

## Os mestres e seus princípios

**\*Ivonete Pinto**

*A partir dos filmes Five e O Quinto Império – Ontem como Hoje, este artigo propõe examinar dois traços definidores em Abbas Kiarostami e Manoel de Oliveira: a imagem e a palavra.*

Enquanto Abbas Kiarostami celebra o não-dito, Manoel de Oliveira torna a palavra elemento orgânico em seus filmes. Um elege a imagem como forma de expressão, o outro a palavra, a língua. Se esta tese não serve para toda a obra dos dois cineastas (em *Dez*, de Kiarostami, preponderam os diálogos, e *O Convento*, de Oliveira, cultiva silêncios monásticos), aplica-se sem dúvida aos seus últimos trabalhos.<sup>1</sup> *Five*, do iraniano, é experiência formal hardcore, sem enredo, sem personagem, sem um chiado de palavra sequer. Em *O Quinto Império - Ontem como Hoje*, do português, as sílabas parecem saltar da tela.

Kiarostami bebe na fonte da pintura, Oliveira da literatura. O primeiro defende sensações, o segundo idéias. O primeiro junta imagens e sons para sugerir emoções, o segundo usa a História para falar dos movimentos políticos do mundo atual.. Os dois têm ido para o set de filmagem sem roteiro. Prova que o *modus operandi de Hitchcock* não é o único a dar certo.

Alguém disse (Carlos Fuentes?) que o romance que tenta abolir a psicologia dos personagens e até os próprios personagens pode transformar a literatura em deserto. Se o raciocínio valesse para o cinema, *Five* seria então um deserto.

Apesar de classificado como “documentário”, *Five* não é um filme, é uma experiência. Experimentamos por 74 minutos a contemplação estético-sensorial de Kiarostami na tela. Ele diz que um filme se forma na filmagem e na montagem, embora este tenha sido pensado, testado anteriormente. Como, de certa forma, todos os outros títulos dele, porque Kiarostami é um racionalista, um planejador, que não elabora como

Hitchcock, mas vai decupando suas cenas mentalmente, estando ou não filmando<sup>2</sup>. E na montagem, se esbalda na manipulação

*Five*, homenagem a Yasujiro Ozu, o mestre japonês da delicadeza, da sutileza, que filmava o cotidiano usando planos fixos, é uma experiência lisérgico-digital, sem ácido. Ou melhor, o ácido é a reunião de sons e imagens que nos atacam os sentidos e não nos cobram a todo momento “o que ele quer dizer com isto?” Portanto, para fruir e usufruir do filme é preciso esquecer Kiarostami, sua Palma de Ouro em Cannes por *O Gosto de Cereja*, sua persona de óculos escuros que vem de um país distante, exótico e xiita. Esta é uma linha, uma fruição possível e indicada para aqueles que gostam de relaxar na sala escura e não pensar em coisas sérias, como o sentido da vida. Mas há quem veja no filme um caráter espiritualista e mesmo religioso, talvez porque o Irã seja uma teocracia onde a Constituição é baseada na lei corânica. Talvez pelo rigor formal de *fade-outs* e *fade-ins* que transforma cada uma das cinco partes em versículos.

Porém, Kiarostami não é um religioso, é antes um hedonista. Em algum lugar da filosofia os dois podem até andar juntos, mas o que é imanente em *Five* é o prazer de ver, de ouvir, de deixar-se levar pelo movimento. Neste caso, podemos ir atrás dos significados, das relações com os outros filmes do diretor, onde o aspecto do movimento sobressai.

