



O Vazio Produzindo Ruído em “O Vento nos Levará”, de Abbas Kiarostami¹

Renata GAUCHE²

Gabriela REINALDO³

Universidade de Fortaleza, Fortaleza, CE

Resumo

O estudo presente faz uma análise do ruído causado pela utilização das metáforas – representadas por meio dos espaços vazios, no filme “O Vento nos Levará”, do diretor iraniano Abbas Kiarostami. O estabelecimento dessa nova linguagem cinematográfica, inspirada no cinema neo-realista italiano, busca a participação ativa por parte do espectador – que utiliza de suas experiências pessoais para construir a narrativa fílmica através do ciclo de relação obra-espectador. Tomando como exemplo o filme “O Vento nos Levará”, de Kiarostami, faremos uma análise de como essa relação de troca – realizada no ato de exibição do filme, causa, muitas vezes, um estranhamento por parte do espectador, que se sente incomodado com o convite a uma participação ativa no ato de fruição da obra.

Palavras-chave: cinema iraniano; Abbas Kiarostami; “O Vento nos Levará”; obra aberta; ruído.

O Desenvolvimento de um Novo Cinema

Produzindo uma média de 70 filmes por ano, o Irã está entre os doze países que mais realizam filmes no mundo. Segundo Alessandra Meleiro⁴, 80% destas produções são consideradas de “filmes populares”, enquanto que 20% são “filmes de arte”. Apenas uma pequena parcela dessas produções (10%) – sendo a maioria filmes de arte – é mostrada para os outros países, através de festivais e cinemas comerciais no Ocidente.

O Novo Cinema no Irã surgiu no contexto pós-revolução Islâmica, que ocorreu em 1979 e transformou rapidamente a sociedade iraniana. O povo lutava por um regime democrático que atendesse as necessidades de todos e que seguisse as orientações do islã determinadas na constituição do país. Em meio à revolução, o líder religioso Khomeini

¹ Trabalho apresentado na Sessão Comunicação audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Jornalismo da UNIFOR, e-mail: rehgauche@gmail.com.

³ Orientadora e co-autora do trabalho. Professora Dr^a Titular do Curso de Comunicação Social da UNIFOR, e-mail: gabirei@unifor.br.

⁴ Alessandra Meleiro é pós-doutora da Fundação do Desenvolvimento Administrativo, FUNDAP, Brasil (2005). Possui mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (1999) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2004).



foi eleito por sua força política e religiosa, utilizando seu carisma para ocultar o verdadeiro interesse dos clérigos pelo petróleo iraniano.

Em 1980 ocorreu a primeira eleição após a revolução, na qual a população teve que escolher se aceitaria ou não uma República Islâmica, que “concordava com expressões associadas à liberdade e à democracia, mas não com aquelas ligadas à sociedade islâmica” (MELEIRO, 2006: 22). No período da eleição, o voto não era secreto e policiais observavam atentamente as urnas, contribuindo para o resultado de 85% da população a favor da república. Em uma segunda eleição no período pós-revolução, foi elaborada uma constituição islâmica que efetivamente mandaria no Irã.

Alguns anos após a revolução, graves crises políticas e sociais aconteceram sumariamente, como a morte de vários membros do parlamento com o bombardeio a Teerã em 1981, a invasão à embaixada americana, tentativas de golpe militar, queda do preço do petróleo e ainda oito anos de guerra com o Iraque, enfraquecendo a economia do país.

De acordo com Meleiro, atualmente o governo iraniano é formado por duas vertentes: a conservadora, formada pelos clérigos; e a reformista, que acredita na modernização das leis religiosas. Ambas crêem que o papel da religião é primordial para o funcionamento dos âmbitos sociais, políticos e culturais. Os reformistas foram eleitos pela população, enquanto que os conservadores foram “eleitos” através de uma esfera religiosa, sendo escolhidos apenas por clérigos graduados.

