

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Júlia Guimarães da Gama Fernandes

Aqui no mundo, a vida e nada mais: a consagração do instante em 24 frames, de Abbas Kiarostami, e as formas de aparição na linguagem cinematográfica e na escrita do haicai japonês

Juiz de Fora
2025

JÚLIA GUIMARÃES DA GAMA FERNANDES

Aqui no mundo, a vida e nada mais: a consagração do instante em 24 frames, de Abbas Kiarostami, e as formas de aparição na linguagem cinematográfica e na escrita do haicai japonês

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr.

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Guimarães da Gama Fernandes, Júlia .

Aqui no mundo, a vida e nada mais: a consagração do instante
em 24 frames, de Abbas Kiarostami, e as formas de aparição na
linguagem cinematográfica e na escrita do haicai japonês / Júlia
Guimarães da Gama Fernandes. -- 2025.

86 f.

Orientador: Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação
em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Linguagem cinematográfica. 2. Fotografia. 3. Haicai. 4.
Imagen. 5. Abbas Kiarostami. I. Gonçalves de Oliveira Jr., Luiz
Carlos, orient. II. Título.

Júlia Guimarães da Gama Fernandes

Aqui no mundo, a vida e nada mais: a consagração do instante em 24 frames, de Abbas Kiarostami, e as formas de aparição na linguagem cinematográfica e na escrita do haicai japonês

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 14 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Letícia de Alencar Bertagna
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Cecília Antakly de Mello
Universidade de São Paulo - USP

Juiz de Fora, 14/03/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior, Professor(a)**, em 03/04/2025, às 22:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Jose Puccini Soares, Professor(a)**, em 04/04/2025, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **CECILIA ANTAKLY DE MELLO, Usuário Externo**, em 05/04/2025, às 20:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leticia de Alencar Bertagna, Professor(a)**, em 08/04/2025, às 10:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2293339** e o código CRC **SEAD15C9**.

AGRADECIMENTOS

O caminho trilhado até aqui não seria possível sem o que a Universidade Federal de Juiz de Fora me proporcionou ao longo de todos esses anos, da graduação até a pós-graduação, como estudante e bolsista. Agradeço, portanto, a instituição e o seu investimento na formação de estudantes-pensantes. Também é preciso agradecer aos professores do Instituto de Artes e Design por seus ensinamentos e pela aposta em um ensino interdisciplinar, marca de nosso instituto. Estendo o agradecimento aos TAEs da universidade, em especial à Flaviana Polisseni Soares, secretária do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, por sua paciência e carinho para com todos nós.

Agradeço especialmente às professoras Renata Zago e Elisabeth Murilo, ambas coordenadoras do Programa, que agiram de maneira ativa e empática para que as minhas viagens de pesquisa pudessem acontecer. Neste sentido, também agradeço aos encontros e trocas que tive no XII Congresso Internacional da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, no Porto. O que lá vi e escutei foi, sem dúvidas, de suma importância para a pesquisa.

No campo das afinidades acadêmicas, agradeço ao meu orientador, Luiz Carlos de Oliveira Jr., pelas indicações sempre enriquecedoras de leituras e filmes, pela aposta no trabalho desenvolvido e pelo respeito às ideias que, aqui, ensaio. Também sou grata à grande contribuição da banca de qualificação e defesa, composta pelas professoras Letícia Bertagna e Cecília Mello e pelo professor Sergio Puccini. Pensar os caminhos possíveis do pesquisar se mostrou enriquecedor com esses nomes, a pensar junto. Ainda, sou grata à professora Patrícia Lino, que me abriu os olhos para poder ver melhor as possibilidades da poesia, e aos professores Felipe Muanis e Rosane Preciosa, que apoiam a minha trajetória acadêmica desde o início.

Das amizades tão enriquecedoras, alentadoras e necessárias, fica o mais profundo agradecimento a Graziela Paes, Ismael Honório, Emmanuel Corrêa, Janis Souza, Lucas Alexander, Gabriela Fabre, Guilherme Vinãs, Iago de Medeiros, Raíssa Telles, Gabriel Lewer, Marcella Capaz, Sofia Bernardes, Laura Santos, Lorena Lopes e Anna Greco. Nesta trajetória tão controversa, de beleza e assombro, festejo e agradeço as melhores parceiras de pesquisa que eu poderia ter, Carolina Cardoso e Danielle Menezes. Os nossos cafés da manhã, cafés da

tarde e cafés da noite compuseram o período do mestrado com a beleza cotidiana dos nossos dias juntas.

Estendo minha gratidão à Monica Magalhães, que segue me escutando mesmo depois de tantos anos de escuta, com afinco e alento.

Sou profundamente agradecida à minha família, que sempre me incentivou, sem titubeio, a seguir o caminho do meu desejo. À minha mãe Silvia Sott, ao meu padrasto-pai Oswaldino Sott, ao meu irmão Miguel Sott, a minha tia Maria Cristina Fernandes, e a minha prima – e parceira no que concerne às paixões de pesquisa – Ana Fernandes: muito obrigada.

Por fim, agradeço ao amor que encontrei nessa vida – e possivelmente em outras –, o meu parceiro Augusto Vargas. Pelas canções e por tanta vida a cantar, o meu agradecimento extrapola o que as palavras podem traduzir, e fica reservado aos pequenos-grandes instantes do nosso cotidiano.

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

José Saramago

O primeiro passo para ver é ver que há coisas que você não vê.

Akwaeke Emezi

RESUMO

O que a linguagem cinematográfica e a poesia haicai poderiam ter em comum? Como a imagem fotográfica pode se ver no que essa tradição literária propõe? E, neste caso, a partir de quais meios se pode discutir sobre o significado dessas imagens? Partindo dessas indagações, na intenção de aproximar as expressões artísticas e elaborar um ensaio que une o pensamento conceitual do haicai com os desdobramentos estéticos da imagem, proponho uma investigação que se debruce sobre a forma como os signos japoneses, ideogramas em sua origem, dialogam com a construção do pensamento imagético do cinema. A partir das obras do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, e mais especificamente a partir de seu último filme, *24 frames* (2017), dissero sobre o desenvolvimento da fotografia e do vídeo nas dinâmicas imagéticas do contemporâneo e retorno à escrita do haicai para pensar como a aproximação entre sujeito e mundo, entre o eu e a natureza, também constituem o filme de Kiarostami.

Palavras-chave: Linguagem cinematográfica; Fotografia; Haicai; Imagem; Abbas Kiarostami.

RÉSUMÉ

Que peuvent avoir en commun le langage cinématographique et la poésie haïku ? Comment l'image photographique peut-elle se retrouver dans ce que propose cette tradition littéraire ? Et, dans ce cas, par quels moyens peut-on discuter du sens de ces images ? Partant de ces questions, avec l'intention de rapprocher les expressions artistiques et de développer un essai qui unit la pensée conceptuelle du haïku aux développements esthétiques de l'image, je propose une investigation qui s'intéresse à la manière dont les signes japonais, idéogrammes à leur origine, dialoguent avec la construction de la pensée imagétique du cinéma. À partir des œuvres du cinéaste iranien Abbas Kiarostami, et plus particulièrement de son dernier film, *24 frames* (2017), j'analyse le développement de la photographie et de la vidéo dans les dynamiques visuelles d'images contemporaines et je reviens à l'écriture du haïku pour réfléchir comment le rapprochement entre le sujet et le monde, entre le soi et la nature, constituent également le film de Kiarostami.

Mots-clés : Langage cinématographique; Photographie; Haïku; L'image; Abbas Kiarostami.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O quadro <i>Caçadores na Neve</i> (1565).....	17
Figura 2 – Dois quadros da cena dois.....	21
Figura 3 – Dois quadros da cena dois.....	21
Figura 4 – Quadro da cena doze	22
Figura 5 – Quadro da cena cinco	26
Figura 6 – Quadro da cena quinze.....	30
Figura 7 – Quadro da cena dezoito.....	31
Figura 8 – Quadro da cena dezesseis.....	34
Figura 9 – Quadro da cena nove.....	36
Figura 10 – <i>Sem título</i> (1976), Francesca Woodman	41
Figura 11 – Um <i>Rayograph</i> (1922), de Man Ray.....	47
Figura 12 – Fotograma de <i>Sorrows</i> (1969), de Gregory Markopoulos.....	48
Figura 13 – <i>Sleepers</i> (2001), de Abbas Kiarostami.....	51
Figura 14 – <i>The Sleepers</i> (1979), Sophie Calle.....	53
Figura 15 – Duas páginas de <i>Um lance de dados</i>	61
Figura 16 – O <i>Canto 91</i> de Pound.....	63
Figura 17 – <i>Zen</i> (1966), de Pedro Xisto.....	66
Figura 18 – <i>Rain</i> (1966), de Seiichi Niikuni.....	67
Figura 19 – Tradução do haicai da rã, de Matsuo Bashô.....	70
Figura 20 – Quadro da cena vinte e quatro.....	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ENTRE O CINEMA, A FOTOGRAFIA E A POESIA	
1.1 Voltar à pintura.....	16
1.2 Paisagens emolduradas, janelas para ver.....	18
1.3 O som de fora.....	24
1.4 Atravessar o inverno.....	28
1.5 A consagração da fauna e da flora.....	32
2. DO RELUZIR DO FOTOGRÁFICO À EXPANSÃO IMAGÉTICA DOS MUNDOS	
2.1 Mapas de um tempo real.....	39
2.2 Alcançar a imagem-ficção.....	43
2.2.1 A chegada do vídeo: um estado de arte que pensa.....	49
2.3 Desmaterializar mundos, caminhar até a poesia.....	54
3. DA POESIA, DA <i>POIESIS VERBIVOCVISUAL HAICAÍSTA</i>	
3.1 Visualizar um poema, escrever um ideograma.....	60
3.2 A forma haicai.....	68
3.2.1 Um princípio cinematográfico no seio da forma.....	70
3.2.2 Na cultura <i>zen</i> das quatro-estações.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
BIBLIOGRAFIA.....	79

INTRODUÇÃO

O que a linguagem cinematográfica e a poesia haicai poderiam ter em comum? Como a imagem cinematográfica pode se ver no que essa tradição literária propõe? E, neste caso, a partir de quais meios se pode discutir sobre o significado de produção dessas imagens? Foi a partir dessas indagações, visando aproximar e elaborar uma escrita que une o pensamento conceitual do haicai com os desdobramentos estéticos da linguagem cinematográfica, que propus, pela primeira vez, a investigação da presente pesquisa. Interessava-me antes – e me interessa agora – pensar a forma como os signos japoneses, ideogramas em sua fundação linguística, podem dialogar com a construção imagética do cinema. Considerando o meu interesse pungente e o contato superficial que tinha com a poesia japonesa, buscava um entendimento mais aprofundado do haicai, forma poética compreendida dentro de seu viés lacônico e que se forma de maneira similar a uma escritura¹ cinematográfica.

No entanto, no decorrer da pesquisa, um novo eixo tomou forma, e a fotografia se fez presente enquanto campo de estudo indispensável para a realização do trabalho. Dispositivo de captura por excelência, a fotografia divide o seu princípio fundador com aquilo que o haicai, enquanto prática, almeja em sua escrita: a consagração do instante. E se o cinema possui em sua constituição uma relação simbiótica com a fotografia, remetente às suas origens e ao seu próprio dispositivo e aparato técnico, a sua temporalidade, em contrapartida, caminha para outro lado. É de interesse da pesquisa, portanto, entender as temporalidades próprias de cada linguagem, levando em conta o que do específico de cada uma pode surgir e se desenvolver, e também aquilo que, da ordem do contemporâneo, está num entremeio entre fotografia e cinema. Isso me levou, evidentemente, a uma discussão ontológica, mas também à consolidação de uma pesquisa de base interdisciplinar, adentrando o campo da intermidialidade.

Pensar a relação entre o haicai, a fotografia e o cinema levou o trabalho ao quarto elemento de sua estrutura, o estudo de caso. Foi pensando no estudo de caso que escolhi como objeto de investigação o filme *24 frames* (2017), do cineasta iraniano Abbas Kiarostami. Proponho nesta pesquisa a análise de *24 frames* enquanto ferramenta metodológica para entender não somente as relações entre imagem e tempo apresentadas no filme – que é, acima

¹ Utilizo o conceito de escritura como aquele empregado e desenvolvido por Roland Barthes em *O grau zero da escrita*: uma escrita que está para além da palavra e seu sentido, pois envolve também sua materialidade significante.

de tudo, de significado aberto – mas visando entender de que maneira a estética proposta por Kiarostami pode estar em diálogo com uma construção haicaísta de poema, em que uma aproximação entre o sujeito e o mundo, entre o eu e a natureza, dão a tônica da escritura filmica.

A divisão de capítulos se construiu em três etapas. Para o primeiro capítulo, busquei realizar a análise filmica de *24 frames*. Tematicamente, *24 frames* traz para os seus quadros fixos e animados assuntos caros à poética de Kiarostami, presentes também em seus outros filmes: a alusão metafísica, aliada a uma proposição crítica, que escolhe por enfoque a vida que acontece no miúdo, no dia-a-dia de seres comuns, de animais, de plantas, de paisagens e caminhos, nos quais homem e animal parecem convergir em uma mesma direção – a de um tempo filmico desacelerado. Seria este filme um encontro entre fotografia e cinema? De que maneira a obra se constituiu enquanto uma experiência ambivalente, de temporalidades múltiplas? É possível falar de um hibridismo na obra de Kiarostami, na qual o tempo desacelerado converge com a captura do instante fotográfico?

Frente a tantas perguntas e visando me aproximar de respostas, não poderia ignorar os escritos basais de Youssef Ishaghpoor sobre o trabalho de Abbas Kiarostami, bem como o livro-entrevista do filósofo Jean-Luc Nancy, *The evidence of film – Abbas Kiarostami* (2001). Passando ainda por Jean-Claude Bernardet e seu *Caminhos de Kiarostami* (2004) e por muitos outros que, de certa forma, se deslumbraram com o olhar moderno de um cineasta saudosista, me debrucei sobre os escritos daqueles que se debruçaram sobre os filmes de Kiarostami. Na mesma medida, me encontrei frente a uma magma criativo que apontava para tantas direções que não foi possível não mencionar, para além da sua relação com a escrita, a sua relação com as outras artes, como a pintura e a fotografia.

Neste sentido, para escrever o segundo capítulo, investiguei o campo de estudo fotográfico e videológico – buscando trazer, ainda que sempre em diálogo, a matéria cinematográfica como ponto de partida da discussão. Se o objeto de estudo desta pesquisa se constituiu enquanto um filme feito de fotografias, adentrar a teoria fotográfica é perpassar a matéria primeira deste filme, que o levou posteriormente a sua realização. Para compreender de que maneira o desenvolvimento do regime de visualidades aconteceu, me baseei nos escritos de Susan Sontag e Georges Didi-Huberman, mas principalmente nas teorias de Philippe Dubois – tanto no que concerne à investigação fotográfica quanto no que diz respeito ao surgimento do vídeo enquanto um estado da arte. A mudança da imagem-traço à

imagem-ficção, compreendida por Dubois enquanto o desdobramento do processo de desenvolvimento desse regime, é também pontuada e investigada.

Por fim, encerro o segundo capítulo comentando uma discussão importante no contexto de realização de *24 frames*: a chegada da era digital e a sua consolidação enquanto novo momento, no qual o aparato técnico influenciou diretamente nas dinâmicas do midiático. Já inserido no formato digital, *24 frames* só existe porque concomitantemente uma tecnologia se desenvolveu e possibilitou a incursão experimental de Kiarostami, que animou suas fotografias estáticas; neste sentido, me pergunto se seria esse um exemplo de aproximação possível do conceito de imagem-ficção, definido por Dubois.

Para o último capítulo do trabalho, investigando a formação do ideograma japonês e a sua relação com a imagem – tanto oriental quanto ocidental – fiz um movimento de retorno à tradição, e me voltei para a escrita lírica e visual do poema e para a sua relação com a visualidade da escrita moderna – presente nos poemas visuais do concretismo brasileiro e na própria escrita do haicai. Mapear o lugar no qual o haicai se insere na poesia japonesa, suas fundamentações e desdobramentos no campo da poesia não só é importante, como processo necessário para melhor fundamentação dessa etapa e das pontes relacionais que construo. Para isso, foram utilizados três livros que discorrem sobre essa tradição: *Japanese haiku: Its essential nature and history* (1989), de Kenneth Yasuda, *Haiku and modernist poetics* (2007), de Yoshinobu Hakutani, e *Haikai: antologia e história* (2012), de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi.

Dando seguimento a essa discussão, trabalhei massivamente com os livros de Barthes, mas com destaque para *O império dos signos* (2007) e *O grau zero da escrita* (2006). A discussão do campo semiótico englobou, naturalmente, o livro *Ideograma – lógica, poesia e linguagem* (1977), de Haroldo de Campos. As pontuações de Octavio Paz sobre a poesia, de maneira geral, e mais especificamente sobre o haicai, são importantes para a última etapa do trabalho; portanto, seus livros *Signos em rotação* (2015), *O arco e a lira* (1982) e até mesmo *Os filhos do barro* (1984) também são leituras que compõem esse recorte da pesquisa.

A discussão sobre o instante fotográfico, sobre um Kiarostami que, para além de escritor e realizador de cinema, também foi fotógrafo, em conjunto com o entendimento do haicai enquanto uma poesia que prioriza a consagração do instante, me levou a indagar de que forma podemos entender a temporalidade particular deste filme, e de que maneira Kiarostami

une uma poética minimalista, de breve aceno impressionista, a uma proposição de dilatação temporal e hesitação; em paralelo a isso, busco entender como os signos formadores de *24 frames* se encontram na proposição estética do haicai, na concepção primeira dessa tradição, que poderia ser bem definida por Augusto de Campos como uma poesia *verbivocovisual*.

Na encruzilhada entre cinema, fotografia e poesia – ou nas pistas encontradas pela tríade *imagem-cinema-poema* – desejo, acima de tudo, pensar sobre imagem e escrita, sobre tradição e novidade, sobre o efêmero e o duradouro que, por fim, compõem a obra deste tão aclamado realizador, e que me levam a compreender o campo artístico dentro de uma ambiguidade constitutiva que, de tão ampliada, é tão específica; que de tão material, é tão transcendental; que de tão pequena, é tão grande.

1. ENTRE O CINEMA, A FOTOGRAFIA E A POESIA

Poder ser transportado para outros mundos, mundos passíveis de serem vistos, ouvidos e lidos – e acima de tudo, *sentidos* – é também dar lugar ao imaginar, para que a indagação primordial que suscita toda a experiência filmica, a que se pergunta sobre o que é da ordem do real e o que é da ordem do fictício, exista dentro de nós enquanto dúvida pulsante. Mas o imaginar é intrínseco a qualquer processo de feitura artística: é preciso imaginar primeiro para depois trazer o imaginado para um real propriamente material; o que adiciona uma camada à mais no desdobrar de um pensamento artístico que está disposto a transitar entre questões e sentidos amplos. Abbas Kiarostami embarca nessa lógica, muito própria de um *ensaísmo* – e do exercício de artista interdisciplinar que é – ao perguntar para si mesmo e para os seus espectadores o que fazer com o real de uma cena. Nas suas palavras:

Sempre me perguntei até que ponto o artista pretende retratar a realidade de uma cena. Os pintores captam apenas um fragmento da realidade e nada antes ou depois dele. *Para 24 frames*, comecei com uma pintura famosa, mas depois mudei para fotografias que tirei ao longo dos anos. Acrescentei-lhes cerca de quatro minutos e meio do que imaginei que poderia ter acontecido antes ou depois de cada imagem que captei (KIAROSTAMI, 2017).²

A questão posta por Kiarostami, em linhas gerais, esboça as seguintes indagações: o que pode acontecer no antes e no depois de um instante captado? E mais especificamente, o que pode acontecer no antes e no depois de uma imagem captada? A capacidade de dar lugar à imaginação, para que ela exerça a sua função de adentrar os espaços em branco, de se espreitar por entre as lacunas da existência³, e então vir a ser o que experienciamos em uma tela de cinema, é uma via de mão dupla, que envolve tanto o criador da obra quanto o espectador que a experencia. A aposta de Kiarostami residiu, desde sempre, nessa relação: “Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver” (KIAROSTAMI, 2004, p.183).

Não fazer ver, para um cineasta, parece a princípio uma intenção um tanto quanto ousada, ao mesmo tempo que é um tanto quanto promissora. É testemunho que, anos após

² No original: “I always wonder to what extend the artist aims to depict the reality of a scene. Painters capture only one frame of reality and nothing before or after it. For 24 frames I started with famous paintings but then switched to photos I had taken through the years. I included about four and half minutes of what I imagined might have taken place before or after each image that I had captured.” Tradução livre.

³ “A poesia, não obstante seu caráter de incompletude, é criada para alcançar uma unidade. Quando minha imaginação se mistura com ela, a poesia torna-se minha”. (KIAROSTAMI, 2004, p. 182).

essa declaração enigmática, presente no depoimento *Duas ou três coisas que sei sobre mim*⁴, Abbas Kiarostami seguiu interessado em investigar o funcionamento das imagens, sempre as questionando e se dedicando a esse exercício tão caro de *fazer ver sem mostrar*⁵. Ao propor para seu público lidar com perguntas de ordem ontológica e dando lugar a um cinema que não se restringe a pensar somente o cinema, mas também outras expressões em arte, como a pintura e a fotografia, Kiarostami deu lugar a existência de outras possibilidades criativas, destacando um interesse particular por uma certa abstração – proveniente de linguagens como a poesia e a música, por exemplo – e sempre se perguntando sobre o que pode o imaginar perante à materialidade da imagem.

