

Aos meus irmãos Elizeu e Sara. À Emanuele.

Aos meus amigos. Em especial, à Maria Isabel, Vanessa, Nathália, Martha, Luna, Daniel, Ilmara, Daniela e Andressa.

À Cleo, Sabrina, Sir e Alessandra, pela acolhida.

Ao Pablo Gonçalo, pela orientação cuidadosa, pelas recomendações de livros e filmes que marcaram a minha trajetória na graduação e por sempre instigar um pensamento autônomo.

À Dácia Ibiapina, por ser minha mentora ao longo do curso e uma inspiração para a vida.

Aos membros da banca, Gustavo de Castro e Priscila Rufinoni, pela participação e pelos comentários.

À Faculdade de Comunicação, em especial ao Daniel, da técnica e à Cristiane, da Secretaria da FAC.

RESUMO

Nas linhas que se seguem, propomos uma investigação no cinema de Naomi Kawase e Abbas Kiarostami a partir dos conceitos estéticos de **fragmento** e de **paisagem**. O objetivo é encontrar as aberturas de narrativas nas obras desses cineastas provocadas pelas paisagens que, nos filmes analisados, interrompem o constructo narrativo fílmico, criando espaço para a contemplação do e pelo personagem. O recurso estilístico utilizado para inserir as *paisagens-fragmentos* nos filmes é um plano do personagem contemplando algo e um contra plano aberto ou em panorama do espaço contemplado que vem a ser paisagem. A paisagem é alinhada, na pesquisa, à noção de narrativa fragmentária, cuja fragmentação propõe uma abertura do sentido da obra. A análise centra-se nos filmes *Shara* (2006) de Naomi Kawase e *Gosto de Cereja* (1997) de Abbas Kiarostami.

Palavras-Chave: Cinema, Fragmento, Paisagem, *Gosto de Cereja*, *Shara*.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Paul Cezanne, <i>Mont Sainte-Victoire</i> 1897.....	25
IMAGEM 2: Karina Dias, <i>Passager I</i> , vídeo-projeção, 2004.....	27
IMAGEM 3: Frame da cena <i>Transição</i> do filme <i>Shara</i> (Naomi Kawase, 2006).....	32
IMAGEM 4: Frame da cena <i>Transição</i> do filme <i>Shara</i>	32
IMAGEM 5: Frame da paisagem-fragmento <i>Céu</i> do filme <i>Shara</i>	32
IMAGEM 6: Yu dança.....	34
IMAGEM 7: Shouko e Reiko assistem ao festival Basara.....	34
IMAGEM 8: Frame da paisagem-fragmento <i>Chuva</i>	35
IMAGEM 9: Cena do parto em <i>Shara</i>	36
IMAGEM 10: A criança nasceu. A câmera se afasta do quarto.....	36
IMAGEM 11: Frame da paisagem-fragmento <i>Umbral</i>	37
IMAGEM 12: Descrição do caminho de Shun.....	40
IMAGEM 13: Frame da cena em que o soldado foge do carro e desce a montanha em <i>Gosto de Cereja</i> (Abbas Kiarostami, 1997).....	44
IMAGEM 14: Frame da cena em que o soldado foge do carro e desce a montanha em <i>Gosto de Cereja</i>	44
IMAGEM 15: Frame de Badii olhando o céu em <i>Gosto de Cereja</i>	44
IMAGEM 16: Frame da paisagem-fragmento <i>Revoada</i> do filme <i>Gosto de Cereja</i>	44
IMAGEM 17: Frame do plano subjetivo do olhar de Badii para o sopé da colina em <i>Gosto de Cereja</i>	45
IMAGEM 18: Badii aborda o seminarista em <i>Gosto de Cereja</i>	46
IMAGEM 19: Eles conversam no interior do carro, já em movimento.....	46
IMAGEM 20: Frame da paisagem-fragmento <i>Sombra</i> do filme <i>Gosto de Cereja</i>	47
IMAGEM 21: Frame do personagem desaparecendo na poeira em <i>Gosto de Cereja</i>	47
IMAGEM 22: Frame do plano em que vemos Badii na janela em <i>Gosto de Cereja</i>	48
IMAGEM 23: Frame da paisagem-fragmento <i>Eclipse</i>	49
IMAGEM 24: Abbas Kiarostami, fotografia, Teerã, 1997.....	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO CORPUS DA ANÁLISE	12
1. FRAGMENTO	14
1.1 O FRAGMENTO LITERÁRIO	17
1.2 O FRAGMENTO E A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	19
2. PAISAGEM	25
3. SHARA	30
3.1 NAOMI KAWASE E O MOVIMENTO	37
4. GOSTO DE CEREJA	41
4.1 KIAROSTAMI E PAISAGEM	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
FILMOGRAFIA	56

INTRODUÇÃO

O fragmento é o gênero poético cuja presença no texto provoca a implosão da narrativa, aproximando a fôrma da narrativa à fôrma do pensamento, mais particularmente ao devir dos pensamentos (fluxo). O fragmento narrativo, ao romper a concatenação lógica e sequencial dos acontecimentos na narrativa, sugere que o sentido se manifesta no rompimento e na fratura do todo narrativo em partes que possuem sentido por si só.

O Fragmento é o Um, é a Unidade individual geradora da Unidade totalizante, é o Único, é a Parte, é o Pedaco, é o Particular. No latim clássico fragmento é *fragmentum*, que vem do radical frag (voy FRAGILE), que expressa o sentido do que quebra e o que é quebrado. Em grego, o fragmento é o *klasma*, o *apoklasma*, o *apospasmas*, que significam, respectivamente, a parte de uma fratura, o extrato e a parte retirada violentamente do corpo. O fragmento é um substantivo com a força de um verbo, segundo Maurice Blanchot¹.

F-r-a-g-m-e-n-to. Fragmentar. Fragmentário.

O que é o fragmento no cinema? Como perceber o fragmento em uma arte que se propõe fragmentária desde o início? Vale lembrar, nesse momento, a relação entre o cinema e o número Um, que é o elemento gerador da estrutura fílmica. O Um é um instante, é um frame que, ao ser exibido com outras imagens em uma velocidade de x frames por 1 segundo², imprime o movimento no filme. É a noção de Um que opera na montagem. Monta-se uma sequência a partir de uma série de planos, que são compostos por um quadro ou uma série deles.

Olhar para o cinema a partir do fragmento nos conduziu à filmografia dos cineastas Abbas Kiarostami e Naomi Kawase. Ambos possuem uma poética do desvio e da contemplação na elaboração da narrativa. A poética do desvio³ é percebida nos filmes que compõem o corpus da análise⁴ através da inserção das paisagens na narrativa. As paisagens são consideradas fragmentos inseridos dentro da narrativa fílmica, esta composta por imagem, som, movimento e sombra.

¹ BLANCHOT, *L'Entretien Infini*, Paris: Gallimard, 1969, p. 450. A frase original é: “*Fragment, un nom, mais ayant la force d'un verbe*”.

² A proporção 24 frames por segundo é a mais difundida, pois é a proporção adequada para o olho-humano apreender o movimento. As animações em *stop motion* tem uma proporção de 16 frames por segundo, no mínimo. Quanto maior for a quantidade de frames por segundo, mais perfeito é o movimento.

³ A poética do desvio se refere a narrativa que desvia e é desviada pelo devir.

⁴ Falaremos mais adiante sobre a escolha dos filmes.

Naomi Kawase e Abbas Kiarostami são cineastas influenciados pela tradição de um cinema oriental pautado na ideia do minimalismo. Elaboram-se narrativas dos pequenos acontecimentos, muitas vezes desprovidos de interesse-fim ou objetivo-fim. O estudo dessa tradição de pensamento no nosso texto é centrado no cinema de Yasujiro Ozu, que é uma das influências cinematográficas percebida na filmografia de Naomi Kawase e de Abbas Kiarostami. Ozu é a costura entre esses dois cineastas que habitam orientes distintos e distantes culturalmente. Abbas, o Irã e Naomi, o Japão.

Abbas Kiarostami é cineasta, fotógrafo e artista-plástico iraniano, graduado em Belas Artes na universidade da capital Teerã. Ele iniciou seus trabalhos no cinema ao ser convidado em 1969 a assumir o departamento de cinema do Kanon - *Instituto para o desenvolvimento intelectual de jovens e adultos*. No instituto, ele realiza uma série de filmes em curta, média e longa-metragem sobre educação e infância. Os filmes mais conhecidos dessa fase são os curtas-metragens *O pão e o beco* (1977) e *Duas soluções para um problema* (1975).

O cineasta começou a ser conhecido internacionalmente com o filme *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), longa-metragem sobre um garoto que pega por engano o caderno de Mohammad, colega de turma que foi ameaçado de ser expulso da escola caso não levasse o dever de casa feito. A relação entre cinema e dispositivos do real é investigada por Kiarostami em seus filmes. Seu cinema se situa na fronteira entre ficção e documentário, na qual a verdade é tensionada através de dispositivos do real, com diálogos e conversas em ambientes fechados, como automóveis.

Naomi Kawase é uma cineasta japonesa cujas obras se destacam pela fronteira tênue entre o documental e o ficcional. O primeiro filme de Kawase é o curta-metragem *Eu foco aquilo que me interessa* (1988), em que ela filma com uma câmera 8mm as coisas que despertavam o seu olhar. O curta é uma espécie de inventário pessoal e já é um prelúdio de um cinema subjetivo.

A realizadora se interessa pelos dramas familiares, principalmente quando as histórias são circuladas pela perda de um ente amado. A ausência e a morte são temas recorrentes em seu cinema, talvez por ela própria ter sido atravessada pela ausência dos pais desde os seus primeiros anos de vida. Naomi foi adotada por seus tios-avôs a pedido da mãe, recém-divorciada. Ela tenta encontrar o seu pai no filme *Em seus braços* (1992), porém ele morre antes do encontro. Nove anos mais tarde, ela realiza o filme *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra* (2001), uma homenagem póstuma ao pai.

Os filmes que compõem o corpus do nosso estudo são os filmes *Shara* (2003) de Naomi Kawase e *Gosto de Cereja* (1997) de Abbas Kiarostami. Não pretendemos reduzir a análise das obras selecionadas a uma comparação entre os tipos de cinema propostos por Kawase e Kiarostami, porém, a percepção de diferenças e semelhanças é o nosso ponto de partida em alguns momentos do estudo.

Em *Gosto de Cereja*, Badii é um homem de cinquenta anos que planeja seu suicídio e está em busca de alguém que o auxilie na finalização do próprio enterro em troca de dois milhões de Rials⁵. O personagem oferece carona para seis pessoas, dos quais três aceitam a carona e são conduzidos até o lugar em que Badii deseja ser enterrado: embaixo de uma cerejeira no alto de uma montanha. O carro é o lugar de passagem para os encontros entre o motorista e os passageiros.

Os encontros são intercalados por cenas em que o personagem está solitário e em silêncio. São nestes momentos que a consciência do personagem se dirige a um determinado espaço e apreende *paisagem*. Os planos de paisagens são nomeados por nós como *paisagens-fragmentos*. Na narrativa de Badii, a montanha (*paisagem*) é o lugar do devir, do vir a ser um cemitério. O local escolhido para o próprio sepultamento é o espaço da fabulação e da temporalização da paisagem, que é mórbida para os interlocutores de Badii mas não para ele.

Naomi Kawase, em *Shara* (2003), nos conduz a um outro lugar de contemplação. O enredo do filme gira em torno do desaparecimento de um menino durante um festival de verão em Nara, Japão. O longa lança um olhar para a vida a partir do aparato cinematográfico. A câmera está em cena com os personagens e a sua presença é sentida, por exemplo, no som dos passos do fotógrafo que acompanha a brincadeira dos garotos.

Na abertura do filme, dois irmãos (Kei e Shun) brincam na rua durante o festival apertando as campainhas das casas. Em um determinado instante, Shun que desviara do caminho para aplicar a travessura, retorna a rua e percebe que o irmão desapareceu. Ele olha o entorno à procura do irmão e ao não encontrá-lo, dirige seu olhar para o alto e contempla o céu. É nesse instante que a primeira paisagem-fragmento é inserida no filme. O plano rompe a estrutura formal da narrativa, que até então era de câmera-olho, sempre do ponto de vista do espectador. Na paisagem-fragmento *Céu* a perspectiva é do menino. É o seu olhar que contempla e apreende a paisagem do céu.

⁵ No filme, a quantia é dita em tomans, termo informal para se referir à moeda local iraniana, (1 toman corresponde a 10 Rials, ou seja, os dois milhões de Rials equivalem a 200.000 tomans).

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE O CORPUS DA ANÁLISE

O objetivo do texto é investigar o fragmento na narrativa cinematográfica, reconhecendo as estruturas do fragmentário no cinema, que, diferente da literatura, a narrativa e o enredo são mediados pelas imagens, sons e pela montagem. O fragmento é o conceito central do estudo, visto que as suas características principais (rompido, paradoxal, desviante, incompleto e ao mesmo tempo completo) reverberam em uma aparente desestruturação da narrativa dos filmes *Shara* e *Gosto de Cereja*. Nestas obras, os fragmentos operam como jogos de acontecimentos, cujos sentidos particulares de cada um dos eventos atravessam e são atravessados pelos outros sentidos.

Há, em nossa análise, o entendimento do fragmento como desvio da narrativa fílmica. Este desvio não é, necessariamente, da ordem do extraordinário. Por vezes, ele é provocado pelo fragmento que conduz a experiência sensorial do espectador para outro instante do ordinário. Gilles Deleuze ao falar sobre a filmografia de Yasujiro Ozu, cineasta japonês, relembra a filosofia de Leibniz, que afirma que as séries que compõem o mundo seguem ordens ordinárias de aparição ou de composição e convergência. Somos nós que os levamos ao lugar do extraordinário, pois as séries e sequências “só nos aparecem em pequenas partes (fragmentos), e numa ordem remexida e misturada, de modo que acreditamos em rupturas, disparidades e discordâncias como coisas extraordinárias⁶”.