A república islâmica é a única forma de governo no mundo em que “islã” e “república” caminham juntos. [...] Ainda que os conservadores não tenham sido eleitos no sentido ocidental da palavra, o poder deles é maior do que o daqueles que foram eleitos. Por meio de um dispositivo constitucional, controlam o judiciário, as forças armadas, a guarda revolucionária e toda a mídia. (Idem, 2006:26).

Para os conservadores, existe igualdade entre homens e mulheres, liberdade política e de expressão e democracia, desde que permaneçam dentro dos limites islâmicos. O lema “promover a liberdade sim, mas com limites” é questionado, já que os limites impostos pelas leis islâmicas são, muitas vezes, construções feitas pela ala conservadora do governo para controlar a população. Essas construções, segundo



Meleiro, são impostas por meio de repetição, dando impressão de continuidade de um passado e iludindo a população de que esses costumes são fruto de uma tradição.

No período pré-revolução islâmica, importantes organizações culturais possibilitavam que os artistas tivessem liberdade de expressão em suas produções, como o *Kanun* – Instituto de Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (IDICA). O *Kanun* foi uma das instituições que mais influíram no cinema social e cultural que foi desenvolvido no Irã.

O Departamento de Cinema do *Kanun* foi estabelecido em 1966 com Abbas Kiarostami. O objetivo era incentivar a produção de obras destinadas ao público jovem. Para Kiarostami, a principal ruptura no cinema iraniano aconteceu com as primeiras pesquisas cinematográficas desenvolvidas no IDICA. Neste período, a maioria dos filmes realizados versava sobre o universo infantil. Na década de 1970, o cinema comercial desenvolveu-se de forma inovadora. De acordo com Meleiro, era um cinema político de linguagem simbólica – forma encontrada frente ao repressivo governo.

Os anos que se estenderam da revolução até os anos 90 foi marcado pela produção de longas-metragens realistas, que tratavam de temáticas sociais. Para Meleiro, o período que vai de 1978 até 1982 foi considerado o pior momento em toda história do cinema iraniano, que passou a ter uma produção anual de vinte filmes. Tendo em vista que inúmeras pessoas da cena audiovisual foram exiladas, a criatividade e a produção ficaram comprometidas, principalmente pelas incertezas apontadas do que seria ou não censurado. As produções desenvolvidas no Instituto durante esta época deram continuidade, sendo adaptadas ao novo modelo de censura religiosa e moral de arte e cultura imposta pelo novo regime, fazendo com que os cineastas refletissem mais sobre seu trabalho.

Esse tempo de reflexão permitiu que o cinema iraniano encontrasse uma nova via, com uma indústria, estrutura de financiamento, ideologia e temática próprias, sendo parte de uma transformação maior das políticas culturais daquele país. O cinema que se desenvolveu a partir daí pode ser categorizado como ‘cinema popular’, afirmando valores islâmicos pós-revolucionários no que se refere à temática, caracterização dos personagens, retrato da mulher e *mise-em-scène* e ‘cinema de arte’, mais envolvido com a crítica social. (Idem, 2006:46).



A instabilidade política e econômica pós-revolução diminuiu o interesse por investimentos na área cinematográfica iraniana. Neste período, o número de produções importadas aumentou consideravelmente, enquanto que os filmes realizados no Irã durante o período anterior à revolução tiveram a edição e os títulos reformulados, numa tentativa de se adaptar aos modelos islâmicos.

Segundo Meleiro, existe um forte interesse político nas instituições públicas relacionadas à produção cinematográfica, que definem quais filmes serão realizados e exibidos. Dessa forma, fica claro o objetivo do governo iraniano de fomentar a produção cinematográfica como forma de difundir uma ideologia islâmica. “No Irã, os valores morais e a orientação política do diretor, produtor e equipe técnica importam mais no momento de aprovação pelo Ministério da Cultura e Guia Islâmico do que um projeto bem definido ou um roteiro de boa qualidade” (Idem, 2006:48).

Uma Ruptura Frente à Censura Islâmica Através de Novas Linguagens num Cinema de Intervenção Social – a Experiência de Kiarostami.