Mas como esse pensamento sobre o imaginar aparece em *24 frames*, o seu último filme realizado antes de morrer? Muito emblemático e pouco comentado, é sabido que a proposta inicial do realizador era trabalhar somente com pinturas famosas e, como ele mesmo declarou, imaginar o que viria antes e depois do instante registrado nessas pinturas. Dos motivos que afetaram a mudança, levando-o a trabalhar com fotografias, fica um problema de ordem objetiva de produção, relacionado diretamente com o orçamento do filme, que não cobria os direitos de exibição dos quadros escolhidos. Isso infere em uma necessidade de repensar os caminhos a serem tomados, o que levou Kiarostami a selecionar vinte e três fotografias tiradas por ele mesmo e uma pintura do artista flamengo Pieter Bruegel. Ao seguir na proposição de imaginar o que viria antes e o que viria depois da imagem fixa de cada cena, o realizador apostou na criação de imagens animadas, a partir de um uso extenso do CGI, e de uma robusta equipe técnica de edição e animação.

Ao me deparar com *24 frames*, me encontrei, primeiramente, com o trabalho de um cineasta empenhado no não-dito, no não-mostrado, apenas sugerido: esse aspecto orienta a obra como um todo e, no fim das contas, o filme comunica mais pelas suas sonoridades ruidosas e animalescas do que por diálogos, que são inexistentes no contexto do longa-metragem. Se Kiarostami alega, na ocasião de seu depoimento a Alberto Elena, que o seu desejo ao realizar filmes se orienta para um outro tipo de cinema, um cinema no qual há música, sonho, história e poesia (KIAROSTAMI, 2004, p.182) é porque o seu empenho em se afastar do cinema clássico narrativo o fez buscar outras soluções para os seus trabalhos, como

⁴ Ver em: <https://apaladewalsh.com/2023/07/no-principio-de-tudo-o-coracao/>.

⁵ É como o próprio Kiarostami afirma em *Duas ou três coisas que sei sobre mim*: “Creio que muitos filmes mostram demais e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar.” (KIAROSTAMI, 2004, p.183)

uma aproximação dos filmes de arte e videoarte, comumente exibidos em espaços museológicos, ou mesmo filmes ensaios – formas filmicas menos ligadas a uma herança romanesca e mais relacionadas com um experimentalismo formal.

Isso, todavia, não anula o fato de que o trabalho de Kiarostami, conforme o passar dos anos, tenha se desenvolvido tecnologicamente, dentro das ferramentas ao seu alcance. No que diz respeito à produção de *24 frames*, a utilização do CGI para a animação das fotografias selecionadas é determinante para o seu sucesso em termos técnicos e demonstra como o seu cinema, já reconhecido internacionalmente, pode contar com orçamentos mais robustos, que viabilizaram certas escolhas estéticas.

Um caminho singular, portanto, mas de rotas distintas, interdisciplinares, que culmina em uma obra final de grandes dimensões. Como bem definido por José Bogalheiro, *24 frames* pode ser entendido como uma obra que “(...) surge, naturalmente, na encruzilhada entre o cinema, a fotografia e a poesia” (BOGALHEIRO, 2023). Se há, na trajetória de Kiarostami, um reconhecimento enquanto artista-cineasta, consagrado internacionalmente por seu exercício cinematográfico, há também um outro Kiarostami que, não deixando de ser o mesmo, parece movido a investigar diversas linguagens e como elas podem adicionar ao que ele decide apresentar em suas obras. *24 frames*, neste caso, ocupa esse lugar de encruzilhada, que tanto interessa e causa: é, no fim das contas, um entre-lugar habitado, o respiro final de um realizador múltiplo.

1.1 Voltar à pintura

Tudo começa na pintura, pela pintura. A primeira imagem apresentada em *24 frames* já dá uma pista sobre o lugar subjetivo que a pintura ocupa para Abbas Kiarostami: é um quadro do pintor flamengo Pieter Bruegel, intitulado *Caçadores na Neve* (1565). Dos tantos motivos possíveis para usá-lo, ressalto primeiramente dois, que acredito serem mais importantes para a linha de pensamento aqui iniciada. O primeiro motivo, de maneira mais direta, faz jus ao enunciado acima, ao clarificar que para Kiarostami, um cineasta que toda a sua vida almejou ser pintor, tudo sempre começou *na* e *pela* pintura, pela simples razão de ocupar um lugar de desejo; o segundo, talvez mais objetivo e mais direcionado à própria fruição estética encontrada no trabalho do realizador, diz do intuito primeiro de se fazer um

filme somente a partir de quadros, de imagens estáticas, sem um antes e sem um depois pré-estabelecido.

Eis os elementos que compõem visualmente o quadro e que iniciam o longa-metragem: em um primeiro momento, me deparo com a pintura estática, imóvel em sua fixidez, e posso perceber na imobilidade da imagem alguns de seus elementos de destaque. Os três caçadores, os tantos cães que os acompanham, as árvores que antecedem a chegada no vilarejo, a vida que acontece no meio do vilarejo assolado nos lagos congelados, as chaminés das casas, as pessoas a circular pelas casas, na água estática, nos caminhos, os pássaros a voar pelo céu acinzentado. Uma cena tipicamente invernal, uma paisagem formativa que pode ser localizada geograficamente no hemisfério norte. Essa é a primeira impressão de *Caçadores na Neve*, que pouco a pouco, ganha mobilidade no filme. A primeira pista que tenho de que essa imagem está *em processo de se animar* vem pelo som, pelo ruído de uma chaminé em primeiro plano. Após a entrada do som, visualizo uma fumaça que, muito vagarosamente, começa a sair pela abertura da chaminé. É quando, detalhe por detalhe, percebo que a pintura já ganhou vida como um todo.



Figura 1 – O quadro *Caçadores na Neve* (1565).

Caçadores na Neve é a última de uma série de seis pinturas sazonais realizadas por Bruegel e encomendadas por Niclaes Jongelink, um banqueiro da Antuérpia. O trabalho em série de Bruegel se inseriu dentro de uma tradição antiga, na qual a divisão do ano se dava em seis temporadas desigualmente longas, começando no dia 1º de março. A série de pinturas de

Bruegel se inicia com a primavera e se encerra com o inverno: seu caminho percorre o desenrolar das quatro estações do ano, e deste motivo extraio uma primeira relação entre a decisão – que considero acertada – de manter uma pintura no filme e a sua eleição para abrir o longa-metragem. Esse tópico, todavia, será abordado de forma mais aprofundada no decorrer do texto.⁶

A intenção de que *Caçadores na Neve* simbolize toda uma linha conceitual também tem vez na escolha dessa pintura em específico. O porvir do filme é sugerido logo em sua abertura, pois os signos que encontro em *Caçadores na Neve* muitas vezes se repetem em cenas futuras, conectando-se de cena para cena, mesmo que a continuidade narrativa não seja uma premissa do filme. Nomeio alguns desses signos, os que talvez tenham se ressaltado mais aos meus olhos e ouvidos, e os localizo em momentos do longa-metragem que considero peças-chave para a realização de uma análise filmica devidamente elaborada.

1.2 Paisagens emolduradas, janelas para ver

Caçadores na Neve representa um segmento bem específico da pintura holandesa do século XVI. Considerado como o primeiro pintor paisagista a retratar de maneira expressiva cenas invernais, Pieter Bruegel integrou, com suas obras, o gênero denominado *pintura de paisagem*. Embora a Holanda tenha visto florescer gêneros diversos – podemos mencionar o retrato e as *scènes de genre*, por exemplo – a pintura de paisagem se destaca como uma das principais porta-vozes do que aconteceu na era de ouro holandesa. Olhar a paisagem e fazer dela a própria tela era, no contexto holandês, uma prática diretamente relacionada com a noção de cultura elevada e prosperidade econômica, recorrentes de um país em vias de desenvolver a construção de uma nação.

A presença de uma certa paisagem permeia *24 frames* ao longo de toda a sua duração. E não só permeia, como é parte constituinte da construção visual e sonora que Kiarostami propõe. A começar pela maneira com a qual ele explora diferentes modos de composição visual, transitando entre o que as fotografias que captou lhe forneceram e o que ele pode criar a partir da animação dessas imagens. E se toda paisagem é um ponto de vista⁷, então a busca

⁶ Falarei disso mais a frente, no subcapítulo intitulado “Contemplar a fauna e a flora”.

⁷ No seu livro *Modos de ver, modos de escrever – da imagem e da escrita em Herberto Helder e Jean-Luc Godard*, Rita Novas Miranda se utiliza dessa constatação para explicitar uma relação entre o visível e o legível na construção imagética-poética de Helder e Godard. Utilizo sua definição para me aproximar do seu pensamento.

deste realizador parece ir ao encontro de um objetivo em realidade muito simples: o de fazer um recorte para o seu ver, enfocando um espaço, uma cena, um acontecimento mínimo, para enfim, torná-lo objeto do ver e do ouvir em uma tela de cinema.

Ao introduzir *Caçadores na Neve*, Kiarostami dispõe aos espectadores a ideia de paisagem – uma ideia recorrente em praticamente todos os seus filmes –, e que se vê de maneira mais evidente nos filmes que compõem a trilogia *Koker*, ou o aclamado *Gosto de Cereja*. Por outro lado, é também pelo viés da paisagem que ele pode chegar ao conceito de moldura. Essas categorias, em *24 frames*, estão relacionadas e se comunicam diretamente: uma precisa existir para que a outra também exista. E como toda pintura pressupõe uma moldura, a brincadeira gramatical proposta por Kiarostami segue a mesma lógica, pois todo quadro filmico também pressupõe uma moldura – neste caso em específico, um enquadramento. É neste sentido que a limitação estabelecida pelo enquadrar se adequa não somente àquele que pinta, ou ao quadro pictórico, mas àquele que filma, ao próprio quadro filmico: ao *significado* de quadro em sua própria gramática filmica.

No caso de *24 frames*, é possível encontrar muitos quadros que são convites para se pensar janelas. O interesse da câmera fixa pelas tantas janelas presentes no longa-metragem demonstra um olhar atento para o que está do lado de fora delas, na natureza. Se Kiarostami escolhe, em muitas cenas, posicionar sua câmera dentro de ambientes fechados e não movê-la é porque, ao escolher virá-la para o lado de fora, ele próprio está movido a enquadrar o que é da ordem do externo, em vias de alcançar um horizonte outro, para além de si mesmo.

A necessidade de olhar para o que está para além da janela é, dentro dos estudos de história da arte, uma premissa simbólica já conhecida, que indica desejo de conexão com o mundo e com o que o olho pode buscar no horizonte. Das vinte e quatro cenas que compõem *24 frames*, o filme apresenta um total de oito que possuem janelas e que exploram maneiras distintas de emoldurar e de estabelecer o que está do lado de dentro e o que está do lado de fora. A compreensão de que a janela possui função de enquadrar nos leva a um depoimento, no qual o realizador destaca a importância do enquadramento para suas obras:

Portanto, creio que a ideia de enquadrar um objeto numa imagem é tão importante quanto o conteúdo. Ao escolher e enquadrar alguma coisa, nós lhe damos a dimensão da importância que provém do fato de a termos selecionado. No momento em que se seleciona algo, lhe conferimos um valor adicional que o distingue de toda e qualquer outra coisa (KIAROSTAMI, 2004, p.178).

Thomas Elsaesser e Malte Hagener apontam, no campo do cinema, os desdobramentos encontrados tanto na função de janela quanto na de moldura. A metáfora, que vale ser mencionada, diz também de um aspecto real: o do distanciamento encontrado pelo espectador, que possui, via olhar, um lugar de conforto para acompanhar os eventos transcorridos na tela. A abertura para o que ocorre no mundo se dá pela janela; ao mesmo tempo, a existência da moldura, o próprio *frame*, opera como delimitador daquilo que o olho pode enxergar.

Se vou à segunda cena, percebo ser possível relacionar o que diz o próprio Kiarostami, o que pontuam Elsaesser e Hagener e o que aparece no quadro filmico. Na cena, um carro acompanha o movimento de um cavalo que corre em uma paisagem invernal, entre árvores e neve. A câmera – que assume o ponto de vista de quem está dentro do carro; um ponto de vista que nos diz respeito enquanto espectadores – é observadora e está intrigada pelo que vê, seguindo o animal no ritmo de seu trote. Um filtro escuro e sujo cria uma barreira entre espectador e imagem, e não tenho a definição do que vejo de fato. A imagem é opaca e o movimento do animal faz com que a sua figura transite pelo quadro de maneira similar ao movimento de uma pincelada. No momento em que o cavalo para, o carro decide também parar, pois ali, tudo se resume a ver. É nesse momento que um outro cavalo entra em cena, dividindo o quadro com o outro animal. O entrelaço dos animais faz parecer com que estejam brincando na neve, em uma bela dança de cavalos⁸. É quando a dança se inicia que a janela do carro é aberta: para se ver melhor, é preciso retirar o filtro, retirar o véu que ratifica nossa posição distanciada, para poder ver um pouco mais, contemplando a dinâmica de mobilidade que toma curso em cena.

A paisagem atinge o olhar do cineasta e, por meio dele, é emoldurada. O automóvel, neste caso, auxilia no exercício de emoldurar, e a sua janela é o contorno necessário para a cena. E se já é bem sabido que o elogio do carro⁹ é uma realidade na criação de Abbas Kiarostami, não custa ressaltar que, através da janela de um automóvel, há sempre uma paisagem para se espreitar. Como o próprio realizador comenta: “(...) Ao volante, estamos como no cinema, com uma tela em cinemascope diante de nós, duas telas laterais e a

⁸ A trilha escolhida para a cena dá o tom de dança mencionado.

⁹ No livro *Caminhos de Kiarostami*, Jean-Claude Bernardet reserva um capítulo somente para pensar essa relação.

possibilidade de realizar um *travelling* extraordinário no meio da natureza". (KIAROSTAMI apud GOUDET, 2004).

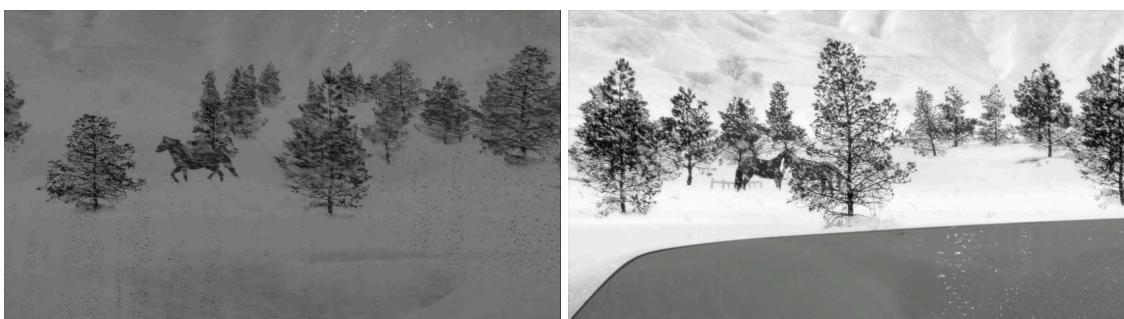


Figura 2 e 3 – Dois quadros da cena dois.

A cena doze estabelece uma relação entre o dentro e o fora que nos leva a uma outra ponta dessa reflexão. No primeiro plano da cena, percebemos uma janela que, neste caso, existe para que a sombra projetada no vidro da mesma ganhe destaque composicional. A projeção da sombra é de um pássaro, que supomos ser uma pomba, alocada no parapeito da janela, na parte externa de uma casa. Nossa visão só alcança os seus contornos, demarcados pela projeção, e em nenhum momento o pássaro abandona essa posição. O movimento, no entanto, existe dentro desses limites: o animal anda de um lado para o outro e se destaca mesmo quando duas pombas entram em quadro e circulam pelo ambiente externo que, de dentro, observo enquanto espectadora. O processo de emoldurar se torna ainda mais intrigante quando percebo que a moldura é dupla: não somente esses pássaros estão contornados ou atravessados pela janela, mas também pelas divisórias de vidro da mesma.



Figura 4 – Quadro da cena doze.

A dupla moldura também faz parte da composição visual do quadro. O enquadramento, nesse caso, é dobrado, destacado pela geometria das formas. A presença de retângulos e quadrados demonstra uma preocupação particular com a visualidade da imagem, com a geometria organizada em tela, que aparece também pelos atravessamentos de linhas – como vemos no caso das duas pombas – e no encontro entre essas linhas, visível nas intersecções entre as cadeiras e a persiana. Tudo se encaixa.

Essas pontuações me fazem crer que a moldura, para Kiarostami, não perpassa somente pela ideia do quadro, mas também pelo lugar da janela, daquilo que pode ser aberto para o que está lá fora, para um melhor alcance do olhar. O ponto de flexão mais interessante dessa abordagem talvez resida na compreensão de que a janela, na tradição artística ocidental, possui significado distinto e diametralmente oposto da compreensão oriental. Estabeleço o trabalho do historiador da arte Hans Belting como ponto de virada para que essa leitura aconteça, a partir do seu livro *Florence and Bagdad: Renaissance Art and Arab Science*.

Ao comentar sobre alguns aspectos que envolvem o processo de significação dessas janelas, Belting afirma, primeiramente, que a descoberta da perspectiva, além de transformadora no contexto do Renascimento, foi também determinante para o desenvolvimento da arte no ocidente como um todo, e para a consolidação de uma concepção artística que atravessou e atravessa o tempo histórico. Mas isso não traz nenhuma novidade efervescente em termos teóricos: é sabido e amplamente difundido que a Renascença estabeleceu todos os parâmetros basais da arte clássica, e que isso teve influência *a posteriori*,

na maneira de se desenhar e pintar, mas também fotografar e filmar. O que chama a atenção é a compreensão de uma dimensão simbólica dessas janelas e o lugar que elas ocupam dentro da história da arte.

Para Belting, a principal diferença entre as janelas ocidentais e as janelas de tradição árabe-muçulmana reside na maneira em que suas significações são concebidas e na carga simbólica que cada uma acarreta. Se temos na tradição ocidental uma tendência primária à medição pelo olhar, que perpassa pelo ponto de fuga, pelo horizonte daquilo que se vê de dentro para fora, na cultura árabe-muçulmana essa medição está direcionada para a própria luz e para as propriedades ópticas que ela carrega. A herança do perspectivismo no ocidente faz com que, para a arte ocidental, as janelas e a visão que se tem dessas janelas sejam categorias inseparáveis, que coexistem e digam respeito, antes de tudo, ao sujeito que vê, à sua subjetividade enquanto detentor desse ponto de vista. Mas, no caso oriental, a operação acontece a partir de outros parâmetros, a partir de outras perguntas; como a incidência do reflexo da luz em um espaço e a geometrização dessa luz no espaço, no que é possível de ser visto pelo olho. Esse interesse quase científico de um estudo da luz demarca de maneira mais proeminente uma diferença de compreensão e de bases teóricas que influenciam na formação desse sujeito pintor, que vê e também faz ver.

Essa demarcação também pode ser interpretada a partir dos conceitos de dentro e de fora. A janela, neste caso, é entendida como o ponto divisor não só do que está dentro e do que está fora, mas entre o que é do âmbito privado e o que é do âmbito público. A luz de dentro e a luz de fora são então categorias distintas, carregadas de simbolismos próprios. Se a luz ocidental está sempre referida ao que é da ordem do interior, do olhar de um sujeito que vê, a luz oriental, por sua vez, perpassa conceitualmente pela sua incidência nos espaços decorativos, e por uma geometrização das formas que diz do princípio formador da arte islâmica: a recusa de representação da figura humana.

Resta então a pergunta que finaliza o fio desse pensamento: mas por que aproximar essas duas compreensões? Por que estabelecer uma distinção entre as janelas é importante para essa pesquisa? Ora, se estou comentando sobre o trabalho de um realizador do Oriente Médio, que tem sua obra amplamente aceita em um contexto ocidental, essas questões me parecem não somente pertinentes, como absolutamente necessárias; e não só por uma diferenciação de origem, de um reconhecimento internacional que Abbas Kiarostami

alcançou, mas pelos motivos levantados em seus filmes, entendo que as razões que o levam a uma construção estética referenciada na arte ocidental são as mesmas que o levam a retornar, de alguma forma, para os princípios formadores da arte islâmica. Afinal, há pistas desse entre-lugar por toda a sua obra, onde o artista mergulha em influências tanto de um lugar quanto de outro, não se fidelizando a um suporte em específico, a um país em específico, a uma cultura em particular; como em seus haicais, nos quais podemos identificar um deslocamento proposital: “Nem oriente / nem ocidente / nem norte / nem sul / Aqui mesmo onde me encontro”¹⁰.

1.3 O som de fora

Mas quais universos estariam contidos dentro desses quadros? Podemos perceber, por parte de Kiarostami, o interesse pela construção de um universo visual, no qual o fio conceitual desdobrado em seus filmes perpassa por uma profunda relação com o ver, que não somente é apresentada ao olhar do espectador, mas colocada à prova também pela visão deste. O que pode uma fotografia capturar é questionado na mesma medida em que a pergunta se volta para o espectador, sobre o que podemos ou não ver nestas fotografias:

(...) A moldura é centrípeta, a tela, centrífuga. A tela, ou o quadro filmico, leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas, pedindo, inelutavelmente, o fora de campo. A moldura, ou o quadro pictórico, ao contrário, é “centrípeta”: ela fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição”. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 265).

No livro *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, Luiz Carlos Oliveira Jr. retoma a ideia de moldura postulada pelo teórico André Bazin, apontando modos de se entender o quadro filmico e pontos de divergência entre a moldura e a tela. Aproveito-me dessa fagulha que tão claramente nos convoca ao exercício do ver para além do campo para pontuar os aspectos sonoros do filme, que no seu desenvolvimento apresenta uma paisagem sonora muito específica¹¹, claramente acusmática: uma paisagem que atravessa as molduras, que não se contém por elas.