Este trabalho centra-se em duas obras: *O livro por vir*⁷, de Maurice Blanchot e *Lógica do Sentido*⁸ de Gilles Deleuze. Em *O livro por vir*, o autor propõe, a partir de ensaios, a elaboração de uma teoria da narrativa, com uma gramática própria, a qual é composta por signos, verbetes e enunciados. A narrativa cinematográfica, apesar de suas particularidades, contém, segundo André Parente⁹, algumas semelhanças com a literária. Assim como Blanchot, Parente¹⁰ considera que a narrativa é o próprio acontecimento.

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze parte dos estoicos e da obra de Lewis Carrol para encontrar uma teoria dos sentidos, a qual é atravessada pelos paradoxos encontrados nos enunciados que compõem a narrativa, cujo sentido não é totalizante, como na narrativa romanesca, pelo contrário, ele é duplo e paradoxal. Os paradoxos investigados por Deleuze

⁶ DELEUZE. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013, p.23, parênteses nosso.

⁷ BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

⁹ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Campinas, SP: Papirus, p. 34.

¹⁰ André Parente é também leitor de Blanchot e Deleuze.

em *Lógica do Sentido* serão centrais na compreensão do fragmento na narrativa cinematográfica.

Nossa hipótese é que os planos de paisagens, da perspectiva dos personagens de *Shara* e *Gosto de Cereja*, são instantes fragmentários, que interrompem a narrativa sobre os personagens. No instante da contemplação do espaço, a narrativa acontece por e pelo personagem, que se torna protagonista do próprio olhar a partir de alguns recursos estilísticos (plano aberto, plano e contra plano do personagem que olha e da paisagem que é contemplada).

Alguns espaços em *Shara* e em *Gosto de Cereja* são espaços vazios, onde os seus sentidos se dão pela total ausência de um ser no quadro. Deleuze, ao falar sobre a paisagem no cinema de Ozu, percebe que os espaços vazios, sem personagens e sem movimentos, são internos em si, pois não são habitados no instante da tomada. Eles são preenchidos pelos desejos e pelo advir e, para o autor, “atingem o absoluto, como *contemplações puras*, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu¹¹”.

A paisagem se revela através da contemplação de um espaço natural ou urbano e do ato de ver o que não era visível ou percebido antes do espaço ser paisagem. Um espaço que é contemplado pode sugerir um acontecimento, como é o caso do suicídio por vir em *Gosto de Cereja* ou a desapareição de Kei em *Shara*. A paisagem rompe o constructo narrativo fílmico quando é inserida durante o curso de uma ação. Ela não é a continuidade da ação de um personagem: a paisagem é ruptura, por isso a chamamos de *paisagem-fragmento*.

¹¹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013, p.26.

1. FRAGMENTO

Na explosão do universo que experimentamos,
prodígio! os pedaços que se abatem estão vivos.
(René Char)

A obra de arte, enquanto obra perfeita em si mesma, está alinhada aos conceitos clássicos de perfeição, harmonia e equilíbrio, que reaparecem em diversos momentos na História da Arte. O fragmento aparece na cena literária na época de lançamento da revista *Athenäum*¹², publicação dos primeiros românticos alemães, que compunham o Grupo de Jena¹³. As partes da obra de arte, na concepção romântica, carregam em si uma completude que extrapola no todo, sendo que os indivíduos que compõem a obra de arte são perfeitos em sua singularidade e em sua relação com o universal – a obra. No Romantismo Alemão, o que se deseja encontrar a partir do fragmento, *a priori*, é a obra, cuja noção de gênero ainda é a de totalidade.

Ao estudar o fragmento no Romantismo Alemão, Maurice Blanchot encontra duas estruturas fragmentárias: o *Absoluto Fragmento*, de Friedrich Schlegel e o *Paradoxo Fragmentário*, de Nietzsche. O fragmento e a sua potência enquanto estrutura linguística são definidos por Blanchot da seguinte forma:

Falar de fragmento: é difícil aproximar-se dessa palavra. “Fragmento”, um substantivo, mas com a força de um verbo, no entanto ausente: fratura, frações sem restos, a interrupção como fala quando a interrupção da intermitência não interrompe o devir, mas ao contrário, o provoca na ruptura que lhe pertence.¹⁴

O Absoluto Fragmento de Friedrich Schlegel é o fragmento encontrado a partir da impossibilidade da existência de um sistema de pensamento perfeito e completo em si mesmo. Schlegel, assim como os outros autores do Romantismo Alemão, está inserido na escola pós-kantiana, influenciada por Immanuel Kant na sua busca por um sistema filosófico puramente racional. Para os pós-kantianos, em Kant faltava o princípio sistematizador, o que possibilita que o pensamento filosófico fragmentado tenha lugar.

Schlegel na sua busca por uma totalidade no sistema filosófico conclui que é necessária a fragmentação do discurso e do próprio pensamento filosófico para que seja

¹² A criação da Revista *Athenäum* é considerada o marco inicial do movimento que ficou conhecido como Romantismo Alemão.

¹³ O Grupo de Jena era composto por Friedrich e August Schlegel, Dorothea Veit, Sophie Mereau, Caroline Schlegel, Friedrich Novalis e Friedrich Schelling.

¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*, Paris: Gallimard, 1969, p. 450.

possível que, *a posteriori*, surja uma totalidade no pensamento. No fragmento de número 206 do *Athenäum*, ele diz: “Um fragmento tem que ser como uma pequena obra de arte totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espino¹⁵”.

Essa noção de Absoluto Fragmentário é encontrada, também, na obra de Friedrich Schelling, quando este diz que a criação artística acessa o absoluto manifestado no espírito e na natureza, entidades que não são totalmente libertas uma da outra. A relação entre espírito e natureza é uma relação de independência e dependência. A natureza é eternamente inquieta em si mesma e o espírito possui um princípio natural, que o faz voltar-se para o corpo e não ficar fechado em si próprio. É tarefa da filosofia acessar o absoluto. Esta busca penetraria nos mundos natural e espiritual. A melhor forma de acessar o absoluto seria, segundo Schelling, pela criação artística, “na qual ficam anuladas todas as oposições e exprime-se da maneira mais pura e completa, a identidade dos contrários no seio do absoluto¹⁶”.

No ensaio intitulado *A divina Comédia e a filosofia*¹⁷, Schelling diz que *A Divina Comédia* de Dante constitui em sua unidade e totalidade um gênero, fechado em si próprio, assim como o fragmento é um porco-espino fechado em si mesmo para Schlegel. A relação entre particular-universal que o autor apresenta no ensaio nos interessa por trazer algumas palavras da língua alemã que podem contribuir para a compreensão do Absoluto Fragmento:

No sagrado Santuário, Onde religião e poesia se aliam, ergue-se Dante como Sumo Sacerdote – e sagra toda a arte moderna para sua destinação. Representando não um poema individual (*einzelnes*), mas o gênero inteiro da poesia moderna e, mesmo, um gênero por si, a *Divina Comédia* está tão inteiramente fechada em si mesma (*abgeschlossen*) que a teoria abstraída de formas mais particulares (*einzelne*) é totalmente insuficiente para ela, que, como um mundo próprio, exige também sua própria teoria¹⁸.

O poema de Dante, assim como o *Fausto* de Goethe, seria a expressão do universal no particular, do fragmento no todo. A noção da obra de arte como exposição do universal no particular faz parte de um contexto específico da obra de Schelling, conhecida como “filosofia da identidade” ou “ciência do todo na forma ou potência da arte”. O Absoluto Fragmento é, ao mesmo tempo, particular e universal. Na concepção romântica, o que o fragmento tem de

¹⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 82.

¹⁶ SCHELLING, Friedrich von. “*A divina comédia e a Filosofia*”. In: *Os Pensadores – Obras escolhidas*, São Paulo: Nova Cultural, 1991, p.10.

¹⁷ *Ibidem*, p.62.

¹⁸ Schelling emprega a palavra *abgeschlossen* (fechado em si mesmo, concluso, perfeito, à parte) para frisar que o poema de Dante *é um mundo à parte*. A palavra *einzelne* (singular, individual, avulso, isolado) é usado nesse texto como sinônimo de *besonder* (particular).

mais singular, individual, avulso e isolado manifesta-se pelo seu trunfo de ser completo em si mesmo.

O Paradoxo Fragmentário é a outra estrutura do fragmento encontrado por Blanchot na obra de outro Friedrich do Romantismo Alemão: o Nietzsche, o *romântico tardio*. Em Nietzsche, a escrita fragmentária tem a potência de romper com as estruturas da própria linguagem, constituindo o sentido a partir do paradoxo. Ciro Martins Lubliner, na sua dissertação de mestrado *Fragmento, Escrita do Desastre e Testemunhos da Desrazão*¹⁹, diz que, para Nietzsche, “a escrita – no processo de transposição de um pensamento para a linguagem – teria necessariamente de passar por um lugar de experimento e jogo, o que acarretava por vezes na impressão de um inacabamento²⁰”.

A *forma* da escrita de Nietzsche é fragmentária e aforística e implode os sentidos dos vocábulos e das proposições. A escrita não linear e não conclusiva desloca a escrita filosófica para um lugar de eterna ambiguidade através do uso de metáforas, como na obra *Assim Falou Zarastustra*, na qual as fronteiras entre literatura e filosofia são frouxas.

O texto de Nietzsche é paradoxal e a sua filosofia também o é. Para o filósofo, a escrita em forma de aforismos é uma forma de eternidade. Ele diz que “o aforismo, a sentença, nos quais sou ao primeiro a ser mestre entre os alemães, são as formas da eternidade; minha ambição é dizer em dez frases o que qualquer outro diz em um livro – o que qualquer outro *não* diz em um livro...²¹”.

Outros filósofos também escreveram em forma de aforismo. Ludwig Wittgenstein e o seu *Tractatus logico-philosophicus*²² é um dos exemplos de uma filosofia pensada a partir de pequenas máximas ou blocos de texto. A escrita fragmentária aforística tem a síntese que outras formas de escritas não têm. Aqui falamos, sobretudo, da forma da escrita fragmentária, pois esta influencia na constituição do sentido, já que é paradoxal na mesma medida em que é precisa.

O jogo com o paradoxo é feito através da escrita ambígua, quando o sentido do texto pode ser entendido pelo contrário, pelo extratexto. Ainda citando Ciro Martins Lubliner, para

¹⁹ LUBLINER, Ciro Martins. *Fragmento, Escrita do Desastre e Testemunhos da Desrazão*. 2016. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo.

²⁰ *Ibidem*, p. 29.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*, 2006. *apud* LUBLINER, op. cit., *idem*.

²² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

Nietzsche, o paradoxo torna a expressão do escritor algo questionável, e, por isso, interessante. Ele pode, ou não, dizer e ser compreendido:

O paradoxo se torna personagem de importância capital no ato do pensamento, na medida em que engendra primeiramente a capacidade de fuga frente toda a tradição do discurso e das narrativas convencionais – apoiada sempre na lógica e no significado, e dependentes austeros de uma linguagem mantida sob controle. Neste ponto o paradoxo se desgarra da noção contraditória: baseada na mera oposição de duas afirmações ditas opostas. Torna-se possível habitar estes dois locais, inclusive aproximando-os²³.

Em uma das séries de paradoxos que compõem a teoria do sentido de Gilles Deleuze há o paradoxo da dualidade, cujas proposições está entre a designação de coisas e a expressão de sentidos. “As duas dimensões da proposição se organizam em duas séries que não convergem senão no infinito, em um termo tão ambíguo quanto *isto*, uma vez que se encontram somente na fronteira que não cessam de bordejar²⁴”.

1.1 O FRAGMENTO LITERÁRIO

“Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva e pobre”. Boscou-rechlied.

Diana Elena Zarnoveanu, na dissertação de mestrado *D'une théorie du fragmente à la fragmentation*²⁵, realiza uma espécie de inventário (cartografia) das formas de escrita fragmentária e as suas implicações no pensamento. O fragmento é definido por ela como “um pequeno texto em desordem, inacabado, *melangé*, aberto, poético-filosófico²⁶”. O fragmento é, para ela, uma *poemática*²⁷, um movimento poético em direção aos limites da escrita e do pensamento. As formas de escritura fragmentária manifestam diferentes degraus de ruptura textual.

Dicionários e enciclopédias são exemplos de livros fragmentados. Eles são formados por pequenos blocos de texto que contêm as unidades léxicas de uma língua (palavras, locuções, afixos etc.). Eles são geralmente organizados em uma sequência (alfabética ou sequencial, em que as palavras derivam de outra e que deriva outra). O livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, pode ser considerado um dicionário de um discurso

²³ LUBLINER, Ciro Martins, op. cit. p. 31.

²⁴ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 28.

²⁵ ZARNOVEANU, Diana Elena. *D'une théorie du fragmente à la fragmentation: Um essai sur les formes d'écriture fragmentaire et leurs implications pour la pensée*. 2006. Dissertação de Mestrado – Departamento de Literatura comparada da Faculdade de Artes e de Ciências da Universidade de Montréal.

²⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁷ No original, *poématique*.

sobre o amor. O autor organiza, a partir de trechos de outras obras, de anotações próprias e de discursos de amigos, um léxico do discurso amoroso. A estrutura formal dos *Fragmentos de um discurso amoroso* não separa claramente onde termina uma citação e onde começa o pensamento do autor. No geral, a ordem formal do livro sugere um caos cacofônico de sentidos, já que nem sempre há um diálogo claro entre os fragmentos. Claro que um leitor atento poderia distinguir, imediatamente, um fragmento de uma obra cujo conteúdo lhe for familiar.

