

Por aqui e por ali, afetos e encontros: Abbas Kiarostami, uma pedagogia dos caminhos / *Here and there, affections and encounters: Abbas Kiarostami, a pedagogy of the paths*

*Sandra Espinosa Almansa **

*Rosana Aparecida Fernandes **

RESUMO

A partir da experiência do filme *O Viajante*, de Abbas Kiarostami, este ensaio busca alcançar os caminhos de Qasem, protagonista do longa-metragem. Propomos bordejar como Qasem experimenta o poder de afetar e de ser afetado, como o seu corpo responde ao que o convoca, como se subtrai da lei moral, e se insere num circuito de experimentações de si, de compreensão da física e da química dos encontros. A pedagogia dos caminhos de Kiarostami, pressagia que, para chegar a dado lugar, os caminhos podem ser múltiplos: o caminho é uma questão de opção, de trajetória, limites e desvios, movimento que nunca se interrompe, embora a trajetória sempre tenha pausas, aberturas, brechas. Não é a moralidade que governa os caminhos kiarostamianos, são as errâncias, as deambulações, o desejo e a ética. Qasem nos dá uma problemática e nos faz pensar, ver, imaginar.

PALAVRAS-CHAVE: Abbas Kiarostami; Caminhos; Afetos; Ética spinoziana.

ABSTRACT

From the experience of the film *The Traveler*, by Abbas Kiarostami, this essay seeks to reach the paths of Qasem, the protagonist of the feature film. We propose to explore how Qasem experiences the power to affect and to be affected, how his body responds to what summons him, how subtracts himself from the moral law, and inserts himself into a circuit of experimentations of itself, of understanding the physics and chemistry of encounters. The pedagogy of Kiarostami's paths presages that, to reach a given place, the paths can be multiple: the path is a matter of option, of trajectory, limits and deviations, movement that never interrupts, although the trajectory always has pauses, openings, gaps. It is not morality that governs the kiarostamian ways, it is wanderings, desire and ethics. Qasem gives us a problem and makes us think, see, imagine.

KEYWORDS: Abbas Kiarostami; Paths; Affections; Spinozian ethics.

* Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora Formadora I (CAPES/UAB) no Curso de Licenciatura em Filosofia à Distância da Universidade Federal de Pelotas.

* Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e professora de Filosofia da Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Um menino e a dinâmica dos afetos



Figura 1: Cena de *O Viajante*, 1974.

*Hesitante
estou numa encruzilhada,
o único caminho que conheço
é o caminho de volta.
Abbas Kiarostami, Nuvens de algodão.*

Qasem, personagem principal de *O viajante* (Mossafer, 1974)⁸³, passa os dias jogando bola na rua, nos arredores de casa, com os meninos da vizinhança. Ali, demarcado por pequenas traves móveis transportáveis sobre os ombros, o espaço improvisado das passagens acolhe o gesto lúdico do jogo e se constitui, com relativa liberdade, numa espécie de zona franca do desejo e território do brincar.

Tomado de afeto pelo objeto de amor — o futebol, Qasem (Hassan Darabi), um corpo na vivência das passagens entre a infância e a adolescência, passa o tempo do filme dominado por um único querer e propósito: ir a Teerã assistir ao jogo da seleção nacional de futebol. Qasem tem toda a sua força de existir variada, vive bons e maus encontros, sonha, tem insônias, mente, representa desde uma dor de dente ao domínio da arte de fotografar, é totalmente arrebatado pelo desejo de ir ao jogo, ao qual está determinado a realizar. Todo o seu corpo é investido dessa ideia fixa, desde o momento em que, ao parar em uma banca de revistas a caminho da escola, fica sabendo da competição. A partir daí, vemos uma dinâmica dos afetos incidir de forma decisiva sobre sua conduta. Vemos a paixão, por sua natureza, nem boa nem má, tomar forma, vemos um corpo se alegrar e se entristecer, ter suas potências variadas, transitar por toda uma sorte de afecções, agir,

⁸³ Primeiro longa-metragem de Abbas Kiarostami, *O Viajante* foi produzido antes da Revolução Islâmica (1979), nos primeiros anos de trabalho do cineasta no Kanun, o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual de Crianças e Adolescentes do Irã.

sonhar e devir. O que vemos a bem dizer, o que passamos a ver, são os modos pelos quais Qasem se movimenta, orienta suas ações e compõe, com a matéria do fascínio, os limites das realidades que vive, vê e deseja.

— *Nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo*, lemos em Spinoza (*Ética*, III, 2, escólio). É somente a cada encontro que um corpo aprende as suas velocidades e intensidades, as suas forças, experimenta possibilidades, individua-se, e conhece as relações que o fortalecem, ou que o limitam. Qasem é movido por uma paixão, estimulado pelo concurso dos corpos, como descrevem já os planos iniciais do filme, numa montagem de planos curtos, cuja construção se faz com os meninos em ação de jogo na rua, instantes antes do horário da aula. Horário, aliás, cuidadosamente lembrado pelo amigo que, de passagem para a escola, surge à borda dos corpos como uma força a mais numa variável relação de forças, interrompendo a luta e advertindo a respeito da escola ao animado Qasem.

Alguns chutes depois, a brincadeira termina. Os pequenos jogadores juntam do chão os cadernos, os meninos se separam, e uma fenda negra se apõe na imagem. Enquanto os outros deixam a partida e se dirigem à escola, Qasem desaparece do quadro. Dentro do quadro, pois, duas molduras diferentes se iluminam. Avante, caminhantes, de costas para o espectador, os corpos aprendizes tornam-se variável contorno, na superfície misteriosa em que adentram. Do lado oposto, no lugar da ausência de Qasem, uma parede esburacada tem diante de si os aparatos do jogo, dos quais só vemos uma miúda parte. Entre ambos, um movimento se fez. Dois caminhos possíveis se cruzam.

Para justificar o atraso na aula (cujo motivo foi, sobretudo, a pausa no jornaleiro para comprar a revista), o rosto de Qasem se mascara. Fingindo uma dor de dentes, Qasem circunda um lenço em torno à face, ludibriando o professor. Nesse momento, a imagem que produz de si mesmo — qual seja a de um menino com dor de dente: uma imagem outra, uma farsa, ou um duplo, quem sabe — é um primeiro indício do modo pelo qual o veremos, ao longo do filme, traçar a própria realidade.

Emoldurado a pretexto da trapaça, o rosto em close de Qasem, com suas linhas inventadas e o claro-escuro de seus traços, torna-se signo de uma paisagem que vai se dando a ver e se ocultando, ao longo do percurso do viajante. Em seu rosto: a expressão do seu desejo unido à incompatibilidade com o mundo presente — a sala de aula, as reprimendas da mãe, o dever. Qasem introduz a si mesmo como outro, cria para si uma linha de fuga. A paixão não só arrasta passivamente Qasem, mas mobiliza diferentemente sua potência de agir, ele usufrui, pelo devir, uma alternativa às tirânicas forças de

despersonalização (punição, tolhimento), então características da educação iraniana, as quais podem ser vistas, por exemplo, no filme *Lição de Casa* (Abbas Kiarostami, 1989).⁸⁴ Tudo se passa como se, para que possa se tornar o que é, fosse preciso ser outro, devir, abrindo assim, perfeita ou imperfeitamente, bem ou mal, novas possibilidades.

A “tensão entre *ser* e *ser outro*, entre duas imagens” (BERNARDET, 2004, p. 130, grifos do autor), que vemos na história de Qasem, atinge seu ponto máximo em *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990), filme imediatamente posterior a *Lição de casa* (curioso deslocamento da câmera de Kiarostami da escola para uma prisão). Não por acaso, em *Close-up (Namay-e nazdik)*, *O viajante* é citado pelo protagonista Sabzian nas cenas de seu julgamento no tribunal. Acusado de fraude por se fazer passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf, seu duplo inventado, Sabzian (Hossain Sabzian) se defende declarando seu amor pela arte cinematográfica, e diz sentir-se como o menino do filme (Qasem) que finge fotografar as pessoas, a despeito de não ter filme na câmera, para conseguir dinheiro para ir a Teerã assistir à partida de futebol. “Mas ele adormece e perde o jogo”, diz Sabzian, e conclui: “e é como me sinto, também tenho a sensação de ter perdido o jogo”.

Tanto quanto Sabzian ama o cinema com grande intensidade, a ponto de falsear a própria identidade em nome do desejo de ser o diretor que não é, Qasem, inteiro na vivência da paixão pelo futebol, torna-se capaz de qualquer ousadia, na esfera das ações mais cotidianas. Os afetos a que são submetidos, Sabzian e Qasem, os modos como se movem, reagem, deparam-se com, e afetam outros corpos; enfim, a individualidade de cada vida que vemos em cena, lembram-nos o tempo todo, no rastro da filosofia de Spinoza, de que “somos desejo, e os nossos desejos são nós” (CHAUI, 2011, p. 64). Assim, por entre as linhas da vida, da arte, e das paixões, ambos os personagens nos convidam a pensar a respeito de como vivem os afetos; das maneiras pelas quais respondem à força espontânea das paixões, à qual não se pode impedir, dominar nem destruir completamente; dos modos como respondem por suas paixões e seus atos, estes últimos, pelos quais são responsáveis.

⁸⁴ No documentário *Lição de casa (Mashq-e shab)*, 1989), ideado a partir de uma experiência familiar sua com os filhos, Kiarostami realiza uma série de entrevistas com estudantes iranianos. Rodadas em uma pequena sala escolar, a respeito dos modos como estudam e suas relações com os pais, as conversas giram em torno da participação e ajuda destes nas lições de casa escolares. Autênticas, as respostas das crianças às perguntas simples do diretor contam ao espectador algo do que lhe é possível testemunhar, do sistema educacional iraniano, em filmes ficcionais como *O viajante* e *Onde fica a casa do meu amigo? (Khane-ye dust kojast?)*, 1987) – o que expressa uma inter-relação em que a ficção indicia que o documentário diz a verdade, e vice-versa.

Embora possa ser definida como um estado, como algo que nos toma de assalto, que de nós se apodera sem que possamos controlar o seu surgimento, algo que nos agarra pelos ombros e nos faz ver as coisas de outra maneira, a paixão não conhece pausa; logo, trata-se de um estado sempre móvel (FOUCAULT, 1994), suscetível de ser mudado. Em Spinoza (*Ética*, III, def. 3), vemos que a paixão é um afeto de que somos *causa inadequada*, um afeto de que somos passivos: sofremos a ação do que se passa em nós. Na passividade da paixão, somos *causa inadequada* do que pensamos, fazemos e sentimos, e só conquistamos a atividade quando somos *causa adequada* do que se passa em nós — do que fazemos, sentimos e pensamos (CHAUÍ, 2011). Há passividade na paixão, mas não inação, pois a força desse afeto movente pode se expressar ora em momentos fortes, ora em momentos fracos; é capaz de criar e de aniquilar, de mudar formas, juízos e valores.

Justo o sentido passional da paixão (*páthos*), é o que permite situar a atitude relativa às disposições passageiras que são as paixões, no domínio da ética (LEBRUN, 2009). A antiga relação entre *páthos* e *ethos* é fundadora também do modo pelo qual vamos encontrar, em Spinoza, a questão dos afetos (ações e paixões), a passagem da passividade à atividade, da paixão à ação. Por sua parte, na ética de Spinoza uma razão não tem poder para vencer, coibir ou mesmo frear uma paixão. Apenas outra paixão, mais forte, pode vencê-la, e ser ela própria vencida, unicamente por uma ação mais forte, e contrária (CHAUÍ, 2011).

1. *A ética é estar à altura do que nos acontece*⁸⁵



Figura 2: Qasem, em cena de *O Viajante*.

*Perdoai e esquecei
as minhas culpas*

⁸⁵ Cf. Gilles Deleuze.

*mas não de modo
que eu as esqueça completamente.*

Abbas Kiarostami, *Nuvens de algodão*.

Se para Sabzian é a conversa com uma moça, dentro de um ônibus, que dá início a uma série de falsificações, para Qasem é a parada na banca de revistas que o afeta e o arrasta para uma longa sucessão de falsificações: indo da informação dada ao vendedor da banca de revistas, de que o seu pai, o sr. Agalar, o carpinteiro, pagaria a diferença do valor da revista de notícias de futebol, de 15 rials para 13 rials, uma vez que Qasem só carregava consigo 13 rials; passando pelo roubo de 5 tomans destinado ao Ramadan de sua família; e tendo como ápice o momento em que ele, Qasem, posto em frente à escola, próximo ao horário de saída dos estudantes, simula tirar uma foto de seu amigo, Akbar, recebendo dele um pagamento pelo suposto serviço.

A ideia de passar-se por fotógrafo surge minutos antes, quando o seu amigo lhe dá uma câmera antiga, encontrada no sótão de sua casa. Akbar quer ajudar o amigo a conseguir o dinheiro de que necessita para ir a Teerã ver o jogo de futebol. Qasem, tem apenas os 5 tomans roubados, precisa de mais 25 tomans, segundo as contas dos meninos. Ao tentar vender a câmera, Qasem recebe uma oferta insuficiente, de 4 tomans apenas. Uma vez desapontado com a proposta recebida, Qasem pega a câmera das mãos do senhor que ofertou os 4 tomans e a manuseia, observa-a, posiciona seu corpo como que de posse da câmera, do obturador, dos enquadramentos. O olho de Qasem vê pelo obturador o amigo, enquadrado, ajustado, e aí tem a ideia que lhe falta: usar a câmera para declarar-se fotógrafo, tirar fotografias e vender, para cada um que pagar por seu serviço, a promessa de entregar as fotografias no dia seguinte.

Por meio do dispositivo cinematográfico, *Close-up* dá a ver a questão das distintas camadas com que se constitui o jogo entre as coisas morais e as cores dadas à existência (NIETZSCHE, FW/GC §7), e mesmo o jogo entre ética e estética, mostrando como, naquele caso, a primeira (a ética) determinava a segunda (a estética). De um lado, em plano geral, mostra-se o tribunal, e o juízo tecido no dispositivo da lei, onde se regulam em termos exclusivamente jurídicos o processo e a ação de Sabzian. Em contrapartida, o dispositivo da arte se aproxima em primeiro plano do ser humano, do indivíduo Sabzian, para vê-lo em profundidade, para compreender suas motivações, exprimir seus pensamentos e problemas, adivinhar seu sofrimento (KIAROSTAMI, 2004). O filme,

assim, cumpre com excelência aquilo que Kiarostami (2004, p. 231) acredita ser função e responsabilidade da arte, isto é: “observar as coisas de perto, prestar atenção aos homens e não os julgar com demasiada precipitação”.

O Viajante parece inaugurar semelhante tensionamento, quando a mãe de Qasem, recorrendo à escola, efetiva o diretor como modelo capaz de corrigir o filho, e impor-lhe a lei moral. Contudo, por que as agressões exercidas pelo diretor da escola, as reclamações da mãe e toda sorte de hostilidade que cruza os caminhos de Qasem não são eficientes em detê-lo, e fazê-lo funcionar conforme os padrões impostos e solicitados pelo entorno? Por que os discursos e as leis morais não o afastam da decisão de seguir em direção a Teerã para ver o jogo de futebol? À ideia de dever e de obediência, Qasem não se ajusta; nem as golpeadas de vara recebidas nas mãos e empregadas pelo diretor da escola não o quebrantam. Não é o sentimento de culpa, de vergonha ou de arrependimento que tomam o corpo de Qasem depois do jogo não visto, não é o medo, nem o pesar. Não é por culpa, nem por ditames de uma lei moral que Qasem hesita, subtrai-se, suspende-se e recai sobre as fotografias não tiradas, não reveladas, e, portanto, impossível de serem entregues às crianças que pagaram por elas; mas, sim, porque conhece os princípios da natureza, a física e a química, as velocidades e as lentidões que arranjam, freiam ou aceleram os encontros e as potências dos corpos, como demonstra Spinoza.

Qasem não só é afetado por outros corpos, ele afeta outros corpos. E, na relação com as crianças, que pagaram pelas sessões de fotografia e estão na esperança de receberem suas fotografias, Qasem percebe-se como um corpo que, ao envolver outros corpos numa trama, produziu efeitos nesses corpos, expectativas, desejos, e que, no seu retorno para Malayer, ele precisará responder e pôr-se responsável por seus atos, por suas condutas. Trata-se, sobretudo, da física e da química que conjuga os corpos, acorda ação e reação, causa e efeito, aumento de potência e diminuição de potência, alegria e tristeza. A relação que Qasem travou com as crianças, desejosas de fotografias, produziu um mal-estar, uma espécie de indigestão ou intoxicação no próprio corpo de Qasem. O que, antes, parecia ser um bom encontro, pela possibilidade do ganho de rials, opera, posteriormente, como um veneno sob o corpo de Qasem, que confundiu astúcia e trapaça com modo de existência e aumento de potência.

A lei moral não faz pensar, problematizar ou expandir perspectivas, faz os corpos implicados, apenas, repetirem e reproduzirem ideias, posturas, compreensões, mecanicamente, por temores e obediência; não produz pensamento, só perpetua consensos estabelecidos. A lei, moral e social, lembra-nos Deleuze (2002, p. 30), “não

nos traz conhecimento algum, não dá nada a conhecer”. Qasem, o viajante, viaja extensa e intensivamente, depara-se com outros modos de vida e mundos, põe-se na estrada e encontra o desconhecido que se impõe e o faz pensar diferentemente, ver, imaginar, conhecer. Em suas errâncias, ascensões e quedas, Qasem transita por seus desejos com os recursos de que dispõe, põe-se aberto e curioso, experiencia o estádio lotado, o ingresso comprado mais caro de um cambista, esforça-se em conversar, olhar, sentir. E, se é visitado, em sonho, pelos corpos das crianças “fotografadas”, se os rostos das crianças, outrora enquadrados, buscam Qasem, que dorme, é porque Qasem tem conhecimento, sabe-se responsável por aqueles que lhe confiaram o anseio de um retrato revelado, impresso, materializado.

Qasem experimenta a responsabilidade que permeia as relações, conhece os princípios da natureza, o poder de afetar e de ser afetado, concebe as consequências de cada escolha. Como evoca Deleuze (1997, p. 163), essa é uma seleção “muito dura, muito difícil. É que as alegrias e as tristezas, os aumentos e as diminuições, os esclarecimentos e os assombreamentos costumam ser ambíguos, parciais, cambiantes, misturados uns aos outros”. Qasem é corajoso, vive uma paixão, não se resigna, não comunga com as vidas que apenas evitam morrer. Agora, depois do fim do jogo, irá se fazer digno do que viveu? Estará à altura dos acontecimentos, dos encontros e da paixão? De que forças será capaz Qasem? Como responderá o por vir?

Viajar para ver



Figura 3: Qasem, em cena de *O Viajante*.