O conceito de som acusmático, desdobrado pelo compositor e teórico Michel Chion, diz de uma inserção sonora que não possui fonte visual localizável. Ouço algo, mas não vejo:

¹⁰ (Kiarostami, p. 185, 2018).

¹¹ Retomo, aqui, o conceito de paisagem sonora, elaborado por R. Murray Schafer em *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*.

essa escuta a partir de algo que não é visualmente identificável cria, de acordo com Chion, certo mistério em torno da origem do objeto sonoro, tornando a escuta obscura, mágica, e redobrando a atenção do espectador que se percebe às voltas com o fora de quadro, com aquilo que insere na dinâmica narrativa um suspense ainda sem respostas, ainda desconhecido. No caso de *24 frames*, a acusmática opera de maneira muito particular, e ressalto o interesse de Kiarostami por essas duas categorias embrionárias desde muito antes de *24 frames*. Enquanto signo que se repetiu em outros filmes do realizador, comento brevemente o caso do filme *Shirin*, que, em algum lugar, parece se conectar com o último filme realizado pelo iraniano.

No caso de *Shirin*¹², de 2008, o que acontece é: um filme que não vemos é exibido em um cinema. A câmera enfoca o público da sala, que assiste ao filme, e notamos a presença de diversas mulheres que acompanham a saga da personagem Shirin na tela. O filme todo segue uma mesma dinâmica: a câmera é sempre fixa, sempre interessada nos rostos dessas mulheres, e o som nunca é reconhecível no quadro. Embora saibamos que o objeto sonoro se origina em uma projeção cinematográfica, enquanto espectadores, só temos acesso às sonoridades extra campo, às sonoridades do filme que é exibido no espaço do cinema. Ver, neste caso, está posto de maneira distanciada, pois ainda que o verdadeiro filme aconteça nas expressões das atrizes que assistem um filme outro, só é possível ter alguma notícia da experiência filmica – que, como espectadora, não tenho – porque, primeiramente, *escuto* o que *não está em quadro*, e porque o filme que vejo está inscrito nas reações das mulheres que assistem a esse filme outro.

O entendimento de que o sonoro pode aparecer mesmo não estando enquadrado faz recordar que essas categorias – visual *versus* sonoro, ou visual *e* sonoro – podem até operar independentemente uma da outra, mas, de maneira geral, influenciam-se mutuamente, são codependentes. Ao investigar essa relação, Chion chega ao conceito de *audiovisão*, no qual elabora um argumento sobre como a sincronia entre som e imagem não diz somente do império do visual frente ao sonoro, mas da influência massiva do sonoro nas dinâmicas do visível.

¹² O filme está disponível no YouTube, com legendas em inglês. Para melhor entender o que defendo como construção sonora, ver em: https://youtu.be/zU4nDFIAwDQ?si=UIRQXJHUU5zL_6L9

O marcador de diferença dessas categorias, em *24 frames*, ganha uma dimensão a mais: comprehendo que não somente o som pode adentrar o visual, como, em alguns casos, pode conduzir a narrativa cênica, a causa e consequência das ações vividas pelos personagens. Isso se dá tanto pelo número de cenas que contém sons acusmáticos quanto pela maneira como as sonoridades diegéticas são elaboradas ao longo da construção filmica. A trilha clássica, usada em algumas cenas, em paralelo a um exímio trabalho de *foley* e mixagem, aliam-se à densidade sonora de cada narrativa, de cada pequeno universo existente em cada *frame*, e expandem-se para que, em sua não-naturalidade, algo a mais seja transmitido ao espectador. De camada em camada, as sutilezas sonoras do mundo natural invadem o filme.

Esse desejo de comunicação com o espectador tem um viés de revelação, que aproxima as categorias audiovisuais, compreendendo-as em conjunto, e que diz respeito à missão primeira da fotografia, de revelar um pedaço da realidade que existe no mundo. Aponto-as em duas cenas específicas: a primeira, na cena cinco, e a segunda, que acontece somente ao final do filme, na cena enumerada como vinte e três.



Figura 5 – Quadro da cena cinco.

A cena cinco se inicia com um pequeno veado circulando pelos arredores de uma mata fechada. É inverno, neva, e a saída da floresta aponta para um campo aberto. O animal circula pelo ambiente, mas se posiciona na fronteira, nesse entre-lugar que separa a mata do campo aberto. O animal cheira o espaço novo, fareja o chão, vez ou outra levando a grama à boca, e parece procurar algo – mas isso é somente o julgamento humano a impulsionar leituras e interpretações. Fato é que, em sua solidão, o veado percorre o espaço, e tem sua atenção

direcionada pelo piar de alguns passarinhos, que enquanto espectadora, apenas escuto. O piar é um sinal de alerta: o barulho surge como aviso de que algo se espia, e possui eco em uma trilha misteriosa, que inclui ruídos crescentes, batuques demarcados, distintos das sonoridades diegéticas que escuto e suponho vir de dentro da floresta. Trilha e som são, aqui, uma coisa só, e se entrelaçam na mesma medida em que o animal tenta seguir, na suspeita de que algo se aproxima.

É também por dar atenção especial ao piar assustado dos passarinhos que o veado adentra novamente a floresta, se encaminhando para a origem da fonte sonora – em busca, poderia dizer, de uma revelação dessa acusmática. Rapidamente, ele é abatido por uma sucessão de tiros, e após uma grande revoada de pássaros, tudo silencia. O que resta na cena é o corpo do animal, morto ao chão, e o corte sonoro que finaliza a narrativa. Testemunho, então, toda uma construção do tensionamento da cena pela via sonora, orientada pelo que acontece no fora de quadro, por aquilo que *não vejo*, mas *ouço*.

A cena vinte e três traz uma construção semelhante, repetindo o lugar ocupado pelo som no desenvolvimento narrativo da cena. Há vários tocos de madeira demolida empilhados, e em cima deles repousa um passarinho. Atrás da ave, duas árvores já secas balançam ao som de máquinas de demolição. O passarinho está atento ao que acontece ao seu redor, a buscar a fonte sonora. No fora de quadro, escuto um canto insistente de um pássaro, soando junto com um ruído longo e agudo, a princípio abstrato, e que aos poucos identifico como o barulho de uma motosserra. O ruído abafado do vento também compõe sonoramente a cena, adicionando mais uma camada à paisagem sonora. A motosserra, no entanto, é poderosa, fervorosa, e fica mais alta com o desenrolar da cena. Quando a primeira árvore cai, ouço um canto distinto do comum, distinto dos pios de até então; ao cair da segunda árvore, o passarinho, que antes repousava nos tocos de madeira, voa imediatamente para longe.

O uso estratégico da acusmática me parece indicar, no trabalho de Kiarostami, sua intenção em explorar possibilidades sonoras meditativas, em uma retórica sobre o que é da ordem do visível e do invisível. A inserção do sonoro, o pensamento intencionado, a tentativa de entender um pouco mais sobre o que opera no fora de quadro, tudo isso nos aproxima mais do que o iraniano queria dizer quando defendeu que gostaria de fazer ver um cinema, sem necessariamente mostrá-lo. As paisagens sonoras, nesse sentido, integram totalmente o corpo

filmico, preenchendo de maneira suave e também brusca os silêncios da mata, das praias, das tantas paisagens desoladas.

1.4 Atravessar o inverno

Um dos signos que possui mais expressividade no decorrer de *24 frames* é o inverno. A demarcação e a presença constante do período já eram visíveis anteriormente, nas fotografias de paisagem de Kiarostami, antes mesmo da realização do último filme do iraniano. Essas fotografias integraram exposições diversas, livros de fotografias e até mesmo um outro filme – o pouco comentado *Roads Of Kiarostami* (2006), composto somente por imagens de estrada. No Brasil, o dossiê *Abbas Kiarostami*, editado em 2004 pela Cosac Naify, se dedicou a fazer uma apresentação de alguma dessas fotografias, em conjunto com textos teóricos que se debruçam sobre a extensa obra do realizador, além da inclusão de textos do próprio Kiarostami.

A predileção de Kiarostami pelas tonalidades invernais, normalmente capturadas com filme preto e branco, me fizeram atentar a um ponto certamente relevante para o ofício de um fotógrafo: a luz proveniente do inverno. A incidência de luminosidade da época, sua diminuição considerável durante o período e, seguindo uma diretriz estética, a associação direta entre a luz e o caloroso, constituem a base do exercício daquele que fotografa um cenário vazio, praticamente intocado pela presença humana. No caso de *24 frames*, essa conceituação fotográfica é traduzida no material filmico para o cinema, e compõe sua própria cinematografia de maneira estrutural. Percebemos uma intencionalidade com o trabalho de iluminação, não somente a partir das fotografias tiradas previamente, mas também com as fotografias animadas, que pensam a ideia de luz em um contexto específico de imagens em movimento.

Para *24 frames*, Kiarostami trabalhou com onze cenas que possuem de maneira mais evidente a presença do inverno e, em alguns casos, da neve, símbolo da estação por excelência. Isso já é indicado logo no início do filme, com a cena um introduzindo o quadro *Caçadores na Neve*, mas vai além e se repete nas cenas dois, quatro, cinco, dez, onze, quinze, dezessete, dezoito, vinte e vinte e dois. Percebo que este não é um motivo à parte, mas uma categoria que integra a *mise-en-scène* filmica em seu cerne; afinal de contas, o filme realizado por Kiarostami é aquele que apresenta como premissa as conexões estruturais entre os seres

vivos e a natureza que habitam.¹³ Essas conexões, por sua vez, não poderiam estar desenlaçadas de uma questão temporal, propriamente sazonal, que orientou e orienta a maneira como nós, animais humanos ou não, experienciamos o que está à nossa volta, no mundo real, e que no caso desse filme carrega um sentido primeiro de atravessamento.

O mundo em *24 frames* é por isso composto extensivamente por paisagens de inverno, que carregam uma premissa um tanto quanto desoladora – própria, inclusive, de qualquer leitura superficial que se pode fazer de lugares pouco habitados, desligados de um centro urbano fervoroso e com temperaturas visivelmente mais frias. O rigor do inverno, a maneira como a estação pode atuar em situações que levam a um extremo dos sentidos e sua leitura comumente associada ao atravessamento da morte, todos esses pressupostos e interpretações se fazem subentendidos na *mise-en-scène* filmica. Kiarostami não deixa de apresentá-los, elaborando-os em conjunto com o seu pensamento um tanto quanto metafísico, mas faz isso de forma a não tirar os pés do chão, e não se restringe somente a esse tipo de associação. Algumas cenas do filme apresentam contrapontos interessantes, com a presença do humor e também da delicadeza, refletindo sobre de que forma o inverno pode ser uma experiência de beleza, deslumbramento e transformação.

Na cena quinze, seis pessoas se encontram paradas de frente para a torre Eiffel, que é somente um ponto distante e opaco no campo de visão; a nós espectadores, resta assistir a esses observadores, uma provável família muçulmana, somente de costas.

A cena toma forma primeiramente a partir dos sons, sons de carros, de cachorros, de sinos de bicicletas, barulhos de sapatos, músicas, conversas paralelas àqueles personagens que, pacientemente, assistem o cair do dia. Pouco a pouco, outros personagens aparecem e circulam pelo espaço do quadro, adentrando-o e saindo dele, sozinhos ou acompanhados. E com o tempo também a opacidade do fundo se esvai, deixando à vista a torre Eiffel, que, aos poucos, ganha definição luminosa. Quando a neve começa a cair, a torre se ilumina. O espetáculo de luzes toma conta da profundidade de campo, se misturando com os flocos de neve, pequenos pontos esporádicos que preenchem a cena. É quando uma cantora entra em quadro, tocando um violão e cantando alguma *variété* francesa. Enquanto ela passeia pelo quadro, a vagar pela ponte na sua cantoria, a noite cai. A cena se finaliza com um *fade out* e

¹³ Os aspectos relativos a essas conexões serão abordados no subcapítulo seguinte, “O tempo da fauna e da flora”.

com a diminuição gradativa dos sons, das luzes, da neve em 3D, que vem em minha direção de pessoa espectadora.



Imagen 6 – Quadro da cena quinze.

A cena quinze é uma das poucas cenas de *24 frames* que apresenta diretamente personagens humanos. A imobilidade da fotografia, o momento único capturado pelo olhar do fotógrafo, estão presentes nos seis personagens que olham e olharão eternamente para a torre Eiffel, a compor Paris ao fundo. É possível supor pelas vestimentas dos retratados que, no momento do registro fotográfico, o frio imperava, mas a inserção dos flocos de neve, o seu surgimento em paralelo com as luzes advindas da torre, e até mesmo a escolha pelo preto e branco, de alguma forma caracterizam precisamente essa estação do ano, romantizando-a em seu espetáculo visual.

De uma dinâmica romântica passo a uma outra dinâmica, curiosa, por vezes até cômica. A cena dezoito traz alguns signos já antes encontrados: o enquadramento do enquadramento, a moldura da moldura. Comentá-la nesse contexto é, no entanto, chamar atenção para outros aspectos de sua construção. Deparo-me mais uma vez com uma cena de inverno: uma janela que dá para um campo coberto de neve e cheio de árvores enquadra a dinâmica de dois pássaros que disputam o local. Percebo que há uma diversidade sonora, e que, também por isso, uma diversidade de fauna. Um dos pássaros em disputa parece proteger um ninho, mas essa é uma ação que não comprehendo em sua totalidade, pois parte da janela

tampa o alcance da visão. Ao fundo, em profundidade de campo, há uma breve movimentação e percebo a circulação de um animal, a princípio não identificável.

Os dois pássaros seguem na disputa pelo território, até que o conflito não resolutivo os afasta do local e eles voam para longe. É neste momento que um passarinho solitário se aproxima do local e o toma para si. Penso que a cena se encerrou e que a resolução está feita, até que, no silêncio de seu ataque, um gato abocanha o passarinho, retirando-o de sua casa de neve. O felino segura a ave por um tempo, sem matá-la, mas logo a solta; e o passarinho, amedrontado, voa de volta para o seu lar improvisado.

A extensão branca e larga da neve, que assola qualquer ambiente no qual se encontra, e a maneira como os animais escolhem percorrer – também para sobreviver – a este grande campo congelado, a maneira como as árvores projetam suas sombras e se afirmam enquanto meros traços pretos tensionados contra o branco da neve, a forma como as texturas de cada vista panorâmica dialogam entre si, tudo isso pertence a elaboração da composição visual do filme. Retorna-se a tendência primeira de Kiarostami, a de estabelecer um olhar gráfico e pictórico para tudo aquilo que retrata, que manipula as informações visuais e luminosas com primor, e que vê nas estações mais frias, como o inverno e o outono, possibilidades cativantes para o exercício de sua fotografia.



Figura 7 – Quadro da cena dezoito.

O anúncio tão direto de um tema invernal logo na primeira cena e sua afirmação no decorrer do filme me levou a elaboração do subcapítulo seguinte, quando me perguntei: ao eleger uma estação do ano para homenagear, estaria Kiarostami alegando que a feitura de *24 frames* se baseia em uma concepção na qual a temporalidade a ser discutida seria a encontrada na natureza, na animalidade dos seres que compõem a fauna e a flora desse filme – e, por extensão, dessa estação do ano especificamente?

A leitura que faço me leva novamente a Bruegel, à escolha de Kiarostami em temporalizar cinematograficamente uma pintura icônica para a história da arte, tão revisitada quanto memorada pelo cinema¹⁴. Enquanto quadro que encerra uma série de seis, *Caçadores na Neve* parece encubido de apresentar um ciclo de vida que não tem fim nem começo, mas um contínuo no qual se percorre um caminho somente até chegada da próxima etapa. Se a tela foi pintada com o intuito de encerrar uma série de outras pinturas, em Kiarostami ela é utilizada com o intuito de iniciar um filme, um novo percurso, uma transformação na qual a carga metafórica reside precisamente nisso: em um atravessamento constante, que pode levar a lugares novos, paisagens outras, seres distintos; pode até mesmo traçar um caminho de atalhos, que perpassa toda a arte pictórica, do século XVI ao século XIX, e que desemboca, por fim, em um cinema outro.

1.5 A consagração da fauna e da flora

A intenção de se fazer um filme sobre a natureza, no que talvez seja o exercício de aproximação mais radical de Kiarostami, se faz visível em *24 frames* desde as suas primeiras cenas. Essa é uma premissa que, na verdade, está presente de maneira enfática no discurso artístico do realizador, que por vezes rejeitava a cidade grande e comentava sobre a necessidade de fugir com a sua câmera para as montanhas, para um mundo desacelerado e também isolado. Contemplar e observar esse dito mundo natural era um exercício que a sua prática fotográfica abrangia, mas que já integrava o quadro de hábitos terapêuticos do realizador muito antes de se tornar fotógrafo.

Estar no mundo e observá-lo, para só então escrevê-lo, filmá-lo, denota uma intenção contemplativa, antes ensaiada em outros filmes – em especial aqueles realizados no Irã, nas

¹⁴ Andrei Tarkovsky também homenageou o quadro, recriado na ocasião dos filmes *O Espelho* (1975) e *Solaris* (1972).

montanhas e nas pequenas vilas, por vezes pouco acessíveis pela equipe de filmagem –, mas que chega ao ápice com *24 frames*. Se antes o mundo retratado pelo realizador ainda centralizava o humano no cerne de sua própria discussão, no caso de *24 frames* o humano, ainda que integrante que compõe diretamente a lei de causalidade proposta pela narrativa filmica, está integrado a uma discussão outra, que enfoca dinâmicas muito próprias, de um universo atravessado pela animalidade, pelas regras que o sol, o vento, a chuva e a neve, enquanto elementos e eventos naturais, impõem ao seres, ao *ser*.

É nesta matemática que mora uma compreensão muito específica sobre o realizador: comentar a obra de Abbas Kiarostami é comentar também sobre a sua maneira de ver o belo do mundo. Ao me debruçar sobre a maneira tão obstinada que Kiarostami busca traçar uma poética da natureza, comprehendo que o belo, neste caso, é associado a uma sacralidade que somente o mundo natural pode introduzir e compor. A beleza, neste caso, está nas paisagens, na forma como caem os galhos de uma árvore, na maneira como cavalos correm por um trajeto cheio de neve, na maneira como as vacas se comunicam através de seus mugidos.

Esse belo de aspirações transcendentais é comentado por Youssef Ishaghpoour no seu ensaio *O real cara e coroa*, ao analisar o filme *Gosto de Cereja* e dizer que “a beleza do mundo, a paisagem só existe no espírito daquele que a contempla” (ISHAGHPOUR, p. 146, 2004). O ser é, então, tão metafísico quanto material. Pensá-lo para *24 frames* implica entender sua corporalidade, sua atuação nos espaços, seu comportamento frente aos outros seres e também às dinâmicas da natureza. Mas o olhar exige uma medição da distância, e na busca por criar retratos da animalidade, ao desenvolver o que podemos nomear como seu bestiário cinematográfico próprio, Kiarostami explora, de maneira muito particular, como a existência desses animais pode se dar a partir de subjetividades muito próprias. Um olhar humano, portanto, que, ao subjetivar esses seres, provendo-lhes uma existência independente e singular, paradoxalmente dota-os de humanidade.

O imaginar retorna então enquanto categoria possível para se criar uma subjetividade animal. Maria Esther Maciel, no seu artigo *Literatura e subjetividade animal*, se detém sobre esse aspecto:

O que os animais sabem sobre nós se inscreveria, portanto, no modo como cada animal nos vê e nos percebe. E dada nossa incapacidade de rastrear esse saber por vias apenas racionais, científicas, resta-nos também imaginá-lo, conjecturar sobre ele. E é o que muitos poetas fazem ao habitar, ficcionalmente, o corpo do animal e atribuir

a ele uma voz, tentando depreender o que se passa na esfera íntima desse outro. (MACIEL, p.5, 2021).

Muitas das cenas de *24 frames* operam sobre o ponto de vista do animal. Comento as que considero mais tocantes, mais factíveis para o estabelecimento de uma aproximação com a ideia de subjetivismo animal elaborada por Maciel.

A cena dezesseis é uma delas. Visualizo um cantão à beira-mar, permeado de construções em ruínas e patos que circulam de um lado para o outro. No fundo do quadro há um barco ancorado, que se balança de tempos em tempos, de acordo com o movimento das ondas. A perspectiva da cena é bem explorada: o ponto de fuga faz alusão ao encontrado nas pinturas renascentistas. Os patos que transitam são diferentes entre si, sendo de raças diferentes, coloridos, singulares.

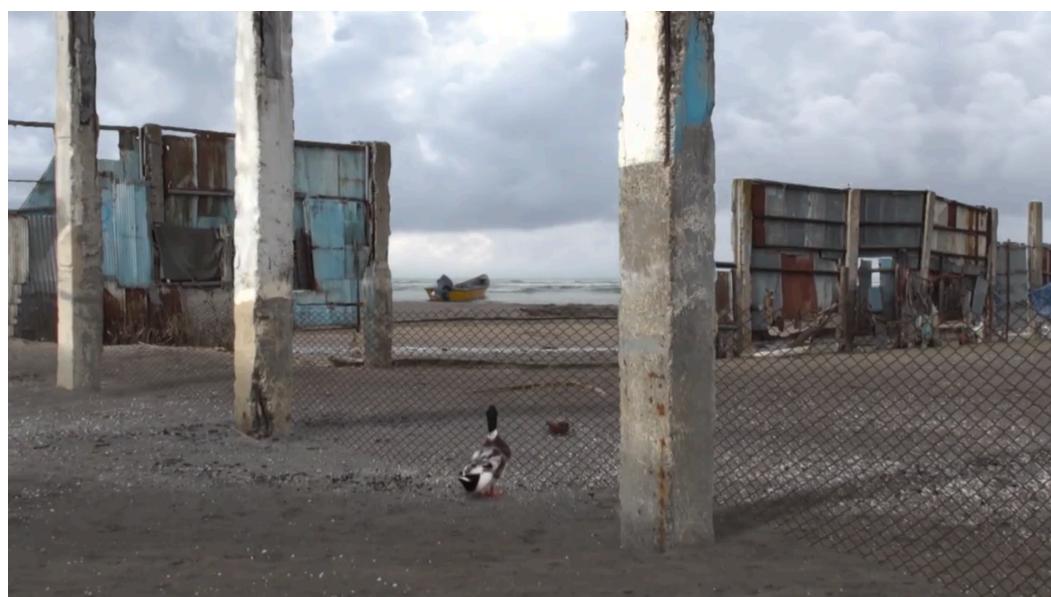


Figura 8 – Quadro da cena dezesseis.

O som dos patos traz certa comicidade à cena, dominando-a por completo. Cada pato está presente em um ponto do espaço cênico, pois eles andam enfileirados, adentrando e saindo do quadro por ordem de chegada; somente o pato verde, localizado em primeiro plano, está sozinho. Apartado dos outros de sua espécie por uma grade baixa, o pato verde observa os patos livres circularem por entre os espaços. Aqui se inicia a associação entre o que diz o seu gestual e o que eu, espectadora, imagino sobre a narrativa deste animal. Quando percebo a aproximação de um dos patos marrons, que grasna em direção ao pato verde, me atento. O pato verde grasna de volta para o pato marrom, em uma comunicação ininteligível. A barreira

física criada pela grade os impede de um encontro. Ambos tentam voar por cima dela, mas sem sucesso, e o pato marrom acaba indo embora com os outros. Resta ao pato verde a resignação de estar sozinho, habitando as grades de onde, por razões desconhecidas, se encontra isolado.

Embora essa subjetividade não seja construída pela via da palavra, oralizada na boca de seus personagens – este não é o caso de um filme no qual os animais falam, por exemplo – é possível ler esses animais também pelos seus gestuais, por seus corpos em ação. O animal escrito perpassa o animal imaginado, animado virtualmente em *24 frames*. Compreendo então que a possibilidade de dirigir esses corpos explicita o uso do artifício manipulado por Kiarostami, e entendo que a feitura desse filme só se realizaria no momento específico de seu surgimento, com Kiarostami possuindo total poder de escolha sobre esses corpos e sobre o que eles transmitem.

O aparecimento de uma subjetividade animal que envolve a cena nove caminha na mesma direção da cena dezesseis. A diferença se dá por um cenário diametralmente oposto. Chove em uma savana: há relâmpagos, trovões e ventania. A figura de um leão que ruge, centralizado no meio do quadro, contrasta com os trovões que vez ou outra aparecem ao fundo. Em um determinado momento, leão e trovão parecem uma entidade una, com suas sonoridades individuais em perfeita harmonia. Avisto também uma leoa ao fundo; ela e o leão são contornados por uma espécie de casa de cupim, que os cerca, dando-lhes uma moldura, ou um abrigo. Quando a chuva aumenta, a leoa se levanta, movendo-se para outro lugar. O leão prontamente vai atrás dela. No momento em que a fêmea se deita em um novo local, inicia-se o coito.

Mas é quando um trovão retumba em explosão no céu, mais alto e forte que os de até então, que o coito é interrompido: o som parece assustar a ambos os animais, e a leoa tem uma atitude de repulsa, rugindo para o outro animal. O macho sai de cima dela e se afasta, e ela rola pelo chão com a barriga virada para cima, esfregando-se sozinha. O leão não a procura mais, dando-lhe as costas e caminhando para outra direção. Paralelamente a toda essa movimentação animalesca, a chuva continua a cair, ininterruptamente. As gotas de chuva adentram o primeiro plano, anterior à casa de areia e ao campo de visão do espectador; embora essa água percorra todo o quadro, ela parece não atingir o “paraíso” imaculado do reino animal, que se afeta somente de maneira superficial pela chuva.



Figura 9 – Quadro da cena 9.

Há um pensamento filosófico que bem traduz a ideia de um *ponto de vista animal*, comentado por Maria Esther Maciel a partir da teoria de Jacques Derrida. A afirmativa do filósofo de que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (DERRIDA apud MACIEL, 2008, p.50) interessa na medida em que o constructo comportamental desses personagens atravessa a humanidade daquele que os escreve, o ponto de vista daquele que os narra. Neste sentido, a câmera fixa e distanciada de 24 frames reafirma o distanciamento proveniente do olhar do realizador – como acontece na cena nove – e, ao mesmo tempo, se dispõe a encarar até de maneira voyeurística o agir desses animais que, embora não se prezem a olhar de volta, ainda assim não deixam de olhar o mundo, para o que está fora deles mesmos.

Nesse jogo de alteridade entre o que pensam os animais e *o que penso que eles pensam* reside a possibilidade única da pergunta, que é sempre cara à poesia. Não me interesso em fechá-la com alguma resposta: creio que o ato de se perguntar esteve com Kiarostami por toda a sua trajetória cinematográfica, de propor com sua atitude a criação de um cinema pensante. Contemplar o mundo, neste caso, se alicia ao ato de experienciar o mundo, pois o aprendizado se dá também pela visão. E ver é inevitável, é um todo que engloba tanto escuta, quanto tato, quanto sentidos outros: não se vê somente com os olhos.

2. DO RELUZIR DO FOTOGRÁFICO À EXPANSÃO IMAGÉTICA DOS MUNDOS

No curta-metragem documental *Roads of Kiarostami* (2006), Abbas Kiarostami, ao comentar sobre as suas fotografias de paisagem, evoca a definição de Sohrab Sepehri sobre a estrada: “para Sohrab, o poeta moderno, o caminho é exílio, vento, música, viagem e inquietude”¹⁵. Pensar a estrada enquanto um caminho de retiro – exilado, sensorial, mas também diverso, com rotas distintas – parece evocar uma temporalidade suspensa, quase flutuante, apartada de um tempo comum; e se a estrada é como define Sehperi, ela certamente engaja em nós um estar no mundo, no qual podemos experienciá-la em seu próprio tempo, que é sempre o do presente.

Roads of Kiarostami foi o primeiro filme de Kiarostami feito somente a partir de fotografias, sem o uso da imagem em movimento. O segundo e último foi *24 frames*. Apesar de ambos os filmes trabalharem com o mesmo princípio – o de se estruturarem imageticamente sob a égide fotográfica – suas propostas de base são distintas e suas temporalidades divergem. O interessante, aqui, é compreender que o desejo de Kiarostami de realizar filmes sobre fotografia não se esgotou com *Roads of Kiarostami*, e foi necessário a feitura de um outro filme, onze anos depois, para retornar a uma discussão ontológica que envolvesse não só o cinematográfico, mas também o fotográfico.

Percorrer a estrada metaforizada por Kiarostami a partir de Sepehri é dar seguimento a um percurso que se faz na reunião de momentos efêmeros e que, quando dispostos em conjunto, caracterizam uma experiência completa, vivaz. Movimento, portanto: em termos *bergsonianos*, tempo materializado em instantes de imobilidade que, se arranjados em sequência, supostamente criariam a ilusão de um movimento contínuo, sequencial. O princípio fundador do cinema, porém que, em suas raízes, está conectado diretamente ao dilema do fotográfico: a captura do instante.

Como tratar, então, desse instante decisivo – para retomar a ideia de Cartier Bresson –, imobilizador e revelatório, que só a fotografia produz – e que, ainda assim, pode possuir, como vemos em Kiarostami, ecos no dispositivo cinematográfico? Ao partir dessa pergunta, precisei considerar não somente o efeito de um cinema que se faz por fotografias, mas também a maneira como esses dois campos se relacionam em termos de linguagem, de dispositivo e de estética. Com esse pensamento adentrei os estudos da categoria fotográfica, e

¹⁵ O curta-metragem está disponível no YouTube, com legendas em inglês, no seguinte link: https://youtu.be/Rh9-uKavbu0?si=_NH61CuOoxZNiWgC. Último acesso em 05/01/2025.

foi assim que me encontrei com uma arte que, como define Adolfo Navas Monteiro, possui seu sentido morfologicamente fechado, esférico; seja como for, fato é que a fotografia, diferente do cinema, independe de uma construção sequencial, narrativa, para estabelecer o seu sentido. Ela se faz suficiente em seus próprios termos e condições, e é formada em uma experiência temporal na qual a captura é, reconhecidamente e assumidamente, apenas um fragmento de um todo.

Quando menciono o *todo*, me refiro à representação do mundo que contorna uma foto, à premissa contida no princípio de captura e revelação de um instante real do mundo, que está lá, independente do fotógrafo, mas que só passa a existir como fotografia a partir da incidência do olhar daquele que fotografa, e do trabalho executado pela máquina no momento da ação do obturador. Esse todo, presentificado na foto mas também existente para além dele, remete a alguns conceitos, já muito comentados pelas teorias da fotografia e pela semiótica, mas ainda assim, necessários para uma melhor compreensão do que significa *o estar no mundo* da fotografia – e para que, em sequência disso, a discussão aqui estabelecida possa avançar por outros caminhos.

Há uma primeira orientação, que ocorre via *índice*, passível de ilustrar as rotas traçadas pela fotografia no decorrer de sua história; e não obstante, essa orientação parece retomar, em alguma medida, de que maneira o real é exposto na revelação fotográfica e também por ela, a *posteriori*, pode ser subvertido. Entender as rotas traçadas por essa linguagem ainda tão nova não poderia estar desatrelado do que traduz em um primeiro momento o signo indicial, ainda mais quando o trabalho fotográfico de Kiarostami é colocado como objeto central da investigação.

Um apontamento teórico relevante quando se fala sobre as diferentes temporalidades das imagens é aquele teorizado por Gotthold Ephraim Lessing em sua análise sobre o Laocoonte. Ao dissertar sobre a função da pintura em *Laocoonte, ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766), Lessing apresentou a tese do *instante pregnante* enquanto o momento fecundo para o pintor, que deve agir com a intenção de comprimir a ação no momento mais decisivo, e de maneira que melhor expresse a essência do que está sendo representado e transposto para a tela. “Grosso modo, Lessing procura equacionar um antigo dilema da pintura de história: como dar conta da totalidade de um acontecimento figurando apenas um de seus instantes” (OLIVEIRA JR, 2024, p.14). A intencionalidade do instante

pregnante também tem a ver com uma simbolização daquilo que é retratado, visando a construção de um sentido que se faz presente na pintura.

O conceito de Lessing, no entanto, é justaposto por Jacques Aumont à tese do *instante qualquer*, que dialoga com a vertente impressionista da pintura e com a revolução fotográfica, em curso na virada do século XIX. Aumont indica o conceito de *instante* operando como antagonista da prática representacional da pintura, pois a pregnância, contradizendo a ideia de instantâneo, é entendida dentro de uma lógica daquilo que perdura; e se o instante vai trazer à tona o mundo das sensações e das efemeridades, a construção e simbolização de um sentido buscada na pintura acaba caindo por terra.

Entendo, portanto, que a câmera fotográfica surge neste contexto enquanto aparato neutralizador, e que as intenções da pintura acabam por ser escamoteadas frente a esse novo objeto, que possibilita uma inscrição temporal antes não encontrada no exercício da pintura. O curso do tempo é, por assim dizer, abraçado pela banalidade que só existe na fotografia.

Comento, portanto, alguns pontos de luz vistos na história da arte fotográfica, e o que alguns pensadores disseram sobre ela, para depois me debruçar sobre as consequências de formação das imagens estáticas e a maneira como as mesmas ecoam na formação das imagens móveis, pontuando sobre a transição do analógico para o digital e sobre a chegada do vídeo, acontecimento incontornável na história das mídias.

2.1 Mapas de um tempo real

As fotografias, ao fixarem o presente no momento do clique, possuem um certo poder de evocação do passado e de condensação do tempo. Se retomo, mesmo que brevemente, o momento de fundação das teorias da fotografia, é porque ao longo da investigação, me deparei com alguns conceitos importantes para explicar a sua relação com o que já foi.

Movimento de retorno ao que está morto: eis o primeiro vislumbre do que se constituem as fotos, objetos evocadores que, materializados no filme fotográfico, tornam o instante presentificado na ação que o obturador registrou. O tempo de uma foto tem sua duração ditada pelo tempo de formação da imagem na câmera fotográfica, e sua velocidade de formação condiz com uma temporalidade efêmera, tecnológica – em sua maior expressão de produto moderno (e, por que não, capitalista?), contingente. Cartier-Bresson expõe o dever do fotógrafo da seguinte maneira: “Devemos lutar constantemente contra o tempo: o desaparecer

é para sempre. Trata-se de apreender o imediato, o gesto fugaz, o sorriso impossível de novo e de novo” (CARTIER-BRESSON, 2015, p.34). No que podemos acrescentar, da visão de Susan Sontag sobre o assunto, que comenta muito sobriamente sobre a capacidade das fotografias tirarem proveito do prestígio da arte e da magia do real ao mesmo tempo.

É preciso, antes de avançar, retomar o já citado *índice*, conceito desenvolvido por Charles Sanders Peirce, que no despertar da teoria fotográfica, foi abraçado pelas discussões ontológicas sobre fotografia. Para o semiólogo, o signo indicial estava ligado diretamente ao objeto que representa, relacionando-se sempre com algo que acontece ou aconteceu. Essa conexão seria passível de acontecer por vias físicas, causais, ou temporais; ela aponta para uma relação de contiguidade com o objeto. No caso da fotografia, por muito tempo esse conceito lhe vestiu bem, visto que no momento de seu surgimento e formação, o fotográfico era indissociável da realidade. A fotografia era, por isso, um índice do real, uma revelação desse fragmento de mundo, um registro de um evento presentificado de um passado recente, que tomava e ainda toma forma na imagem revelada.

Compartilhando com a teoria dos signos de Peirce a euforia intelectual da época, Barthes apresentou, em 1980, o conceito de *punctum*, no seu já clássico *A câmara clara*. O termo *punctum* também estabeleceu diálogo com a ideia do registro enquanto marca do que já passou. Desenvolvido para argumentar sobre o efeito subjetivo que atinge individualmente cada espectador de uma fotografia, o *punctum* retoma a ideia da mortalidade de uma foto, de um tempo passado, a partir de uma revelação de significado privado àquele que vive a experiência.

Ambas conceituações surgiram em um momento no qual a fotografia se firmava enquanto categoria e fazia perguntas de ordem ontológica para si mesma. Barthes, ao escrever *A câmara clara*, faz um movimento de oposição entre a linguagem fotográfica e a linguagem cinematográfica, delimitando a especificidade do fotográfico e demarcando a fixidez da fotografia *versus* o movimento do cinema. Essa ação também indica a importância de uma definição categórica de dois campos considerados como modelos teóricos de tempo (DUBOIS, 2017, p.50) e remete ao fato de que, nos debates contemporâneos sobre a imagem, essas expressões artísticas já possuem outra roupagem – que não as elaboradas pelas teorias fundadoras da fotografia –, não se apresentando mais enquanto categorias fixas e ocupando cada vez mais um lugar diluído, de fluidez teórica.

Em resumo: do relógio de ver¹⁶, passando pela euforia do fotojornalismo, pela instantaneidade da Polaroid e chegando às imagens digitais de hoje, a câmera fotográfica percorre um caminho no qual a sua busca ainda é em alguma instância a mesma, em um desejo de consagração de um momento que existiu, mas já passou, mas que é tão veloz e fugaz que mal se teve tempo para uma definição, uma impressão de contornos claros. São como as fotografias vultosas de Francesca Woodman¹⁷, que trabalhou a ideia de movimento e de imobilidade dos corpos a partir do conceito de vestígio.



Figura 10 – *Sem título* (1976), Francesca Woodman.

No seu ensaio *Quando as imagens tocam o real*, Georges Didi-Huberman sugere o rastro como uma possibilidade conceitual para a fotografia. O historiador da arte, em sua investigação sobre a relação entre as imagens e o dito real do mundo, elucida o seu pensamento colocando uma questão inicial, que conversa com os desdobramentos desse trabalho. Nas suas palavras: “ocorre, portanto, que as imagens toquem o real. Mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo —

¹⁶ A expressão *relógio de ver* foi usada por Barthes para descrever as máquinas fotográficas em *A câmara clara*.

¹⁷ Na produção fantasmagórica de Francesca Woodman nos deparamos com uma possível leitura de aceno surrealista, que me remete ao pensamento crítico de Sontag. Utilizo sua leitura das imagens surrealistas para educadamente discordar que o trabalho de Woodman seja lido por essa chave. Talvez a fotógrafa não esteja necessariamente atrelada a um surrealismo referencial e vigente, visto que seu trabalho envolve principalmente a materialidade dos objetos e suas relações espaciais, tais como cadeira, chão, piso, corpo e até mesmo as marcas deixadas por esse corpo nos mapas de espaços interiores. Suas fotografias me parecem, na verdade, extremamente referenciadas em um real que é, antes de tudo, autobiográfico.

nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade?" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208).

É possível pensar nos efeitos que esse real gera ao entrar em contato com aquilo que, primariamente, se constitui enquanto o meu objeto de estudo, a imagem. Mas também é possível buscar uma melhor compreensão sobre os caminhos que levaram tanto a fotografia quanto o cinema a uma aproximação, consciente ou não, de transmissão do real; e ainda que o campo cinematográfico esteja unido à linguagem fotográfica por vias simbióticas, o caráter revelador de cada linguagem se desenvolve no núcleo de sua especificidade. Seria possível que um campo fugisse do outro? Ambos estão interligados, afinal, pelo aparato *câmera*, dispositivo que partilham e que inaugura suas próprias existências enquanto linguagens independentes; mas as experiências que se pode ter a partir desse aparato também são distintas, e por isso se faz importante entender as nuances de cada campo.

De uma maneira ou de outra, algo é certo: no decorrer do contemporâneo, o regime de visualidade já não opera sobre os mesmos parâmetros de outrora, quando o real, enquanto categoria, era amplamente debatido – e até mesmo, no caso cinematográfico, reafirmado pelo cinema clássico e pela teoria baziniana. Volto a Didi-Huberman: entender a fotografia enquanto *rastro*, enquanto uma marca de tempo do que ficou, em uma luta contra o desaparecimento, e que não necessariamente possui suas formas definidas, parece demonstrar bem o que historicamente essa categoria alcançou.

Ao mesmo tempo, há uma busca que, independente da linguagem, se faz presente sempre que se fala de real: a busca pela aparição da verdade. Palavra incontornável, evocada sempre que a discussão sobre o real tramita. O desejo pela captura de uma verdade está no cerne da fotografia, e aparece no cinema na tentativa de fazer do realismo um gênero vitorioso, até mesmo domesticado. Mas tocar a verdade de uma foto se distingue de tocar uma verdade de cinema; e embora este seja um debate prolífico, fecundo por sua própria natureza, sua aparição no presente trabalho acontece mais para explicitar como essas questões perpassam o trabalho de Abbas Kiarostami – muitas vezes mencionado como um cineasta realista ou neorrealista –, do que para atá-lo a um rótulo de gênero cinematográfico.

A oferta da verdade é, também por isso, colocada sempre à prova, como deve ser. Se na temporalidade da fotografia é possível encontrar uma marca reveladora de uma verdade, no cinema essa marca tem a ver com impressão. Andrei Tarkovsky, cineasta russo, questiona:

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo (TARKOVSKY, 1998, p.71).

No que concerne à experiência cinematográfica – e, de certa maneira, na contramão da imagem fixa da fotografia – a temporalidade da imagem vai abarcar o que se entende por movimento e ritmo: assistir a um filme, experienciá-lo no seu tempo real, é também sentir as marcas da passagem de um tempo específico, determinante na constituição do filme enquanto objeto. A essa passagem pode-se atribuir uma temporalidade própria da imagem cinematográfica; e se o debate acerca da temporalidade do cinema pertence a uma discussão já em curso e até certo ponto sedimentada, isso é porque de todas as artes, o cinema é a arte responsável por imprimí-lo.

A impressão do tempo tem a ver, evidentemente, com a duração do tempo (na tela ou no próprio objeto-filme, se volta-se algumas páginas na história, em um contexto de um cinema de película, analógico), mas também com o curso real do tempo que somente o cinema é capaz de registrar, devido a sua possibilidade de captação de movimento. Mas captar o movimento não é senão uma empreitada que começou com Eadward Muybridge e o seu cavalo em movimento para, alguns anos depois, desaguar na fundação do cinematógrafo.

Retornar para entender: a origem dos aparatos técnicos torna todo exercício de compreensão uma volta para o objeto que se propõe ser descoberto. Às imagens fixas do cavalo em movimento surge o próprio movimento, a própria ideia de sequência, demarcando a diferença primordial entre o que é uma foto e o que é um fotograma de um filme, e por consequência entre o que é a temporalidade de uma fotografia e a temporalidade do cinema. Mas o movimento, categoria tão importante para o debate sobre a imagem, uma vez que chega para ser debatido, fica pra sempre: sob outras roupagens e sob novos parâmetros, alcançar o que essa categoria propõe já era um exercício em Deleuze e se torna ainda mais presente na contemporaneidade da imagem.