## **Lumière & Cia**

Kiarostami, embora trabalhe com a câmera parada na maior parte do tempo, filma objetos, pessoas e animais que se deslocam. São cinco partes (ou cinco curtas, como o espectador preferir). Na primeira parte temos um toco (parte de um galho de árvore), que é empurrado pelas ondas do mar e racha em dois. Na segunda temos vários cães vistos à distância, que estão como que a apreciar o mar, na beira da praia, em duas linhas pictóricas. Na terceira, a câmera fixa capta, também na beira da praia, pessoas (na maioria, velhos) que caminham e às vezes param para conversar (por acaso, na frente da câmera, que parece escondida). Na quarta, um grupo de patos, em frente à praia, vai e volta em frente à câmera. No quinto plano, o único noturno, a câmera nos mostra a água de um brejo sendo refletido pela lua, ao som do coaxar de sapos (ou rãs, sabe-se lá) que anunciam a chuva. *Fades* acompanhados de música encerram os planos que, exceto talvez o último, são executados sem cortes. E exceto também o último, são

seguramente locações naturais (a suspeita de que Kiarostami possa ter filmado um tanque de água não deve ser descartada). Peças de vídeo-arte, *boutades* fílmicas de Godard e até mesmo o cinema comercial de Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1983, *Powaqqatsi*, 1988) podem ser evocados.

*Five* desperta, entretanto, um interesse diferente, pois sabemos que Kiarostami não deixou simplesmente a câmera ligada em qualquer coisa, que não quer fazer discurso para demonstrar genialidade, muito menos fazer documentário. O que ele quer, afinal? Ele sabe o que quer?

Ao público iniciado e à crítica, cabe acompanhar *Five* como a progressão de idéias anteriores. Como, por exemplo, os 52 segundos que rodou para *Lumière e Cia.* (*Lumière et compagnie*, 1995)<sup>3</sup>, onde começa mostrando algo que parece um negativo queimando, enquanto uma voz de mulher (Isabelle Huppert) deixa um recado numa secretária eletrônica. O quadro vai abrindo e vemos que na verdade trata-se de uma frigideira com manteiga no fogo, onde um ovo é colocado para fritar. Enquanto os outros diretores convidados, como Costa Gavras e Wim Wenders, mostraram trens e praças, Kiarostami optou por um jogo de aparências, por enganar nosso olhar levando-nos a acreditar que víamos uma coisa, quando de fato víamos outra, completamente diferente.

Voltando a *Five*, se nos detivermos no primeiro plano-sequência já temos material suficiente para uma longa investigação.

O toco, ou o galho, pode ser uma variação-citação à árvore, imagem ícone de Kiarostami em *Onde fica a Casa do Meu Amigo* (*Jane-ye dust koyast?*, 1987), *A Vida Continua* (*Zendegi va digar hich*, 1992), *Através das Oliveiras* e *O Gosto de Cereja* (onde a árvore não aparece, mas é lembrada como o lugar onde o senhor Badii gostaria de ser enterrado). A árvore também disputa com os caminhos (trajetos, linhas, percursos) a onipresença nas fotos que Kiarostami assina e monta exposições. Youssef Ishaghpour interpreta a árvore como um ente cósmico “vínculo da terra com o céu, eixo do mundo nas antigas mitologias... agora a árvore talvez seja o que nos restou...”<sup>4</sup>.

Digamos que, então, o toco do primeiro plano de *Five* seja “a árvore” de Kiarostami. Mas afora seu significado metafórico possível, podemos inferir que a idéia do plano nasceu provavelmente na cena em que um osso é jogado no riacho no final de *O Vento nos Levará* (*Bad maara jahad bord*, 1999). Nele, a câmera acompanha a trajetória do osso levado pela correnteza. Jean Claude-Bernardet, analisando os objetos em movimento nos filmes de Kiarostami, acredita que o osso represente a vida e a

morte e “também o renovar da vida (foi extraído da terra, onde estava imóvel, para encontrar novo movimento no fim do filme)...”<sup>5</sup>

No documentário *La leçon du cinéma*, que mostra imagens de *making of* de *O Vento nos Levará*<sup>6</sup>, Kiarostami aparece experimentando o movimento de um osso (na verdade ele usou um falso osso, de material mais leve) largado nas águas de um riacho. Seu afinho em observar o movimento do osso na água remete a objetos que rolam em cena sem razão aparente, como uma maçã no mesmo *O vento nos levará*, e uma lata de spray em *Close-up (Nama-ye Nazdik, 1990)*, e nos direciona a pensar que o galho-toco de *Five* não está ali porque está ali. Pode ter sido obsessivamente procurado e testado e que represente o mesmo que o osso: vestígio do que foi vida. Pode ter rachado, se dividido em dois porque — é legítimo imaginar — Kiarostami tenha provocado esta ruptura do galho-toco através de uma leve pré-cisão.

Mas se o que importa é o que está na tela, o galho-toco é o protagonista do plano-seqüência de maior significação do filme: quando ele é dividido em dois, ficamos na expectativa pois sabemos que o homem por trás da câmera (Kiarostami é o próprio operador da câmera) terá que se pronunciar. Qual das partes será digna de ficar em cena? O diretor-fotógrafo, após um breve mo(vi)mento de incerteza, faz a escolha de Sofia: fica com o pedaço menor. O outro sai de quadro, voltando já dentro do mar, ao longe, mas sendo abandonado pelo diretor.

Especulações deambulantes à parte, a pergunta que fica é: como pode haver suspense sem nenhum recurso de som, de luz, de voz, de montagem? Porque estamos paralisados frente a algo pouco (nada) usual. Esta experiência poderia muito bem pertencer a uma bienal de artes plásticas, onde propostas muito mais radicais são expostas todos os anos. A diferença é que nestes espaços estamos circulando, alguém passa, alguém conversa, um guarda faz sua ronda. No cinema, se optamos por continuar vendo o filme, só nos resta contemplar a contemplação.

## **Drama turbinado**

Kiarostami pediu desculpas por não mostrar o filme num museu, que seria seu lugar natural. Tanto melhor que ousou exibi-lo em cinema, mesmo que no restrito circuito do cinema de arte<sup>7</sup>. A comoção que *Five* proporciona só é possível na sala escura do cinema, com o público “preso” na cadeira, e de preferência em total silêncio, suspendendo a respiração que é para não atrapalhar.

O mesmo se pode dizer do *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*, de Manoel de Oliveira. Mesmo que a supremacia do texto, da palavra, possa sugerir que o filme seria mais adequado no formato de livro, é no cinema que ele deve estar. Precisamos da dramaticidade das falas de Dom Sebastião, da iluminação que privilegia o escuro e turbinha o drama. As palavras e a luz nos antecipam a história trágica do rei.

D. Sebastião (1554-1578), muito em função da sua morte precoce aos 24 anos, figura como o rei mais famoso de Portugal. O fato de nunca terem encontrado seu corpo (desaparecido na batalha de Alcácer-Quibirna, África, onde os mouros derrotaram os portugueses), alimentou o mito e a alcunha de o "Desejado" e o "Esperado". É tido como o redentor, o messias que um dia vai restituir o poder e a glória de Portugal, transformando o pequeno país no centro de um projeto universal, o tal Quinto Império. Um Império, diga-se, cristão. O grande mito da nacionalidade portuguesa, desde seu nascimento esteve envolto numa religiosidade febril (jesuítica). E o mundo naquela época, vale lembrar, sofria da mesma espúria dicotomia de hoje: cristãos X muçulmanos. E os portugueses, morrendo de medo dos filhos e Alá (a vizinha Espanha estava tomada deles), cultivaram um rei anti-islâmico sob os auspícios do slogan "Maurorum clara triumphis Lusitana" (Portugal famoso por seus triunfos sobre os mouros).<sup>8</sup>

Enfrentando sua predestinação, D. Sebastião se debate em jorros de incertezas, em frases poéticas, filosóficas, existenciais, num tom shakespeariano dos reis dilacerados. Seu destino era o destino de Portugal e o destino de um império.

