

A conversação infinita entre Jean-Luc Nancy e Abbas Kiarostami

Luiz Fernando Medeiros de Carvalho

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo:

O livro de Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film: Abbas Kiarostami*, é um pequeno tratado sobre o cinema em seu estágio atual onde se superou o primado do narrativo. É um tratado na medida em que contém uma vontade de açambarcar muitos temas que ocupam o pensamento filosófico, como a inversão da caverna platônica, a crítica a um certo autismo de fetichismo filmico, a busca da invariante e da natureza matérica do cinema que se consolida enquanto luz, *ether*. Diante dessa leitura de Nancy, Kiarostami poderia paralisar a sua compreensão do seu próprio filme e responder com monossílabos afirmativos e concordantes. Mas não é assim que acontece o diálogo, a conversa entre o filósofo e o diretor iraniano. Kiarostami se apropria do conceito de *evidentia* empregado por Nancy e lhe confere um alargamento de sentido ou um uso estratégico que permite ressignificar o conceito e empregá-lo como estratégia de deslocamento do olhar do intérprete Nancy para uma reflexão ampla sobre a condição do cinema.

Palavras-Chave: jean-luc nancy; abbas kiarostami; cinema.

1. “*Le regard c’est un égard*”

De uma frase nasce uma teoria da imagem e da recepção. Um convite a olhar mais uma vez a coisa. Não passar adiante no ritmo das imagens em fluxo. O set de filmagem, sendo um carro, transforma o veículo em lugar de onde se enxerga o mundo e configura ao mesmo tempo esse mundo sobre o qual se lança um *regard*.

O *égard* é um retroagir, um olhar para trás, um reconsiderar e repetir o gesto.

Quem chama a atenção para essa sutileza é o filósofo Jean-Luc Nancy que estabelece essa distinção conceitual para se entrar nos filmes de Abbas Kiarostami.

Para Jean-Luc Nancy, os filmes de Kiarostami são um convite a entrar na cena, nos detalhes da imagem para ver de novo, repetir o gesto e encontrar a abertura do sentido. O acesso que a imagem oferece como entrada ao ser do seu cerne de imagem.

Não importa muito para onde o fluxo de imagens vai levar, o desenlace ou a solução dos impasses propostos pela trama. A repetição é o respeito. Para que o olhar não se dissolva no mercado do fluxo, no fluxo imposto como mercadoria de consumo do olhar.

Nos dois filmes produzidos fora do Irã, Kiarostami alterna o cenário do carro com o fora campo. Mas num dos seus filmes mais famosos é de dentro do carro que tudo se concentra, reflui, dobra-se, propõe-se imagética e discursivamente. Imagem e discurso intercambiam-se intrinsecamente nesse lugar de produção, o carro em movimento.

No filme *Taste of Cherry*, o protagonista está no carro em busca de um parceiro para executar um plano que implica um duplo gesto. O carro participa como lugar de escuta. Lugar que oferece carona num ambiente desértico e inóspito. Ele circula num espaço e num tempo da carência. Quando passa por uma concentração de trabalhadores, esses o compreendem como acesso a emprego e contrato novo. Mas não é essa a meta do seu motorista. Ele oferece

carona para fazer uma proposta de parceria, mas não de trabalho permanente. A oferta é em dinheiro, há um ganho, mas exige um empenho cognitivo na decifração dos intentos do proponente.

Esse precisa verificar no dia seguinte se o motorista que terá se enfiado em um buraco à beira de uma estrada está morto. Se não estiver, o parceiro o ajudará a se levantar e ganhará a outra parte da recompensa.

Essa proposta é feita a vários indivíduos que pegam carona e reagem a ela de modo díspare. Alguns fogem como o soldado de infantaria assustado. Outros reagem de forma crítica. O carro continua a circular e é visto de fora enquadrado na paisagem desértica. A repetição é exaustiva.

Até que toma assento no carro um professor de zoologia que escuta a proposta e, antes de se decidir, narra ao motorista uma estória que tem um ritmo cadenciado e poético. Essa narração é o cerne do filme. E também dá título ao filme.

O que o professor de zoologia narra ao proponente? O gosto da cereja (*The Taste of Chery*) da contação de estórias. De dentro do carro, o professor teletransporta o ouvinte em crise de existência a ouvir sua estória de crise e cura. Após ouvir sua estória e deixar o professor no anfiteatro para mais uma aula, o protagonista para o carro e contempla nuvens e pássaros.

Jean-Luc Nancy comenta passagens que corroboram a ideia da imagem reflexiva que reaparece quando o protagonista deitado no buraco vê a luz da lua, fixa um instante de percepção para refletir. O que se passa depois não interessa. O final de uma narrativa não interessa. A diegese é interrompida.

Esse núcleo de contato com a imagem converge para o que pensa Kiarostami sobre o filme como “evidência pensiva” (termo de Jean-Luc Nancy), como em processo de se tornar imagem fixa, como uma fotografia de Cartier Bresson. Não é mera contemplação ou passividade diante da imagem. Não se trata da fascinação fetiche do cinema americano nem da ação buscada por Griffith.