2.2 Alcançar a imagem-ficção

Teorizar sobre o específico de cada campo, embora necessário e fundante, pode se tornar uma prática desnecessariamente espiralar. É o que indica Philippe Dubois, quando reconhece que entender a ontologia da imagem fotográfica não somente é importante, mas absolutamente necessário para a compreensão dos processos de desenvolvimento de uma

linguagem em ascensão. Por outro lado, Dubois ressalta como algumas mudanças que ocorreram nos campos do fotográfico e do cinematográfico tendem a estabelecer outros parâmetros para a imagem, consequentemente afetando toda e qualquer formulação de uma teoria das visualidades. Ele comenta:

(...) como já indiquei, essa conquista de uma terra virgem se faz também em um momento de transição (o pós-estruturalismo) em que a primazia do texto (e da língua) é contestada pelos estudiosos da estética e trabalhada pela afirmação progressiva dos valores da imagem, finalmente tomada em consideração por ela mesma. A imagem (a pintura, o cinema) não é mais lida (como um texto), mas vista (em sua dimensão propriamente visual). Tende-se a reconhecer o princípio de um “pensar próprio às imagens”, o “pensar visual” que não passa pela língua (e sua racionalidade), que não pressupõe que o sentido do visual depende unicamente de sua tradução, mas que reflete sobre a valorização cognitiva da sensação (plástica), da percepção (fenomenológica) e da contemplação (estética). (DUBOIS, 2017, p.37).

Despedir-se do texto é despedir-se principalmente daquilo que a teoria semiótica engendrou nos estudos da imagem. Conceitualmente, significa entender que uma nova dinâmica é colocada à prova, na qual novos estados da arte são propostos, experimentados, vividos. Philippe Dubois, interessado em investigar tais mudanças, escreve sobre essa transição, e desenvolve os conceitos de imagem-traço e imagem-ficção.

Para o autor, a imagem-traço se caracteriza pela imagem que mantém relação direta com a realidade, sendo marca ou vestígio do real – sendo, portanto, signo indicial, como a fotografia. Ela é entendida como impressão ou registro e é, por isso, mais próxima da materialidade do objeto que representa. A imagem-ficção, por sua vez, faz o caminho inverso, e se distancia da realidade concreta: sua concepção diz menos de um registro e mais de uma construção, possuindo eco nas possibilidades que o imaginar abre. Sua formação pode se dar via artifício, e a representação da realidade já não ocupa mais uma centralidade de objeto, sendo entendida enquanto uma etapa já experienciada pela história, e que agora se desdobra em novos referenciais. O caminho percorrido da nomeada imagem-traço até a imagem-ficção é, portanto, uma transição entre a ideia indicial de representação da realidade e a sua relação com o que já foi, e o surgimento da imagem-ficção e a sua aproximação da teoria dos mundos possíveis.

Mundos possíveis, possibilidades mil: o que então a imagem pode apreender não de um mundo, mas de vários?¹⁸ E o que foi necessário fazer para chegar até lá?

¹⁸ Em entrevista à *Revista Zum*, Dubois comenta a respeito da teoria dos mundos possíveis: “No início do século 20, essa teoria ganhou interesse renovado, concentrando-se sobretudo na ficção literária. Um mundo romanesco

Considerando o entremeio entre foto e filme, cito algumas cinematografias que se dedicaram principalmente ao exercício do pensar, mas também, mais especificamente, a pensar a relação entre o cinema e a reprodução fotográfica. Na contramão, penso ser importante pontuar também trabalhos fotográficos que pensam unidades teoricamente cinematográficas. Pergunto-me: esses trabalhos habitariam um meio do caminho, no momento de mudança da imagem-traço à imagem-ficção? É possível levar em conta alguns casos que, imbuídos em examinar de maneira mais direta os efeitos do instante fotográfico, constroem uma concepção sobre movimento que afetou, direta ou indiretamente, os rumos tomados pela arte contemporânea – pelo regime de visualidades, portanto – e que se destacam por um pensamento para além do específico.

O celebrado *La Jetée* (1962), de Chris Marker, é inegável enquanto um filme-marco e que, aqui, cabe enquanto caso a ser examinado. O curta-metragem narra a vida de um homem que prevê a própria morte, e a evocação dessa previsão é realizada a partir de imagens fixas, fotografias dispostas em sequência, que remontam à imagem primeira da vida da personagem, uma lembrança de sua infância. O prenúncio da sua morte é a razão pela qual o homem insiste em investigar seu futuro – que, no fim das contas, o leva novamente ao passado, à recordação de infância, na qual ele é uma testemunha ocular da própria morte.

Tempo e memória não são somente temas-guia do filme de Marker, mas conceitos trabalhados dentro de uma diretriz ontológica sobre a imagem que, em curso, se faz na realização desse filme. Afinal de contas, tempo e memória orientam teoricamente as investigações sobre as ontologias fotográfica e cinematográfica (isso está presente no *punctum* de Barthes, como mencionado anteriormente, ou mesmo nas pontuações de Henri Bergson sobre o cinema), mas também constitui-se como marca de um cinema que pensa o próprio cinema.

A disposição das fotos em formato narrativo inaugura no campo cinematográfico uma nova maneira de se narrar, que não faz jus somente à forma como as imagens em movimento se sucedem uma após a outra, mas à justaposição de uma imagem fixa após a outra; à criação

é um mundo possível, que tem sua lógica, sua verossimilhança, suas regras e critérios. É como o mundo real, mas não é um mundo real, existindo paralelamente a ele. De tempos em tempos, o romance dito realista se pretende “reflexo” do mundo real, mas, por sua própria natureza de objeto literário, de pura ficção, trata-se de uma invenção, mais ou menos calcada no real. O importante é que ele tenha suas próprias regras enquanto mundo fictício possível, e pressupõe, portanto, um contrato de crença: deve-se acreditar na existência desse mundo, mas como mundo virtual, que existe apenas em pensamento”. (DUBOIS, 2018). Ver em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>.

de um contínuo onde “a unidade cinematográfica distintiva não é a imagem mas o princípio de conexão entre as imagens” (SONTAG, 2015, p.117).

Mas não seria essa a essência do cinema? Imagens estáticas, fotografias, que quando justapostas, criam conexão entre si, ilusão de movimento? Há a divisão marcante, entretanto, a linha que delimita um campo e outro e que declara: uma fotografia não está, em sua natureza de instantâneo, atrelada a uma temporalidade de 24 quadros por segundo, na qual o cinema se funda e se reconhece enquanto linguagem. Fotografia e fotograma se caracterizam então como experiências distintas de registro de imagem, com finalidades próprias, e percorrem assim suas próprias rotas.

Das invenções notáveis que pensam o fotograma, menciono *Rayographs* (1922-1928), do fotógrafo vanguardista Man Ray. Os chamados *Rayogramas* consistiam em imagens fotográficas criadas sem o uso de uma câmera. Para produzi-las, Man Ray colocava objetos sobre papel fotográfico sensível à luz e, em seguida, expunha esse conjunto à luz, criando uma imagem negativa direta dos objetos. Poderia-se dizer então que Man Ray fotografava sem câmera? O encanto da série reside na incidência de luz que, projetada sobre objetos distintos, revela formas e sombras em formatos abstratos, não verossímeis ou convencionais. Essa técnica se distancia do discurso fotográfico que pauta a experiência unicamente no real e se aproxima mais do que, dentro do experimentalismo das artes plásticas, estava em voga.

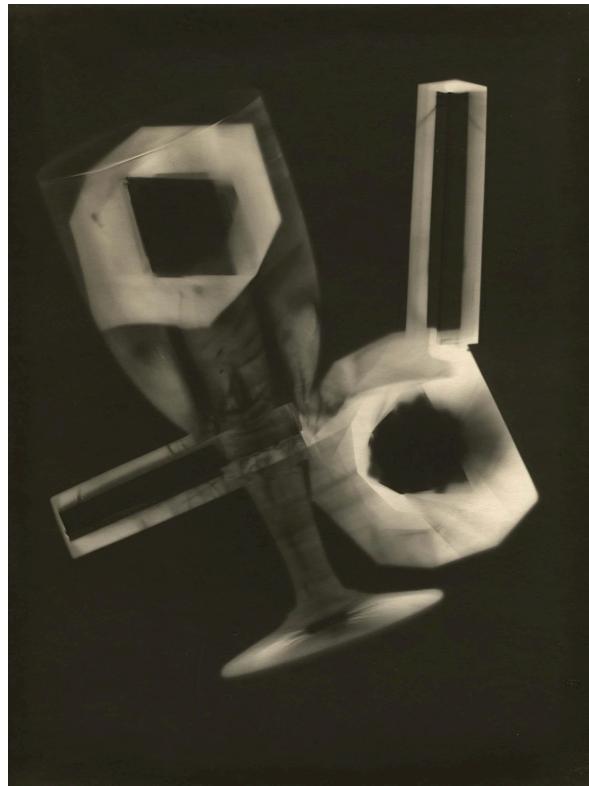


Figura 11 – Um *Rayograph* (1922), de Man Ray.

No campo do cinema, o experimentalismo formal dos anos 1960 e 1970 pensou a visualidade das formas em detrimento de uma experiência cinematográfica clássica. Destaco, entre essa ampla categoria, a atuação dos cineastas estruturalistas, que defendiam a ideia de um cinema compreendido enquanto dispositivo poético e que, puro em sua essência material, pensava a unidade mínima do filme não enquanto plano, mas enquanto fotograma. A materialidade da película era o objeto de maior interesse desses cineastas, pois o que buscavam, essencialmente, era uma aproximação da experiência física do filme.

É o caso de Gregory Markopoulos: seu curta-metragem *Sorrows* (1969)¹⁹ é um exemplo no qual a principal preocupação discursiva está em torno de uma criação imagética concentrada, focada na visualização dos fotogramas apresentados, que pouco a pouco trazem à tona a casa de campo do compositor Wagner. A partir do uso do *flicker*²⁰ – técnica adotada também por outros cineastas estruturalistas e experimentais, como Thom Andersen, Peter Kubelka e muitos outros – Markopoulos explora de que maneira a visão pode apreender essas

¹⁹ *Sorrows* (1969) está disponível no YouTube. O acesso pode ser feito através do link: https://www.youtube.com/watch?v=Oh8rv8f7_D0. Último acesso em 19/02/2024.

²⁰ O *flicker* refere-se a variações rápidas na intensidade da luz, que são percebidas como uma oscilação no brilho ou cor da imagem. Os cineastas estruturalistas usavam a técnica com intenções deliberadamente estéticas, visando explorar e desafiar a percepção do espectador sobre a imagem e o movimento no cinema.

imagens, em sua essência passageiras, e de que forma o cinema pode revelá-las ao público enquanto verdade poética, material.



Figura 12 – Fotograma de *Sorrows* (1969), de Gregory Markopoulos.

O uso da sobreposição de imagens, visto na figura 12, também se caracteriza enquanto uma prática corrente desses realizadores. Interessados em explorar técnicas como transfusão, atravessamento e limite das imagens, a recusa do lirismo e de uma narrativa comum demonstram que são os aspectos formais da linguagem cinematográfica que direcionam as experimentações dos cineastas estruturais. Movimento e tempo, portanto, não ficam de fora enquanto categorias, e Michael Snow com *Wavelength* (1967) talvez seja o nome de maior reconhecimento dentro da corrente, dotado de um experimentalismo temporal singular.

O desejo de experimentar as múltiplas conexões das imagens e não apenas sequenciá-las foi levado ao exponencial pelos artistas em ascensão e com isso novas imagens circulam, são produzidas, operando sob novos regimes temporais. Com efeito, há algo que ocupou esse lugar de trânsito entre o analógico e o digital, uma arte que Dubois denomina não como linguagem, mas como estado; aparecendo primeiramente a partir do trabalho de artistas plásticos ou de pequenos recortes caseiros, o vídeo precisou ser alavancado durante uma década para que pudesse se sentar à mesa junto com o monumental cinema. Essa nova linguagem trouxe possibilidades criativas distintas para a imagem-movimento, e viu no cinema experimental e estrutural uma possibilidade para abrir os seus caminhos e romper, de certa forma, com o cinema institucional. Neste sentido, não somente as possibilidades formais

do vídeo se desenvolvem, mas a sua inserção nos espaços museológicos também se afirma enquanto realidade. A ascensão da videoarte acontece neste contexto.

2.2.1 A chegada do vídeo: um estado de arte que pensa

Uma distinção interessante feita por Dubois em *Cinema, vídeo, Godard* demonstra como o vídeo, enquanto um híbrido, é um caso no mínimo curioso. Ao dedicar quinze anos de pesquisa ao assunto, Dubois percebeu uma dificuldade do formato em ser definido conceitualmente. Isso porque o vídeo ocupa um posto de arte eletrônica, mesmo sendo analógico: ele precede a era da informática, e muito da sua estética introduz o que, mais tarde, apareceu massivamente nas artes infográficas. Ainda assim, o vídeo está diretamente atrelado ao regime de visualidade analógico, pois sua origem integra o analógico, a partir da gravação de imagens e sons em fitas magnéticas.

Esse meio do caminho ocupado pelo vídeo demonstra como seu referencial parece estar em dois lugares ao mesmo tempo. Por um lado, o cinema tem forte apelo nos trabalhos desenvolvidos pelos videoartistas – por outro, há algo novo que surge e que se propõe enquanto inovação não somente técnica, mas estética. A videoarte aproveitou do surgimento de novas tecnologias do vídeo para criar e explorar as possibilidades ofertadas pela linguagem eletrônica, ao mesmo tempo que se propôs à concepção e a manipulação das imagens já existentes, expandindo sua temática e sua forma de estabelecer interatividade entre obra e espectador. A adoção do espectador como ponto-chave da experiência possibilitou que a obra de arte pudesse ser mais imersiva e reflexiva: neste sentido, o espectador não é apenas um observador passivo, mas também um participante ativo na construção de significados.

Essa nova forma de se pensar a obra não significou abandonar princípios estéticos antes em voga, mas antes reinterpretar as formas visuais, dando-lhes novos usos. Práticas como a inserção de fotogramas ampliados, o uso de telas múltiplas, a projeção em espaços variados, em superfícies não planas, tudo isso foi adotado como mote experimental, e remete ao que foi realizado nos movimentos de vanguarda artística dos anos 1920 e 1960. Dubois chega mesmo a afirmar que foram as correntes vanguardistas que inauguraram a instalação como hoje é conhecida. Da mesma maneira, a importância da videoarte foi ser a responsável pela inserção da grande imagem-movimento nos espaços expositivos, de galerias de arte a museus de arte contemporânea.

O desenvolvimento da videoarte e o surgimento do cinema de exposição estão, de fato, interligados. Enquanto elo conector, a videoarte não relacionou somente vídeo e cinema, mas também inseriu a televisão na dinâmica – como se vê na já clássica videoescultura, *TV Buddha* (1974), de Nam June Paik. Os referenciais têm origem, portanto, em todos os lugares tocados pela grande imagem em movimento, e por tudo o que ela pode ofertar enquanto dispositivo a ser explorado.

Ao mesmo tempo, é evidente que, dentro do circuito contemporâneo, os caminhos seguidos pelo vídeo são muito referidos ao cinema. Alguns cineastas dispuseram-se a adentrar mais aprofundadamente nas experimentações propostas pelo vídeo, e fizeram dele uma prática que, paralela às suas próprias atividades cinematográficas e ao seu reconhecimento enquanto cineastas, somaram-lhes uma prática a mais. Isso, de toda a forma, não deixou de ser um marcador de títulos: as instalações realizadas por cineastas foram-lhe conferidas dentro do seu reconhecimento via cinema, enquanto *instalações de cineastas*. Posso mencionar, entre tantos nomes, destaque como Jean-Luc Godard, Michael Snow, Chantal Akerman, Agnès Varda e até mesmo Chris Marker, comentado anteriormente no trabalho.

A entrada de Abbas Kiarostami no circuito de arte contemporânea se encontra com o momento de sua abertura para o mundo, de seu reconhecimento internacional enquanto cineasta notável. Kiarostami é lido enquanto um videoartista descendente do trabalho realizado por outros cineastas²¹. *Gosto de Cereja* (1997), seu longa-metragem premiado no Festival de Cannes, foi certamente um filme divisor de águas na carreira do realizador, e é a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 que testemunha-se uma inserção de Kiarostami no circuito de arte. Não era pra menos: embora possua mais reconhecimento dentro da sua prática cinematográfica, Kiarostami é um experimentador nato e perpassou diversos meios artísticos e expressivos. Sua relação com o vídeo não seria diferente.

Das videoinstalações realizadas pelo iraniano, *Sleepers* (2001) talvez seja a mais comentada, ainda que de maneira insuficiente. No geral, quando se trata de suas videoinstalações, não há registros que não uma ou outra fotografia perdida em meio à grande massa de imagens virtuais. Para além dessa obra, *Ten Minutes Older*, também de 2001, possui ainda menos informações a seu respeito.²² Embora ambas integrem o catálogo da exposição

²¹ Dubois nomeia os primeiros cineastas a trabalhar com videoinstalações como *cinepais* e os cineastas e artistas que os sucedem como *artistasfilhos*. Kiarostami estaria nessa segunda categoria. Ver em: DUBOIS, 2009, p. 186.

²² No site da Kiarostami Foundation se encontram duas breves descrições sobre ambas as obras. São elas (mencionadas em ordem de apresentação e com tradução livre para o português): “Produzido pela Galerie de France e MK2, *Sleepers* é a primeira videoinstalação de Abbas Kiarostami, e foi exibido pela primeira vez na

de correspondências entre Abbas Kiarostami e Victor Erice – exposição que correu entre Barcelona e Paris, grandes centros do circuito de arte contemporânea – chegar a esses trabalhos é um caminho pedregoso, com poucas possibilidades que não as apresentadas pelos resumos *online* de instituições museológicas e organizações artísticas. Por isso, escrevo com o que tenho: fragmentos e recortes da escrita de terceiros.



Figura 13 – *Sleepers* (2001), de Abbas Kiarostami. Still da exposição "Víctor Erice / Abbas Kiarostami: *Correspondences*".

Dito isso, existe um lampejo de luz com o qual posso trabalhar e relacionar os campos, e que se pauta em um primeiro aspecto da experiência do vídeo, o do entendimento do tempo do vídeo enquanto *tempo real*. Demarcado nos anos 1970 pelos experimentos de circuito fechado e de transmissão ao vivo, se retomo o caso de Nam June Paik, por exemplo, isso se torna ainda mais evidente: em suas operações de simultaneidade da imagem, o artista propunha uma troca entre espectador e obra na qual a transmissão assegurava ao espectador

ocasião da Bienal de Veneza de 2001. Com duração de 1 hora e 34 minutos, o vídeo retrata um homem e uma mulher na cama, dormindo nas primeiras horas da manhã. Conforme o tempo passa, a vida na cidade começa a se agitar e o som ambiente do trânsito e do barulho na rua aumenta gradualmente. Os movimentos do casal são mí nimos. O observador é deixado como um voyeur, mas permanece neutro.” Na qual se segue, a respeito de *10 Minutes Older*: “Nesta videoinstalação simples, mas profundamente poética, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami incita uma reflexão sobre a vida em direção à morte, micromutações na quietude e a consciência do tempo.” Ver em: <https://www.kiarostami.org/installations>.

que o que ele via não dizia respeito somente ao tempo da imagem, mas ao tempo do próprio objeto dado a ver pela obra. Isso implica em uma presentificação do espectador que pode ressoar em debates diversos, como a incidência da performance em um contexto mediado pela tela, ou mesmo sobre a influência da televisão nessas práticas; mas no caso específico de Kiarostami, o entendimento de um *tempo real* comunica-se mais diretamente com a ideia de dilatação temporal.

Tanto *Sleepers* quanto *Ten Minutes Older* trabalham com o princípio de um tempo dilatado. Dilata-se o tempo da imagem para que a passagem do tempo seja verdadeiramente experimentada, para que som e imagem integrem a experiência de forma a dar a quietude ou ao barulho lugares à mesa, de maneira que o mínimo dos minutos, segundos, centésimos do dormir possam ser sentidos e contabilizados por aquele que vê. O tempo do dormir e o tempo expositivo se cruzam, embaralhando-se, e a possibilidade elástica das imagens faz indagar sobre quando, temporalmente, uma obra começa ou termina. A escolha pela distensão da temporalidade filmica já se fazia presente em alguns trabalhos de Kiarostami, mas ganha corpo com os filmes realizados a partir dos anos 2000 e com o reconhecimento do *slow cinema* enquanto uma corrente vigente, que não só ecoou no trabalho de Kiarostami, como dialogou de maneira direta com suas proposições artísticas.

Os experimentos da artista Sophie Calle conversam diretamente com a busca de Kiarostami por um melhor entendimento do tempo do sono em *Sleepers*. As fotografias de *The Sleepers* (1979), projeto fotográfico de Sophie Calle, propõem destrinchar a forma como as pessoas adormecem sob o olhar inquisidor, mas também curioso da artista. Para integrar o experimento, Calle convidou amigos, conhecidos e completos desconhecidos. Os retratados eram convidados a dormir na frente dela e depois conversar sobre assuntos da vida íntima, como aspirações, sonhos e desencantos. A temporalidade das fotografias de Calle incluem o tempo do seu olhar: a artista passava oito horas observando os dormentes, tirando fotos e tomando notas. Nesse sentido, a instalação de Kiarostami vai em outra direção, pois convida o espectador a colaborar com o tempo do seu próprio olhar.



3 a.m. They told me that when they couldn't sleep, they counted sheep. After about 200, they fall asleep.

Figura 14 – *The Sleepers* (1979), Sophie Calle.

