



## A CRIAÇÃO LIVRE EM “O VENTO NOS LEVARÁ”<sup>1</sup>

RENATA MONASTIRSCY GAUCHE<sup>2</sup> & CARMEN LUISA CHAVES CAVALCANTE<sup>3</sup>

UNIVERSIDADE DE FORTALEZA, FORTALEZA, CE

**Resumo:** O cinema do iraniano Abbas Kiarostami é caracterizado pelo legado de resistência. Frente à censura imposta pela revolução islâmica de 1979, ele desenvolve uma nova linguagem. Utilizando metáforas para criticar as problemáticas existentes no Irã, Kiarostami explora a estética relacional, em que o papel do espectador é deixado em primeiro plano: ele precisa influir na obra a partir de suas vivências. Há a possibilidade de livre criação.

**Palavras-Chave:** cinema iraniano; Kiarostami; poética; criação livre.

### 1. Desenvolvimento de um novo cinema iraniano

Produzindo uma média de 70 filmes por ano, o Irã está entre os doze países que mais realizam filmes no mundo. Segundo Alessandra Meleiro (2006), 80% destas produções são consideradas de “filmes populares”, enquanto que 20% são “filmes de arte”<sup>4</sup>. 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 às necessidades de todos e que seguisse as orientações do islã determinadas na constituição do país. Em meio à revolução, o líder religioso Kho-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela UNIFOR em 2009. E-mail: [rehgauche@gmail.com](mailto:rehgauche@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora Dra. do Curso de Jornalismo da UNIFOR. E-mail: [kaluchaves@gmail.com](mailto:kaluchaves@gmail.com).

<sup>4</sup> De acordo com França (2006), podemos refletir sobre três formas do fazer cinema: o modelo hollywoodiano, também absorvido pelas superproduções de países socialistas; o cinema de autor e o terceiro cinema – político e militante. Os “filmes populares”, realizados no Irã, possuem forte inspiração na estética hollywoodiana, com apelo comercial. Em sua maioria, os “filmes de arte” são considerados autorais, identificados pela consciência social e autocrítica.



meini 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, e 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, p. 22). Durante o plebiscito, 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 influenciaria os destinos do Irã.

Durante a revolução, os tribunais revolucionários islâmicos dizimaram uma parte da população. “As celas dos presídios eram cheias de manhã e esvaziadas no meio da noite. Nos corpos dos mortos, muitas vezes eram deixadas notas assegurando que aquele seria o fim de quem desobedecesse às leis islâmicas ou recusasse a vestir o véu” (*idem*, 2006, p. 28). Mesmo 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 (2006), 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.

O islamismo não é apenas uma religião, mas uma forma de vida, com princípios éticos de regulação do homem e da sociedade. De acordo com Nabhan (1996), o Islã



nasceu na Arábia do século VII, numa terra isolada e rudimentar desértica. A partir do Alcorão, escrito pelos discípulos do profeta Maomé, o islamismo não separa a vida religiosa da vida social, interligando o plano temporal e espiritual.

Todos os membros do Islã estão unidos na busca por uma fé e um comportamento que integre o homem na sociedade. Não há diferença entre lei religiosa e civil no Islão. A *charia*<sup>5</sup> – apresentada de forma indireta no Alcorão e sistematizada de acordo com as normas que regem os homens, é a única lei que rege a vida mulçumana em toda sua extensão. É na *charia* que encontramos as leis jurídico-religiosas que regulam as condutas do homem diante de Deus.

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, p. 26).

A base da comunidade islâmica está no cumprimento dos deveres impostos por Deus – ser absoluto, e não em uma declaração dos direitos do homem. Sendo uma comunidade de fé, na qual os interesses individuais são superados pela crença na unidade transcendente de Deus, o Islã torna-se um princípio de vida (NABHAN, 1996). Dessa forma, Deus se torna o único legislador.