Para Kiarostami, a chegada da Revolução extinguiu o cinema por cerca de quatro anos. No período, salas de cinema foram destruídas, incendiadas. No entanto, as dificuldades enfrentadas pelos cineastas permitiram o melhoramento das obras através do desenvolvimento de uma estética e linguagem próprias.

A produção cinematográfica iraniana no período pós-revolução é caracterizada por um cinema de autor de caráter militante que procura, em diversos níveis, realizar uma crítica à sociedade iraniana – utilizando a metáfora como uma das principais ferramentas. De forma diferente ao período pré-revolução, o Novo Cinema se torna político, rejeitando as estruturas típicas do cinema comercial à procura de uma abordagem social que desperte o público para a ação. Para Meleiro, a ideologia deste cinema político procura resolver na narrativa, por meio de metáforas, as contradições e problemáticas existentes no Irã.

A linguagem desenvolvida pelos cineastas nos piores momentos da censura (década de 1980) foi aclamada por críticos do Oriente e do Ocidente e, sem dúvida, foi a forma que os cineastas encontraram para elaborar seus discursos. A metáfora, no entanto, é uma das formas de elaboração do discurso no cinema de arte. (Idem, 2006:79).



Inspirado no neo-realismo italiano, o Novo Cinema do Irã tenta uma aproximação com a realidade através de dispositivos opostos às narrativas do cinema hollywoodiano, como a utilização de não-atores e de finais abertos “indicando talvez a impossibilidade de uma resolução ou de final – tanto na arte como na vida” (Idem, 2006:106).

Sobre as poéticas contemporâneas, calcadas nas idéias de indefinição e abertura interpretativa, diz Umberto Eco:

Não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas [...] mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (ECO, 1971:39).

O conceito de obra aberta é o resultado do amadurecimento da estética contemporânea em relação à consciência crítica da relação de fruição, promovendo um diálogo entre obra e receptor. Segundo Eco, apesar de os artistas de séculos anteriores já utilizarem em suas obras o conceito de obra aberta, ela não era feita de forma consciente e reflexiva. A partir do amadurecimento do conceito, a abertura da obra passa a ser um dos principais eixos de construção artística.

Para Eco, a consciência do artista, em relação à sua produção, surge a partir das mudanças que ocorrem já no final do século XX na ciência. A física quântica, na década de 1930, sacode as noções de certeza, determinação e definitude da física clássica e amplia os campos de aplicação destas descobertas.

No pensamento de Eco, assim como para estudiosos da chamada Semiótica da Cultura, arte, ciência e estrutura social são instâncias que se contaminam e se complementam. Se pensarmos nos choques culturais gerados no contato do Irã com as idéias ocidentais e na projeção disso dentro do período de turbulência política e religiosa do país, podemos compreender a leitura pelos artistas iranianos do cinema novo italiano. Repensando estas idéias nos moldes da sociedade iraniana, diz Kiarostami:

A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador. É preciso antecipar um cinema ‘in-finito’ e incompleto, de modo que o espectador possa



intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se deve deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. (KIAROSTAMI, 2004:183).

Uma relação entre obra x receptor se estabelece no presente, no momento de fruição daquela obra. No cinema, essa relação se compactua quando o espectador está assistindo aquele filme, preenchendo as lacunas existentes – como no caso de “O Vento nos Levará” e em outras produções iranianas, e completando o ciclo de troca que aquela obra proporciona.

Em “O Vento nos Levará” (1999, 118’, 35mm, cor), Kiarostami explora o enredo com 11 personagens que, por mais determinados que sejam na trama, não aparecem. Dessa forma, o espectador é estimulado a construir a narrativa de acordo com suas próprias experiências.

No filme, uma equipe de reportagem, liderada por um engenheiro, tem o objetivo de registrar uma cerimônia fúnebre tradicional, onde as mulheres desfiguram o próprio rosto como simbolismo de dor e luto. Na visita, a velha senhora que supostamente viria a morrer, melhora subitamente, afastando as chances da documentação da cerimônia.