A cena final de *Gosto de Cereja* anuncia uma pista sobre a intenção do diretor de se aproximar da nova linguagem em ascensão. Após o fim da história do senhor Badii, protagonista errante do filme, Kiarostami insere um fragmento de vídeo, que mais se assemelha a um *making of*, no qual a equipe de filmagem se instaura pelas vastas montanhas ao redor de Teerã, principais locações do longa-metragem. É possível localizar Kiarostami direcionando as movimentações de cada departamento e declarando, por fim, que o filme acabou. A escolha de furar a diegese filmica, de romper com a construção do universo melancólico do senhor Badii, retoma o cinema enquanto um dispositivo do artifício, trazendo às claras o processo filmico que, em vias de transição, com influência direta de novas mídias e novos fazeres, se encerra.

Esse encerramento ocupa um lugar de fronteira, e propõe um questionamento que leva, nos dias atuais, a uma outra alçada: ao surgimento da imagem digital e à crise do cinema frente a essa nova era. Neste contexto, o vídeo se caracteriza como esse lugar de transição, enquanto instrumento utilizado por artistas e cineastas e que, por não ocupar nem um lugar nem outro, reafirma o caráter sempre transitório e efêmero das imagens. É como declara Dubois:

Em suma, o “vídeo” é o instrumento essencial deste movimento do “cinema de exposição”, e é ele, mais uma vez, que coloca novas questões (à imagem e à arte). É ele que melhor interroga as posturas e os dispositivos, e reativa, diferentemente, em outro contexto e em outras bases, a máquina de questionar as imagens.

Decididamente, “o vídeo” é de fato um estado do olhar: uma forma que pensa. Nunca é demais repetir. (DUBOIS, 2004, p.18)

Esse estado de *coisa* ocupado pelo vídeo, por vezes instrumentalizado na fala de Dubois, tem no entanto os seus próprios méritos e vigências, e dado o seu entendimento enquanto *arte menor*, pode vir a ser lido de maneira leviana. Lembro, contudo, que as pontes criadas pelo vídeo são aquelas que, dentro de sua suposta pequenez, chegam tanto à galeria de arte quanto ao espaço doméstico, via aparelho televisivo. É pela capacidade de democratização da imagem iniciada pela prática videológica que o acesso às mídias e à arte é hoje uma realidade um pouco mais palpável, um pouco menos distante do espectador que, assim como o vídeo, pensa.

2.3 Desmaterializar mundos, caminhar até a poesia

A faculdade de esticar as imagens, expandindo-as de maneira quase a perder os seus contornos ou limites visíveis, é certamente um sintoma contemporâneo, próprio dos tempos atuais, diretamente relacionado com a possibilidade de temporalizar as imagens. A elasticidade das imagens diz do que a imagem-ficção engendrou, e com a chegada da onda digital, se testemunha uma profunda mudança de rotas no regime de visualidades até então corrente. Se o vídeo pode ser entendido como uma primeira etapa do processo que abriu passagem para a chegada do digital, este, a partir de seu próprio desenvolvimento, se expandiu vertiginosamente, promovendo até agora mais perguntas do que respostas.

O embaralhamento das imagens digitais começa com o surgimento do *pixel*, unidade mínima da imagem digital. O fim dessa nova tecnologia não é ainda palpável: a tendência é exponencial e agregadora, desdobrável em sua própria estrutura quadricular. A propensão à multiplicidade é uma das principais características da imagem-ficção, pois traduz a ideia de mundos possíveis e de que, hoje, a imagem está mais suspensa e imaterial do que nunca. Suspensa porque, ainda novidade, se afirma pouco a pouco dentro dos seus aspectos tecnológicos e estéticos; imaterial porque, dizendo adeus à tela, à película, ao papel fotográfico, ao objeto, a imagem hoje é entendida dentro de um premissa virtual na qual não há corpo. Defini-la, portanto, ainda é um exercício que ocupa uma zona nebulosa.

As fronteiras opacas que delimitam as transições do regime de visualidades moderno intensificam, evidentemente, uma perda da aura benjaminiana; e se essa perda já havia se iniciado com a fotografia e sua reproduzibilidade técnica, no contexto contemporâneo já não há mais vestígio de qualquer sacralidade da imagem. Imagem é *data*, informação, arquivo em

expansão, *pixels* e mais *pixels* armazenados em nuvens virtuais. Na radicalidade dessas mudanças, o que sobraria para as linguagens visuais de outrora? Como se reinventar perante à crise das imagens e aos diversos prenúncios que exclamam seus fins?

André Gaudreault e Philippe Marion, em *O fim do cinema?* (2016) atestam a imagem digital enquanto presença invisível, imaterial e armazenada, alegando que, no campo cinematográfico, a imagem pertence atualmente a um *animismo midiático* no qual “as especificidades se esvanecem e reencarnam sem cessar” (GAUDREAUlT; MARION, 2016, p.161). A ideia de reavivar uma linguagem que pode estar próxima de seu fim avizinha pares conceituais, como transformação e estagnação, novo e antigo, tradicional e moderno. O que restaria ao cinema seria então uma recuperação da *anima* face a instauração do pós-cinema: um movimento de retorno aquilo que estaria na gênese da linguagem e que se destacaria frente à crise do setor, enquanto solução redentora.

É curioso que o movimento realizado por Gaudreault e Marion retorne a autores e autorias que veem na animação e no campo dos efeitos especiais uma possibilidade de afirmação da categoria. A questão colocada incide nas origens do cinema e na defesa da animação, por parte de alguns pesquisadores²³, enquanto a verdadeira essência do cinematográfico, enquanto componente determinante de sua estrutura de linguagem. Isso porque os experimentos fotográficos pré-cinema e o princípio da imagem à velocidade de 24 quadros por segundo já explicariam o corpo animático do cinema. É a partir dessa premissa que o conceito de *animagem* é posto por Gaudreault, e vale aqui uma menção comentada.

Gaudreault traz o conceito de *animagem* para ir além da simples ideia de animação. Enfatizando a maneira como o movimento visto em tela é gerado por meio de uma sequência de imagens que o simulam, a ideia central da *animagem* é que ela discrimina o processo técnico que cria o movimento. Ao mesmo tempo, o termo carrega consigo uma dimensão estética e narrativa, pois a sucessão de imagens fixas – princípio que está presente tanto no cinema tradicional quanto nas formas de animação – pode estar envolto em categorias da linguagem que não se atrelam unicamente ao aparato técnico da mesma. Nesse sentido, há um entrecruzamento entre aparato e estética que, destrinchado conceitualmente, comprehende o

²³Alan Cholodenko, especialista dos estudos de animação, comenta sobre a “volta” da animação enquanto categoria a ser discutida como condição própria do cinema. O autor reconhece a animação como o princípio fundador da linguagem cinematográfica. Ver em: CHOLODENKO, Alan. *The illusion of life: essays on animation*. Power Publications; Australian Film Commission: Sidney, 1991.

cinema tanto por sua relação com as imagens animadas graficamente quanto pelo seu próprio princípio sequencial.

Pensar a *animagem* não se restringe ao contexto contemporâneo, mas, no momento atual, o conceito parece ganhar novos contornos, que não os referentes à imagem-movimento de um cinema analógico. As formas animadas também conhecidas como efeitos especiais ganham atenção especial com a chegada do digital. Técnicas como a captura de movimento e captura de performance aparecem, e a tecnicidade que envolve o campo diz de uma integração entre a animação das imagens e a gravação fotorrealista que se inscreve em uma “tradição cinematográfica dominante de captação-restituição” (GAUDREAU; MARION, 2016, p. 170-171). Essa mestiçagem é descrita como um novo método, evidentemente híbrido, no qual o cinema cruza fotografias reais com animações de computador sem declarar, necessariamente, ser uma coisa ou outra.

Das diferenças categóricas que envolvem as técnicas, vale mencionar que, ainda que intercambiáveis, essas técnicas diferem entre si. A captura de movimento diz respeito ao registro digital que envolve o movimento como um todo, ao passo que a captura de performance traz para foco a inclusão de face, dedos e expressões mais sutis: uma categoria da delicadeza, portanto. O patamar tecnológico alcançado tanto pela captura de movimento quanto pela captura de performance diz de um avanço veloz que o cinema adotou e que denota não somente a mutabilidade da linguagem, mas uma propensão à adaptação que sempre dará espaço ao novo.

Neste sentido, se retomo *24 frames* por um momento, consigo visualizar de maneira mais transparente a incursão experimental, estética e tecnológica realizada por Kiarostami. Se o desejo pela captação-restituição se inscreve no seio do cinema contemporâneo, por que não trabalhar as relações possíveis entre as fotografias do realizador e a tecnologia disponível, no momento da realização do filme? Não seria esse um exercício de retomada de imagens de outrora para fazer surgir disso uma novidade excitante, alarmante, *pensante*? O que se configura como uma busca pelo tempo, por aquilo que *já foi* até um encontro com o presente, com o que é?

Esse exercício parece fluir por via de uma maleabilidade das categorias, sintoma da contemporaneidade pós-moderna, que torna as definições menos fechadas. No regime de visualidades, essa tendência à fluidez categorial se distingue através de uma práxis maleável,

na qual o artista não se vê restrito a uma linguagem, a uma prática específica. Rosalind Krauss, ao comentar sobre o conceito de campo expandido, faz essa distinção de maneira a considerar o contexto pós-moderno e as intercorrências visualizadas dentro do campo. Ainda que a autora se utilize do termo para pensar o território da escultura – que, para o bem ou para o mal, possui um território, uma delimitação que se dá também por via negativa²⁴ – seu pensamento leva à pergunta sobre a maneira como essas fronteiras se estabelecem no campo das imagens. A abertura, a expansão do campo ainda pressupõe o próprio campo, o próprio conjunto que o engloba; ao mesmo tempo, se Krauss escrevia, nos anos 1980, sobre objetos artísticos materiais e concretos, resta a dúvida de como encarar a expansão no contexto contemporâneo, no qual a imagem é, sobretudo, virtualizada.

O resgate por uma *anima* das imagens, proposto por Gaudreault e Marion no campo do cinema, parece um encorajamento frente ao pessimismo encontrado nas premissas de tantos fins: fim da arte, fim do cinema, fim das construções midiáticas como as conhecemos. Ainda que, no breve panorama aqui proposto, a leitura realizada conecte pontos de momentos distintos da história das imagens, o apanhado conceitual direciona a escrita do presente trabalho para esse lugar tão fronteiriço quanto novo. À anima dos nossos dias, fica uma ideia de expansão que, em um vislumbre de liberdade, somente a arte propõe. No acordo da imagem-ficção, na compreensão de outros mundos possíveis, na virtualidade das formas, entendo que é o pensamento que se corporifica, através de possibilidades infinitas do fazer.

Isso não deve, todavia, ser reduzido a um otimismo esvaziado, que não problematiza ou deixa de pensar os estados de crise da arte – e as tecnologias que as auxiliam. Também não se trata de defender a fronteira em detrimento do central, do específico de cada linguagem. O fato é que a realidade do contemporâneo se apresenta dentro de uma perspectiva na qual os territórios linguísticos de outrora se mesclam e se reconfiguram em um binarismo informático, que atravessa não só as formas visuais, mas também textuais. E se a investigação até então realizada envolve a imagem em movimento e os percursos realizados por ela até a sua chegada no aqui-agora, atestar a maneira como isso se dá e tentar compreender os caminhos que ela pode trilhar é também uma obrigação ética para com a pesquisa.

O que me direciona ao último capítulo deste grande apanhado reside em anseio de retornar: se pude chegar, via texto, às dinâmicas imagéticas dos dias atuais, é preciso agora

²⁴ Krauss esquematiza, dentro de um diagrama lógico, como a ideia de oposição também se insere dentro da própria delimitação de campo. Neste sentido, a paisagem inclui também a não-paisagem. Ver mais em: KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista Gávea: Rio de Janeiro, 1984.

voltar, colocar-me por entre as linhas escritas da linguagem poética e entender o que da poesia, da visualidade de um poema – e mais especificamente, do haicai japonês, com o seu arcabouço cultural e filosófico – habita todo esse emaranhado pensante.

3. DA POESIA, DA *POIESIS* VERBIVOCVISUAL HAICAÍSTA

Incursões teóricas sobre poesia têm levado, quase que naturalmente, à uma busca pela sua relação com a imagem. Da poesia à imagem, o intercâmbio seria uma via de operação entre categorias com afinidades. O oposto, todavia, não é necessariamente verdade: da imagem à poesia, fala-se muito de *poética*, mas pouco de poesia. A imagem é um campo em aberto que pode seguir ou não o passo da palavra. Aqui, escolho dar segmento ao que a palavra poética, com sua abertura para o mundo – ou seria para *mundos*? – traz ao trabalho. É por isso que o desdobrar das palavras será o fio condutor dessa digressão – e do caminho que, traçado até a imagem, se faz.

Quando se trata de poesia, atravessar a palavra é uma *via crucis* necessária. Mesmo que um poema seja dotado de estímulos à visualidade da imaginação, de uma amálgama de ideias que não ordena ou não se preocupa com a verossimilhança dos acontecimentos poéticos, lá está a palavra a anteceder a imagem. É como, de maneira muito lúcida, define Alfredo Bosi: “O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.” (BOSI, 1977, p.20). Articulação essa que não faz jus somente à formação imagética de uma determinada escrita, mas que também remete à sonoridade das construções frásicas de um poema, à sua formação verbal, na qual a sequência de um dizer após o outro estabelece uma trama de significância, e que diz respeito ao que está no cerne da linguagem, na sílaba pronunciada de novo e de novo.

Se a fotografia tem o poder de revelar o mundo, a poesia, por sua vez, revela esse mesmo mundo, ao passo que cria outros²⁵. A noção de criação habita a etimologia do termo poética, e está relacionada à produção de *algo*. O conceito remonta ao *Banquete*, de Platão, onde a ideia de poética – e por extensão, de poesia – é elaborada pela primeira vez no ocidente. O discurso sobre o poético atravessa os séculos da tradição de escrita ocidental e oriental e, diferente dos já não tão novos acontecimentos midiáticos vistos no presente trabalho, chega na contemporaneidade enquanto arte madura, lírica e já muito esmiuçada pela teoria literária.

²⁵ Octavio Paz é quem faz essa distinção em *O Arco e a Lira*. Ver em: PAZ, 1982, p.15.

Se a presente digressão parte do lugar no qual a teoria literária se desenvolveu no ocidente – na ocidentalidade de uma escrita que a tradição literária dominou e dissecou – o caminho que faço é, portanto, do oeste ao leste. No ocidente, o encantamento pelo outro oriental aconteceu principalmente nos movimentos modernistas, tanto no seio das vanguardas artísticas – como no movimento impressionista, por exemplo – quanto no modernismo literário; e se hoje há uma herança de um orientalismo calcado pelo filtro ocidental, creio ser importante pontuar a maneira como os fazeres e costumes de um Outro perseveram na escrita de um trabalho que, às claras, fala e escolhe falar de um determinado lugar. É como saúda Barthes: “O que pode ser visado, na consideração do Oriente, não são outros símbolos, outra metafísica, outra sabedoria (embora esta apareça como bem desejável); é a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos” (BARTHES, 2007, p.8).

A modernidade na imagem, neste sentido, pôde introduzir para o ocidente o que a tradição literária oriental engendrou dentro de seus próprios termos. Essa ação se deu a partir de um conjunto de pequenas revoluções textuais e imagéticas e são, portanto, mencionadas aqui também a partir dessa relação.

3.1 Visualizar um poema, escrever um ideograma

Já é consenso que a palavra poética pode ser dotada de aspectos imagéticos, assim como já é esperado que muitos escritores tenham se debruçado sobre esta possibilidade, elaborando a criação de seus poemas para além da palavra escrita. Este não é necessariamente um aspecto moderno, mas ganha força com os movimentos que integram as vanguardas artísticas do(s) modernismo(s) do final do século XIX e início do século XX. Alguns nomes de destaque valem a menção, mas muitos outros também percorrem essa estrada de experimentos visuais-textuais. De toda forma, o princípio desta empreitada, no contexto moderno ocidental, está na obra *Un coup de dés jamais n' abolira le hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé.

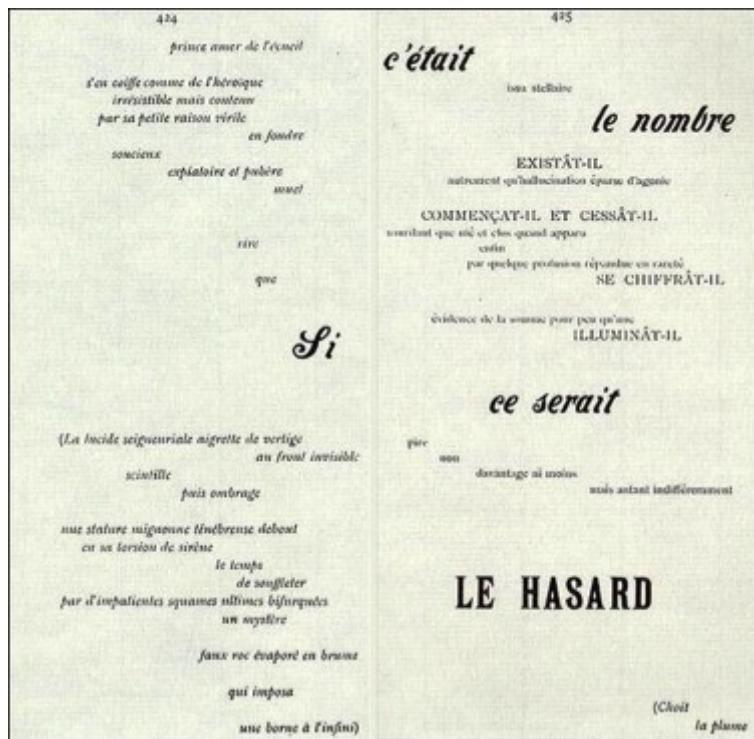


Figura 15 – Duas páginas de *Um lance de dados*.

Impossível não citar Mallarmé enquanto um verdadeiro acontecimento que reconfigurou a rota da escrita de poesia e a compreensão de existência de uma visualidade poética. *Un coup de dés* – no português, *Um lance de dados* – escancara a crise do verso lírico e, por consequência, a crise da própria linguagem no século XX. Na sua incursão de desbravamento linguístico, Mallarmé foi um poeta que repensou profundamente a visualidade da palavra, utilizando-se de fontes distintas entre si, minúsculas e maiúsculas, cursivas e não-cursivas, e de uma diagramação irreverente, na qual a página é habitada e explorada na sua totalidade material e limítrofe, sem uma preocupação com margens ou com uma ordenação padronizada do texto. Há uma ordem, mas ela diz respeito, exclusivamente, à ordem singular encontrada em *Um lance de dados*.

A abertura de uma nova era para a poesia é então pensada, cantada, exclamada. Em convergência com outras linguagens artísticas, tais como a pintura, a música e o cinema²⁶, a obra também pode ser entendida enquanto material interdisciplinar que, como defendia o próprio Mallarmé, fazia jus à grande galáxia de signos com os quais trabalham os artistas e escritores.

²⁶ No poema de Mallarmé, a ideia de corte – parte integrante da linguagem cinematográfica – já figura como possibilidade linguística-estética.

Há um aspecto importante de *Um lance de dados* que destaco como ponto-chave para se entender o *modus operandi* da escrita mallarmaica: a sua relação com a sintaxe. A busca pela reversão da ordem e pela expressão linguística através de elipses e jogos vocabulares se faz presente no tom experimental do escritor. Isso demonstra que a linguagem poética é seu principal tema e alvo de questionamento e que, no decorrer da obra, a ontologia é novamente uma chama que agita os ânimos de quem se preocupa em nomeá-la. Dessa forma, Mallarmé usou da poesia visual para falar sobre a própria poesia, para pensar o próprio aparato que rege a linguagem poética.

Por coincidência ou não, no mesmo ano em que Mallarmé publicava a primeira versão de *Um lance de dados* na revista parisiense *Cosmopolis*, o teórico norte-americano Ernest Fenollosa adentrava em uma incursão nipônica, guiada por mestres japoneses, sobre a escrita ideogramática chinesa. Essa incursão, que durou de 1900 a 1903, levou o filósofo a escrever o seu caloroso ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*. O ensaio foi considerado por parte da teoria como um desvio filosófico, dotado de aspectos literários. De uma maneira ou de outra, o trabalho introduziu o oriente para aqueles que, interessados em lê-lo e também em “desvendá-lo”²⁷, poderiam transmitir a outros o resultado das paixões intelectuais de Fenollosa.

É com este cenário montado que, após a morte de Fenollosa, em 1908, entrou em cena o poeta defensor de seu legado, o norte-americano Ezra Pound. O legado do filósofo foi confiado ao jovem poeta pela esposa do mesmo, Mary Fenollosa; Ezra Pound se viu, então, responsável pela difusão da obra de Fenollosa, a destacar o seu pioneirismo teórico-estético, que se relacionava diretamente com a poesia de Pound – uma poesia dotada de rupturas de linguagem e de forma. Essa aproximação do trabalho de Fenollosa fez com que o poeta dialogasse mais diretamente com as influências orientais, como a poesia chinesa, levando-o à criação do movimento imagista e, posteriormente, à escrita do seu *magnus opus*, *Os Cantos*.

Da formação do movimento imagista, pode-se mencionar alguns aspectos, dentre eles os mais relevantes: a construção de uma representação clara e concreta de imagens, o uso de

²⁷ Utilizo o verbo *desvendar* porque é bem sabido das intenções coloniais do Ocidente para com o Oriente. Esse não é, portanto, um uso inocente, mas antes um questionamento frente à palavra. As aspas também entram nesse sentido.

uma linguagem precisa, uma tendência à escrita de poemas curtos, sem metáforas rebuscadas e construções elaboradas, em uma separação definitiva da era vitoriana. No intuito de economizar em palavras e de direcionar a sua escrita para uma limpidez imagética, a ruptura poética de Pound se formou também pela maneira como o autor introduziu imagens, pictogramas e outras línguas no meio de seus poemas, a utilizar os próprios ideogramas chineses, objetos do seu fascínio e representantes de seu amor pelo confucionismo.

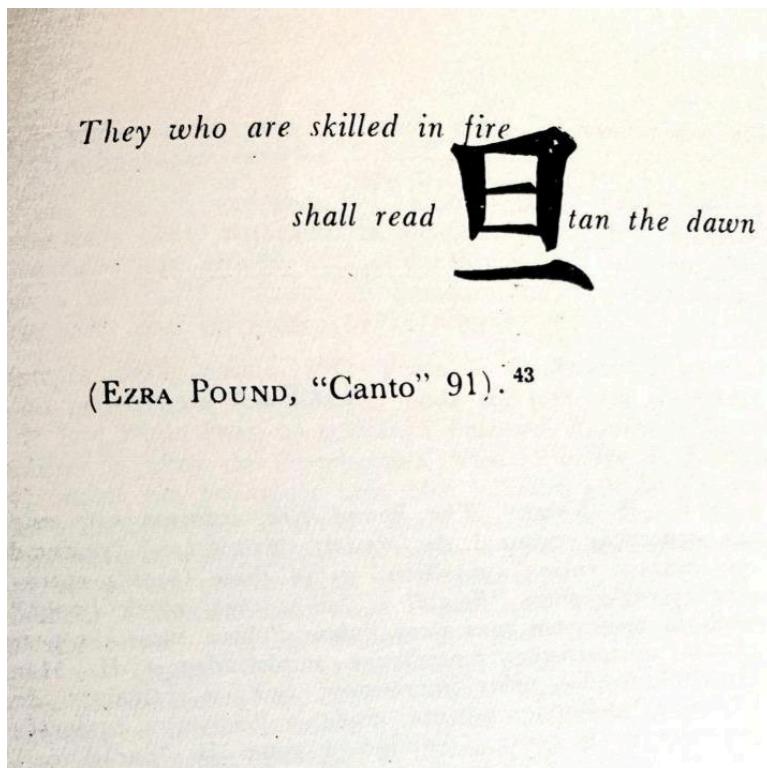


Figura 16 – O *Canto 91* de Pound, presente no livro *Lógica, poesia e linguagem* (1977), organizado por Haroldo de Campos.

O ideograma chinês carrega consigo a ambiguidade de ser, ao mesmo tempo, imagem e significado, conceito ou ideia. Dentro de uma leitura semiótica, poderia-se falar do ideograma enquanto objeto ícone, ou mesmo simbólico. O curioso é que Pound adotou um método muito próprio para se utilizar da ideogramática chinesa, lançando o ideograma a “interromper” – ou seria a acrescentar? – as palavras de suas frases ou orações. A construção frasal é invadida então por um símbolo outro, propriamente distinto aos olhos ocidentais que, em meio à aspiração épica de Pound, de certo não reconhecerão em suas leituras as pinceladas formadoras do pictograma.

De uma maneira ou de outra, o que temos, no caso deste *Canto 91* é uma justaposição que introduz no texto o ideograma chinês de aurora – se bem lido e observado, é perceptível que a forma do ideograma sugere o sol sob a linha do horizonte. Engenhosamente, Pound o associou com a língua inglesa, propondo, no poema, a leitura do próprio ideograma de aurora: “aqueles que são hábeis no fogo / devem ler 旦 ao amanhecer”.²⁸

Mesmo com o caráter inovador do poeta e o seu olhar deslumbrado para a poética chinesa (que muito serviu para introduzir uma discussão sobre o assunto no campo da poética) Pound foi, de certa forma, relegado a uma posição de apagamento – possivelmente associada ao seu fascismo pulsante, que o levou a migrar, nos anos 1930, para a Itália de Mussolini. Sua postura política diria de uma incoerência curiosa com a poesia que escrevia? Se o impulso de registro do instante de Pound irrompeu em sua própria escrita, seu viés conservador ficou restrito à sua prática política? Não tenho respostas para essas perguntas.

Ainda assim, há de se pontuar alguns outros nomes que, relacionados à breve existência do imagismo – sem necessariamente integrarem o movimento – se fizeram relevantes. Tanto T.S. Eliot quanto William Carlos Williams foram poetas que escreveram sob parâmetros similares aos de Pound e eram dele figuras próximas. Prezando pelos aspectos sensoriais do poema e por um estilo direto e livre, que abrangia as vivências do cotidiano e prezava pela descrição de imagens claras, ainda que esses poetas não fizessem uso dos ideogramas em seus poemas, o aceno ao pensamento imagético estava presente na escrita de ambos. Um bom exemplo é o *Carrinho de Mão Vermelho*, clássico de William Carlos Williams:

Tanta coisa depende
de um

carrinho de mão
vermelho

esmaltado de água da
chuva

ao lado das galinhas
brancas (CARLOS WILLIAMS, p.93, 2023)

²⁸ Tradução livre, referenciada no texto de Haroldo de Campos *Ideograma, anagrama, diagrama – uma leitura de Fenollosa*. Ver em: CAMPOS, 1977, p.103.

A incursão desbravadora de poetas como Pound e Williams foi comentada e celebrada, no Brasil, no surgimento do movimento concretista e no seu desenvolvimento teórico-prático. A compreensão e exaltação da sintaxe enquanto categoria formativa de um poema (vista antes em Mallarmé) é uma das grandes empreitadas realizadas pelos irmãos Campos – Augusto e Haroldo – nos anos 1960. Isso vale tanto para os poemas concretos quanto para suas traduções, pois para os irmãos Campos o viés de criação não integrava somente suas próprias produções artísticas, mas também suas práticas de tradução. Traduzir, neste sentido, é também criar: são eles, inclusive, os responsáveis pela edição brasileira mais completa de *Um lance de dados*, sendo, neste caso, tradutores e comentadores, ao lado do também concretista Décio Pignatari.

O sentido de sintaxe ganha então novos contornos com a declarada incursão visual da poesia concreta. Palavra e imagem já não são mais concebidas separadamente: elas operam a partir de uma dinâmica na qual verso, tipografia e linearidade convergem – ou se separam – dentro de uma divisão sem hierarquia linguística. São categorias propriamente articuladas, como defenderia Bosi. O peso da tradição lírica foi, neste sentido, questionado e colocado à prova novamente, e a poesia se aproxima um pouco mais de um exercício de produção criativa *verbivocovisual*. Em paralelo às experimentações sensoriais, a construção quase cartesiana do concretismo brasileiro também se afirma enquanto marca dessa nova escrita, que remete às dinâmicas lógicas e geométricas da matemática e possui um rigor formal estruturalista muito próprio.

Na linha de um experimentalismo lógico que toma lugar na arte concreta, menciono o caso do artista-escritor Pedro Xisto e dos seus *logogramas*. Da imagética ideogramática e da versificação discursiva, o poeta realizou uma das obras mais celebradas do concretismo brasileiro. Muito referenciado pelos ideogramas japoneses e pelo raciocínio lógico-gramatical, Xisto escrevia haicais e via na poesia japonesa um grande referencial de escrita.

Na sua obra intitulada *Zen*, as formas quadradas indicam significados distintos. O primeiro, possivelmente mais visível, aponta para uma forma arquitetônica muito semelhante aos telhados dos templos budistas japoneses; o segundo, pronto para ser desvendado, contém a própria palavra *zen* por entre as formas geométricas que o compõem. É como se a palavra *zen* estivesse à espera do leitor que a decifrasse, perante as tantas linhas entrecruzadas do retângulo.

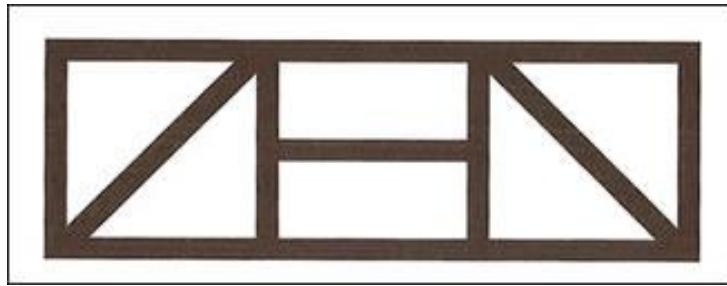


Figura 17 – *Zen* (1966), de Pedro Xisto.

O professor e crítico Wilberth Salgueiro faz uma análise pertinente a respeito do encontro entre o *zen*, celebrado por Xisto em sua obra, e a construção da poesia concreta visual:

Se, de um lado, o zen segue um caminho anticonceitual, para que o pensamento não se submeta a um objeto, e o sujeito flua, assim, numa espécie de “grau zen da linguagem” (parodiando Barthes), de outro, a poesia visual precisa se organizar em esquemas rígidos de construção para que o aleatório não se imponha e para que o cálculo ganhe primazia. Ambos, no entanto, concisos e gestálticos, fogem ao paradigma metafísico e buscam num só espaço-tempo o alcance daquilo que, sem dúvida de modo diverso, desejam: que o sujeito seja o ponto de passagem por onde o transverbal icônico se manifeste — no zen, em elementar silêncio; na poesia visual, em imagem-coisa (SALGUEIRO, 2020).²⁹

A construção rigorosa da poesia concreta *versus* a atitude e maneira *zen* parecem, portanto, dotadas de um mesmo princípio: o de subtrair a subjetividade do sujeito e o ato criador pessoalizado, em detrimento do que defendem que deve, de fato, aparecer na obra. Essa compreensão, no concretismo, leva a uma redução do verso frasal e a uma exploração mais evidente da escrita em arranjo espacial, gráfica, ou como diria Haroldo de Campos, *digitalizadora*³⁰. Isso porque a poesia concreta, na sua ânsia de transformar os elementos do ideógrafo em possibilidades formais, percebeu o potencial de tradução intersemiótica presente nessas associações. Dessa forma, existe a compreensão de um aspecto codificado de traços e pinceladas que apareceram no trabalho de alguns poetas; destaco, neste sentido, a obra *Chuva*, também de 1966. Muito celebrada, a poesia visual de Seiichi Niikuni parece dialogar bem com o que defende Campos.

²⁹ O artigo de Salgueiro está disponível no link:

<https://rascunho.com.br/colunistas/sob-a-pele-das-palavras/zen-de-pedro-xisto/>. Último acesso em 01/02/2025.

³⁰ Essa ideia remonta ao dígiito, introduzido pela poesia concreta enquanto elemento do uso ideogramático.

Poderia a noção de dígiito aproximar um pouco mais a tradição linguística ideogramática dos nossos dias atuais?

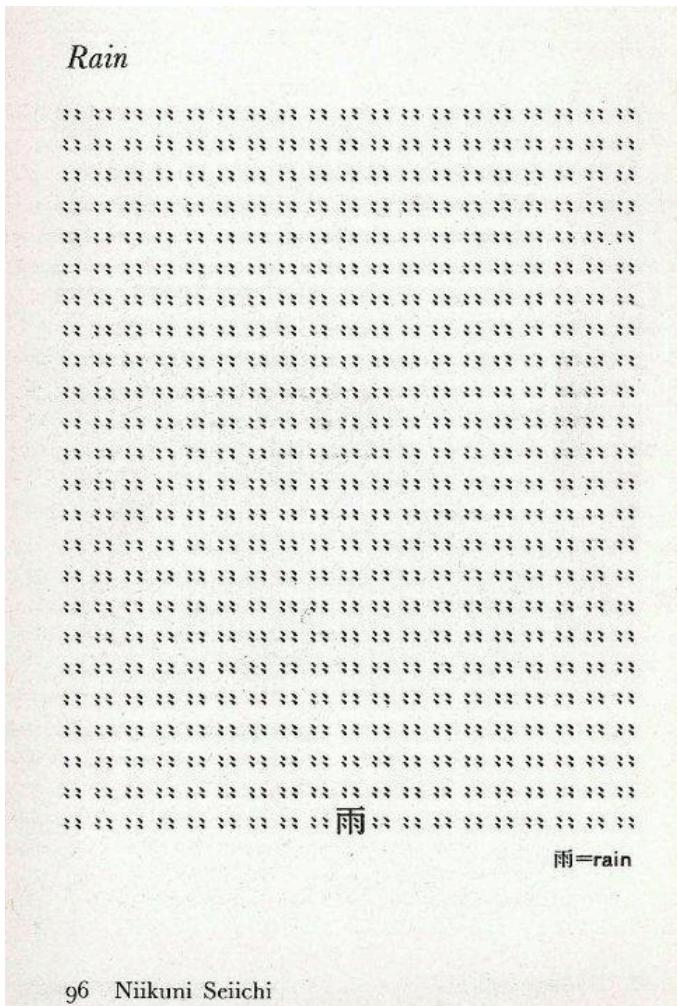


Figura 18 – *Rain* (1966), de Seiichi Niikuni

Atravessar a imagética da escrita ideogramática é importante para compreender a maneira como a escrita literária japonesa é afetada; isso porque o sentido conceitual de um sistema de escrita visual é radicalmente distinto do sistema de escrita alfabética. A sonoridade dos fonemas e a presença das letras, no sistema alfabetico, são o que definem o sentido da palavra; nas linguagens pictográficas, por sua vez, não somente o fonema é levado em conta, mas também os ideogramas que os representam. Essa camada a mais, por assim dizer, abre à poesia novas rotas de navegação, nas quais a escrita e a imagem se encontram para desembocar no mesmo rio, o rio da representação.

Ao mesmo tempo que esse é um viés fértil, de expansão exponencial – pois onde há o limite com tantas possibilidades associativas? – a forma poética de maior reconhecimento no Japão foi aquela que, dentro da sua proposição de simplicidade, se realizou na sua concepção de redução e concisão.

3.2 A forma haicai

O haicai surge enquanto tema de atenção redobrada por alguns aspectos específicos que integram o seu fazer composicional. Curioso movimento de retorno: se, por um lado, até agora me baseei em um contexto moderno para falar sobre como a visualidade se desenvolveu na poética ocidental dos séculos XIX e XX, por outro lado, retomo uma forma poética que tem seu início datado no século XVII, originária do Japão, e que remete de imediato ao nome de Matsuo Bashô e a sua prática de *haikai no renga*. Ir de um contexto contemporâneo para o momento no qual um gênero poético se estabelece é um exercício de memoração que possibilita novas conexões – isso se considerarmos também o sucesso do haicai e de sua consolidação enquanto forma e prática de escrita que se difunde além do próprio Japão.

Tradicionalmente, o haicai é um gênero de poema de forma fixa, que busca a sintetização e objetividade a partir de sua leitura pouco sentimentalista e observacional dos fenômenos da natureza. Em termos de estrutura, significa seguir uma métrica que possa exprimir uma ideia em três versos de cinco sílabas poéticas, sete sílabas poéticas e cinco sílabas poéticas novamente. A forma de três versos de 5–7–5 descende originalmente do *hokku*, parte integrante do *haikai no renga*, que se perdeu com o tempo e sobreviveu na história através do haicai.

A prática do *haikai no renga*, inaugurada por Bashô, consistia em uma dinâmica de escrita coletiva, verdadeiramente colaborativa, na qual os poetas adotavam um tom mais informal – por vezes até satírico – para escrever os seus lampejos. O *hokku* consistia na primeira parte do poema, e que hoje é conhecido como a forma haicai, e antecedia a estrutura de dois versos de sete sílabas poéticas, remetendo ao *renga* clássico, uma forma poética mais antiga e que determinava a estrutura versificada da escrita.

A estrutura de 5–7–5 era por vezes reservada aos diários de viagem ou cadernos dos poetas e complementada na prática conjunta. Nesse sentido, Matsuo Bashô, conhecido por ser o nome representante da escrita de haicai, de fato não o escreveu; antes ele o inaugurou inconscientemente através do *haikai no renga*, precedendo a definição do termo, que só viria séculos mais tarde. Ao mesmo tempo, o haicai nasceu de uma experiência na qual um coletivo reunia, na espontaneidade do agora, suas impressões do que viam e do que viviam, a prezar sempre pela maneira mais sucinta de comunicar essa impressão.

De fato, o japonês é a língua das impressões: a ausência de subjetividade remonta à anima de sua própria estrutura linguística. Roland Barthes, em *O império dos signos*, reflete sobre a maneira como a língua se desenvolve sem a pessoalidade que marca o sujeito de uma oração. Dessa maneira, o haicai não está, e nem mesmo poderia estar, distante do que a estrutura da língua no qual se desenvolveu apresenta. É por isso que, se o japonês é a língua das impressões, o haicai, por extensão, acompanha o seu passo, e pode ser entendido como a poesia das impressões.

Ao mesmo tempo, a impressão do haicai não é descritiva. Essa tendência está reservada ao estilo de escrita ocidental, que vê na descrição uma forma de realização. A ideia de captura presente no haicai pinça o instante dentro do qual o acontecimento escrito está concentrado e fechado em si mesmo. O termo *aparição* talvez evidencie melhor do que se trata: sem início ou final, sem origem ou futuro, o estado de coisa evocado nessa forma poética parece existir apenas no instante preciso de sua construção hermenêutica. Esse aqui-e-agora diz do estado *zen* por excelência, de uma metafísica “sem sujeito e sem deus” (BARTHES, 2007, p. 102).

Dito isso, a cadeia de significantes da língua japonesa se estabelece não somente na palavra escrita, mas, no caso do haicai, isso acontece via palavra. A palavra, neste caso, dá abertura para que a construção do poema evidencie como outros signos podem se fazer presentes na métrica do haicai, mesmo considerando a opacidade da língua. O clássico de Bashô é um exemplo a ser comentado:

O velho tanque —
Uma rã mergulha,
Barulho de água. (BASHÔ apud TAEKO DOI, 2019, p.81)

Possivelmente o poema mais famoso de Bashô – e quem dirá, o haicai mais famoso da história dos haicais –, o haicai da rã que mergulha é formativo, no sentido de que cria uma imagem muito clara da ação realizada pelo animal, ao mesmo tempo que introduz o elemento sonoro do barulho da água, ultrapassando a imagética do poema pela indicação que faz no último verso. A função de cada verso é também bastante perceptível: se o primeiro ambienta um cenário que alude a um passado, o segundo anuncia a ação do presente que irrompe com a

calmaria do velho tanque; e o terceiro verso, por sua vez, resulta da ação que, no segundo verso, se forma. O barulho da água encerra então não somente a ação, mas o próprio poema.

Bashô foi traduzido por muitos e sob circunstâncias diversas, mas este haicai em específico foi muitíssimo reinterpretado e comentado. Alguns autores trabalham criativamente sua tradução, como Décio Pignatari. Dentro de seu concretismo pulsante, Décio brinca com as possibilidades imagéticas do poema:

VELHA
LAGOA

UMA RÃ
MERG ULHA
UMA RÃ

ÁGUÁGUA

Figura 19 – Tradução do haicai da rã, de Matsuo Bashô, realizada por Décio Pignatari.

Não é à toa que o concretismo abraça o que a tradição do haicai propõe: dentro de uma perspectiva moderna, Décio Pignatari não desconstroi, mas reconstroi o haicai da rã pelos seus próprios parâmetros visuais. Essa é, afinal de contas, uma tradução intersemiótica, originária de uma incursão intermidial, pois preserva conceitualmente a mensagem de Bashô, ainda que escrita e visualizada de uma outra maneira.

3.2.1 Um princípio cinematográfico no seio da forma

Há um aspecto que engloba a discussão sobre tradução intersemiótica e que, no caso dessa digressão, é tão relevante quanto poderia ser. Esse aspecto engloba o que o cineasta russo Serguei Eisenstein detectou dentro do amálgama de aproximações possíveis entre o cinema e outras linguagens artísticas. Nas suas incursões teóricas, Eisenstein buscou conceituar o que ele define como *princípio cinematográfico*. O russo estava interessado em saber de que forma o princípio cinematográfico poderia ser encontrado dentro de outras expressões que não o próprio cinema, e de que maneira isso afetaria a ontologia da imagem cinematográfica. Para ele, o cinema não pode existir sem a cinematografia, nem a

cinematografia sem o cinema, e no entanto haveria a presença de formas estilísticas e linguagens artísticas que sustentariam um argumento na antítese dessa ideia.

Para Eisenstein, o cinema é, antes de tudo, muitas e muitas corporações, rotatividade de capital, um tanto de estrelas e um tanto drama. Mas a cinematografia seria, acima de tudo, montagem. Onde se localizaria, então, uma antítese dessa expressão, trazida pelo cineasta em *A forma do filme?*

A resposta estaria à leste, mais especificamente no Japão; argumentando que o cinema nipônico é um caso excepcional a ser levado em conta – pois embora provido de uma estrutura de atores, equipamentos de filmagem e narrativas consolidadas, ele seria completamente desprovido do pensamento de montagem – é a partir dele que se pode entender como as outras artes japonesas operariam sob a lógica da montagem. Caracterizando-se como uma grande ironia, que teria berço na própria estrutura linguística do país, na base ideogramática de sua escrita. O caráter representacional da cultura japonesa se firmaria, na visão eisensteiniana, também através do seu sistema de escrita, pois uma língua formada a partir de imagens – ou como Eisenstein os chamava, hieróglifos – é uma língua que opera sob o signo do corte e da justaposição conceitual.

Neste sentido, ideograma e montagem seriam categorias próximas, até mesmo análogas. Isso porque a combinação de dois hieróglifos juntos não representa um conceito uno e específico, mas cada um, na circunscrição do seu próprio sentido, representa uma ideia que, somada a outra, forma um conceito visual. Um desenho de uma orelha perto de um desenho de um cão, por exemplo, resulta na formação do verbo “escutar”; ou mesmo o desenho de uma boca somado a um desenho de um cachorro é “latir”; e assim segue.

O funcionamento no qual se dá a combinação desses elementos levou Eisenstein a declarar que “sim, é exatamente isso que fazemos no cinema, combinando tomadas que pintam, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries intelectuais” (EISENSTEIN, 1977, p. 168). Mas mesmo a fórmula mais intelectual não se restringe àquilo que, tal qual uma aparição, se faz visível nos ideogramas e na estrutura do haicai. Como defendeu Tarkovsky, ao declarar que a nitidez dessa escrita tanto encerra-lhe o sentido quanto, ambigamente, o abre, entendo que essa aproximação de Eisenstein é válida somente até o ponto no qual se comprehende que não necessariamente haverá um sentido fechado na leitura

dessas imagens produzidas pelo haicai; mas que antes, o que acontecerá é uma aparição, traduzida em imagem mental, e resultante da combinação encadeada pelos versos.

Ao aludir ao singelo e ao neutro, o autor elucida que a relação entre esses ideogramas também perpassa por um sentido lacônico, encontrado tanto na fala quanto na escrita japonesa, no qual a concisão e a brevidade presentes possibilitariam que a simples justaposição dos elementos formasse o sentido da coisa em si. E o haicai, como já foi visto, carrega na sua tradição estilística uma proposição lacônica de escrita.

De toda maneira, com a popularização da forma poética – que acontece no que podemos nomear como a modernidade japonesa, a conhecida era *Edo* –, o haicai chega ao ocidente sob o véu do encanto, sendo praticado por muitos autores que se deslumbram com a proposição simples, imagética e metrificada da forma poética. O que é interessante para o cinema, e o que é celebrado por Eisenstein enquanto uma possibilidade criadora, é que esse “esvaziamento” de sentido, essa “neutralidade” da qual o haicai se serve, é o que permite a criação do que o teórico define como sequência intelectual.

A categorização dos diferentes tipos de montagem *eisensteinianas* e as possibilidades relacionais entre elas evidenciam não só uma inclinação de Eisenstein a debater esse assunto em específico, mas uma dada preferência aos efeitos visionários da montagem intelectual. Se, para Eisenstein, os outros tipos de montagem – a mencionar, montagem métrica, rítmica, tonal e atonal – configuram tipos específicos e visualizáveis, a montagem intelectual, por sua vez, se destacaria por seu alto nível de abstração conceitual, e sua maleabilidade ao fazer com que o encontro entre um plano e outro resulte em um material expressivo e autêntico, no qual o conceito se sobressairia enquanto forma pensante.

Mas por que o haicai teria a ver com isso tudo? Justamente por haver, na sequência de seus versos, uma quebra tão palpável – que normalmente está localizada no primeiro ou no terceiro verso – essa colisão faria a vez do corte na edição e se assemelharia à justaposição de planos realizadas na montagem de um filme. Testemunha-se, a partir do desenho dos acontecimentos do poema, a criação de um fio que ambienta a “cena” desenhada, ilustrando-a na escrita por uma via sequencial. É por isso que, para Eisenstein, os versos dos haicais são propriamente frases de montagem, séries de tomadas.

A quebra no primeiro verso pode ser vista no poema de Issa:

Cerejeiras do anoitecer –
Hoje também
Já é outrora (ISSA apud TAEKO DOI, 2019, p.91)

Percebe-se que, nesse caso, a quebra existe para fazer aparecer, a partir da imagem da cerejeira, uma breve, mas profunda reflexão sobre a passagem do tempo. O corte também serve para introduzir a marca do pensamento do eu-lírico, aspecto que nem sempre aparece no haicai, mas que quando se faz presente, irrompe no verso, quase como uma surpresa inesperada.

Outro caso introduz a quebra no terceiro verso, e pode ser lido e visto neste haicai de Teiji:

Ouvindo o nome
Vejo de novo:
Flor de capim (Teiji apud TAEKO DOI, 2019, p.143)

O choque dos versos resulta em uma formação imagética com indicação sonora que diz da própria composição do verso do haicai. A colisão entre o segundo e o terceiro verso dá abertura para o que é da ordem do novo aparecer, auxiliando o leitor a visualizar a formação da imagem da flor de capim.

A partir das analogias de Eisenstein, formou-se então um diálogo entre cinema e poesia que, à parte de outros estudos que aproximam as áreas – como foi o trabalho de Jean Epstein, por exemplo – se destaca pela dimensão de um pensamento novo, que buscou em uma tradição poética um princípio formativo da imagem cinematográfica, em vias de desenvolvimento. A novidade *cinema*, em contato com a tradição *poema* se interligam de maneira a chegar na atualidade da imagem, que hoje circula também pela marca textual que, na *escritura*, se realiza.

3.2.2 Na cultura zen das quatro estações

À parte da veracidade encontrada no mundo dos homens, no estado do aqui-agora celebrado no haicai, há uma aproximação entre homem e natureza que, embora não se constitua enquanto integração plena, é o estado que possivelmente mais se avizinha daquilo a

que nomeia-se como natureza. Se olhar a paisagem pressupõe a distância do olhar, a natureza estaria, então, a um toque de distância daquele que olha.

Ainda assim, o estado contemplativo no qual o olhar é magnânimo se difere da presença evocada no *zen*. Isso se dá justamente pela dinâmica de distanciamento e análise que a contemplação supõe – e que possui raízes nas filosofias platônica e aristotélica. Para o *zen*, todavia, não há transcendência que não o seja o fazer do agora. Na relação direta e não-causal, o *zen* não observa algo sendo, e sim, o é. Por isso, a celebração das temporalidades e das transições sazonais, que marcam o início e o final de um período específico e reforçam aquilo que, no presente, se faz estar.

O haicai sempre celebrou as quatro estações do ano e a passagem de uma estação para outra. Demarcar as mudanças sazonais é justamente se fazer presente no aqui-agora que cada tempo traz, incluindo a fauna e a flora desse período em específico. Neste sentido, primavera, verão, outono e inverno foram escritos e reescritos pelos poetas, que organizavam os seus haicais em antologias coletivas, seguindo essa divisão sazonal. O ano novo, inclusive, também é uma data comemorada, e por vezes possuía uma seção da antologia dedicada a si.

As associações sazonais permeavam, na escrita do haicai, a maneira como o sujeito poético, o eu-lírico do poema, se ausentava do discurso poético. Isso porque, como mencionado antes, na poesia haicai há o pressuposto de que a aparição do conteúdo lírico se dá a partir do que a natureza apresenta, do que o mundo oferece, e não de uma construção subjetiva. A supressão de um eu vai de encontro ao que, na cultura japonesa e no pensamento *zen*, está presente no *satori zen* e no *mu* bídico, na aproximação da iluminação budista por excelência. Se a mitologia ocidental engendrou o espelho como objeto narcísico, no Japão, olhar para o espelho é olhar para o vazio, para a própria iluminação que se faz no vazio do ego e das coisas.

Essa relação profunda com a natureza e com o pensamento ético do *zen* não implica em dizer que as dinâmicas culturais, atravessadas pelo desenvolvimento social anti-naturalista, não influenciaram o haicai – Bashô, muitas vezes, constatou e lamentou a violência dos homens e de seu país, escrevendo sobre marcas culturais e mudanças tecnológicas, que encaminharam o fim da era medieval japonesa. O interessante é compreender que esse vazio trazido pelo *zen* volta-se como superfície refletora para aquilo

que está de fora, no outro, no desapego do eu. A partir da ação de virar o espelho para fora é que se torna possível a compreensão final de que aquilo que se vê na natureza, se é também em si; e de que o vazio da fala, o *satori* budista, constitui a maneira como a escritura do haicai se desenvolve e sobrevive no tempo, encontrando na consagração do instante a máxima de sua poesia.

Neste sentido de *estado da coisa*, o haicai se abre a qualquer um que deseje escrevê-lo, contanto que atravesse os princípios que o regem. Assim fez Kiarostami, praticando de uma maneira um tanto quanto solitária. As imagens por ele escritas foram reunidas no Brasil no livro *Nuvens de Algodão* (2018), e acenam às estações da natureza, à consagração dos instantes, aos animais e pessoas que compõem o seu campo de visão – e que, na mesma medida, compõem o seu imaginário.

Um potro branco
vem da névoa
e se esvai
na névoa (KIAROSTAMI, 2018, p.71)

Nota-se no haicai o uso de elementos que aludem à opacidade, como a névoa, e que servem para corroborar com a ideia de aparição que o aqui-e-agora evoca. Ao mesmo tempo, nos outros haicais de Kiarostami, temas diversos compõem uma paisagem tipicamente iraniana, marcada pelas árvores frutíferas, pela decorrer do verão e da primavera, pelos caminhos que fazem as montanhas, pelos animais, pelos velhos e crianças, pela lua, pelas pequenas vidas que acontecem no minimalismo de uma poética e que nem sempre possuem atenção. Na descrição de um lampejo trivial, algo de grandioso acontece: a vida e nada mais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve arqueologia aqui proposta de certo ultrapassou a intenção primeira deste trabalho. No impulso de abranger o extenso material com o qual me deparei ao longo da pesquisa – e que, como parece sempre ser, não respondeu a todas as minhas perguntas – acabei por dissertar a respeito dos pontos por vezes mais discretos, com os quais sempre nos deparamos no ato de pesquisar, mas nem sempre consideramos de maneira efetiva no corpo do texto. Eles, talvez, sejam mais importantes para mim do que os grandes pontos, que evocam grandes teorias. Foi por isso que recorri instrumentalmente ao que, no cinema e na literatura comparada, permite ao pesquisador jogar, propor, e também se entreter com o conteúdo de sua investigação. Nem sempre a concordar, mas sempre com o entusiasmo de analisar.

Ao mesmo tempo que, dentro do eixo temático da pesquisa, percorri um caminho de ziguezague por entre os mais diversos assuntos abordados, o ir e vir dessa escrita espiralar me trouxe ao final deste trabalho, que tanto se apoia no conceito da escritura, proposto por Barthes, e que busca, de maneira honesta, escrever com o ensejo daquilo que move os dedos à digitação nervosa, no arrebatamento de uma ideia qualquer. Acredito que a poesia, neste sentido, me estende a mão enquanto guia e possibilidade criativa de ler e escrever o mundo.

No pensar sobre o criar, quando retomo a incursão *fotocinematográfica* de Abbas Kiarostami em *24 frames*, percebo que o seu filme-testamento é antes uma homenagem ao cinema, às suas imagens, sons, e a tudo aquilo que faz o cinema ser o que é, nos termos de sua própria linguagem e estética. Ao mesmo tempo, quando olho por essa lente, comprehendo por fim que o Irã, o país da poesia e do verbo poético³¹, pode gerar um cineasta que entendia o cinema dentro dessa mesma concepção, celebrando a linguagem cinematográfica sem deixar de se comunicar com o que as outras linguagens, em especial a poesia, permitiam a ele relacionar.

A cadeia relacional entre uma linguagem e outra parece, no entanto, interposta pelas dinâmicas temporais de cada mídia. Se o quadro final de *24 frames*, a cena vinte e quatro, é

³¹ A Pérsia, berço da poesia oriental, teve reconhecidamente grandes nomes, como o poeta Sohrab Sehperi – que teve o verso de um dos seus poemas transformado em título para o filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (1987). A poetisa Forugh Farrokhzad também foi um nome relevante tanto para o Novo Cinema Iraniano quanto para a poética de Kiarostami.

um aceno à temporalidade do cinema e às suas possibilidades de ralentação temporal extrema, o seu tempo de duração é curto e não tem mais do que três minutos. O instante do adormecer seria, por sua vez, o instante fotográfico, que assistimos ser decomposto no beijo desacelerado na tela do computador?



Figura 21 – Quadro da cena vinte e quatro. Uma menina adormece frente à tela do computador.

A renderização do vídeo, na tela do computador, desacelera ao máximo os fotogramas do filme *The Best Years of Our Lives* (1946), de William Wyler, e me lembram, por sua vez, que estou lidando com imagens estáticas, colocadas propositalmente em movimento. Esse animar da imagem, que recupera o sentido de *anima*, também é encontrado na sequencialidade dos poemas haicaístas, na versificação poética que, seguida uma da outra, articula as palavras em sequência, visando a formação de uma imagem mental. Não são deles distantes ou estranhos, mas cadenciados, ritmados, próprios de uma proposição temporal que discute a maneira como vemos e como somos vistos pelas imagens que nos habitam.

Há uma aproximação entre os dois campos que ultrapassa o viés conceitual, e se afirma pela própria temática de *24 frames* e pelo conteúdo encontrado em um haicai. Isso certamente explica a inclinação poética de Kiarostami, um escritor assíduo de haicais. Mas não só; se tanto *24 frames* quanto a poesia haicai encontram na fotografia uma linguagem relacional, a paisagem formativa dos filmes de Kiarostami considera a fauna, a flora e suas respectivas relações com o Homem, com o tempo e com a sazonalidade, uma incursão

propriamente haicaísta, um olhar que acena ao *zen* e que se encontra distante da concepção ocidental, e já sedimentado, de poética.

Ao mesmo tempo, na contramão dessa constatação, as dinâmicas do olhar encontradas em *24 frames* – mas também em muitos outros filmes do realizador – reforçam uma maneira de se ver na qual o olhar do próprio Kiarostami está implicado. Isso tanto por certas escolhas estéticas – como acontece na cena dois, quando o vidro do carro é abaixado para que o sujeito que observa possa *ver melhor*, ou mesmo *ver mais* – quanto pelo fato do cineasta trabalhar com as suas próprias fotografias. Essa escolha reforça a ideia de que alguém observa atentamente ao que acontece, ainda que de forma distanciada; mas supõe, de um jeito ou de outro, um sujeito criador-autor, um eu-lírico fotógrafo, poderíamos dizer, e que no caso da poética do haicai parece estar, muitas vezes, ausente.

Ainda assim, se o ideograma chinês foi determinante para o que, na língua japonesa, se desenvolveu linguisticamente, a prática de escrita dos ideogramas japoneses também influenciou diretamente no exercício do haicai. Escrever um ideograma não era somente escrevê-lo, mas desenhá-lo, pintá-lo com o nanquim e o pincel, a explorar experimentar os traços possíveis da pintura escrita. Essa não foi uma prática artística à parte, e integrava direta e concretamente o ofício da escritura japonesa; e não obstante, foi esse exercício que levou Barthes, em sua incursão nipônica, a se perguntar: “onde começa a escrita, onde começa a pintura?” (BARTHES, 2007, p.31). Faço das palavras dele as minhas para, por fim, dar o fim a essas sentenças espiralares.

BIBLIOGRAFIA

24 FRAMES. Direção de Abbas Kiarostami. Irã, França, 2017.

FIVE – LONG TAKES DEDICATED TO YASUJIRO OZU. Direção de Abbas Kiarostami. Japão, 2003.

ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

BARRADAS JORGE, Nuno; DE LUCA, Tiago. *Slow cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

BARTHES, Roland. *A câmara clara* – Notas sobre a fotografia. 9a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Editora Ubu, 2018.

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

BRANDÃO PINTO, Eduardo. *Ética do slow cinema: lentidão e hesitação no cinema contemporâneo*. Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, vol.8, n.2, 2021, p. 24-47.

BOGALHEIRO, José. *No princípio de tudo o coração*. À pala de walsh, 31 de julho de 2023. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2023/07/no-principio-de-tudo-o-coracao/>. Acesso em 03/01/2024.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5a ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARLOS WILLIAMS, William. *A cidade esquecida e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Ver é um todo*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2015.

CHION, Michel. *A audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHOLODENKO, Alan. *The illusion of life: essays on animation*. Power Publications; Australian Film Commission: Sidney, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. *A imagem-tempo*. 2a ed. Brasília: Editora Brasiliense, 2005.

DE LUCA, Tiago. *Slow time, visible cinema: duration, experience and spectatorship*. Cinema Journal, v.56, n.1, p.23-42. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Belo Horizonte: Pós, v.2, n.4, 2012, p.204-219.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Harvard University Press, 2002.

DOI, Elza Taeko; FRANCHETTI, Paulo. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

DUBOIS, Phillippe; RAMOS MONTEIRO, Lúcia. *Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas*. Revista ZUM, 7 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois>. Acesso em 02/02/2024.

_____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Da imagem-traço à imagem ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias*. Londrina: discursos fotográficos, v.13, n.22, jan/jul 2017, p.31-51, 2017.

_____. *Um efeito cinema na arte contemporânea*. In: COSTA, Claudio; PARENTE, André. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film theory: an introduction to the senses*. New York: Routledge, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

FLANAGAN, Matthew. *Slow cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. Exeter: University of Exeter, 2012. Tese de doutorado.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas: Papirus, 2016.

GOSTO DE CEREJA. Direção de Abbas Kiarostami. Irã, 1999.

HAKUTANI, Yoshinobu. *Haiku and modernist poetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

HUNTERS IN THE SNOW (WINTER). Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/hunters-in-the-snow-winter-pieter-bruegel-the-elder/WgFmzFNNN74nUg?hl=en>. Acesso em: 02/11/2025.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami II. Dans et hors les murs*. Belval: Les Éditions Circé, 2012.

_____. *O real, cara e coroa*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080, BRUXELLES. Direção de Chantal Akerman. França, Bélgica, 1975.

JOHNSON, Ken. *Exposing the body, baring the soul*. The New York Times, 15 de março de 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/03/16/arts/design/francesca-woodman-at-guggenheim-museum.html>. Acesso em: 10/03/2024.

JUNIOR, Arlindo Rebechi. *Abbas Kiarostami, uma poética da incerteza*. Revista Comunicação e Educação, v. 28, n.1, jan./jun. 2023, p. 202-210, 2023.

KIAROSTAMI, Abbas. *Nuvens de algodão*. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2018.

KIAROSTAMI FOUNDATION. Disponível em: <https://www.kiarostami.org/>. Acesso em 03/11/2025.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Arte & Ensaios, v.7, n.7, p.128-137, 2008.

LA JETÉE. Direção de Chris Marker. França, 1962.

LISSOVSKY, Maurício; TOLEDO, Rita. *O bestiário metafísico de Kiarostami*. Belo Horizonte: Devires, v. 11, n. 2, jul/dez 2014, p. 16-49, 2014.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e subjetividade animal*. Revista dobra, nº7, 2021.

_____. *O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. Aparecida: Santuário, 1995.

_____. *O filme-ensaio*. Revista Concinnitas, v. 2, n. 5, p. 63–75, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42804>. Acesso em: 25 fev. 2025.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Editora Papirus, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MAN RAY - RAYOGRAPH, 1922. Houk Gallery. Disponível em: <https://www.houkgallery.com/exhibitions/36/works/artworks-845-man-ray-rayograph-1922>. Acesso em: 15/01/25.

METZGER, Alexis; TABEAUD, Martine. *Les scènes hivernales dans la peinture du Siècle d'or hollandais*. Revista Physio-Géo, v.4, p.169-185, 2010.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. São Paulo: Chão da feira, 2014.

_____. *L'évidence du film, Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001.

NOVAS MIRANDA, Rita. *Modos de ver, modos de escrever – da imagem e da escrita em Heriberto Helder e em Jean-Luc Godard*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus Editora, 2013.

_____. *O quadro da história*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 33º Encontro Anual da Compós, 23 a 26 de julho de 2024.

_____. *The phantom-image: José Luis Guerin's Unas Fotos en la Ciudad de Sylvia*. In: LEAL, Joana; FLORES, Teresa; MEDEIROS, Margarida. *Photography and cinema – 50 years of Chris Marker's La Jetée*. Newcastle: Cambridge Scholarships Publishing, 2015.

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO?. Direção de Abbas Kiarostami. Irã, 1987.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

QIAN, Zhaoming. *Ezra Pound's Encounter with Wang Wei: Toward the 'Ideogrammic Method' of The Cantos*. Twentieth Century Literature, Vol. 39, No. 3 (Autumn, 1993), p. 266-282, 2011.

ROADS OF KIAROSTAMI. Direção de Abbas Kiarostami. Irã, 2006.

SABOURAUD, Frédéric. *A aura, não haverá – o cinema de Kiarostami na era digital*. In: Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami, p. 189-211. Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

SALGUEIRO, Wilberth. Sob a pele das palavras: Zen, de Pedro Xisto. Disponível em: <https://rascunho.com.br/columnistas/sob-a-pele-das-palavras/zen-de-pedro-xisto/>. Acesso em: 10/02/2025.

SANDERS PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994.

SELIN, Géraldine. *Photo Critique: Abbas Kiarostami*. Disponível em: <https://www.paris-art.com/abbas-kiarostami-2/>. Acesso em: 03/01/2025.

SHIRANO, Haruo. *Japan and the culture of four seasons*. New York: Columbia Press, 2012.

SHIRIN. Direção de Abbas Kiarostami. Irã, 2008.

SIGLIO. *Sophie Calle: The Sleepers*. e-flux, 2024. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/633170/sophie-calle-the-sleepers/>. Acesso em: 02/01/2025.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SOPHIE CALLE. *The Sleepers* (Antoine Gonthier, Twentieth Sleeper, and Patrice X., Twenty-First Sleeper), 1979. Disponível em: [https://www.mcba.ch/en/collection/the-sleepers-antoine-gonthier-twentieth-sleeper-and-patric e-x-twenty-first-sleeper/](https://www.mcba.ch/en/collection/the-sleepers-antoine-gonthier-twentieth-sleeper-and-patrice-x-twenty-first-sleeper/). Acesso em: 02/01/25.

SORROWS. Direção de Gregory Markopoulos. Suíça, 1969.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

YASUDA, Kenneth. *Japanese haiku: Its essential nature and history*. Tuttle Publishing, 1989.