O fragmento em grego (*apospasma*) tem o sentido de fragmento-espasmo, que simboliza a ideia do instante. É como se o fragmento, no sentido grego, invocasse a redução do tempo ao momento do espasmo, ao instante. Virginia Woolf é uma escritora do instante que foge na medida em que é perseguido. Na busca do instante, Woolf “liga-se à dispersão, à intermitência, ao brilho fragmentado das imagens, à fascinação cintilante do instante²⁸”. A autora, às vezes, concentra a sua narrativa em um ponto, no qual tenta reunir o fugidio, que é naturalmente disperso. Nas páginas finais de seu último livro, *Entre Atos*²⁹, Virginia Woolf tenta sintetizar o sentido dessa busca em duas palavras: “Unidade, dispersão... Uni... disp...³⁰”.

Woolf escreve, segundo Blanchot, em *O livro por vir*, a partir de núcleos de acontecimentos que operam como um jogo de fragmentos, os quais são dotados de uma claridade móvel, que ora trazem à superfície o simulacro, o falso, ora aponta o abismo, o profundo, o não alcançável.

Gilles Deleuze, ao tratar sobre o simulacro e a filosofia antiga em *Lógica do sentido*, fala sobre certos procedimentos literários que permitem contar várias histórias ao mesmo tempo. Para ele, esses procedimentos expressam o caráter essencial da obra moderna. Esses procedimentos, que aqui supomos ser a escritura fragmentária, “não revelam pontos de vistas diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista³¹”. Sobre o simulacro, Deleuze afirma:

Há realmente uma unidade das séries divergentes enquanto divergentes, mas é um caos sempre excentrado que se confunde ele próprio com a Grande Obra. (...) Entre essas séries de base se produz uma espécie de *ressonância interna*; essa ressonância induz um *movimento forçado*, que transborda das próprias séries. Todos estes

²⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 147.

²⁹ WOOLF, Virginia. *Entre Atos*, 1941. *apud* BLANCHOT, op. cit., *idem*.

³⁰ No original: “*The gramophone gurgled Unity — Dispersity. It gurgled Un.... dis... And ceased*”.

³¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 266.

caracteres são os do simulacro, quando rompe suas cadeias e sobe à superfície: afirma então sua potência de fantasma, sua potência recalçada³².

1.2 O FRAGMENTO E A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

O fragmento, no filme, é quase natural à forma sob a qual se estrutura na montagem, que é onde se constrói a narrativa fílmica, formada por cenas, seqüências de planos e quadros. A montagem do filme é estruturada através das teorias de montagens desenvolvidas por teóricos e por cineastas na primeira metade do século XX. A estruturação da narrativa fílmica através da montagem afasta o cinema da narrativa fragmentária, pois as convenções estilísticas convergiam³³ para uma estrutura narrativa linear, que mais tarde denominar-se-ia narrativa clássica, cuja estrutura é definida a partir do cinema hollywoodiano.

A narrativa cinematográfica é composta por imagens e enunciados, que exprimem um sentido/enunciável e uma direção para a qual a narrativa se moverá. “A narrativa é, antes de tudo, um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato³⁴”. O desenvolvimento da narrativa opera em instâncias que variam de acordo com as intenções dos personagens e o curso dos acontecimentos.

Segundo André Parente, no livro *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, a narrativa pode ser definida como enunciado, desde que não se reduza o sentido de enunciado a designação ou exposição. O enunciado deve ser apreendido como manifestação do que é enunciável. Para Deleuze, o enunciável é o mesmo que o sentido:

A dualidade na proposição não é entre duas espécies de nomes, de repouso e nomes de vir-a-ser nomes de substâncias ou qualidades e nomes de acontecimentos, mas entre duas dimensões da própria proposição: a designação e a expressão, a designação das coisas e a expressão de sentido. O sentido é fronteira, o corte ou a articulação da diferença entre as coisas e as proposições. Ele é esse aliquid, a um só tempo extra-ser e insistência, esse mínimo de ser que convém às insistências³⁵.

Em *O livro por vir*, Blanchot diz que “a narrativa é a narrativa de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto das sereias ou o encontro de Acab com a baleia; ela, (a

³² Idem.

³³ Falo aqui em um sentido geral dessas teorias de montagem. Existem exceções, como o *cinema-olho* de Dziga Vertov, que com o filme *O homem com a câmera* (1929) influencia outra compreensão das sinfonias urbanas, que são conjuntos de filmes que apresentam a cidade como personagem. Dentre as sinfonias urbanas a mais famosa é *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (Walter Ruttmann, 1927), além de *O homem com a câmera*.

³⁴ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Campinas, SP: Papirus, p. 35.

³⁵ DELEUZE, Gilles. Op. cit., pp.27-32

narrativa) é a um só tempo, navegação e encontro³⁶”. Os dois encontros dos capitães com seres mitológicos³⁷ representam, para Blanchot, o devir verídico e o devir falsificante (não-verídico) da narrativa; duas navegações distintas.

Ulisses escuta o canto das sereias, porém não se deixa seduzir pelo canto, pois ele tem conhece a realidade em que ele vive e tem certeza de quem ele é. Ele sabe que as sereias ocupam outra esfera de realidade. Depois do encontro com as sereias, “Ulisses encontra-se tal como era, e o mundo encontra-se talvez mais pobre, porém, mais firme³⁸”.

Já o encontro de Acab com a baleia é diferente do encontro de Ulisses. É de uma ordem remexida pela intensidade da penetração do personagem no acontecimento: o encontro. Acab já fora transformado na primeira vez em que ele encontrara a baleia, pois ele carrega a marca desse encontro: a perna de marfim do peixe que arrancara a sua perna. Após o encontro com a baleia, Acab não é mais o mesmo. O “eu” que encontrara a baleia é transformado em outro.

Na narrativa não-verídica de Acab, não se sabe muito bem quem se é e o mundo desmorona. A concepção não-verídica da narrativa e do mundo significa indissolavelmente o Deus morto, o “eu” rachado e o mundo múltiplo³⁹.

Na narrativa não-verídica, o mundo, as identidades e as ações ecoam em uma sinfonia polifônica, tal como o fragmento na narrativa literária. Os acontecimentos ocorrem à deriva e se introduzem e são introduzidos por tempos múltiplos. Os tempos na narrativa não-verídica são abertos ao devir, que pode remexer a ordem dos acontecimentos, tornando múltiplo o que antes era unitário.

André Parente analisa os dois modos de narrativa (verídica e não-verídica), definidos por Blanchot, a partir do conceito de tempo. Para ele, a narrativa cinematográfica é resultado dos processos imagéticos e narrativos. Existem cinco processos imagéticos que engendram a narrativa fílmica. Esses cinco processos imagéticos são definidos por Deleuze em dois blocos: a especificação, a diferenciação e a integração para as imagens-movimento; e a ordenação e seriação para as imagens tempo. “Esses processos não são nada além de operações narrativas que condicionam as narrativas cinematográficas⁴⁰”.

³⁶ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. apud. Parente, André. Op, cit, p.37, parênteses nosso.

³⁷ A baleia branca de Melville representa na narrativa a baleia branca mitológica, que não sabe, na narrativa, se existe ou se é produto do delírio do capitão do *Pequod*, o baleeiro de Moby Dick.

³⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. apud. Parente, André. Op, cit, p.39.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ PARENTE, André. Op. cit., p. 43.

As imagens-movimento compõem a narrativa verídica, pois elas decupam os acontecimentos em um tempo verossímil à realidade, em um antes e um depois que constituem uma totalidade temporal. As imagens-movimento são relacionadas por Deleuze ao esquema sensório-motor⁴¹, que deriva a imagem-movimento em três estruturas imagéticas: a imagem-percepção (o que se vê), a imagem-ação (o que se faz) e a imagem-afecção (o que se sente). “A imagem-movimento (o plano) encadeia-se conforme o esquema sensório-motor e, ao fazê-la, integra-se em um todo, que está sempre se diferenciando segundo objetos, atos e formas de realidade⁴²”.

As imagens-tempo compõem a narrativa não-verídica ou falsificante (para Blanchot). Os acontecimentos, na imagem-tempo, não existem em um tempo presente ou em um tempo passado: eles se **presentificam** em um vir a ser eterno. “No ato de narração não-verídica os acontecimentos tornam-se para sempre, no sentido em que ainda está por vir e já é passado⁴³”. O tempo e a sua duração se duplicam em uma duração vivida, que é tempo presente e é tempo já vivido.

Uma maneira de compreender o processo de presentificação do tempo na narrativa é através da noção de intencionalidade na fenomenologia de Edmund Husserl. Para ele, todo fenômeno mental tem intencionalidade. Compreende-se como fenômenos mentais⁴⁴: a percepção, o desejo e a lembrança, dentre outros. Deseja-se algo, lembra-se de algo, percebe-se tendo em vista alguém ou um objeto.

Os objetos não ingressam na consciência, como se, tendo estado antes do lado de fora, passassem para o lado de dentro. A consciência já está voltada para eles, com eles mantendo uma forma de relacionamento imediato, que melhor se traduz pela ideia de orientação, de direção. A consciência está dirigida, voltada para o objeto, como termo objetivo de seus próprios atos⁴⁵.

A fenomenologia de Husserl até 1905 era pouco dinâmica, já que as vivências do objeto intencional apontavam para a qualidade e matéria intencional⁴⁶ sem qualquer alusão ao tempo. A partir de 1905, Husserl adiciona o tempo à noção de intencionalidade, que passa a ser chamada de intencionalidade horizontal ou longitudinal, em que todas as vivências estão

⁴¹ Deleuze reconhece em Bergson três estruturas relativas à imagem-movimento: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção. Para ver mais sobre o esquema sensório-motor ver DELEUZE, 1983, cap. 4 – pp. 83-103.

⁴² PARENTE, André. Op. cit., p. 44.

⁴³ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁴ Todo fenômeno mental é objeto da psicologia demonstrativa desenvolvida por Franz Brentano (1838-1917). A psicologia demonstrativa é a base da fenomenologia de Husserl, que foi discípulo de Brentano na Escola de Viena.

⁴⁵ HUSSERL, Edmund. *A Ideia de Fenomenologia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, p. 122.

⁴⁶ Crenças, desejos, medos, etc.

situadas em um espaço temporal. Essa percepção do tempo torna a intencionalidade mais dinâmica, já que relaciona o tempo da experiência, em nossa consciência, à memória.

A ideia de síntese passiva aparece quando Husserl aponta que a consciência forma sínteses, e essas sínteses estão inseridas em um horizonte temporal na noção de intencionalidade, que passa a ser denominada como intencionalidade horizontal ou longitudinal. O tempo é uma síntese da consciência. Essa intencionalidade horizontal é constituída de retenção e protensão - a síntese passiva, que não é um processo natural da nossa consciência. A essência intencional é o que determina a identidade de um objeto, que quando existe, tem uma infinidade de propriedades.

Na intencionalidade horizontal, cada vivência intencional é parte dessa relação de retenção/protensão, **em que o objeto intencional aponta para o passado imediato e para um futuro imediato**. Husserl considera, assim como Santo Agostinho, a melodia como objeto temporal por excelência. Após escutarmos uma sucessão de notas, elas continuam no nosso horizonte temporal. Dessa forma, constituímos uma melodia através da continuidade do fenômeno na dimensão temporal da consciência.

A narrativa não-verídica expressa o acontecimento em um tempo que é ao mesmo tempo passado e presente, assim como a nossa consciência se volta para um passado presentificado ao escutar uma música. A narrativa não-verídica não implica em ausência da história. A história pode continuar existindo, o que muda é a maneira como os acontecimentos são organizados temporalmente através de processos imagéticos que são naturais à imagem-tempo, como dito por Parente ao ler Deleuze:

As imagens tempo (para Deleuze) se definem pela qualidade intrínseca do que se torna na imagem (seriação) e pela coexistência das relações de tempo na imagem (ordenação). Ambas características da imagem-tempo rompem com o tempo cronológico e linear e fundam outros modos de narração e de narrativa no cinema⁴⁷.

Essa noção de narrativa não-verídica é, para nós, o que mais se aproxima de uma definição da narrativa fragmentária no cinema. Os personagens nesse modo de narrativa podem viver em um tempo cronológico, medido em unidades temporais da realidade do mundo em que se vive, porém, eles têm a possibilidade de existirem em tempos outros, no tempo do sonho, da fabulação, do vagueio, da contemplação.

Os acontecimentos que compõem a narrativa fílmica não verídica são compostos de ações e personagens preenchidos em um tempo metafísico, em um tempo outro, em um tempo

⁴⁷ PARENTE, André. Op. cit., p.47.

que é da mesma natureza do tempo do fragmentário. Esses tempos-outros da narrativa são os instantes em que é possível criar fendas para as paisagens, o outro conceito central na nossa análise dos filmes *Shara* e *Gosto de Cereja*.

As paisagens são esferas de contemplação dos personagens que vivenciam e experimentam os mundos fílmicos a partir do *olhar*. Ela (a paisagem) é o movimento de navegação, de movimento ao desconhecido, ao não experimentado. É abertura da narrativa à esfera da contemplação e da experiência, ambas intrínsecas na percepção de um espaço como paisagem. Falaremos mais sobre paisagem no próximo capítulo.

Existe ainda outro aspecto a ser considerado em um estudo sobre o fragmento na narrativa cinematográfica. Na relação entre espectador e narrativa fílmica há um aspecto totalizador. No instante da fruição do filme, as cenas e sequências são consumadas pelo espectador na medida em que ele apreende um sentido geral ou lógico do que lhe foi apresentado.

Quando o filme é montado de uma maneira em que o aspecto fragmentário predomine sobre o aspecto totalizante na narrativa, há uma quebra de pacto entre cineasta e espectador, pois a “narrativa” que o cineasta tem a responsabilidade de contar ou apresentar no filme não tem um aspecto de concluído para o espectador, que precisa, para compreender o filme, atentar-se a sua experiência estética para que os sentidos da obra e dos fragmentos sejam apreendidos durante o visionamento da obra. Trata-se de um processo mais autônomo e independente, um exercício de imaginação, de fabulação.

Se Jean Louis Baudry⁴⁸ ao falar que o aparato cinematográfico (câmera/projetor/tela) alimenta uma visão idealista e reacionária do mundo, com ênfase no cinema narrativo clássico, no cinema cuja narrativa é aberta ao espectador, essa relação alienante do dispositivo cinematográfico não existe mais. A fragmentação da narrativa cinematográfica abre a experiência do filme para o outro, tornando a fruição do filme uma experiência mais independente/autônoma, tanto que a experiência individual com o filme prevalece sobre a experiência coletiva.

⁴⁸ BAUDRY, Jean Louis. *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 383-399.

2. PAISAGEM

A trajetória artística de Paul Cézanne, pintor francês, se confunde com o entorno de *Aix-en-Provence*, no sul da França, lugar onde ele nasceu, morreu e viveu a maior parte da sua vida. As paisagens de *Aix-en-Provence* foram perseguidas pelo pintor. Uma paisagem em particular se destaca pela frequência em que é objeto dos quadros de Cézanne: a montanha de *Sainte Victoire*, que aparece em cerca de 60 obras. O pintor via a montanha da janela de seu ateliê. Mais tarde, Picasso, que foi influenciado pela obra de Cézanne, comprou um castelo que tinha uma vista oriental da montanha.

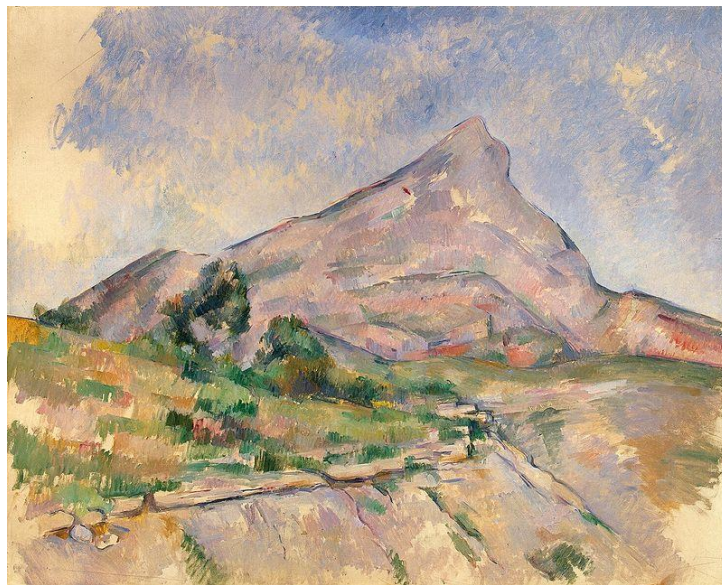


IMAGEM 1: *La Montagne Sainte-Victoire* (Paul Cezanne, 1897)

Os blocos de cor geométricos de Cézanne dão a forma à montanha, o objeto por excelência para o pintor, que a observa sobre diversos ângulos de visão e sobre diferentes variações de luz. A montanha, em um sentido concreto é um espaço geográfico natural, porém a montanha de Cézanne é uma montanha-outra, os seus picos e o seu sopé movem a prática artística do pintor em sua experiência de criar a montanha com a mesma substância – ou paisagem – da montanha real, que foi sentida e contemplada intensamente por ele. Sobre o sentido da obsessão de Cézanne pela montanha de *Saint Victoire*, o filósofo Maurice Merleau-Ponty escreve no livro *O Olho e o Espírito*:

A montanha é que, desde lá longe, se faz ver ao pintor, é ela quem ele interroga com o olhar. O que é que lhe pergunta ao certo? Que desvele os meios, nada mais que visíveis, pelos quais se torna, aos nossos olhos, montanha⁴⁹.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1980, pp.28-29.

Etimologicamente, o termo *paisagem* da língua portuguesa tem a sua origem na palavra francesa *paysage*, que se refere a um território em que a vista alcança. O sufixo *pays*, origem da palavra, significa país ou conjunto de países. No holandês, o termo *visueel landschap* significa o mesmo que *paysage* (fr). No alemão, o nome equivalente a paisagem é *landschaft* (sufixo: *land*, país; sufixo *schaft* significa *a constituição ou estabelecimento de uma ordem social*). A palavra alemã tem um sentido mais amplo do que o equivalente em francês e em holandês, pois a *landschaft alemã* não é constituída apenas a partir da cena alcançada pela visão, ela refere-se à circunscrição de um território ou região com as suas complexidades morfológicas. A palavra alemã *landschaft* é semelhante à palavra inglesa *landscape*.

A definição de paisagem é ampla, pois é um conceito relativo a diversos campos do conhecimento: artes visuais, estética, filosofia e na geografia. Na geografia, “as paisagens são formadas pelas preferências paisagísticas de cada um. As pessoas veem seu entorno através das lentes de preferência e do costume, e tendem a moldar o mundo a partir do que veem⁵⁰”. As preferências paisagísticas são construções culturais de quem vê: uma paisagem desértica vista por um habitante da Floresta Amazônica é apreendida de modo diferente de um habitante do deserto.

O conceito de paisagem que utilizaremos na monografia tem a visão como centro da definição. A paisagem é constituída a partir do olhar e pelo olhar dirigido a um determinado espaço. O que é visto torna-se paisagem quando apreendemos a paisagem conscientemente e a experimentamos com os nossos sentidos. Milton Santos diz em *Técnica, Espaço Tempo* que a “dimensão da paisagem é a dimensão da percepção (o que chega aos sentidos)⁵¹”. O teórico do cinema Youssef Ishaghpour também define a paisagem como algo acessado pelo sensível:

A qualidade de uma paisagem é essencialmente estética e se revela a um olhar distinto, exterior, exilado, proibido mesmo no limiar, diante do quadro que permite à paisagem tornar-se objeto da aspiração, de contemplação: a “presença da ausência” de um lugar, a promessa de uma distância ao mesmo tempo negada e concedida. Essa metamorfose do mundo em sua imagem, eternizando sua beleza revelada na contemplação, transforma o entorno em um lugar que não é alhures, outro mundo, outro mundo, mas o próprio entorno na luminosidade de sua aparição, em sua abstração material. Mas essa presença da ausência da imagem exige também a ausência do olhar dirigido a si mesmo, a metamorfose de uma presença para si, física,

⁵⁰ LOWENTHAL, David. *The american scene*. Geographical Review, nº 58 (1): p.61, 1968. *apud* HOLZER, Werther. *Um estudo fenomenológico da paisagem e do lugar: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI*. 1998. Tese de Doutorado – Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo.

⁵¹ SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço Tempo*. São Paulo: Hucitec, 1996, 190p.

em uma contemplação pura em busca do quadro, do ponto em que é preciso se encontrar para que o mundo se permita aparecer⁵².

A paisagem que se revela no movimento do olhar para um cotidiano, torna o cotidiano sublime (no sentido de experiência que ultrapassa os vícios e engessamentos da rotina). Para a artista-plástica e pesquisadora Karina Dias, que estuda em sua obra a paisagem cotidiana e fronteiriça, o *olho* é o lugar pelo qual a paisagem “se revela em meios às situações rotineiras e banais, em um movimento acelerado de pontos de vista distintos, ela é passagem, um deslocamento do olhar⁵³”.

Em *Notas sobre paisagem, visão e invisão* Karina Dias questiona se é possível através da prática artística revelar no espaço rotineiro da cidade uma paisagem singular, “como um espaço-em-paisagem”. Para ela, a nossa sensibilidade torna-se menos atenta aos detalhes da paisagem cotidiana por se tratar de uma paisagem-rotina, que é vista e revista continuamente e por isso torna-se invisível ao nosso olhar.

Perceber ou reconhecer a paisagem no cotidiano é compreendê-la como uma espécie de aparição, como algo que inesperadamente surge diante de nossos olhos, uma espécie de epifania imprevisível. Seria aquele momento onde os prédios deixariam de ser apenas prédios, continuando a ser os mesmos prédios. É o instante onde conseguimos ver a poesia das formas, onde o muro se transforma em nuvem⁵⁴.

A simbologia do viajante, de alguém que passa por muitos espaços, sempre em mobilidade, sempre em direção ao novo, ao desconhecido, sempre um ser-estrangeiro é utilizada em Dias para definir o instante em que se apreende uma paisagem no cotidiano. Rever um lugar e encontrar nele uma paisagem é tornar-se o viajante sem sair do lugar, é tornar-se o outro, modificado pelo encontro. É uma imobilidade dotada de mobilidade, pois o novo foi encontrado no espaço do banal.

Existem três instâncias do movimento do olhar: o *ver*, o *olhar* e o *visto*. O *ver* é o simples ato de olhar. O *olhar* seria o pensamento sobre aquilo que se vê, seria o movimento da consciência em direção ao visto. Por fim, o *visto* “seria a pausa, o instante capturado onde estaríamos numa memória que é o presente que dura⁵⁵”. Nesse movimento do olhar há uma falta, uma ausência, que o não visto ou o não percebido. Para falar sobre o não visto, Karina insere o conceito de *invisão*, que pode ser entendido como uma perda temporária da visão.

⁵² ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami fotógrafo*. In: SABINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (orgs). *Catálogo Um Filme, Cem Histórias: Mostra Abbas Kiarostami – Centro Cultural do Banco do Brasil*. 2016, pp.183-184.

⁵³ DIAS, Karina. *Notas sobre paisagem, visão e invisão*. *Visualidades*, [S.I.], v. 6, n. 1 e 2, abr.2012, p. 1.

⁵⁴ DIAS, Karina. Op. cit., p. 3.

⁵⁵ *Ibidem*, p.5.

O não visto, ou o *invisto*, é algo que já foi visto, porém não foi apreendido. Seria algo que foi capturado no primeiro processo do movimento da visão (o *ver*), mas que se perdeu na continuidade do movimento (o *olhar* e o *visto*). Na obra artística de Karina, os espectadores



IMAGEM 2: Karina Dias, *Passager I*, vídeo-projeção, 2004

de seu trabalho são confrontados com o *invisto* nas composições (IMAGEM 2). O *invisto* pode se materializar através de um corte abrupto em uma paisagem, ou pelo ocultamento de um pedaço ou trecho que é percebido pelo espectador, pois a sua ausência é sentida nos rastros deixados pelo *invisto* que também é passageiro.

O surgimento do conceito de paisagem está ligado à relação do homem com a natureza. As pinturas rupestres são representações paisagísticas de elementos da natureza que era desconhecida pelo homem, tornando-a hostil e ao mesmo tempo objeto de curiosidade, pois não era possível afastar-se totalmente dela, já que a natureza era a chave da sobrevivência. O abrigo do homem – a casa – ao longo da história da humanidade, principalmente na história ocidental, é um espaço em que as pessoas estão protegidas dos animais e de outros seres que habitam a natureza.

Esse distanciamento do homem com a natureza é uma característica ocidental (incluindo o oriente próximo que foi um dos berços da cultura ocidental), no oriente, mais particularmente no Japão e China, a natureza é vista a partir do conceito de **cosmocentrismo**, em que a natureza é centro de um sistema vivo, do qual o homem faz parte. Essa percepção oriental da natureza influencia na concepção de paisagem no Japão e na China, que será tratada mais adiante.

A natureza é a unidade de um todo, não é uma fração ou um fragmento. É uma unidade totalizante por excelência. O que se afasta da natureza, deixa de ser natureza. Mas, para a paisagem, é necessário demarcar fronteiras na natureza, em um movimento de extração de uma parte de algo (natureza) que é indivisível. O ser-natureza ao se esquivar da unidade impartível que nomeamos natureza, torna-se paisagem, uma unidade própria e singular, que não é natureza, mas que ainda mantém uma cumplicidade com o elemento total. “A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundo nada sabe da individualidade, graças ao olhar

humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de ‘paisagem’”⁵⁶.

A paisagem tem em si algo de mutável, tal como o fragmento, e o que vem a ser paisagem necessita de algo que lhe dará a forma que permitirá identificar a maneira como determinado espaço geográfico ou imaginado se constituirá paisagem. Os elementos que formarão um espaço (vista) em uma paisagem podem existir lado a lado sem ser paisagem, como um parque público formado por um lago, uma montanha e um bosque que existe em um determinado lugar há cem anos. O conjunto individual de elementos naturais do parque (lago, montanha e bosque) será mesclado em uma composição só (dotada de unidade) no instante em que a consciência de um transeunte que passeia pelo parque for mobilizada e sensibilizada em direção a uma contemplação que se denomina paisagem. O material da paisagem é, portanto, variável, pois é a consciência humana que lhe dá a forma paisagem. A “unidade de impressão (da paisagem) em um determinado tempo-espaço” varia em cada situação ou em cada instante de fruição.

A paisagem é um estado psíquico de um observador, na consciência. A paisagem não habita as coisas que não tem consciência: como é o caso do exemplo dos elementos individuais do parque que só se tornaram paisagem no instante em que um transeunte fruiu o conjunto de elementos como uma paisagem. Quando falamos “no caminho de casa contemplei uma bela paisagem” estamos nos referindo ao fenômeno paisagem para a qual a nossa consciência se voltou no horizonte temporal em que o “eu” sujeito contemplou o espaço em paisagem referido. Os atos psíquicos provocados em nossa consciência pela paisagem natural ou pictórica são ao mesmo tempo contemplativos e afetivos.