Qual relação com a época atual que o título "Quinto Império, ontem como hoje" se refere? Oliveira parece querer dizer que estamos diante de um ciclo, um eterno retorno. Mas o diretor não facilita a vida do espectador. Nega-se a dar uma aula de história, apesar de lidar com conteúdo histórico. Não aprendemos nada dos acontecimentos envolvendo D. Sebastião. Esta opção consciente e arriscada de Oliveira exige um esforço hercúleo: entrar nos fluxos de consciência do personagem desconhecendo – ou conhecendo muito pouco – os contextos. Neste sentido, é um esforço maior do que absorver o galho-toco de *Five*, do qual não sabíamos de onde vinha.

A arquitetura de *O Quinto Império* é muito simples. O rei D. Sebastião (interpretado por Ricardo Trepa, neto de Manoel de Oliveira) dialoga no interior do castelo com conselheiros, nobres, a rainha e dois truões, (bobos da corte).

*O Quinto Império* conversa com *Palavra e Utopia* (2000), que é construído sobre os textos do padre Antônio Vieira. A pulsão da palavra neste título anterior é igualmente musical, profunda e, em alguns momentos, arrebatadora. Há uma crença explícita, por parte do diretor, nos sermões de Vieira. Assim como ele nos mostra os assombros de D. Sebastião somente através das palavras (do personagem) e não de fatos históricos, o cineasta não se preocupou em reproduzir os documentos originais do religioso, muito menos em transformar em imagens a atribulada vida de Vieira. Mas restringindo-se ao poder das palavras, Oliveira nos forja um mergulho no espírito rebelde, nas reflexões vertiginosas do padre perseguido pela Inquisição.

## **Língua**

Falar a língua dos personagens de Manoel de Oliveira, mesmo que às vezes compreendamos com dificuldade o português de Portugal, nos cria, como brasileiros, uma condição privilegiada para adentrar seu cinema. Porque, como disse Foucault “...percebi, em primeiro lugar, que esta (a língua) possuía uma espessura, uma consistência, que ela não era simplesmente como o ar que respiramos, uma transparência absolutamente insensível, mas que tinha suas leis próprias, seus corredores, suas linhas, seus declives, suas costas, suas irregularidades - em suma, que tinha uma fisionomia e que formava uma paisagem na qual podíamos caminhar e descobrir em volta das palavras, das frases, de repente, pontos de vista que não apareciam até então.”<sup>9</sup>

Se, para Foucault, sua escrita agressiva, cortante, tem relação com uma espécie de herança do bisturi de seu pai, que era médico, em Oliveira, o legado é do papel. Sua escrita herda dos romances sua cadência, sua penetrabilidade. E não é à toa que Oliveira faz tantas adaptações, especialmente da romancista Agustina Bessa-Luís. (*O Convento*, 1995, *Princípio da Incerteza*, 2002).

Manoel de Oliveira dá à língua um momento raro, uma espécie de estado da arte no cinema em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997). Marcello Mastroianni faz um diretor procurando locações para um filme. Está acompanhado de três atores, um deles, francês de origem portuguesa, que se encontra pela primeira vez com uma velha tia, irmã de seu pai. O achado do filme é esta mulher que questiona repetidas vezes o sobrinho, através dos outros que falam português (ela não se dirige ao sobrinho, duvida que ele seja filho de seu irmão): *Afinal, se ele é da nossa terra, porque não fala a nossa*

*língua?* O tom verdadeiro que a mulher imprime nesta pergunta-conclusão reveste com preciosidade o material de Oliveira. E a delicadeza com que o diretor, que aparece no filme como motorista do personagem de Mastroianni<sup>10</sup>, trata os camponeses, somada à naturalidade dos atores não-profissionais, impressionam.