Vejamos o que diz Jean-Luc Nancy sobre o conceito de evidência:

A evidência, no seu sentido forte, não é o que cai sob o sentido, mas aquilo que golpeia e cujo choque abre uma chance para o sentido. É uma verdade não no sentido de uma correspondência com um critério dado, mas tomado como apreensão, captura. Também não é um desvelamento, porque a evidência guarda sempre um segredo ou uma reserva essencial: a reserva de sua luz mesma e de onde ela provém.

Evidentia: o traço daquilo que se vê de longe por um recuo passivo do sentido ativo de *video*, “je vois”. A distância da evidência dá ao mesmo tempo a medida de seu afastamento e a medida de sua potência. Tal coisa se distingue de longe porque se separa, destaca-se [...]. Algo golpeia por sua distinção: uma imagem é sempre algo que se retira de um contexto e que se insere num fundo. Assim que ele enquadra os espaços das coisas, colina, rua, pedras, reflexos de folhas, traseira de caminhão, [...] o realizador domina o indistinto, o amplo e o confuso, o misturado, para torná-lo distinto, para retraçá-lo, endurecê-lo, poli-lo, torná-lo real ao olhar.

Evidentia foi tomado em latim para traduzir o grego *enargeia*, que fala da brancura poderosa e instantânea do relâmpago: argos, explosão e velocidade juntos. Isso toca num instante e não permite o controle. É para se guardar enquanto instante, em sua passagem, ao mesmo tempo suspensão e sucessão, como sucede com milhares de imagens que desfilam diante da lâmpada à razão de vinte quatro por segundo. Cada uma é instantânea, e sua totalidade faz simultaneamente um grande instantâneo do contínuo – um filme – e uma multiplicidade indefinida de pausas, semelhantes às numerosas paradas do olhar (da câmera) que dão ritmo aos filmes de Kiarostami.

Assim, deitado no buraco que ele preparou para nele tentar morrer, o personagem de *Gout de la cerise* vê a lua branca nas nuvens, em seguida, os relâmpagos de uma tempestade. Na sucessão dos relâmpagos sucede a noite escura como a morte: é o que permanecerá oculto para nós – e neste momento situado no negro (que não consiste num fundo sombrio, mas numa imagem negra ou numa imagem da cor negra), surge um levantar de luz, uma aurora que consiste no dia capturado por uma câmera, sobre o mesmo lugar, perto da árvore que serviu para marcar o lugar onde se encontrava o buraco, mas sem que o tal lugar nos seja mostrado e sem que nos seja permitido conferir e verdadeiramente distinguir se um dos personagens apanhados no campo do vídeo é ou não é aquele que se tinha deitado para morrer. Sob qualquer ângulo, este personagem está lá, acendendo seu cigarro para um outro, na vida que continua e no filme que se encerra (Nancy, 2001, p. 45).

Ressalta das páginas da conversação uma enorme admiração de Kiarostami por Nancy, a ponto de Kiarostami dizer que gostaria mesmo é de ser fotógrafo, para chegar ao silêncio de uma foto que agora se entrega à imaginação do espectador. Nesse ponto, Kiarostami se encontra com Marguerite Duras, que pensava na inteligência de um tipo de espectador para o qual ela dirigia a composição de seus filmes.

Diante desse desejo de parar de filmar para somente fotografar, Nancy comenta ser tarde demais (*trop tard*), os filmes já foram feitos. Kiarostami

retruca com Godard, que valoriza o *regard* do espectador. Godard diz que aquilo que está no écran já é coisa morta, é o *regard* do espectador que lhe insufla vida.

Nancy comenta que de uma maneira geral o término dos filmes de Kiarostami conduzem a uma espécie de imagem, algo da ordem de uma imagem fixa. Kiarostami concorda: “Estou cada vez mais persuadido do poder de apelo desta imagem, da possibilidade que ela entrega ao espectador de entrar profundamente nela e de produzir sua própria interpretação” (Nancy, 2001, p. 87). Em seguida, Kiarostami faz uma reflexão sobre a fixidez buscada da imagem:

Ora, nos planos onde há movimento – onde um elemento entra num tempo e sai no outro –, a concentração se reduz, a atenção do espectador não pode permanecer mobilizada. É como se fosse uma viagem, ao atravessar o saguão de uma estação, eu cruzasse com centenas de pessoas. Mas a única pessoa de quem me lembraria seria o passageiro que se assentasse diante de mim e de quem eu teria tempo para fixá-lo. Talvez até já tivesse cruzado com ele antes, mas sem ter tido o tempo de concentrar minha atenção sobre ele. Agora, sua imobilidade me permite fixá-lo como uma imagem. Então minha faculdade de interpretação se ativa. Os detalhes de seu rosto, outros rostos que ele evoca, começam a tomar forma no meu espírito. De fato, no exato momento em que eu me instalo como uma câmera, seu rosto se dispõe como um assunto ou uma identidade e se torna fixo como uma imagem. Tal fenômeno me faz pensar na câmera de Bresson que me permite esse tempo de fixação (Nancy, 2001, p. 87).