O Ruído e a Crise da Visibilidade

Através de uma construção fílmica num vilarejo que possui um cotidiano de temporalidade fluida, dilatada, onde as se pessoas utilizam do trabalho árduo na terra para a sobrevivência, Kiarostami trabalha os espaços vazios num tempo de espera. Com isso, é proposto que o espectador influa ativamente na obra, tendo que intervir reflexivamente para entender a narrativa. Segundo Kiarostami,

o espectador tem de intervir se quiser perceber tudo. Aliás, precisa colaborar em seu próprio interesse para que o filme se enriqueça [...] Mas quando as pessoas entram num cinema, por hábito deixam de ser curiosas e imaginativas e simplesmente recebem o que lhes é oferecido. É isso que eu procuro mudar. Suponho que o sonoro pode assumir o papel do que não é visível. Não é preciso dizer tudo ao espectador. As pessoas têm idéias diversas umas das outras, e eu não quero que todos os espectadores completem o filme em sua imaginação da mesma maneira, como se fossem palavras cruzadas idênticas, independentemente de quem as estiver resolvendo. (KIAROSTAMI, 2004:183 e 184).



O cinema de Kiarostami é caracterizado pelo legado de resistência. Suas obras mostram a inquietude de um autor que quer descobrir as histórias dos povos isolados nas aldeias remotas do Irã através de realidades simples, sem que as pessoas se sintam violentadas com o dispositivo da câmera e sem que suas verdades sejam deformadas com o intuito da busca de uma verdade – como ele próprio afirma.

Para o crítico e teórico de cinema iraniano, Youssef Ishaghpour, em “O Vento nos Levará”, “o olhar contemplativo se diferencia da vida ativa: a paisagem não é ‘habitada’, ‘vivida’, mas ela é sempre contemplada, vista por alguém que se encontra em exílio da natureza, em desacordo com ela e procurando a serenidade pela via da contemplação” (ISHAGHPUR, 2004:152).

Para concretizar esse diálogo, Kiarostami aproxima-se do real através da poesia e literatura, buscando uma presença-ausência da imagem, que “exige também a ausência do olhar para si mesmo, sua metamorfose de uma presença para si mesmo, física, em uma pura contemplação, do ponto onde se deve estar para que o mundo se deixe revelar” (Idem, 2004:94).

Esse momento é revelado na citação do poema que dá título ao filme, escrito pela poetisa Forough Farokhzad, onde as palavras tornam-se mais significativas frente à imagem de uma jovem leiteira que está no escuro – e conseqüentemente não aparece. O fato de a jovem permanecer no anonimato não impede que o espectador, no ato de fruição daquele momento, imagine sua expressão facial em reação com aquelas palavras.

Em minha noite, tão breve, oh pena / o vento vai de encontro às folhas /
minha tão breve noite completa-se de / atroz angústia / ouve! escutas o
sopro das trevas? / dessa felicidade sinto-me estranho. / o desespero já
me é costume / ouve! escutas o sopro das trevas? / ali, na noite, algo se
passa / a lua é vermelha e de angústias [...] (Trecho retirado do poema
“O Vento nos Levará”, de Forough Farokhzad).

A construção reflexiva por parte do espectador se torna, muitas vezes, difícil, considerando que essa natureza do campo não está presente no cotidiano daquelas pessoas que nasceram em meio ao caos urbano, cercados por grandes edifícios e por um céu cinzento. Essa natureza não é reconhecida, pois ela nunca foi vivida de fato. Para



Kiarostami, é necessária uma distância do olhar para poder ver a natureza e a paisagem, como que um exílio, uma vez que a contemplação não se dá de forma imediata e ingênua.

Em “O Vento nos Levará” este questionamento é proposto pelos episódios em que aparece o engenheiro e líder da equipe de reportagem que percorre, quase que diariamente, uma longa estrada para atingir o ponto mais alto do vilarejo para, assim, poder falar ao celular – causando um certo incômodo em quem está assistindo a obra. Para Kiarostami, o protagonista tinha que passar por aquilo para poder perceber as repetições cotidianas da vida em local como aquele, baseada na repetição.

De acordo com o comunicólogo e pesquisador da Semiótica da Cultura, Norval Baitello Júnior, vivemos numa cultura de imagens que transforma tudo que é tridimensional em superfícies imagéticas, criando uma crise da visibilidade. O bombardeamento das imagens enfraquece as mesmas, “tornando os olhares cada vez mais indiferentes.” (BAITELLO, 2002:2).

Quanto mais vemos, menos vivemos, quanto menos vivemos, mais necessitamos de visibilidade. E quanto mais visibilidade, tanto mais invisibilidade e tanto menos a capacidade de olhar. Assim, o primeiro sacrifício desse círculo vicioso termina por ser o próprio corpo, em sua complexidade multifacetada, tátil, olfativa, auditiva, performática e proprioceptiva. (Idem, 2002:3).

Podemos pensar esta crise da visibilidade refletida no ato de exibição dos filmes iranianos: o processo de construção da fruição da obra x espectador é fragmentado. A inflação imagética causada pela saturação das imagens do nosso tempo não permite, na maioria dos casos, que o fruidor da obra consiga captar a essência de um novo cinema que busca construir conceitos através de metáforas e espaços vazios, como no caso de “O Vento nos Levará” de Kiarostami.

É quando o pacto realizado com o fruidor é quebrado, já que a responsabilidade política e social de preencher as lacunas, que é proposta ao espectador no ato de assistir o filme – e assim concretizar uma troca de pensamentos e ideologias – é reduzido a uma relação que Baitello denomina “observador da observação”. Este é o momento em que o corpo perde a percepção de si mesmo.



A transferência das vivências do corpo para o mundo das imagens significa também sua transferência para um tempo in effigie, congelado em um eterno presente e portanto, sem presente. A imagem de um presente será sempre a sua própria ausência. [...] a imagem se associa ao retrato da morte. (Idem, 2002:3).

Baitello, baseado em Walter Benjamin em sua teoria sobre a perda da aura com a chegada da reprodutibilidade técnica, afirma que a invisibilidade imagética desconstrói o sentido das imagens, transformando-as em “superfícies multiplicadas de uma proximidade sem profundidade, aparências de tatilidades que se resumem a superfícies sob superfícies, repetidas e idênticas, repetição de presenças sem presente” (Idem, 2002:4).

No processo de decifração de um texto, entram em jogo os códigos que o decifram e que podem exercer sobre o mesmo que Lotman chama de “influência deformadora”, que produzirá a criação de novos sentidos: “a esa función podemos llamarla creadora” (LOTMAN, 1998:88). A não homogeneidade inerente a um texto – e, no caso do filme analisado, compreendemos que se trata de um texto – vai ser responsável pela gestão ou renovação dos seus sentidos.

Ou seja, o que poderia ser compreendido como imperfeição do sistema, de acordo com os princípios que regem as poéticas contemporâneas e mais especificamente do que Kiarostami entende como um cinema ativo e militante é o que garante, no dizer de Lotman, que questiona e revê criticamente a teoria da informação, e de Eco, que discorre sobre a complexidade produzida pelo ruído, a perpetuação da mensagem, seu eco para além do que pretendia ou poderia supor o cineasta para além do momento da exibição do filme.

O estranhamento causado por este ruído convida o fruidor da obra à desautomatização de sua percepção. O sujeito, desfamiliarizado com a temporalidade proposta pelo filme de Kiarostami, que desafia a presencilidade e presentidade prometida pelo uso do aparelho celular, por exemplo, e com os vazios intencionalmente criados pelo diretor, que questiona sua própria existência, seu mundo, suas imagens, seus valores e suas crenças.

Referências Bibliográficas



BAITELLO, Norval. **O olho do furacão: a cultura da imagem e a crise da visibilidade.**

In: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/furacao.pdf>, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami”, Duas ou três coisas que sei sobre mim; O real, cara e coroa, de Youssef Ishagpour** – São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema iraniano: arte e intervenção social** – São Paulo: Escrituras Editora, 2006.