De igual modo, por estranho que soe, a experiência para o espectador de *O Quinto Império* pode ser lisérgica. Ficamos chapados ouvindo D. Sebastião: “Sonhei que estava sonhando. Foi uma desvairada precipitação na morte”. Talvez, porém, os efeitos alucinógenos sejam diferentes dos provocados por *Five*. Enquanto Kiarostami nos possibilita o prazer do relaxamento físico e mental, sem desaguar os sentidos, Oliveira estimula um tipo relaxamento que tende a levar para um estado de desaceleração do metabolismo, da suspensão das experiências conscientes. Justamente porque a pulsação da palavra e o tom quase monocórdio do texto falado, facilitam aquele estado temporário, como quando adormecemos na frente da televisão, ou ouvindo rádio. Mas esta é só uma conjectura sem qualquer base científica. Um outro espectador poderia concluir exatamente o contrário: que a ausência de palavras leva a um relaxamento propício ao sono<sup>11</sup>. Tudo depende do que nos interessa ouvir (ver e sentir). Tudo depende do quanto estamos preparados para ambas experiências, porque, verdade seja dita, dificilmente o público médio, principalmente aquele capaz de cultivar o incrível talento de assimilar filmes como *Matrix*, achará Kiarostami e Oliveira tão aborrecidos tanto quanto sem sentido. Públicos que entendem o princípio do cinema como mero dispositivo de diversão, devem passar longe destes dois títulos. Prazer e diversão são diferentes. Não de todo dissociáveis, mas diferentes.

***\*Jornalista, doutoranda em cinema pela ECA/USP***

---

<sup>1</sup> *Ten on Ten* (DVD) é cronologicamente posterior a *Five*. Trata-se de 10 aulas/depoimentos sobre seu método de trabalho, especialmente como foi feito *Ten/Dez*.

<sup>2</sup> É preciso lembrar, porém, que Kiarostami tem seu duplo como roteirista de outros diretores. No último filme de Jafar Panahi, *Ouro Carmim* (Talaye Sorkh, 2002), o roteiro de Kiarostami leva a uma narrativa clássica e o tema do filme está mais para o social do que para o estético (homem pobre rouba joalheria e se suicida).

---

<sup>3</sup> Numa homenagem aos irmãos Lumière, 40 cineastas foram convidados a realizar um filme usando a câmera dos Lumière, de 1895, limitado a 52 segundos, que não poderia ter mais do que 3 tomadas.

<sup>4</sup> KIAROSTAMI, Abbas & ISHAGHPOUR, Youssef. *Abbas Kiarostami - Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa*, São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 89. Neste livro foram publicadas 50 fotos de Kiarostami, que fazem parte de uma exposição itinerante.

<sup>5</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 91.

<sup>6</sup> *Abbas Kiarostami – La Leçon du Cinéma, Le vent nous emportera*, de Mojdeh Famili. *Le vent nous emportera*, DVD, 2002.

<sup>7</sup> Na verdade, as distribuidoras estão ignorando o filme e o próprio Marin Karmitz, co-produtor de Kiarostami há alguns anos, lançou *Five* em Paris na sala que lhe pertence e assumiu o prejuízo.

<sup>8</sup> Para quem se interessar, recomenda-se a leitura do texto de Anabelle Loivos Considera, *O mito recriado: a leitura euclidiana de Canudos e a leitura conselheirista do sebastianismo*.  
<http://www.casaeuclidiana.org.br/texto/ler.asp?Id=225&Secao=111>

<sup>9</sup> Em entrevista a Claude Bonnefoy, após o lançamento de "As Palavras e as Coisas", em 1966, originalmente publicada no *Le Monde* e reproduzida no caderno Mais! São Paulo, domingo, 21 de novembro de 2004.

<sup>10</sup> Manoel de Oliveira gosta de fazer participações rápidas em seus filmes. Além do motorista de Mastroianni, faz um ladrão em *Porto de Minha Infância*, é o narrador de *Não, ou A Vã Glória de Mandar* (1990), e um padre em *Conversa Acabada* (1982).

<sup>11</sup> O óbvio num primeiro instante é acreditar que *Five*, por não ter personagem, enredo, etc., seria por definição um soporífero. O próprio Kiarostami, quando apresentou o filme no dia 27 de outubro para a platéia do Cinesesc em São Paulo, avisou: "Sintam-se a vontade para dormir, pois o filme é muito relaxante."