⁵⁶ SIMMEL, Geog. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: LusoSofiaPress, 2009, p.7.

3. SHARA

Shara (2003) é o segundo longa-metragem de Naomi Kawase, uma realizadora japonesa. *Sharasoju* [沙羅双樹] é o nome original do filme. O primeiro caractere [沙] é o som *Sha*, o segundo caractere [羅] é o som Luo, o terceiro caractere [双] significa gêmeos e o quarto [樹] significa árvore. *Sharasoju* é o nome do jardim onde Buda morreu, ao pé de duas árvores gêmeas. *Shara* é a vida de uma família após uma criança desaparecer durante uma brincadeira com o seu irmão gêmeo.

O filme se constrói a partir de núcleos de acontecimentos compostos por personagens cujas posições vagueiam na narrativa. As cenas que serão analisadas foram nomeadas a partir do elemento predominante em questão: *percurso, reunião, retorno, horta, pintura, dança, briga, sapato, revelação, etc.* Cada cena é um acontecimento que não necessariamente tem um começo e um fim delimitado. Eles se sucedem ou são interrompidos pelo devir da narrativa, sensível aos imprevistos que transformam a vida. Três planos serão analisados separadamente e nomeados também separadamente, sem seguir essa lógica de acontecimento, pois se tratam de paisagens inseridas como fragmentos na narrativa. São eles: *Céu, Chuva e Umbral.*

Shara se concretiza no instante que foge e que retorna em um ciclo rompido e construído pelos percursos das personagens, cujas intenções ao longo do filme variam: amar (Shun e Yu), nascer (o bebê), o festival (conjunto de personagens), conhecer a verdade sobre si (Shouko e Yu), ausentar-se (Kei), sentir a ausência do que se perdeu ou de quem se ausentou (Reiko, Taku e Shun). Essas intenções cruzam entre si, alterando-se ao longo do percurso vivido.

Uma estética que predomina no cinema de Kawase é a presença da câmera, que capta o acontecimento a partir do instante em que ela (a câmera) se torna presença no espaço a partir do corpo que a opera (o fotógrafo). Assim como a vida no documentário não espera a chegada da equipe do filme, na ficção de Kawase os procedimentos de captura da imagem seguem os processos do documentário: a câmera (ou o ente que a opera) é corpo que está na cena e que se move junto com ela.

Adrian Martin no ensaio *Certo canto escuro do cinema moderno*⁵⁷ comenta denomina a câmera de Kawase como *câmera-corpo*. Segundo ele, “quando Kawase filma, move a

⁵⁷ MARTIN, Adrian. *Certo canto escuro do cinema moderno*. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). Catálogo O cinema de Naomi Kawase – Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), 2011, pp.117-136.

câmera, reenquadra, refoca e afinal corta para outro ângulo de visão, apenas uma fração distante, começando de novo a contemplação maravilhada do mesmo objeto no mundo ou na natureza⁵⁸.

I

A abertura do filme é um plano-sequência do interior de uma casa, em uma espécie de enumeração dos elementos que compõem este interior. Os cômodos são espaços vazios, que no instante em que foram capturados como imagem em movimento não apreenderam vivências. As pistas dos habitantes da casa estão nos detalhes da imagem: o vaso de plantas bem cuidadas em um canto, um pote de tinta, um depósito de objetos estragados.

O movimento do quadro nessa sequência explicita a presença de um ente que é espectador de um ambiente que não deseja ser remexido. O movimento indica a mobilidade do ente que está atrás da câmera (fotógrafo/espectador), mas esse movimento não consome uma imagem-ação⁵⁹ de uma personagem interna da própria narrativa, pois trata-se de um espaço vazio.

O som em *Trajeto* precede a imagem. Desde a sequência de imagens no interior da casa há o indício, na banda sonora, da presença de duas crianças que sussurram palavras não compreendidas por nós, espectadores. A câmera, sempre em movimento, captura o percurso do interior da casa para o pátio externo. É a cena que inicia e determina o curso dos acontecimentos por vir no enredo do filme.

Em *Trajeto* dois irmãos-gêmeos estão lavando um tecido no pátio (IMAGEM 3). Um deles começa a correr e é seguido pelo irmão. Eles correm pelas ruas estreitas de Nara, cidade que preserva um aspecto de um Japão milenar. A cidade foi a primeira capital do país e é um dos lugares que representam a tradição japonesa em outra era. Nara é a cidade cujo entorno é o espaço habitado pela maioria dos personagens de Naomi Kawase.

⁵⁸ Ibidem, p. 135.

⁵⁹ Falo aqui de imagem-ação, no sentido como uma das bifurcações da imagem-movimento deleuziana, que expressa a experiência vivida por alguém em um intervalo temporal.



Imagem 3: frame da cena Transição do filme Shara.

A corrida de Kei e Shun (nome dos gêmeos) lembra um trajeto circular: cujo percurso tem início a partir da delimitação de um ponto e o fim é o retorno a esse mesmo ponto. Kei e Shun circundam um pequeno bosque e seguem correndo pelas ruas. O som das campainhas soa como móveis e ecoam por toda a sequência. Há um corte abrupto na imagem suspendendo por um breve instante o acontecimento. A imagem dá sequência em uma rua que bifurca em outra rua e em um beco. Shun para por um momento para tocar um carro e ao voltar para o beco, por onde o irmão correria, percebe que o irmão desapareceu.

Shun olha o entorno à procura de Kei e é nesse olhar para o entorno que as primeiras paisagens são apreendidas em Shara como vivências psíquicas dos próprios personagens. A narrativa do filme abre-se ao fragmentário na inserção das paisagens no filme (através do plano do personagem que olha e da vista apreendida pelo olhar).

Ao ver que o irmão não estava escondido nos cantos da viela, Shun retorna ao ponto em que percebera a ausência do irmão e observa novamente o entorno. A sua expressão demonstra a apreensão do garoto na busca por algum elemento que indique o sumiço do irmão. Shun ao não encontrar nenhum vestígio no chão e nas casas da viela, dirige o seu olhar para o alto (IMAGEM 4) e contempla o céu (IMAGEM 5).



Imagem 4 e Imagem 5: frame da cena Transição e frame da paisagem-fragmento Céu, respectivamente.

O frame *Céu* é a primeira paisagem-fragmento de Shara. A sua inserção rompe as estruturas formais da narrativa e da estética do filme, que até então acompanhava os meninos de um ponto de vista subjetivo, o ponto de vista do espectador. O plano “*Céu*” é uma imagem que constitui-se imagem a partir do olhar e pelo olhar de Shun, que acabara de perder o seu duplo, o seu irmão-gêmeo. A perspectiva da câmera nessa cena é a perspectiva de Shun que enxerga uma paisagem ao olhar para o céu.

A intencionalidade do olhar de Shun para o ambiente que guarda o mistério da desaparecimento do irmão demonstra o incômodo do menino por não compreender o acontecimento. O céu é o lugar para onde o olhar de Shun se desvia, já que olhar apenas olhar ao redor não foi suficiente para descobrir o que aconteceu nos segundos em que ele não estivera ali com o irmão. O céu é o lugar do mistério, não se sabe o que povoa a imensidão que chamamos de céu.

A única resposta que Shun encontra ao contemplar o céu é o próximo passo a ser dado: encontrar os pais, relatar o acontecido e sentir a ausência do irmão. Digo que Shun encontra a resposta no céu, pois o movimento que a câmera faz do céu para o caminho, apresenta um salto de espaço: Shun ao retornar o olhar para a “terra”, ou para o espaço a sua frente já vê os pais.

Os pais de Shun, Reiko e Taku Aso, estão em frente a um espaço de socialização da comunidade. Reiko, representada pela própria Naomi Kawase, pergunta a Shan: “*Cadê Kei?*”. Ele responde: “*Foi embora.*”. A mãe não compreende a resposta e começa a indagar aos outros adultos se eles viram Kei. A sentença “*Ele foi embora*” indica uma ação que é intenção do sujeito que foi embora. Por isso Reiko não compreende a fala de Shan. Entende-se em “*Ele foi embora*” que a pessoa que relata o acontecimento presenciou a partida do sujeito e se despediu. Como acompanhamos a cena sabemos que essa é uma conclusão que peculiar do que aconteceu: vimos que um garoto desapareceu e não temos nenhum indício no campo visual nem no campo sonoro de um sequestro ou algo do tipo.

Nessa cena compreendemos a impossibilidade da câmera captar tudo o que acontece. Enquadrar um espaço com o aparato câmera/lente é a ação de retirar um fragmento de algo que se constitui todo e possibilitar que uma realidade-outra seja apreendida a partir dessa escolha. Ao enquadrar seleciona-se tendo em vista um fim. Porém, a escolha implica em *não-ver* ou *não escutar* outras realidades. O som oferece uma possibilidade diferente de recorte,

pois o extracampo, o que acontece fora do quadro, pode ser ouvido e constituir a paisagem sonora da cena.

A desapareição de Kei, cuja existência foi suprimida de maneira enigmática, é o acontecimento que afeta as vivências futuras da família Aso. Eles vivem ciclos de desejos, descobertas e lembranças. A perda do filho afeta as relações entre pais e filho, como se percebe no diálogo já citado, em que Shun anuncia à família a desapareição do irmão. Após esse diálogo, a narrativa tem um corte temporal de cinco anos. Nesse novo ciclo temporal, os dois eventos que estão por vir são a quarta edição do Festival Basara, um festival de rua realizado anualmente pela comunidade de Nara tendo em vista um público mais jovem, e, o nascimento de uma nova criança da família Aso.

As cenas do novo ciclo temporal registram instantes dos hábitos cotidianos da família Aso, das reuniões de organização do festival, dos encontros e dos rituais. São fragmentos dos dias que antecedem o Festival Basara. Esse ciclo de eventos que ser interrompidos por uma imagem-intensa⁶⁰ do filme, cujo plano em que a imagem conforma uma imagem-intensa é denominada *Chuva*.

Em *Chuva* um grupo de dançarinos executa uma dança pelas ruas de Nara durante o festival Basara. Em primeiro plano no grupo de dançarinos aparece Yu (IMAGEM 6), garota de aproximadamente dezessete anos que tem um relacionamento com Shun. O plano da dança é intercalado por planos em que aparece Shun, que trabalha na produção do festival, delimitando o espaço do público; Shouko, mãe de Yu, e Reiko (IMAGEM 7), espectadoras do festival.



Imagem 6: Yu dança. Imagem 7: Shouko (à esquerda) e Reiko (à direita) assistem ao festival Basara

O instante em que a imagem se configura como uma *paisagem-fragmento* é o momento em que uma chuva muito forte começa (IMAGEM 8). Os dançarinos, molhados,

⁶⁰Imagem-intensa é um conceito de André Bazin em que a tomada de um evento intenso (sexo, morte e transe) imprime uma marca na imagem, que é denominada imagem-intensa.

continuam executando a dança, agora em uma espécie de transe, que caracteriza a imagem como uma imagem-intensa. Essa sequência constitui-se paisagem por ser um espaço urbano contemplado por Shun, Shouko, Reiko e demais espectadores do festival e também por nós, através da imagem apreendida. É o pela presença e ação dos dançarinos e da chuva, cujo tempo vivido é atravessado pelo transe (situação extraordinária) de um grupo que dança (executa a ação), contemplado pelo outro grupo - os espectadores.



Imagem 8: Frame da paisagem-fragmento Chuva

A chuva em Kawase significa cura. Carla Maia e Patrícia Mourão no ensaio *Água corpo casa Kawase*⁶¹, dizem que a chuva durante a dança no festival indica a superação do luto da família. Taku, o pai, dança na chuva, Reiko afina os laços de amizade com Shouko e Shun dança em uma estranha sintonia com a dançarina Yu. Ainda segundo as autoras Maia & Mourão, por filmar a chuva e os momentos que a antecedem “Kawase reinsere o homem no tempo circular da natureza, em que a vida e a morte são milagres e dádivas, mais do que dramas e narrativas”.

A primeira imagem-intensa do filme, *Chuva*, é a superação do luto. A segunda imagem-intensa do filme, *Parto* (IMAGEM 9), é o fechamento do ciclo de perda, simbolizado pelo nascimento de uma criança Na cena que antecede *Parto*, Shouko, Reiko e Yu estão colhendo legumes na horta, quando Reiko sente as primeiras contrações do parto. Há um corte para a cena em que Reiko/Naomi⁶² dá a luz em um dos cômodos da casa.

⁶¹ MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia. *Água corpo casa Kawase*. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). Catálogo O cinema de Naomi Kawase – Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), 2011, pp.9-15.

⁶²Lembrando que Reiko é interpretada por Naomi Kawase.



Imagem 9: Cena do parto em Shara.

No cômodo há uma semelhança de composição com o interior mostrado na cena de abertura do filme, que apreende os espaços vazios de uma casa. O primeiro enquadramento da cena é do umbral da porta. A cena do parto é uma cena coletiva: Reiko está deitada com a cabeça apoiada nas pernas de seu marido Taku, Shouko, Yu e Taku auxiliam Reiko na respiração, as *doulas* fazem a operação do parto e Shun chora. A criança nasce, é um menino. Shun continua chorando.

A cena é filmada do ponto de vista de alguém que acompanha o acontecimento com uma câmera na mão: a câmera-corpo de Naomi. Essa cena inicia-se o movimento que fechará o filme. A câmera-corpo se afasta do ambiente do parto, repetindo o mesmo enquadramento do umbral da porta da Imagem 9. Na banda sonora escutamos os comentários da família sobre o bebê. Na banda imagética vemos os ambientes que foram mostrados no início do filme: espaços vazios, novamente, sem a presença de pessoas. Agora temos certeza que a casa filmada no interior do filme é a casa da família Aso.

A câmera segue um percurso do interior da casa para fora. Quando ela sai para uma área externa, escutamos, na banda sonora, o mesmo diálogo dos irmãos-gêmeos no início do filme. Eles comentam sobre uma mancha em um tecido. Quando a câmera-corpo chega, por fim, no pátio em que vimos as crianças correndo na primeira cena do filme, não há crianças e a conversa é silenciada. A câmera sai do pátio e vemos a rua e escutamos novamente o som dos móveis.

Naomi retorna ao início do filme, mas ao vermos novamente a cena, percebemos o que mudou e o que permaneceu ao longo desses cinco anos. A câmera retorna para o pátio da casa. A tela fica preta por cerca de três segundos e através de um *fade-in* vemos surgir, em travelling, uma porta se abrindo para uma visão de cima da cidade. É a terceira *paisagem-*

fragmento do filme: *Umbral* (IMAGEM 11), em que nós, espectadores, consumamos o espaço mostrado em paisagem.



IMAGEM 11: *Frame da paisagem-fragmento Umbral*

Umbral é um plano-sequência da cidade de Nara vista do alto. É o único plano em *Shara* que não é filmado com câmera na mão. Esse plano é completamente diferente (do ponto de vista formal) das *paisagens-fragmentos* anteriores. Na banda sonora não escutamos nenhum móvel ou o som do vento. O que ouvimos é um canto – uma espécie de mantra. Consideramos *Umbral* uma *paisagem-fragmento*, pois ela guarda uma relação, da chave de leitura da paisagem como um ato do mental, com o frame *Céu*, que é inserido no momento da desapareção de Kei. *Umbral*, ao mostrar a cidade de uma perspectiva ainda não vista (horizonte, telhados das casas e montanhas que cercam a cidade) que o filme é resultado de uma escolha de foco. A casa dos Aso é apenas uma das centenas de casa que existem ao redor. Nessas outras casas, que são também possibilidade de foco para um filme que não seria *Shara*, há também acontecimentos e histórias, em um ciclo eterno de morte e de nascimento, de fim e renovação.

3.1 NAOMI KAWASE E O MOVIMENTO

O cinema de Naomi Kawase é movimento: do curso da vida, das personagens que habitam um real vivido ou um real imaginado, que seria a realidade da ficção. As fronteiras entre ficção e documentário nos filmes de Naomi são frouxas. Em *Shara* isso se repete. Filma-se como se filmaria um documentário sobre a família Aso. Os acontecimentos operam em uma ordem realista, e a câmera e o seu movimento são inerentes nessa captura da vida que se

deseja imprimir como imagem em movimento. Jean-François Lyotard em um artigo intitulado “O cinema” diz o seguinte sobre o movimento e a inscrição do movimento:

O cinematógrafo é a inscrição do movimento. Nele se escreve com movimentos. Movimentos de todos os tipos, por exemplo: no plano, os dos atores e dos objetos móveis, das luzes, das cores, do enquadramento, do foco, da sequência, todos esses movimentos e ainda mais os *raccords*⁶³ (da montagem), no filme, a Decupagem em si. E acima de tudo, ou por meio de todos esses movimentos, aquele do som e das palavras, que a eles se combina⁶⁴.

Na primeira cena de *Shara*, um garoto desaparece durante uma brincadeira com o irmão-gêmeo pelas ruas de *Shara*. A ausência afeta Shun e seus pais. O caminhar, andar, traçar percursos e ser transformado por ele leva muitos personagens a mudanças. A andança é uma maneira de transformar-se e permitir que a história seja transformada pelo devir, pelo acaso. Ao iniciar um percurso, um personagem nunca sabe o que o aguarda na próxima esquina. Shun não sabe que ao mudar um pequeno pedaço do seu percurso durante a brincadeira com o irmão, que este iria desaparecer.

Ao tratar do fragmento em outro momento do texto já falamos sobre como os percursos, os caminhos abrem espaço para uma narrativa fragmentária no cinema e na literatura. No livro *Caminhando no Gelo*⁶⁵ de Werner Herzog, o próprio Herzog é o protagonista-andarilho do livro. O livro é escrito em uma espécie de fluxo de pensamento do personagem-autor durante a sua caminhada. Escolho falar sobre esse livro nesse trecho em que falo sobre movimento no cinema, mais particularmente no filme *Shara*, pois trata-se de um livro escrito por um cineasta que mantém a estética cinematográfica de fragmentação que existe dessa forma por causa do movimento do personagem.

O livro *Caminhando no Gelo* é uma série de pensamentos escritos por Herzog durante uma caminhada de Munique à Paris, para encontrar com sua amiga Lotte Eiser, uma cineasta que estava à beira da morte. O livro era originalmente um caderno de notas e a sua edição final mantém parte dessa característica, de anotações de ideias e pensamentos que tem um início, mas que não tem uma forma definida ou um trajeto definido. São notas completas e outras nem tanto.

⁶³ *Raccord* é um corte radical na imagem em movimento. Quando os *raccords* geram uma falsa percepção de continuidade espaço-temporal são denominados “falso-*raccord*”.

⁶⁴ LYORTARD, J. F. *O cinema*. p.219. In: Teoria Contemporânea do Cinema – Vol. I. Fernão Ramos (org.). Edotpra Senac São Paulo. São Paulo: 2004.

⁶⁵ HERZOG, Werner. *Caminhando no Gelo*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O Herzog do livro não descansa. Até quando ele está parado, comendo em um restaurante de estrada, os seus pensamentos continuam em um fluxo intenso. O motivo da caminhada, a princípio, era encontrar uma velha amiga que está morrendo, porém, na medida em que caminha, ele descobre outros motivos que o colocaram em trânsito. Ele diz no início do livro “Pus-me a caminho de Paris pela rota mais curta na certeza de que ela viveria se eu fosse encontra-la a pé. Além disso, tinha vontade de ficar só⁶⁶”.

Em *Shara* o percurso é o espaço para o surgimento do devir, fluxo permanente de dissolução, criação e transformação do que virá a ser. A personagem Yu, que se relaciona com Kei, tem uma conversa com a mãe, Shouko, no caminho da loja de sapatos até a sua casa que a transforma. Elas se encontram no sapateiro e ao sair de lá, a mãe diz “*Yu, tua mãe é outra pessoa*”. Ambas continuam caminhando e Shouko prossegue:

“Faz muito tempo, havia um lugar onde viviam juntos um irmão e sua irmã. A irmã gostava muito do seu irmão. Gostava tanto que sua intenção era ficar com seu irmão a vida toda. E ela achava que era a namorada do seu irmão. Mas quando seu irmão se casou com uma bela mulher, a irmã lhes abençoou para que seu irmão fosse feliz. Eles se casaram. Um dia tiveram um filho, muito gordinho, era uma menina linda. Uma menina tão pequena como essa pode proporcionar felicidade. Mas, não pode mudar o destino das pessoas. O irmão, que estava destinado a ser esportista, desapareceu um dia e não voltou jamais. Isto aconteceu faz 17 anos. A mulher ficou na casa, cada dia mais preocupada com seu marido. Não comia, cada vez estava mais magra. Sua família não podia tomar conta dela. Depois de discutir decidiram entregar o bebê à irmã para que cuidasse dele. Certeza que continua rezando, A jovem esposa voltará? Parabéns, parabéns”Acabou. Cedo ou tarde tinha que te contar isso. Porque você já é maior”.

A transcrição da fala acima não é a fala literal, já que os silêncios, os olhares, as pausas e a vizinhança também é parte da fala. Durante a história Shouko caminha à frente de Yu. Quando Shouko para de falar, ambas param de caminhar e se olham e Yu responde a mãe “*Apesar de conhecer o dialeto que minha mãe usa, ele continua sendo estranho para mim*”. Yu demonstra com a sua fala que os níveis de compreensão de uma história ou narrativa são diferentes. É aquela analogia dos sentidos de ouvir e escutar. Na fala, a escolha entre esses dois verbos sugerem níveis de profundidade diferente, do ato de escuta. Yu descobre algo novo sobre si no percurso, mas ao final ela decide não se deixar transformar por essa descoberta. Yu é como o Ulisses que após o encontro da sereia permanece o mesmo.

Já Shouko provavelmente foi transformada pelo percurso, pois ela não disse essa história para a filha por 17 anos. A Shouko do início do trajeto tinha um segredo e decidiu

⁶⁶ Ibidem, p.

compartilhá-lo com a filha, foi surpreendida no percurso com a resposta indiferente de Yu. Ela foi transformada no percurso, pois a Shouko que ocultara uma verdade sobre a vida da filha por 17 anos, não existe mais.

Herzog, o caminhante, vê coisas no caminho e às vezes ele as enumera. Em *Shara*, Naomi Kawase enumera alguns detalhes do caminho de Shun. O percurso é mostrado em uma série de planos (IMAGEM 12) de um gato, das frutas, da casca da árvore, da borboleta, do santuário. Pequenos detalhes da natureza do entorno de Shun e uma espécie de descrição poética do que ele vê. Nara é uma cidade com pouco espaço de respiro entre as casas: as ruas seguem aquele modelo de ruas e vielas com casas muito próximas e vielas que mais parecem uma calçada entre um muro e outro. Assim, o olhar se volta mais para a terra e os seus elementos que para o céu ou o horizonte.



Imagem 12: Descrição do caminho de Shun

4. GOSTO DE CEREJA

A vida só está separada da morte pelo espaço de um sopro.

Omar Khayyan.

Gosto de Cereja é um filme em longa-metragem de 1997 do cineasta iraniano Abbas Kiarostami e ganhador da Palma de Ouro em Cannes. O filme é uma espécie de *road-movie*⁶⁷ em que um home Badii decide suicidar e percorre os arredores de Teerã (capital do Irã) em busca de alguém que o enterre. Kiarostami realizou nessa mesma época outros dois filmes com narrativas *em trânsito*, ou seja, abertas ao acaso da estrada, do caminho. *Gosto de Cereja* compõe uma espécie de trilogia de filmes sobre questões existenciais iniciada em *O vento nos levará (19)* e *Close Up* (1990).

Diferente da análise do filme *Shara*, em que a divisão das cenas seguiu os acontecimentos, optamos separar as cenas de *Gosto de Cereja* através dos encontros de Badii com os seis homens interceptados por ele no filme. As cenas não foram nomeadas, pois elas já são fragmentos no próprio filme. Cada fragmento compreende o intervalo de tempo em que acontece o encontro entre Badii e cada um dos homens. Cada encontro é um encontro único, que não se repete e sua duração finda em si mesma, sem atravessar o tempo do próximo encontro, já que entre esses encontros existem o silêncio, a pausa, que são compostos por uma cena sem fala.

A pausa é o que considero *paisagem-fragmento* em *Gosto de Cereja*, pois são nesses instantes de silêncio que se instauram as reflexões e também os instantes de contemplação do entorno mais conscientes, já que não há conversa. Em relação à análise das *paisagens-fragmentos* em *Gosto de Cereja*, manteve-se o esquema utilizado na análise de *Shara*: cada *paisagem-fragmento*, que são planos situados em uma dimensão diferente da dimensão dos encontros de Badii com seus interlocutores, ocorre em um tempo próprio, que é o tempo da paisagem enquanto fenômeno psíquico da consciência de alguém que se dirige a determinado espaço e apreende paisagem. As *paisagens-fragmentos* do filme são: *Revoada, Sombra e Lua*.

As *paisagens-fragmentos* são rupturas ou fendas na narrativa do filme, que já é fragmentada. Conhecemos, como espectadores, apenas o presente e o passado imediato de Badii e de seus interlocutores. Desconhecemos o passado de todos os personagens. Não conhecemos os motivos que levaram Badii a optar pelo suicídio. Conhecemos alguns fatos que são relatados no diálogo, mas não vivenciamos esses fatos através da imagem e do som.

⁶⁷ Nome que se dá aos filmes de estrada.

O futuro dos personagens também nos é desconhecidos inclusive o futuro de Badii, já que até o planejamento do seu suicídio acontece em um futuro hipotético, pois ele desconhece as intenções do homem que aceita auxiliá-lo. O que ele sabe é que a sua morte está marcada para acontecer no alvorecer do dia seguinte. Nenhum futuro é garantido em *Gosto de Cereja*, nem a morte, mesmo que ela seja devir.

I

Na abertura de *Gosto de Cereja*, Badii, um motorista de 50 anos vagueia pela cidade Teerã no interior do seu carro. No primeiro plano do filme, vê-se pela janela do carro fileiras de homens procurando emprego na beira da estrada. Os carros são interceptados por esses homens à procura de uma contratação. Badii sem nunca parar totalmente o carro segue dirigindo nos arredores da cidade. Esses arredores são compostos por obras, portanto a poeira, as máquinas paradas e em movimento são elementos de composição. É um entorno árido, seco, poeirento, é um espaço natural que desaparece na névoa poeirenta da obra, que cria a cidade.

Gosto de Cereja foi filmado durante o outono, estação em que a natureza está morrendo. A poeira e a natureza quase desértica parecem em sintonia com o espírito do personagem, que está para a morte. Porém, não se pode esquecer que o outono é um estar para a morte que não é concretizado pela chegada das chuvas da primavera.

Nesse caminho, Badii encontra dois meninos brincando em um carro abandonado. Ele conversa brevemente com os meninos e segue na estrada. A sua próxima parada é nas proximidades de um telefone público em que um homem pede dinheiro emprestado a alguém pelo telefone e recebe uma recusa. Ao perceber que alguém o escuta, o homem sente-se constrangido e sai em direção a um barracão/oficina situada nas proximidades da cena. Badii segue-o e oferece-lhe ajuda. Ele recusa. Badii segue pela estrada e encontra um homem catador de sacolas plásticas.

Na conversa com o catador de sacolas, Badii após indagar a origem, relações familiares e o salário que ele recebe catando sacolas, oferece-lhe um emprego temporário que garantiria a sobrevivência por seis meses. É nesse instante que percebemos que Badii esconde um segredo de nós, espectadores, e dos homens que ele interceptara. Esse segredo só será revelado na cena seguinte do filme, pois o catador de sacolas nega a proposta de serviços. “Eu não saberia fazer outro serviço, só cato sacolas”, diz o catador.

A postura de Badii na abertura do filme, que considero uma espécie de prólogo, é a de um homem ao mesmo tempo curioso e desesperado. Ele parece se interessar pelas pessoas e parece desejar encontrar no outro algo que o move nessa busca. Ele insiste na abordagem e na tentativa de criar uma situação de intimidade com um estranho através de perguntas. O carro é o espaço em que Badii tenta criar essa atmosfera de confiança, que lhe permita conhecer o outro e revelar o seu segredo. Para Kiarostami o carro é um lugar em que as pessoas tornam-se rapidamente íntimas, tornando as relações e encontros mais interessantes.

O primeiro homem que aceita o convite de Badii para dar uma volta no carro é um jovem soldado curdo que estava a caminho do batalhão. O soldado não fala muito e as suas respostas às indagações de Badii são sempre curtas. Ele parece desconfiado da gentileza do estranho que tão insistentemente lhe oferecera carona e fica ainda mais reticente quando percebe que Badii está subindo a montanha, ao invés de descê-la: o batalhão ficava no sopé da montanha.

Badii chega ao alto da montanha, estaciona o carro e explica a razão pelo qual ele conduziu o carro até a montanha: ele irá suicidar-se e deseja ser enterrado na cova que ele fez embaixo de uma árvore na montanha. Ele precisa que alguém o enterre na manhã do dia seguinte e pergunta se o soldado faria isso em troca de uma grande quantia de dinheiro: *“às seis da manhã, venha aqui e me chame duas vezes: ‘Sr. Badii, Sr. Badii!’ . Se eu responder, segure minha mão para me ajudar a sair de lá. Há 200,000 tomans no carro. Pegue-os e vá. Se eu não responder, jogue 20 pás de terra em cima de mim”*.

O soldado responde que não gostaria de se envolver nisso e pede que Badii conduza o carro até o quartel, já que ele não deseja chegar atrasado ao trabalho. Badii insiste e pede que o jovem soldado veja a cova e enfatiza a quantia do dinheiro. O soldado fica em silêncio enquanto Badii desce do carro e aponta para o espaço abaixo da montanha e ao ver que não conseguirá convencer o rapaz a ajudá-lo, ele retorna ao carro. Quando ele entra o soldado sai abruptamente do carro (IMAGEM 13) e desce pela montanha em fuga (IMAGEM 14).



Imagem 13 e Imagem 14: frame da cena em que o soldado foge do carro e desce a montanha.

Badii desce do carro para ver a partida do soldado. Ao sair do carro ele vê a fuga do rapaz e contrariado olha para o céu (IMAGEM 15) e vê uma revoada de pássaros. O instante em que Badii contempla os pássaros é mostrado através do plano *Revoada* (IMAGEM 16), que é antecedido por um plano do personagem olhando para o céu e logo seguido de um plano em da cena apreendida. Essa é a primeira vez em que a montanha é contemplada por Badii, no filme, como uma paisagem.



Imagem 15 e Imagem 16: Frame de Badii olhando o céu e Frame “Revoada” em Gosto de Cereja.

Os pássaros no plano “*Revoada*” são capturados imagem através de um movimento de câmera que acompanha a extensão do voo dos pássaros no horizonte visível. Quando Badii volta o seu olhar para baixo, para o sopé da colina por onde o soldado fugiu, o seu olhar oculta o céu nessa nova composição (IMAGEM 17). É um olhar para baixo, para a terra. Nesse plano o espaço geográfico composto por colinas e árvores e é um espaço árido, inóspito, se comparado com o céu e as colinas do plano anterior – cuja imensidão é destacada pelas nuvens e pelas colinas que compõem o horizonte da perspectiva e a liberdade dos pássaros em seu voo coletivo.



Imagem 17: Frame do plano subjetivo do olhar de Badii para o sopé da colina em Gosto de Cereja.

O movimento de trazer o olhar para baixo representa queda, a morte, que é literalmente o que acontece com Badii na cena seguinte à fuga do jovem soldado. Os detalhes dessa vista surgem na dimensão da paisagem enquanto um ato mental, sendo apreendida

quando há uma mudança ou transformação da perspectiva do olhar de Badii, quando ele se torna outro e vê o *não-visto*. Badii contempla o *in-visto* na paisagem ao dirigir o seu olhar para o céu, assim como o garoto Shun em Shara.

A fuga do jovem soldado instaura o primeiro interlúdio do filme, que é composto por uma sequência de planos silenciosos: do carro em movimento pela estrada da montanha, do entorno, dos elementos paisagísticos que caracterizam o espaço como um território iraniano. É nesse interlúdio que Badii retorna a sua busca por alguém que o entere. Ele prefere abordar pessoas que estejam em atividades solitárias. Ao longo de seu percurso, ele encontra vários homens em grupo ou em dupla ao longo do seu percurso, mas a interação com o objetivo de anunciar a proposta só acontece quando ele encontra alguém que está sozinho.

Badii estaciona o carro próximo a uma torre de vigilância de uma fábrica de cimento. Ele começa a conversar com o guarda de segurança, Ahmad, que o convida a subir a escada. Badii sobe receoso a escada. Ele parece ter medo de cair e se machucar, receio paradoxal para alguém que decidiu morrer. Ao subir, Badii admira a vista e seu comentário é contraposto por Ahmad, que diz: “*Não é nada mais que terra e pó*”. Badii comenta que a terra é boa e o vigilante responde-lhe dizendo: “*E nessa linha de pensamento, tudo de bom volta para a terra*”. Essa resposta que lembra um ditado sobre a morte para um ocidental é a frase que permite que Badii reconheça a nacionalidade de seu interlocutor: afegão.

O diálogo entre Badii e Ahmad é o único diálogo duradouro que acontece fora do carro, fora da estrada. A torre de vigilância pode ser considerada uma espécie de automóvel por causa de dois elementos: as janelas e a vista em panorama. O tema mais recorrente da conversa entre os dois é a solidão. O segurança está só na fábrica de cimentos; é feriado e ninguém está trabalhando. Ao longo da conversa outros elementos surgem e os dois não parecem estar mais sozinhos: uma máquina começa a despejar pedras em um monte formado por pedregulhos e Badii vê um homem sentado sobre uma árvore. Esse homem é um seminarista afegão que por se sentir solitário onde estava decidiu visitar o seu conterrâneo por três dias.

Badii tem interesse em conversar com o vigilante. Ele propõe uma volta no carro. “*Vamos dar um passeio. Nós podemos ver outra paisagem, conversar...*”. O vigilante não pode sair do posto de vigia e Badii decide rapidamente seguir o caminho e encontrar o jovem seminarista que estava lendo (IMAGENS 18 e 19). O seminarista é o segundo homem que aceita entrar no carro e escutar a proposta de Badii. Assim como das outras vezes, Badii tenta

descobrir as condições financeiras do jovem. O seminarista é um rapaz afegão que estuda no Seminário de Tchizar, situado ao norte de Teerã, e que trabalha como pedreiro durante as férias para pagar os custos do curso.



Imagem 18 e Imagem 19: No primeiro frame, o seminarista é abordado por Badii e no segundo, eles conversam.

Cada passageiro questiona de maneira diferente as ideias suicidas de Badii. O seminarista fala sobre o suicídio a partir da moral religiosa, o que é correto dizer, o que a sua prática religiosa lhe ensina. Ao contar para o jovem seminarista, Badii fala primeiro sobre a responsabilidade do estudioso de preservar a vida, mas Badii diz “você ainda é jovem, poderá fazer isso depois”. O seminarista diz que não pode fazer isso, seria errado e Badii não insiste, ele retorna à fábrica de cimento.

Após a despedida do segundo passageiro, instaura-se o terceiro interlúdio do filme, o terceiro silêncio. Nesse interlúdio, Badii dirige pela região e encontra um terreno em obra. Ele estaciona o carro próximo a uma máquina de cavar a terra e vê a própria sombra ser enterrada (IMAGEM 20). O frame *Sombra* é a segunda *paisagem-fragmento* e a sua inserção se dá na transição de uma perspectiva que enquadra o personagem no plano para a perspectiva do próprio personagem. É uma paisagem metafórica, que sugere um acontecimento por vir. Badii caminha pelos pedregulhos da fábrica de cimento, deixando o seu carro próximo a cavadeira. Ele observa, sentado em um monte de entulhos no meio da fábrica um caminhão despejando terra em um monte. Em alguns planos não o vemos em sua totalidade, ele está desaparecendo na poeira (IMAGEM 21). O interlúdio termina quando um operário interrompe o processo reflexivo de Badii e pede que este retire o seu carro da construção, para que as máquinas prossigam o trabalho.

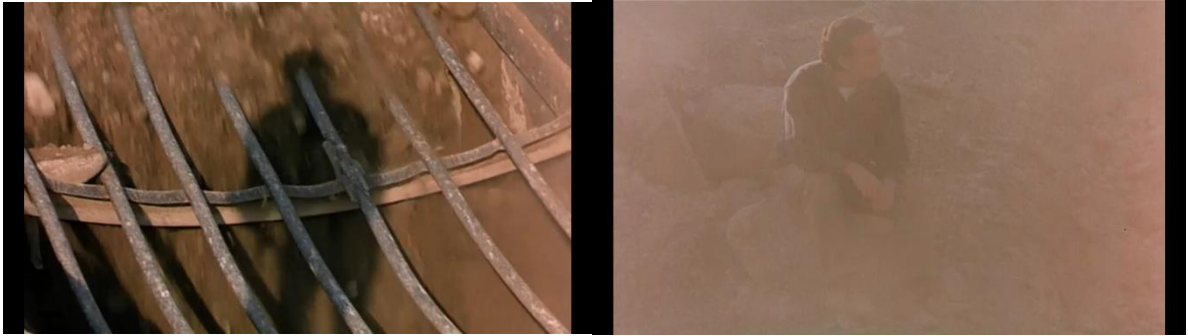


Imagem 20 e Imagem 21: Frame da paisagem-fragmento Sombra e frame de Badii desaparecendo na poeira.

Há um corte abrupto para Badii já dentro do carro conversando com um passageiro: um velho turco taxidermista, que disseca pássaros, dando-lhes uma forma de eternidade. O velho decide fazer o que Badii lhe pediu, pois ele precisa do dinheiro para pagar o tratamento do filho. Ao aceitar, o velho diz *“Eu não serei responsável pela morte de alguém. Mas, se é o que quer... Eu o farei. Mas é difícil! Admita que é difícil”*. Ele se revela durante a conversa uma pessoa extremamente consciente de sua própria existência e de seus valores. Ele é, talvez, a pessoa mais consciente do filme e o único que diz que a morte pode ser uma escolha do homem. Para ele, escolher a hora da própria morte é uma espécie de livre-arbítrio.

O velho taxidermista aceita ajudar Badii no dia seguinte, mas ele tem esperança de que o outro seja dissuadido de sua intenção. Ele é o único que admite uma curiosidade sobre os motivos que levaram Badii a querer se matar. *“Me perdoe por palpitar”*, diz o velho, *“Um problema familiar, de dívidas... Todo problema tem sua solução”*. A curiosidade do velho é a mesma curiosidade que nós espectadores temos em relação à ideia suicida de Badii, mas esse nada diz e permanecemos sem conhecer as suas razões.

O velho narra um episódio de seu passado em que logo após se casar, ele e sua mulher passaram por todos os tipos de dificuldade. E em um determinado dia, ele levantou antes do amanhecer, colocou uma corda no seu carro e partiu para Mianeh. No caminho ele passou por umas plantações de amora, ele parou o carro na plantação e jogou a corda por cima de uma árvore, mas não deu certo, pois ainda estava escuro. Então, ele decide escalar a árvore e amarrou a corda bem apertada. Ao amarrar a corda no tronco da árvore ele sentiu algo macio em suas mãos. Eram amoras. Ele comeu uma amora e outra até perceber que o sol já estava nascendo por cima das montanhas. *“Que sol, que paisagem, que natureza!”*, conta. Já é manhã e ele vê as crianças indo para a escola, elas param e pedem que ele balance a árvore. Ele balançou e elas comeram. Ele se sente feliz e decide recolher algumas amoras para levar

para casa. Ao retornar para casa, ele encontra sua mulher ainda dormindo. Ela acorda e desfruta das amoras.

O velho conta esse episódio no trajeto da montanha até o Museu de História Natural. Ao chegar à entrada do museu eles se despedem e Badii confirma outra vez se o velho realmente irá até a montanha na manhã do dia seguinte. O velho entra para o Museu e Badii dirige em uma direção desconhecida, até que ele para e decide retornar ao museu. Ao fazer o retorno, um trausente grita “Ei, está querendo apressar a sua morte?”.

Badii entra no museu e descobre que o velho se chama Bagheri e vai até o laboratório. Ao chegar, ele espera do lado de fora a saída do Sr. Bagheri. A perspectiva da câmera é de alguém que está no interior do laboratório vendo Badii pela janela. Escutamos o velho explicando a um grupo de alunos o processo de taxidermizar um pássaro. A câmera aproxima-se do personagem e percebemos a ansiedade e preocupação na feição de Badii. Quando o sr. Bagheri vai ao encontro de Badii, este pede que no dia seguinte, quando o Sr. Bagheri for até a sua cova, que ele confira duas vezes se ele está realmente vivo. Ele pede que o velho jogue duas pedras nele e só jogar terra na cova depois de ter certeza que ele realmente está morto.

Na cena seguinte, Badii vê o por do sol. É quase uma resposta à provocação do sr. Bagheri ainda no carro: “*Você não verá mais o Pôr do sol?*”. O pôr do sol é mostrado em uma imagem imóvel, quase uma fotografia. Ela é diluída no filme em um fade out e é sucedida por um plano aberto em que vemos Badii indo e vindo pela janela de uma casa (IMAGEM 22). Não sabemos se ele realmente tomou os comprimidos. Ele apaga a luz, sai de casa e pega um táxi até a montanha.



Imagem 22: Frame do plano em que vemos Badii na janela em Gosto de Cereja.

A cena da montanha à noite é a última vez em que vemos Badii. Ele deita na cova e contempla o céu. O contemplar o céu é o momento em que a terceira e última e *paisagem-*

fragmento se revela no filme: o contra-plano de Badii olhando para o céu é o frame *Lua* (IMAGEM 23). Com o céu em um período de transformação. A tela fica escura por alguns segundos e surge a cena final, que é uma cena da própria equipe de filmagem gravando uma das cenas do filme.



Imagem 23: Paisagem-fragmento Lua.

II

Kiarostami filma repetidas vezes o carro percorrendo o trajeto até a cerejeira da montanha. Essa repetição do percurso exprime, como diz Kiarostami ao ser entrevistado por Michel Ciment e Stéphane GouDET, a simbologia do filme: “dar voltas no mesmo lugar é, de fato, não ir a nenhum lugar. Estar em movimento para nada. Sem que haja sentido. É preciso ir de um ponto a outro para realmente avançar. Esse percurso remete, portanto à ideia de inércia. E o que não se mexe, não cresce, não progride, está doente ou condenado a morrer⁶⁸”.

A itinerância de Badii pelos arredores de Teerã em busca de alguém que aceite participar da sua morte é uma espécie de navegação sem uma direção definida. A navegação (curso) tem uma intenção: encontrar alguém, mas como a identidade e a localização desse alguém é desconhecida o que resta é estar em trânsito, em uma constante mobilidade, para que esse encontro tenha a chance de acontecer.

Navegar buscando encontrar alguém no devir, no acaso, é como a alegoria do encontro de Acab com a baleia branca, utilizada por Blanchot para definir a narrativa não-verídica. Navega-se com o Pequod (navio) em busca da baleia, sempre em prontidão, pois ela pode

⁶⁸ CIMENT, Michel; GOUDET, Stéphane. *Entrevista com Abbas Kiarostami – Uma abordagem existencialista da vida*. Entrevista realizada em Paris no dia 29 de maio de 1997. In: SABINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (orgs). *Catálogo Um Filme, Cem Histórias: Mostra Abbas Kiarostami – Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB)*, 2016, pp 161-176.

aparecer no próximo curso de água. Não se conhece a localização da baleia, mas isso não é razão para deixar de procura-la.

A narrativa de *Gosto de Cereja* é a narrativa do próprio encontro. Badji propõe uma volta no carro à seis homens, três aceitam o convite. O encontro com esses três homens e o percurso realizado por eles como passageiros de Badii é o acontecimento que faz a narrativa avançar. O encontro de Badii com cada passageiro está sempre em navegação. As paradas são raras. Normalmente, a pausa no movimento durante os encontros é o momento em que Badii mostra aos seus passageiros a localização de sua cova na montanha.

A escolha dos prováveis “coveiros” deve ser uma escolha cuidadosa e certa, pois o suicídio é um dos maiores pecados no Irã, país de tradição muçumana. Talvez não seja acaso a nacionalidade dos três homens que aceitam entrar no carro: todos são estrangeiros. Ser estrangeiro é ser ex-territorializado, alguém que por viver fora de seu próprio território, adapta-se melhor as mudanças necessárias para viver no território do outro e, por conseguinte, é mais aberto ao imprevisto, ao devir.

O filme termina com uma cena filmada em vídeo da equipe de filmagem do próprio filme na montanha. Eles estão gravando um plano com um grupo de soldados. É primavera. Vemos o ator que representa Badii oferecer um cigarro ao diretor. O personagem não aparece mais. Se ele morreu ou não? É uma pergunta que cada espectador responderá a partir da percepção do trajeto de Badii ao longo do filme.

4.1 KIAROSTAMI E A PAISAGEM



Imagem 24: Abbas Kiarostami olha através de uma porta que se abre para lugar nenhum nas colinas que cercam a capital. (*Teerã*, 1997).

A relação de Kiarostami com a natureza é construída com um êxodo da cidade para o rural. Essa saída da cidade grande para o interior, com as suas pequenas cidades e os habitantes que vivem mais próximos da natureza provocaram uma mudança no cinema de Kiarostami. Nos seus primeiros filmes, a cidade era o espaço dos personagens e a partir de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) a relação homem-natureza começa a ser mais explorada pelo cineasta e provoca uma virada estética nos seus filmes.

Youssef Ishaghpour no ensaio *Abbas Kiarostami fotógrafo* afirma que o fato de Kiarostami habitar a cidade, o seu olhar é sensibilizado às paisagens de uma maneira diferente do camponês que vê diariamente as paisagens, que para o camponês são paisagens-cotidianas. “Há diferenças fundamentais entre os camponeses que trabalham e vivem na natureza, mas não a ‘veem’, e aquele que lança um olhar contemplativo sobre a natureza, que se torna assim ‘paisagem’”⁶⁹.

⁶⁹ ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami fotógrafo*. In: SABINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (orgs). *Catálogo Um Filme, Cem Histórias: Mostra Abbas Kiarostami – Centro Cultural do Banco do Brasil*. 2016, p.179.

O Kiarostami fotógrafo tem por objeto a natureza, que atrai o seu olhar e desperta um desejo de registrá-la na película. Para Kiarostami, a diferença entre cinema e fotografia se dá, sobretudo, pelo artifício. O cinema é puro artifício, enquanto que a fotografia é a ausência dele, pois é o registro de um instante. “A verdade é que a fotografia é resultado de uma ação súbita, que o convite que uma paisagem me faz para ser fotografada se produz com uma velocidade tal que não experimento a sensação de artifício em nenhum momento⁷⁰”.

No cinema, ele tenta capturar o tempo e o movimento do efêmero, do que passa no filme *Cinco* (2003), também nomeado como “Cinco planos dedicados a Ozu”, Kiarostami apreende o tempo e o movimento das ondas do mar em cinco planos. Cada plano é uma *paisagem-fragmento* que se prolonga em um tempo cronológico e também em um tempo do sensível, acessando o estético a partir da abertura provocada pela repetição, pela imobilidade móvel (o enquadramento é fixo; as ondas e o vento movem-se). O mínimo de artifício usado no filme é o meio pelo qual Kiarostami tenta aproximar o cinema da fotografia, apesar de reconhecê-los domínios da arte totalmente distintos.

⁷⁰ KIAROSTAMI, Abbas. *apud* ISHAGHPOUR, Youssef. *op. cit.*, p.182.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema moderno, que na história do cinema tem seu auge na metade do século XX, com as vanguardas do cinema novo em diversos países, tem como diferença, em relação ao cinema clássico, as narrativas falsificantes, em que o percurso dos personagens é pautado pelo devir, pelo inesperado, pelo desvio. São narrativas que contrariam as expectativas dos espectadores habituados a filmes com finais esperados.

Nesse estudo, propomos uma investigação dos filmes *Shara*, de Naomi Kawase e *Gosto de Cereja*, de Abbas Kiarostami, objetivando apreender os possíveis significados dos planos em que as personagens dos filmes contemplavam um espaço que, logo em seguida, era nos mostrada em um contra-plano aberto. Esses planos foram denominados em nosso estudo como *paisagens-fragmentos*, por serem planos que interrompem a linearidade das ações e criam um espaço para reflexão, para o silêncio, para a apreensão de paisagem. As *paisagens-fragmentos* nesses filmes são como fendas abertas para o devir.

Os filmes estudados são narrativas fragmentárias cujo movimento (avanço narrativo) se dá pelos acontecimentos e encontros na vida das personagens. Esse movimento é influenciado pela constante variação do tempo: não é uma narrativa com objetivo-fim (os personagens podem aprender ou não, ser alterado ou não pelos acontecimentos e encontros). A noção de tempo nessa narrativa fragmentária é mais diluída, o que possibilita enumerar, através de imagens em movimento, as coisas vistas por um personagem durante uma caminhada em um dia qualquer ou filmar o personagem sentado em meio a uma obra sem nada fazer. Os filmes não tem o objetivo de narrar a história de um personagem do início ao fim: sabemos que Badii irá se suicidar, mas desconhecemos as razões que o levaram a essa decisão e também desconhecemos o final, se ele opta pelo suicídio ou não. O objetivo do filme, se é que podemos dizer em objetivo, é construído na medida em que o personagem caminha e conversa, em um eterno fluxo de falas e silêncios, caminhos e ciclos, que só é interrompido quando o filme acaba.

Shara também é um filme de fluxo: a câmera, sempre em movimento, apreende a vida cotidiana dos personagens, o trajeto da escola até a casa, da casa até a loja do passageiro e o trajeto em direção a lugar nenhum. O devir está sempre na próxima esquina. Os meninos no início do filme correm sem saber que em alguns instantes um deles desaparecerá misteriosamente. A vida é marcada pelas perdas, porém ao final, as coisas não parecem ser tão diferentes, pois para Kawase, a vida é, ao mesmo tempo, fluxo e ciclo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- BAUDRY, Jean Louis. Cinema: *Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 383-399.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*, Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- _____. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CIMENT, Michel; GOUDET, Stéphane. *Entrevista com Abbas Kiarostami – Uma abordagem existencialista da vida*. Entrevista realizada em Paris no dia 29 de maio de 1997. In: SABINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (orgs). *Catálogo Um Filme, Cem Histórias: Mostra Abbas Kiarostami – Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB)*, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013, p.23, parênteses nosso.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DIAS, Karine. *Notas sobre paisagem, visão e invisão*. *Visualidades*, [S.I.], v. 6, n. 1 e 2, abr.2012.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HERZOG, Werner. *Caminhando no Gelo*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- HOLZER, Werther. *Um estudo fenomenológico da paisagem e do lugar: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI*. 1998. Tese de Doutorado – Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo.
- HUSSERL, Edmund. *A Ideia de Fenomenologia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami fotógrafo*. In: SABINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (orgs). *Catálogo Um Filme, Cem Histórias: Mostra Abbas Kiarostami – Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB)*, 2016, pp 177-188.
- LOPES, Denilson. *A estética do neutro em Ozu e sua atualidade*. *Revista CONTRACAMPO*. Niterói, nº22, fevereiro de 2011 (semestral).
- LUBLINER, Ciro Martins. *Fragmento, Escrita do Desastre e Testemunhos da Desrazão*. 2016. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.
- MARTIN, Adrian. *Certo canto escuro do cinema moderno*. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). *Catálogo O cinema de Naomi Kawase – Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB)*, 2011, pp.117-136.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Os Pensadores, São Paulo: Abril, 1980.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade – os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus.
- SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço Tempo – globalização e meio técnico científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHELLING, Friedrich von. *A divina comédia e a Filosofia*. In: *Os Pensadores – Obras escolhidas*, São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SIMMEL, Geog, *A filosofia da paisagem*. Covilhã: LusoSofiaPress, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WITTGENSTEIN, Luidwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

ZARNOVEANU, Diana Elena. *D'une théorie du fragment à la fragmentation: Um essai sur les formes d'écriture fragmentaire et leurs implications pour la pensée*. 2006. Dissertação de Mestrado – Departamento de Literatura comparada da Faculdade de Artes e de Ciências da Universidade de Montréal.

FILMOGRAFIA

ABBAS KIAROSTAMI:

O PÃO E O BECO, *Nan va kuche*, Irã, 1970, 35 mm, pb, 11'. Dirigido por Abbas Kiarostami.

DUAS SOLUÇÕES PARA UM PROBLEMA, *Do rah-e hal baray-e yek mas'ale*, Irã, 1975, 35 mm, cor, 5'.

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? *Khane-ye dust kojast?*, Irã, 1987, 35 mm, cor, 83'.

CLOSE-UP. *Namay-e nazdik*, Irã-França, 1990, 35 mm, cor, 90'.

GOSTO DE CEREJA. *Ta'm-e ghilas*, Irã-França, 1997, 35 mm, cor, 99'.

O VENTO NOS LEVARÁ. *Bad ma-ra khahad bord*, Irã-França-Alemanhã, 1999, 35 mm, cor, 118'.

DZIGA VERTOV:

O HOMEM COM A CÂMERA. *Chelovek s kinoapparatom*, União Soviética, 1929, 35 mm, pb, 80'.

NAOMI KAWASE:

EU FOCO AQUILO QUE ME INTERESSA. *Watashi ga tsuyoku kyômi o motta mono o ôkiku fix de kiritoru*. Japão, 1988, 8 mm, 5'.

EM SEUS BRAÇOS. *Ni tsutsumarete*. Japão, 1992, 8 mm ampliado para 16 mm, 40'.

CÉU, VENTO, FOGO, ÁGUA, TERRA. *Kya Ka Ra Ba A*. Japão-França, 2001, 8 mm-16mm finalizado em vídeo, 55'.

CARTA DE UMA CEREJEIRA AMARELA EM FLOR. *Tsuioku no dansu*. Japão-França, 2002, vídeo, cor 65'.

SHARA. *Sharasôju*. Japão, 2003, 35mm, cor 100'.

WALTER RUTTMANN

BERLIM, SINFONIA DE UMA GRANDE CIDADE. *Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927, 35 mm, 75'.