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 – como a volta do uso do véu pelas mulheres e a

---

<sup>5</sup> Nome que se dá ao código de leis do islamismo. Podemos dividir os pilares do islamismo em profissão da fé – também chamada de *chahada* ou testemunho, a oração (*çalat*), o jejum (*çawm*), a peregrinação (*hajj*) a Meca e a esmola (*çadaqa* ou *zakah*). Esses pilares permeiam as duas vertentes principais que fundam a religião: a fé na unidade de Deus, no juízo final e na missão de Maomé; e o comportamento, através do cumprimento das devoções prescritas. (NABHAN, 1996).



INTERCOM

Sociedade Brasileira de Estudos  
Interdisciplinares da Comunicação

*Iniciacom – Revista Brasileira  
de Iniciação Científica em  
Comunicação Social*

proibição de bebidas alcoólicas. Essas construções, segundo Meleiro (2006), 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.

### 1.1. A experiência de Kiarostami

Não há nenhuma razão especial pela qual eu tenha me tornado um realizador cinematográfico. Meu pai era caiador de partes e não me lembro de nenhum sinal de vida cultural em minha família. Não vejo, no meio em que vivi, nenhum sinal particular que me houvesse encaminhado para a carreira artística, e em especial para o cinema. Talvez seja por isso que até agora não tenha conseguido encontrar uma definição de cinema. Mas posso dizer o que não gosto nele. Não gosto quando se limita a contar uma história ou quando se torna um substituto da leitura. Não aceito que subestime ou exalte o espectador. (KIAROSTAMI, 2004, p. 181).

Abbas Kiarostami nasceu em Teerã, em 1940. Desde cedo sentiu necessidade de estar sempre ocupado. Durante o primário, era solitário e solitário. “Acho que nunca falei com ninguém durante toda a escola primária. Sim, sequer uma palavra”, como afirma (KIAROSTAMI, 2004, p. 194). Encontrou na pintura – que começou a praticar ainda quando pequeno – uma forma de lutar contra a solidão. Na poesia também.

O contato com o cinema veio mais tarde, aos 11 anos, através de um pequeno projetor que tinha, no qual via os pedaços de filme que colecionava, fotograma por fotograma, como afirma. “Não fazia idéia da verdadeira função do cinema. Como outros companheiros, colecionava pedaços de película e descobria neles imagens de homens e mulheres, sem saber quem eram” (*idem*, 2004, p. 196). Entre os 15 e 16 anos se divertia com os filmes americanos, mas eram as obras neo-realistas italianas que ficavam em sua mente. Demorou 13 anos para se formar em Belas Artes – visto que trabalhava à noite no escritório administrativo do Departamento de Estradas e estudava de dia. Ofereceu-se para trabalhar na agência publicitária vizinha ao escritório. Entre 1960 e 1969, reali-



zou mais de 150 anúncios. Logo ingressou no *Kanun* – também chamado de Instituto de Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, o IDICA.

No período pré-revolução islâmica, importantes organizações culturais possibilitavam que os artistas tivessem liberdade de expressão em suas produções, como o *Kanun*. Fundado em 1965, 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 entre 1969 e 1970 com Abbas Kiarostami. O objetivo era incentivar a produção de obras destinadas ao público jovem. De acordo com o diretor iraniano, seu primeiro contato com a profissão de diretor de cinema aconteceu no Instituto.

Para Kiarostami, a principal ruptura no cinema iraniano aconteceu com as primeiras pesquisas cinematográficas desenvolvidas no *Kanun*. 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.

Nossos trabalhos eram depositários de uma reflexão ausente nos filmes daquela época. A tendência cinematográfica nesse período era, por um lado, o cinema comercial cujo único objetivo era divertir os espectadores e, por outro lado, alguns exemplos de cinema engajado, de difícil intelecção para os espectadores. (KIAROSTAMI, 2004, p. 200).

Os anos que se estenderam da revolução até os anos 90 foram marcados 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. A diminuição do número de produções iranianas foi resultado das medidas de “purificação” do cinema, resultando na perseguição de alguns cineastas, que foram encarcerados, exilados e até mesmo executados. No período, o baixo orçamento, a competição com os filmes estrangeiros e a aplicação abusiva da censura, sem critérios claros, também contribuíram para o enfraquecimento do número de 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.

Com a diminuição do número de filmes iranianos, a cadeia de produção cinematográfica foi completamente interrompida. A retomada deu-se com a intervenção do Estado através do controle moral e no apoio financeiro. Essa foi a forma encontrada pelo governo de gerar um estilo nacional na qual a “imoralidade” seria eliminada através de um cinema puro. As produções desenvolvidas no Instituto durante esta época continuaram a ser produzidas, sendo adaptadas ao novo modelo de censura religiosa e moral de arte e cultura imposto pelo regime e fez 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-en-scène e “cinema de arte”, mais envolvido com a crítica social. (MELEIRO, 2006, p. 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.

Com o objetivo de revelar uma sociedade islâmica livre de corrupção moral, o governo iraniano busca incentivar os diretores cinematográficos a produzirem filmes que trabalhem com temáticas ligadas à guerra e à República Islâmica. No período pós-revolucionário, o governo buscou nos filmes de guerra os canais de propaganda para orientar ideologicamente a população de acordo com as crenças do regime. Tais filmes serviam de controle social com o objetivo de ampliar o apoio ao islã.



De acordo com o Artigo 24 da Constituição, elaborada em 1979, que rege o regime islâmico, a mídia “é livre para apresentar qualquer matéria, exceto aquelas nocivas aos princípios fundamentais do islã ou aos direitos do público”. Já o Artigo 25 declara que “a liberdade de expressão e disseminação de pensamentos no rádio e na televisão na República Islâmica do Irã devem estar de acordo com os critérios islâmicos e com os interesses do país”.

A censura cinematográfica no Irã é vinculada ao Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, que examina, através de uma equipe, o roteiro proposto e as pessoas envolvidas na produção, como os atores e equipe técnica – certificando-se de que a produção enquadra-se nos moldes estabelecidos pelas leis islâmicas. Uma nova análise é feita quando o filme é montado. Visitas aos locais de filmagem também são formas de controle encontrado pelo governo de verificar se os filmes continuam respeitando as normas de boa conduta<sup>6</sup>.

Segundo Meleiro (2006), 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, p. 48).

---

<sup>6</sup> De acordo com a regulamentação de 1996, publicada como “*The Principles and Operational Producers of Iranian Cinema*” estão proibidos: 1) Em relação às questões religiosas: 1.a) qualquer insulto ao monoteísmo, aos profetas e líderes comunitários; 1.b) qualquer insulto aos princípios que sustentam o governo islâmico no Irã; 1.c) negar o papel da revolução na formulação das leis; 1.d) negar a ressurreição e seu papel na evolução do homem através de Deus; 1.e) negar a continuidade do líder religioso; 2) Em relação às questões políticas: 2.a) qualquer insulto à polícia e às forças armadas; 2.b) negar o papel da República Islâmica do Irã sob a liderança de aiatolá Khomeini em livrar os muçulmanos do imperialismo do mundo; 2.c) policiais e soldados mal vestidos ou discutindo; 3) Em relação às questões da Sociedade Civil: 3.a) proibição de filmes que tratem de violência, sexo explícito, prostituição e corrupção; 3.b) personagens negativos com barba; 3.c) contato físico ou piadas entre homens e mulheres; 3.d) piadas sobre exército, polícia ou família; 3.e) palavras estrangeiras ou grosseiras; 3.f) músicas estrangeiras ou qualquer tipo de música que evoque prazer e alegria; 3.g) mostrar de maneira positiva um personagem que prefira a solidão à vida coletiva; 3.h) mulheres vestidas indecentemente (elas devem cobrir todo corpo e rosto e não podem usar roupas justas ou coloridas) e maquiadas. (MELEIRO, 2006).

## 1.2. Uma nova linguagem frente à revolução

Creio que muitos filmes mostram demais, e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis. (KIAROSTAMI, 2004, p. 183).

Para Kiarostami, a chegada da Revolução extinguiu o cinema por cerca de quatro anos. No período, salas de cinema foram destruídas e 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 torna-se político, rejeitando as estruturas típicas do cinema comercial à procura de uma abordagem social que desperte o público para a ação. Para Meleiro (2006), 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. (MELEIRO, 2006, p. 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, p. 106).

Em “O Vento nos Levará” (1999, 118’, 35 mm, 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. 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, p. 183-184).

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. 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.

A idéia original de “O Vento nos Levará” era de um documentarista que queria registrar uma cerimônia fúnebre tradicional nas aldeias remotas do Irã. Ao chegar à região, o documentarista se depara com a velha senhora que não vem a morrer – o que leva seu marido a negociar sua morte. Para permitir que o filme fosse realizado, ao final, a moribunda aceita o pedido. A idéia, parecendo difícil de concretizar pela dificuldade de discutir a questão da morte com uma velha senhora moribunda, fez com que Kiarostami repensasse a proposta e modificasse o projeto original. Ao observar uma região

isolada com uma população desconhecida, o diretor aos poucos percebeu que o personagem principal do filme era ele mesmo.

Comecei a trabalhar sobre o tema da espera, sobre os espaços vazios. Sei que é preciso ter coragem para mostrar o nada, mas essa coragem era estimulada pela confiança que deposito no espectador, principalmente nestes tempos em que o cinema procura conquistar o público mostrando-lhe tudo. (*idem*, 2004, p. 250).

De acordo com Kiarostami, durante a realização do filme os habitantes do vilarejo não se sentiam incomodados com a presença da câmera. Em contraponto, eles se concentravam na preocupação com as atividades que estavam deixando de fazer para permanecer no *set* de filmagem, o que desequilibrava o andamento da produção e dificultava a realização do filme.

### 1.3. Um cinema de abertura

Sou um daqueles artistas que cria sua obra a partir de si mesmo. O menino que chora no berço em “E a vida continua” talvez seja a imagem de minha infância. O homem que bate em “O viajante” sou eu adulto. O pai que descuida de seu filho sou eu também. São duas faces de minha figura de pai. Em “O viajante”, Qasem, que viajava sempre só, e Akbar, que gostaria de acompanhar o seu amigo, estão ambos muito próximos de minha pessoa. Do mesmo modo, em “Close-up”, o impostor sou eu. (KIAROSTAMI, 2004, p. 202).

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 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, p. 94). Esse momento é revelado na citação do poema que dá título ao filme, escrito pela poetisa Forough Farokhzad, em que as palavras se tornam 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).

De acordo com Bernardet (2004), através de uma estética relacional, em que o papel do espectador é privilegiado, Kiarostami trabalha as situações de forma a torná-las incompletas. Uma de suas estratégias fundamentais é deixar o espectador subinformado, valorizando a intuição como papel fundamental para a construção da narrativa. Com a desinformação, o espectador sente necessidade de estar mais atento ao que acontece no filme – forma encontrada de suprir essa falta de informação. O que faz com que “de certa forma, entramos, nós também, num processo de busca, e nos associamos à incerteza vivenciada pelos personagens” (BERNARDET, 2004, p. 54).

Trabalhando a suspensão, Kiarostami utiliza em suas obras o princípio de incompletude. A busca do filme deixa de ser por um objetivo final e se transforma no desenrolar de toda uma trajetória poética, construída junto com o espectador durante toda a narrativa.

Sempre falta algo para que possamos firmar os pés num chão seguro. O que fica não é a resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas o não-saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. A certeza, nunca. O que fica é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. O



INTERCOM

Sociedade Brasileira de Estudos  
Interdisciplinares da Comunicação

*Iniciacom – Revista Brasileira  
de Iniciação Científica em  
Comunicação Social*

que imposta na busca é o seu dinamismo, não o seu objetivo. (BERNARDET, 2004, p. 57).

Para Kiarostami, é necessário eliminar o diretor, transformando-o em espectador durante as filmagens. O seu papel, no caso, se restringiria a atuar antes e após as filmagens – deixando de dirigir os atores no *set* de filmagem e tornando-se apenas autor do dispositivo proposto.

Neste contexto, podemos refletir sobre o conceito de obra aberta estudado por Eco (1971) – que trabalha a questão da abertura interpretativa a partir do processo frutivo da obra de arte<sup>7</sup> – aumentando as possibilidades de compreensão da obra por parte do espectador no ato de exibição do filme. Em “Obra Aberta”, Umberto Eco propõe que a obra de arte seja uma gama de significados em apenas um significante. Esta seria uma condição de toda obra de arte, tornando a ambigüidade uma finalidade explícita nas poéticas contemporâneas.

Sobre as poéticas contemporâneas, calcadas nas idéias de indefinição e abertura interpretativa, diz 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, p. 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

---

<sup>7</sup> Neste caso, entende-se obra de arte como um sistema de pensamentos de uma complexa rede de influências, no qual o “mundo interior do poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo” (ECO, 1971: 34).



reflexiva. A partir do amadurecimento do conceito, a abertura da obra passa a ser um dos principais eixos de construção artística.

A consciência do artista, em relação à sua produção, surge a partir das mudanças na ciência que culminam no século XX. Este processo de mudança tem seu início na década de 1930, quando as descobertas da física quântica – baseada na noção de probabilidade – entram em cena, ampliando os campos de aplicação das descobertas das noções de certeza e determinação propostas pela física clássica.

No pensamento de Eco, as renovações no âmbito científico influenciaram as estruturas sociais e artísticas numa reação em cadeia. Ao trazer uma renovação à nova ordem que se estabelecia, a arte moderna contesta os valores tradicionais e propõe novos valores artísticos à sociedade. A partir da discussão das idéias de Eco, podemos fazer uma reflexão sobre o período de turbulência política e religiosa do Irã em que se configura o novo cinema do país – e de Kiarostami. Dessa forma,

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, p. 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 o filme, preenchendo as lacunas existentes – como no caso de “O Vento nos Levará” e em outras produções iranianas que trabalham a mesma linguagem, e completando o ciclo de troca que aquela obra proporciona.

Sendo a proposta do artista utilizar a sugestão como estímulo para a construção da obra de arte, o mundo pessoal do intérprete se sobressai no momento frutivo estético.



co, extraindo de sua subjetividade – elaborada por suas relações e experiências de vida íntimas – as contribuições emotivas e imaginativas que completam a obra. É quando o espectador recria a imagem, ao invés de apenas contemplá-la, a partir de seu olhar.

Para Kiarostami, o sujeito cria seu próprio mundo ao assistir um filme. O cinema do diretor, desta forma, fala sobre uma infinidade de realidades que podem ser interpretadas pelo espectador. Em “O Vento nos Levará”, podemos refletir sobre a existência, ou seja, dos pares vida e morte, através de formas simbólicas em várias direções que se cruzam durante o filme.

Não deixo os espaços em branco apenas para que as pessoas tenham algo para completar. Deixo-os em branco para que as pessoas possam preenchê-los de acordo com o que pensam e querem. Em minha perspectiva, a abstração que aceitamos nas outras formas artísticas – pintura, escultura, música, poesia – também pode entrar no cinema. Em persa temos um ditado que afirma, quando alguém olha algo com verdadeira intensidade: “Tinha dois olhos e pediu mais dois emprestados”. Estes dois olhos tomados de empréstimo são aquilo que quero capturar. (*idem*, 2004, p. 184).

A partir do preenchimento dos espaços em branco pelas vontades do espectador, Kiarostami incentiva a possibilidade de apropriação da obra de arte. Com isso, o instante de fruição artística torna-se um momento de criação por parte do intérprete – que se sente convidado a fazer as associações e aproximações de acordo com que deseja. Para Bachelard (1993), a imagem não é apenas descritiva, ela é inspiradora – e é neste momento que a consciência do espectador se eleva. De acordo com o filósofo, a imagem flutua percorrendo livremente na atmosfera de um grande poema<sup>8</sup>. É quando o espectador desperta para a ação e deixa de ser apenas sujeito passivo. “É por isso que o poeta será sempre mais sugestivo que o filósofo. Ele tem precisamente o direito de ser sugestivo. Então, seguindo o dinamismo que pertence à sugestão, o leitor pode ir mais longe, longe demais” (BACHELARD, 1993, p. 68). O todo, então, não precisa ser dito:

---

<sup>8</sup> Neste caso, poema seria qualquer forma de expressão artística. No caso da pesquisa, o filme estudado.

A incompreensão faz parte da essência da poesia. Aceita-se tal como ela é. O mesmo vale para a música. O cinema é diferente. Nos aproximamos da poesia pelos nossos sentimentos, e do cinema por nosso pensamento, ou por nosso intelecto. Não se imagina que alguém possa contar uma poesia, mas é normal contar, ao telefone, um bom filme a um amigo. Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma arte maior, é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido. (KIAROSTAMI, 2004, p. 182).

Ao aproximar as vivências dos personagens do filme “O Vento nos Levará” à nossa realidade, incentivando o espectador a se apropriar da imagem e a recriar livremente a narrativa proposta de acordo com seus pensamentos e desejos, Kiarostami cria a possibilidade de refletirmos sobre nossa própria existência. A imaginação enriquece.

Para Bachelard (1993), a poética, nome dado às formas de expressão artística, desperta no sujeito imagens apagadas. Para o filósofo, podemos chegar ao problema da imagem poética através de uma fenomenologia da imagem, na qual seu objeto de estudo seria a imagem poética que surge na consciência do sujeito, por meio de sua alma e de seu coração. É através da poética que surge o fenômeno da liberdade.

A partir do devaneio poético<sup>9</sup> o artista propõe a criação não somente para si, mas também para outras almas – que se encontram, durante o devaneio, em estado de vigília, repousada e ativa. “E, na leitura assimilada à vida, toda passividade desaparece quando tentamos tomar consciência dos atos criadores do poeta que expressa o mundo, um mundo que se abre aos nossos devaneios”. (BACHELARD, 1993, p. 63).

Na fenomenologia da imagem<sup>10</sup>, podemos analisar dois momentos que podem ocorrer no instante de fruição da poética pelo sujeito: ressonâncias e repercussão. Nas

---

<sup>9</sup> Para Bachelard (1993, p. 63), o devaneio é uma instância psíquica que se confunde com o sonho. O devaneio poético é associado com a alma, que é mais repousada, e não com o espírito. “As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito. Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução”.

<sup>10</sup> De acordo com Bachelard (1993), imagem e conceito não dialogam – enquanto que a imagem é vivida, o conceito construído. Dessa forma, é só a partir da fenomenologia, ou seja, da percepção a partir da experiência, que podemos estudar a imagem.



ressonâncias apenas “lemos” a poética. Na repercussão, nós “falamos”, nos apropriamos da poética. A alma desperta.

É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um dever de expressão e um dever do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (BACHELARD, 1993, p. 7-8).

Com as ressonâncias, conquistamos a exuberância do espírito e atingimos a profundidade da alma: a repercussão. A criação poética é despertada na alma do sujeito. Des-sa forma, nos apropriamos da imagem poética e podemos recriá-la, a partir de nossas memórias e leituras de vida. Através da assimilação entre imagem e lembrança, a imaginação do sujeito torna-se engajada, num misto do real e irreal, estimulando as vontades escondidas por trás de seus automatismos.

Criamos uma nova imagem a partir da poética oferecida pelo artista, sem ter participado de suas vivências. Com a busca por uma abertura da linguagem, a obra torna-se construtora de sua própria certeza. Para Bachelard (1993), o não-saber, não como ignorância, mas como um ato de superação do conhecimento, torna-se uma condição prévia da poética – o que promove a criação livre.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).
- BAPTISTA, Mauro – MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008. – (Coleção Campo Imagético).



---

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

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

FRANÇA, Andréa. Paisagens **fronteiriças no cinema contemporâneo** – parte da tese de doutorado defendida na UFRJ em setembro de 2001. Em [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n4\\_Franca.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Franca.pdf). Acesso em 07/09/2008.

\_\_\_\_\_. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003.

KIAROSTAMI, Abbas. **O Vento Nos Levará**. 1999, 118', 35mm, cor.

\_\_\_\_\_. **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.

NABHAN, Neuza Neif. **Islamismo - de Maomé a nossos dias**. São Paulo: Ática, 1996.