*Olho para Vênus
e a Via Láctea,
admiro
o olho que pode*

ver

tudo isso...

Abbas Kiarostami, *Nuvens de algodão*.

Finalmente em Teerã, e após gastar quase todo o dinheiro da viagem na compra do bilhete, Qasem, prestes a ver o jogo, salta sobre as grades, introduz-se de qualquer modo entre os homens e atravessa aligeirado a fila para ingressar no estádio, onde corre em disparada rumo às arquibancadas e afinal se acomoda, animado e desajeitado, em meio a outros. De seu lugar, observa ao redor por alguns instantes. A multidão se reúne, e por entre as gentes, transitam vendilhões de imagens e guloseimas.

Já acomodado, Qasem comenta com um torcedor impreciso algumas trivialidades sobre o jogo, e logo se põe a desdobrar, na intimidade disfarçada do plano, a pequena trouxa de tecido em que embrulhara o pão trazido de casa. Qasem oferece uma porção ao homem a seu lado, mas ele recusa. Enquanto mordisca sozinho o alimento, o menino escuta a conversa entre os homens fora do plano. Falam sobre trabalho, liberdade e responsabilidade, e sobre o tempo de espera até o início do jogo. Qasem parece interessado, e não satisfeito com a resposta negativa, insiste na partilha do pão. No diálogo que se segue, o homem, recusando novamente a oferta, pergunta ao viajante se este ainda não havia almoçado, pois deveria tê-lo feito mais cedo:

- “Não”, responde Qasem, questionando, por sua vez, sobre quando começará a partida.
- “Você veio somente pelo jogo?”, pergunta-lhe o desconhecido.
- “Sim”, diz o menino.
- “De onde você é?”, indaga o homem.
- “De Malayer”, responde Qasem.
- “Já estive em Teerã antes?”.
- “Sim, há dois anos vim visitar uma pessoa em Sar-Asjab. Ela vive lá.”
- “É o único lugar que você conhece em Teerã?”.
- “Sim, e esse estádio”.
- “Isso é tudo?”.
- “Sim, é tudo”.
- “O que mais existe para se ver em Teerã?”

Um movimento do desejo, um deslocamento pelo espaço, um quinhão de tempo: também disso se compõe a viagem de Qasem. Contudo, e até certo ponto, o personagem

passageiro do primeiro longa-metragem de Kiarostami parece assemelhar-se mais ao viajante que, como aludido por Nietzsche (MA I/HH I, § 282) “conhece terras e povos pela janela do trem”. Qasem desconhece tudo o mais que existe para se ver em Teerã, como nos revela a conversação. No entanto é justamente a partir desse momento, em que põe a descoberto seu não saber, que a jornada do viajante afirma uma potência de abertura, de transformação do já sabido: quando Qasem decide dar uma volta, para ver por si mesmo, antes do jogo começar.

Para além das margens do campo, outro jogo se produz, no microcosmo do estádio, mediante um desvio imprevisível na trajetória do viajante. Uma pausa se impõe, com o atraso inesperado da partida. Outros encontros. Para passar o tempo, Qasem transita deambulante pelo ginásio de esportes, e justamente nesse flunar se depara com que é estrangeiro; experimentando, inclusive, a sua própria condição de sê-lo. Expressa com delicadeza e engenho na *mise-en-scène* do passeio, essa jornada admirada na alteridade se afirma imagetivamente num fluxo que abarca uma infinidade de corpos em situação, uma multidão de vistas, e atmosferas outras. No curso da andança, o desenrolar inacessível do diálogo que Qasem tenta entabular com o menino desconhecido na piscina — porquanto ambos se encontram separados por uma grande vidraça — sugere simbolicamente algo da natureza das camadas superpostas ao olhar e à experiência do viajante, algo da alegria ou não dos encontros. Visível, o mundo que Qasem tem diante dos olhos é-lhe ainda intangível, como se a travessia dele exigisse um esforço que não pode ser engendrado adequadamente sem os demais indivíduos.

O contratempo do atraso da partida modula um tempo outro, uma espécie de descontinuidade no tempo. Nele, o exercício da liberdade do viajante se torna emblema da aventura sensível da viagem, de seu liame de ordem intensiva. O viajante, que viajara apenas para ver a partida de futebol da seleção nacional, ainda não percebe que, desde aí, a viagem passa a acontecer à revelia de seus planos. Trata-se de viajar, como nos mostra Kiarostami, para seguir sua própria caminhada — cujo destino envolve também, como abertura primeira, um caminho de volta para casa.

Em essência, uma viagem se faz em meio a aproximações e distanciamentos, em meio a deslocamentos e conexões. Compõe-se e se realiza por entre passagens e paragens, mediante entradas e saídas, em velocidades relativas e condições particulares. Voluntariamente ou não, viajar implica suspender a permanência e, em certo sentido, romper: deixar algo para trás, dar começo a algo novo. Pôr-se a percorrer ou quedar-se.

Pressupõe deixar para trás o porto em que nos inscrevemos e ser requisitado por lugares, pessoas e acontecimentos que sequer imaginamos.

Viajar, partir em viagem, percorrer em viagem nem sempre requerem, no entanto, transportar-se de um lugar a outro — muito embora o movimento, como atributo da viagem, não seja separável de sua efetuação. Falamos da existência, na esteira de Nietzsche (MA II/HH II, § 223) de uma arte de viagem *mais sutil*, cujo traçado da cartografia nem sempre exige do viajante que saia, literalmente, do lugar. A viagem imóvel, como nos lembra Deleuze (2006), feita num mesmo lugar, sobre o corpo individual ou coletivo, ligada aos seus movimentos subterrâneos e a suas forças não aparentes, expressa algo de sua natureza nas sequências finais do filme. Viajar, partir em viagem, percorrer em viagem, sonhar: se é preciso que Qasem de fato se locomova do lugar (a casa dos pais, a escola) rumo à Teerã, para realizar seu desejo, também é necessário que ele lá adormeça, para consumir seu destino. Nesse horizonte, o sentido da viagem teria menos a ver com locomoção do que com *disposição*, mais a ver com *intensidade* do que com mobilidade.

Semelhantes a viajantes, observou Nietzsche (MA II/HH II, § 228), vão os corpos pela jornada da vida — ora passivos, ora agindo e se exprimindo inteiramente. Há os que viajam e são vistos sem nada ver, os que veem a si mesmos no mundo; aqueles que vivenciam algo como consequência do que veem; outros que assimilam o vivenciado e o carregam consigo; e por fim, há aqueles que, ao retornarem para casa, dão nova vida ao que viram e àquilo que experimentaram.

No cinema de Abbas Kiarostami, a poética da viagem, a poética do movimento e da trajetória têm suas fontes na poesia persa. Ao lado da música, do sonho, da história, a poesia é para o diretor um dos elementos por meio dos quais se tornaria passível definir o cinema como uma sétima arte. O ponto de partida desde onde ele pensa a poesia como uma questão essencial, nesse sentido, é a imaginação. Uma poesia, para Kiarostami, excita nossa imaginação — quando nossa imaginação se mistura com a poesia, a poesia se torna nossa. Nessa espécie de troca, nesse convite ou nessa trama se mobilizam, portanto, dois componentes: participação (do leitor-espectador diante da obra) e realização (da obra para o leitor-espectador).

Ao invés de contar histórias, prática cinematograficamente rejeitada por Kiarostami quando o cinema a ela se limita, fazendo às vezes de substituto da literatura, a poesia oferece uma série de imagens. A unidade entre leitor-espectador e obra surgiria, assim, de certa posse dessas imagens, de um apoderar-se de seus códigos, por meio do

que seria possível nos elevarmos ao seu mistério sem a dívida da compreensão. Pelo contrário, da poesia, a incompreensão é parte essencial. Aceitar a poesia tal como ela é, assim como aceitar a música tal como ela é, é acolher suas (nossas) incompreensões mais do que a elas resistir ou derrotá-las. Diferentemente da leitura de uma poesia, em que, por fim, raramente se diz “não compreendi”, se alguém não capta uma relação, uma conexão de um filme, geralmente diz que não o entendeu. E nesse ponto, Kiarostami sugere caminhos diferentes, relativamente aos modos pelos quais nos aproximamos da poesia e do cinema: pelos sentimentos, e pelo pensamento, respectivamente. A conclusão a que chega é que, se queremos que o cinema desponte como uma forma de arte maior, é preciso garantir seu componente de poesia, “a possibilidade de não ser compreendido” (NANCY, 2016, p. 44).

Essa abertura parece firmar, em alguma medida, a base sobre a qual Kiarostami pressagia e reivindica um cinema novo, onde a estrutura fílmica renuncia à solidez narrativa, a qual, em vez de impecável, deve ser perfurada, enfraquecida. Justamente, para que seja afirmada a intervenção do espectador diante das lacunas e dos vazios do filme. E aqui ganha relevo a dimensão filosófica advinda das inquietações e do sentimento de inadequação de Abbas Kiarostami — a pessoa, o artista. À presença ativa e construtiva do espectador (à qual ele reclama) se entropõe a indelével discussão sobre o visível e o invisível no campo do visual, da imaginação e da criação. Acreditando que muitos filmes mostram demais e perdem com isso o efeito, Kiarostami se pôs a meditar, como necessária economia, em um cinema que não faça ver, tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar.

Numa conversa com Jean Luc Nancy (2016, p. 44), Kiarostami expressa a impressão de que “cada vez mais o cinema tem se tornado um objeto, um instrumento de entretenimento que deve ser visto, compreendido e julgado”. Entretanto, “se o considerarmos verdadeiramente enquanto arte, sua ambiguidade e seu mistério são indispensáveis” (NANCY, 2016, p. 44). Nisso reside a crença, e a aposta, em um cinema como arte que visa a criar a diferença ao invés da convergência, na qual todo mundo está de acordo. Dessa forma, há uma diversidade de pensamentos e de modos de reagir que torna possível a cada um construir seu próprio filme, acrescentando, ao do diretor, seus próprios pontos de vista.

Despretensiosamente, *O viajante* contém o germe da pedagogia kiarostemiana, pelo menos, em dois aspectos específicos. Primeiro, na medida em que pressagia que, para chegar a dado lugar, os caminhos podem ser múltiplos: o caminho é uma questão de

opção, de trajetória, destino e desvio, movimento que nunca se interrompe, embora a trajetória possa ter pausas (BERNARDET, 2004). Segundo porque, ao invés de estabelecer um julgamento moral taxativo a respeito dos atos do personagem, o desfecho, na medida em que não acaba convencionalmente o enredo, de certo modo antecipa o que Kiarostami depois, ao longo de sua obra, passa a reivindicar como um cinema infinito; ao qual creditava a promessa do espectador, e no qual a narrativa não delimita, por ela mesma, o significado e o entendimento do filme.

Não finalizar os enredos, deixar situações incompletas, enfraquecer a narrativa ao invés de fazê-la sólida e impecável, são alguns dos procedimentos utilizados por Kiarostami (2004) para não deixar escapar o espectador: dar-lhe a pensar e possibilitar que faça suas próprias viagens. Mais do que apresentar ao espectador uma versão da realidade, o cineasta, ao presumir os espaços pelos quais pudesse o espectador, por ele mesmo, criar as coisas que não são visíveis no filme, deixa-o livre para imaginar, propõe-lhe intencionalmente a autonomia do sentido.

Em *Shirin* (2008), Abbas Kiarostami leva ao limite esse princípio nos fazendo desejar ver – talvez acreditar ver, ou entrever –, ao não ver uma representação teatral de um poema persa, do século XII, que está totalmente fora dos planos que nos chegam, além do que os nossos olhos alcançam, e que, ainda assim, nos atinge, nos afecta e nos conta uma história através dos rostos das cento e catorze atrizes iranianas e uma francesa, que assistem à representação, no filme, de *Khosrow e Shirin*. Lembra-nos, com Derrida (2012, p. 73), que “um ser finito só pode ver em perspectiva e, portanto, de maneira seletiva, excludente, enquadrada, no interior de uma moldura, de uma borda que exclui. [e que] uma certa cegueira é a condição da organização do campo do visível”. Parece que Kiarostami quer acordar os sentidos, o pensar, a imaginação, dando a ver sem dar a ver, mostrando a complexidade que há entre o que pensamos ver, o secreto, as invisibilidades, o olho, a cegueira e as possibilidades, à espreita de um encontro.

Poderíamos, se quiséssemos, direcionar essa discussão situando-a simplesmente na fronteira dos moldes e das diferenças entre a experiência do cinema clássico, e a experiência do cinema moderno. É claro que a narração clássica, mais expositiva e adequada a soluções do que o contrário, deixa menos espaços para essa que Kiarostami (2004, p. 183) reivindica por “presença ativa e construtiva” do espectador. No entanto, a tratar de leis ou de certa previsibilidade estrutural dos espaços e dos tempos, preferimos as veredas de explorar os espaços quaisquer e um tempo em meandros pelos quais, diante do filme, possa o espectador não ver tão só aquilo que se mostra, mas criar coisas de

acordo com a sua própria experiência, coisas que já não se limitam ao espaço fílmico, mas que excedem ao que os olhos ali alcançam. No limite, Kiarostami (2004, p. 185, grifo do autor) observa que “ao contar uma história, conta-se *uma* história”. E entre as histórias que vemos e ouvimos se emaranham também as nossas histórias, por meio das quais, nos tornamos o que somos.

A janela do sonho, uma inconclusão

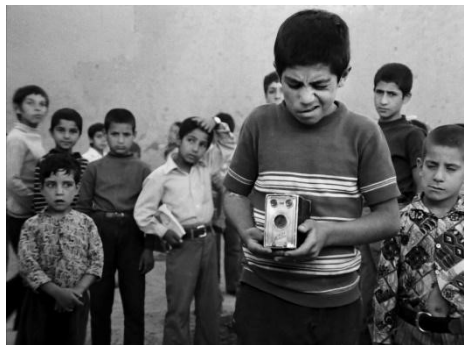


Figura 4: Qasem, em cena de *O Viajante*

*Perdi
algo que havia encontrado
encontrei algo que havia perdido.
Abbas Kiarostami, Nuvens de algodão.*

Ao se valer de uma sequência de sonho para finalizar a história de Qasem, Abbas Kiarostami não apenas cria uma abertura no espaço fílmico de *O viajante* – deixando ao espectador a tarefa de imaginar se o presságio onírico que vê na tela poderá, ou não, ser confirmado pela realidade –, como sinaliza já a força que uma atitude de incompletude e de inacabamento assumirá, seja na criação, ou na apreciação de sua obra. Vale o princípio: o espectador, se quiser perceber tudo, tem de intervir (KIAROSTAMI, 2004). Como é possível observar em uma ou outra entrevista que concedeu, Kiarostami mostra-se interessado pela questão do sonho ao interrogar a respeito de sua função e origem, e sobre o porquê têm os homens o poder de sonhar. Contudo, embora dormir/acordar seja tema recorrente em seus filmes, imagens-sonho são raras na obra do cineasta.

Janelas em nossas vidas – assim Kiarostami diz ter, para si, os sonhos. Qasem, que permaneceu acordado no ônibus durante todo o percurso noturno da viagem até Teerã, cai em sono profundo justamente no momento em que ocorrerá a ação que tanto buscou ver. O viajante, ironicamente, adormece. Sujeitado aos afetos, Qasem parece não ver as imagens exteriores de seus atos, e tampouco sua própria imagem, mas vê afinal,

como em uma espécie de espelho invertido, ou do outro lado do espelho, por um movimento espontâneo do corpo, a impostura de ambas transmutadas nas imagens interiores do sonho.

Não circunscritos a uma chave de abordagem psicológica do sonho, cujos significados e determinações específicos a rigor excedem, muitas vezes, o campo filosófico, diversos filósofos deram atenção ao sonho problematizando, entre mais, os meandros sutis e engenhosos que se colocam entre o sonho, a realidade da vigília e a incerteza da discriminação entre ambos, a formação e a função do sonho, etc. Algo a exemplo disso, em épocas, distintas pode-se ler em Aristóteles, Descartes, Leibniz, Espinosa, entre outros.

Uma vez que para Kiarostami estar “acordado” não designa tão somente o fato de estar fisicamente em estado de vigília, mas expressa “outra coisa difícil de precisar, provavelmente algo como estar aberto à vida, estar receptivo ao mundo” (BERNARDET, 2004, p. 88), o sonho de Qasem parece surgir como um paradoxal “despertar”. É no sonho, desfecho da viagem desejada, que o viajante finalmente interpela de algum modo a si mesmo, ao vislumbrar os possíveis efeitos de suas ações e paixões. Na experiência onírica é onde enfim toma forma, para o menino, o confronto consigo mesmo, com o qual, não saberemos como, ele terá de lidar. O sonho, conquanto nele a mente continua ligada e envolvida ao corpo e às imagens que ele produz e evoca (CHAUÍ, 2011), parece servir para que Qasem enfrente o que não havia visto, quando as imagens corporais expressam, do sonhador, algo de si e do mundo do qual insistentemente fugia.

Consigo, o sono traz pesadelos: na escola, a tentativa de copiar as respostas do colega ao lado é impedida pelo professor, que logo lhe tira a prova; lá fora, a desforra dos colegas, alguém a puni-lo, a inação da mãe. Na floresta interior, à revelia do que faz e nega, Qasem encontra uma chave. Para o espectador, seu sonho colocará uma dúvida. Deixará a pergunta sobre aquilo que ficará para nós em suspenso, aquilo que não será visto nem filmado.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CLOSE-UP. Direção de Abbas Kiarostami. Kanun. Irã, 1990.

DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. In: LAPOUJADE, David. ORLANDI, Luiz B. L. (Org.) *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 319-329.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver* — escritos sobre as artes do visível (1979- 2004). Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

FOUCAULT, Michel. Conversation avec Werner Schroeter. In: _____. *Dits et Écrits IV* - 1980-1988. Paris: Gallimard, p. 251-260, 1994.

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Nuvens de algodão*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12-32.

LIÇÃO de casa. Direção de Abbas Kiarostami. Kanun. Irã, 1989.

NANCY, Jean-Luc. Conversa entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy. In: SAVINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (Orgs.). *Abbas Kiarostami Um filme, Cem histórias*. São Paulo: CCBB, 2016, pp. 35-51.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Humano, demasiado humano II*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

O VIAJANTE. Direção de Abbas Kiarostami. Kanun. Irã, 1974.

ONDE fica a casa do meu amigo? Direção de Abbas Kiarostami. Kanun. Irã, 1987.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

TESSON, Charles. A criança cinema ou a tela branca de um sonho desfeito. In: SAVINO, Fábio; CHIARETTI, Maria. (Orgs.) *Abbas Kiarostami Um filme, Cem histórias*. São Paulo: CCBB, 2016, pp. 119-127.

SHIRIN. Direção de Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami Produções. Irã, 2008.