2. A *evidentia* como estratégia no diálogo Kiarostami/Jean-Luc Nancy

Jean-Luc Nancy escreve um pequeno tratado sobre o cinema a partir da obra de Kiarostami (com ênfase no filme *E a vida continua* que tem como contexto um furacão que arrasou o Irã), mas também leva em consideração os filmes *Close-up*, *Onde é a casa do meu amigo*, e *Gosto de Cereja* (*Taste of Cherry*). Inicialmente, tinha escrito o ensaio para as comemorações do centenário da invenção do cinema, em 1994. Mas esse projeto não se concretizou e só saiu em livro como ensaio autônomo. O livro que contém o

ensaio publica uma conversa entre Kiarostami e Jean-Luc Nancy, realizada em 25 de setembro de 2000. A edição em livro é de 2001.

O livro de Nancy é um pequeno tratado sobre o cinema em seu estágio atual onde se superou o primado do narrativo. É um tratado na medida em que contém uma vontade de açambarcar muitos temas que ocupam o pensamento filosófico, como a inversão da caverna platônica, a crítica a um certo autismo de fetichismo fílmico, a busca da invariante e da natureza matérica do cinema que se consolida enquanto luz, *ether*.

Diante dessa exaustiva e totalizante leitura de Nancy, Kiarostami poderia paralisar a sua compreensão do seu próprio filme e responder com monossílabos afirmativos e concordantes. Mas não é assim que acontece o diálogo, a conversa entre o filósofo e o diretor iraniano.

Kiarostami se apropria do conceito de *evidentia* empregado por Nancy e lhe confere um alargamento de sentido ou um uso estratégico que permite ressignificar o conceito e empregá-lo como estratégia de deslocamento do olhar do intérprete Nancy para uma reflexão ampla sobre a condição do cinema, que é a de suscitar a atenção do espectador. Kiarostami desloca toda a potência da imagem para o exercício atento do espectador. Kiarostami opera uma ética do cinema enquanto fonte de meditação para a vida comum, para o cidadão comum que pode dispor do mesmo poder de observar, da mesma faculdade de fixar a atenção sobre os objetos e seres do mundo.

Nas palavras de Kiarostami, surge a sua compreensão da evidência do filme:

Eu não suporto o cinema narrativo. Eu saio da sala. Mais o filme conta uma história, mais ele se torna melhor nisso, maior se torna minha resistência. O único meio de considerar um novo cinema é considerar previamente o papel do espectador. É preciso projetar um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher os vazios, as ausências. Em vez de fazer um filme com uma estrutura sólida e impecável, é preciso enfraquecê-la tendo-se consciência de que não se deve fazer fugir o espectador. A solução será talvez incitar justamente o espectador a ter uma presença ativa e construtiva. Eu creio numa arte que procura criar a diferença, a divergência mais que a convergência onde todo mundo está de acordo. Por esse caminho, surge uma diversidade de pensamento e de reação. Cada um constrói o seu próprio filme, seja aderindo ao meu filme,

defendendo-o ou a ele se opondo. Os espectadores agregam coisas para poder defender seus pontos de vista e este ato faz parte da evidência do filme. Será com uma certa fraqueza, uma falta que se vai à guerra contra as potências.

[...]

Eu penso que nós limitamos o espectador. É verdade que na realidade não se pode ver senão uma face, um aspecto, mas nós podemos decidir virar a cabeça e olhar alhures [*ailleurs*], em direção ao barulho que vem de fora. Numa sala de cinema, nós, cineastas, fixamos firmemente o espectador e seu olhar (Nancy, 2001, p. 90-91).

Nesse instante, Nancy concorda, mas retruca ou corrige esse ponto de vista de Kiarostami: “Sim, mas nada se vê na realidade, senão quando talvez se é cineasta” (Nancy, 2001, p. 90-91). Kiarostami responde alargando a discussão:

Eu penso que um espectador comum não tem menos importância que um cineasta. Esse mesmo espectador num restaurante pode ser um melhor espectador que num cinema. Em sua casa, mesmo através de uma cortina, ele pode adivinhar o que se passa na casa dos vizinhos. Ele adivinha se são casados, se a filha se preocupa com seu pai. E para isso só dispõe de uma cortina cinza. Em situações corriqueiras é possível observar as pessoas de longe e olhar bem para se ficar com o sentido que está no seu texto. Porque essas pessoas não estão representando, elas têm uma presença (Nancy, 2001, p. 92).

O debate se intensifica, Nancy estabelece uma condição aurática para o cinema:

Sim, mas eu diria que quando se observa dessa forma, já se tem um olhar de cineasta, de pintor, de fotógrafo ou de romancista. Meu olhar é instruído pelos cineastas, pelos filmes ou fotos que eu já vi. Se eu viro a cabeça, há uma espécie de quadro que se forma, uma espécie de tomada de ponto de vista (Nancy, 2001, p. 93).

Kiarostami responde deslocando de novo a condição aurática reivindicada para o cinema por Nancy: “Eu penso que todo mundo é curioso e que essa curiosidade humana não é específica ao criador. Todo aquele que experimentar essa curiosidade será um bom espectador” (Nancy, 2001, p. 93).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Nancy, J. (2001). *L'évidence du film: Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur.