



O bestiário metafísico de Kiarostami

RITA TOLEDO

Mestre em Comunicação pela UFRJ

MAURICIO LISSOVSKY

Doutor em Comunicação, professor da ECO/UFRJ

Resumo: Em *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, tudo (e quase nada) acontece à beira-mar, em um espaço povoado de cachorros, sapos, pombos e patos. Que papel cumprem os animais nesse cinema? Argumentamos nesse ensaio que o bestiário de Kiarostami está a serviço de uma *mise-en-scène* metafísica da animalidade, onde a dimensão ontológica da alteridade animal articula-se a uma topologia cinematográfica, oculta no aparente esvaziamento da instância narrativa do filme.

Palavras-chave: Animalidade. Espaço fílmico. Dualismo. Kiarostami.

Abstract: In *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Iran, 2004), by Abbas Kiarostami, everything (and almost nothing) happens at the seashore, a space inhabited by dogs, frogs, pigeons and ducks. Which role do the animals play in this movie? We argue in this essay that Kiarostami's bestiary aims to offer us a metaphysics of animality where the ontological dimension of animal otherness is articulated to a topological conception of the film.

Keywords: Animality. Filmic space. Dualism. Kiarostami.

Résumé: En *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Iran, 2004), d'Abbas Kiarostami, tout (et presque rien) arrive au bord de la mer, un espace habité par les chiens, les grenouilles, les pigeons et canards. Quel rôle jouent les animaux dans ce film? Nous soutenons dans cet essai que le bestiaire de Kiarostami vise à nous offrir une métaphysique de l'animalité où la dimension ontologique de l'altérité animal est articulée à la conception topologique du film.

Mots-clés: Animalité. Espace fílmique. Dualisme. Kiarostami.

Todo animal está no mundo como água na água.

Georges Bataille

Introdução

O filme *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami, é feito de apenas cinco longos planos que compõem um longa metragem de 74 minutos. São planos quase fixos, praticamente sem movimentação de câmera, a luz é provavelmente natural e tudo acontece no espaço à beira-mar, o estirâncio. Lugar de encontro do mar com a areia, do céu com a terra, o estirâncio é difícil de definir, espécie de entre mundos. Kiarostami faz ali sua colheita de destroços, de farrapos, de restos de outros tempos e de outras histórias. Como o “trapeiro” de Walter Benjamin que coleta resíduos descartados, sabe que a partir de sua inutilidade abre-se novamente todo o possível (BENJAMIN, 1989: 15-18).

Alain Corbin, em *Território do vazio*, define o estirâncio como esse território “onde a propriedade é abolida, onde o objeto readquire sua disponibilidade original”, lugar de uma “legítima colheita”. Cita o depoimento de um camponês em que se confundem fecundidade e gratuidade: “O mar, diz o camponês [...] é como uma vaca que pare para nós; o que ele deposita na beira da praia nos pertence” (CORBIN, 1989: 241). Em outra oportunidade procuramos mostrar como a zona neutra do estirâncio colocava em questão a origem das narrativas audiovisuais (TOLEDO, 2013). Aqui nossa atenção se volta para estes seres do estirâncio que o cineasta nos exhibe. Não há vacas em *Five*, mas há cachorros, sapos, pombos e patos. Há todo um bestiário cujo desdobramento acompanhamos e cujo sentido quase nos escapa. Que papel exatamente cumprem os animais nesse cinema? Tal como nos bestiários medievais, os bichos colhidos por Kiarostami à beira-mar tem um lugar incerto e ambíguo: à primeira vista parecem nos oferecer pouca coisa além da sua animalidade, mas logo percebemos que há muito mais coisas em jogo que o simples inventário zoológico.

Embora reconheça-se hoje que “o animal nomeia um problema conceitual na filosofia ocidental”, para muitos autores ele é “definido negativamente em relação ao humano”, conotando

apenas “o que o humano *não é*” (MORTON, 2013: 105). Mas, como Lévi-Strauss (1962) já havia sublinhado, os animais não ocupam todos o mesmo lugar em nosso imaginário. Em *O pensamento selvagem*, referindo-se aos nomes dos animais, observa que eles provêm de séries distintas (metafóricas ou metonímicas) conforme, entre outras variáveis, participem mais ou menos das sociedades humanas. Assim, por exemplo, cachorros e cavalos de corridas recebem nomes retirados de séries metafóricas, enquanto a nomeação das espécies de aves e das vacas leiteiras costuma provir de séries metonímicas (LÉVI-STRAUSS, 1962: 246-249). De modo geral, o cinema respeita essas séries. Um cão irá se chamar Beethoven ou Super-cão (humanos metafóricos), enquanto os anões da Branca de Neve, Zangado ou Atchim (inumanos metonímicos, como os bois de tração).

No bestiário de Sergei Eisenstein, em *A greve* (URSS, 1924), o caráter metafórico dos animais predomina. Entre os agentes secretos convocados para espionar os planos do movimento operário (e, eventualmente, atuar como “provocadores”) estão o “Macaco”, o “Buldogue”, o “Raposa” e o “Coruja”. Mas, pontuando a trama, também ocorrem ursos, patos, gatos, gansos, pássaros, pombos, os temíveis cavalos da polícia e, finalmente, os bois, abatidos no matadouro enquanto os operários e suas famílias são massacrados pela repressão czarista. Exatos 80 anos depois, os animais de Kiarostami já não participam do jogo mimético que Eisenstein propõe em *A greve* – e que retoma, menos profusamente, em filmes posteriores, como na famosa sequência do pavão-Kerenski, em *Outubro* (URSS, 1927). Não se trata mais de assimilar e contrapor humanos e animais por meio da montagem, mas antes de colocá-los em relação nas suas *distâncias*.

Não é nosso objetivo aqui aprofundarmos a comparação entre esses dois bestiários. Talvez seja suficiente dizer, acompanhando Marc Augé (2014), que no transcurso de tempo que separa esses filmes “a luta de classes aconteceu, e a classe operária perdeu” (AUGÉ, 2014: 47). A fisionomia deixou de ser uma chave para a natureza humana, e do caráter restou apenas a caricatura. Os animais de Kiarostami já não estão disponíveis para a permutação dos planos. Libertos do sentido que lhes imprime a montagem, eles nos interrogam desde sua mais íntima e estranha animalidade. Nesse sentido, enquanto os animais

de Eisenstein estão a serviço da recordação (o imperativo aos proletários, tal como exposto na última cartela de *A Greve*, não é que se “unam”, mas que “não esqueçam”), os animais de *Five* nascem no imemorial. Não se trata mais de uma psicologia, mas de uma metafísica da animalidade – uma metafísica propriamente cinematográfica.

Em ensaio sobre *Vidas Secas* (Brasil, 1963), de Nelson Pereira dos Santos, Rachel Price (2012) destaca três aspectos por meio dos quais o filme – e ainda mais precisamente, o curta-metragem a respeito dele *Como se morre no cinema* (Brasil, 2002), de Luelane Loiola Corrêa – coloca em questão a animalidade: a subjetividade, a linguagem e a morte (PRICE, 2012: 147). De fato, a tradição filosófica ocidental construiu sua metafísica do animal (em oposição ao humano), de Aristóteles a Heidegger, a partir dessas três *faltas*.¹ No entanto, carentes de discurso, interioridade e consciência da morte, os animais poderiam, exatamente por isso, representar uma vantagem adicional para determinados cinemas. Price lembra, por exemplo, que os neorealismos buscavam uma relação de “transparência entre subjetividade e expressão” pela supressão, tanto quanto possível, da “atuação” (PRICE, 2012: 149). Evoca, nesse sentido, o caso de Baltasar, o burro de Robert Bresson em *Au Hasard Balthazar* (França, 1966), que segundo o desejo do cineasta, não deveria ser um burro treinado, mas um animal tão “cru” como os seus atores: “Então peguei um burro – relata Bresson – que não sabia fazer absolutamente nada. Nem mesmo puxar uma carroça” (PRICE, 2013: 157).

Em *Five*, a vantajosa incapacidade de atuar dos animais é posta claramente em jogo. Mas os modos de tensionamento da questão variam de um episódio a outro. Enquanto no segmento dos cachorros os animais parecem imersos na mais absoluta integridade de sua existência natural, no desfile de patos sua evidente subordinação aos desígnios humanos não os faz menos patos. Na *mise-en-scène* de Kiarostami, a dimensão ontológica da alteridade animal vem articular-se a uma outra, propriamente cinematográfica, que se oculta no aparente esvaziamento da instância narrativa do filme. Pois se a tradição filosófica nos ensinou a pensar que a diferença entre humanos e animais é da ordem do “ser”, o cineasta propõe em *Five* que ela seja considerada igualmente do ponto de vista do “estar” – isto é, não apenas em função do que se é, mas de onde se está. À ontologia metafísica,

1. Na literatura filosófica mais recente, dois ensaios procuram, de modo nem sempre convergente, fazer a revisão da noção de animalidade na filosofia: AGAMBEN (2004) e DERRIDA (2008). A despeito de sua extrema relevância para a questão, esses textos não serão objeto de discussão no âmbito desse artigo.

Kiarostomi propõe acrescentar uma topologia cinematográfica. É a essa articulação entre ontologia e topologia, em cada um dos segmentos do filme, que dedicaremos as próximas páginas desse artigo.

Os Cachorros e a Eternidade

O terceiro episódio de *Five* começa com uma lenta fusão do branco para a imagem de um grupo de cinco ou seis cachorros na praia. É de manhã cedo, os cachorros estão dormindo. A câmera está longe, o mar ocupa quase dois terços do quadro e os cachorros são vistos como pequenas manchas negras num horizonte branco. Os cachorros começam a acordar, lentamente. Depois de aproximadamente quatro minutos do início do plano, que é todo fixo, movimentam-se. Alguns dos cachorros andam, cheiram-se uns aos outros, abanam os rabos. Outros permanecem deitados. Uns levantam a cabeça, olham em volta. Há os que parecem interessados em algo na areia, quando outro cachorro vem correndo. Olham em volta, sentam. Um deles levanta e vai para o lado direito do plano. O último acorda, se espreguiça, se aproxima dos outros, deita novamente. Um pássaro cruza o céu, um dos cachorros abana o rabo energicamente. Dois ou três andam em torno dos outros. Sentam-se, observam em volta. Deitam-se novamente. Seus corpos são manchas negras num horizonte cada vez mais claro. Durante os quase 17 minutos de duração do plano, a luz foi tornando-se mais intensa, como se amanhecesse, até alcançar o branco total.

Kiarostami afirma em *On making Five* (2005), filme acerca do processo de realização de *Five*, que o episódio “Cães” é sobre a relação entre cachorros. Mas “não apenas sobre a relação entre eles; como também sobre a relação entre a terra e o céu, entre a terra e o mar e sobre esta união que forma um só espaço”. Essa perspectiva coincide em larga medida com a de Bataille, para quem a animalidade é imediatividade e imanência (BATAILLE, 2004: 33). Não há, no plano de Kiarostami, o que teria caracterizado para Bataille o momento em que essa imanência se dá de maneira absoluta, isto é, quando um animal está comendo outro: “não existe transcendência entre quem come e quem é comido”, não havendo portanto qualquer forma de objetivação ou subordinação. O animal se move como quem está essencialmente

no mesmo “nível do mundo”, como “água na água” (BATAILLE, 2004: 36), ou em uma “união” que “forma um só espaço” (tal como enuncia Kiarostami).

O quadro é fixo durante todo o plano e a câmera está localizada longe do mar. A linha do horizonte está acima da metade do quadro. Assim, enquanto o mar ocupa a maior parte dele, a areia se tornou uma estreita faixa na parte inferior. A câmera está distante, olha de longe. O plano inicia com o som do mar bem alto sobre a tela branca, o que nos coloca numa zona difusa, que poderia ser o fim, mas talvez também o início do mundo e da história. O som do mar revoltado sugere perigo, desastre, naufrágio. Aos poucos, o branco total dá lugar à imagem dos cachorros na praia.



Figura 1: Os cães em *Five*, long takes dedicated to Yasujiro Ozu (2004), de Abbas Kiarostami

Se observamos atentamente as ondas, percebemos que o som direto não está sincronizado com a imagem. Porém, essa não é a única inconsistência. Também não há correlação entre a distância do mar e o volume com que ouvimos as pequenas ondas alcançando a praia. Isto é, a espacialização do som não foi respeitada. A despeito do cineasta ter nos sugerido que se trata de um plano onde prevalece a relação entre os cachorros e sua união com a paisagem, a quebra da diegese sonora sugere a artificialidade do espaço. Porém, outra observação nos ocorre, fruto de uma segunda ordem de atenção. O som do mar, que em uma primeira análise nos pareceu assinalar a irremediável disjunção áudio/visual, é estranho a nós mas não aos cachorros. Há uma evidente correlação entre o barulho do mar, sua força,

e a inquietação dos cães. Os cachorros começam mais quietos, mas quando o rumor das ondas se torna mais forte, acordam e se movimentam. Com o passar do tempo, voltam a se acalmar, a tela vai ficando branca e o barulho do mar diminui.

Como num deserto, em que só há céu, terra e um povo ancestral, estão os cachorros no estirâncio: espaço onde estes elementos se encontram fisicamente, mas também o espaço do plano, que se torna completamente branco e faz tudo desaparecer. Kiarostami afirma: “Tudo é aniquilado em frente aos nossos olhos. Mas os 17 minutos de filme passam tão lentamente que não percebemos a mudança. Tudo muda em direção a uma total não-existência, e uma nova existência aparece no coração disso”.

A imanência em Bataille é algo que remete a uma continuidade que resiste à segmentação das categorias. Transcendência, por sua vez, é distância. No núcleo de seu argumento está o pressuposto que o desejo do animal, ao contrário do humano, não constitui objeto. Ao nos recusar um ponto de vista estável nessa sequência (dada a disjunção entre som e imagem, entre profundidade e distância), Kiarostami nos coloca necessariamente fora da cena. Nenhuma consideração da animalidade poderia prometer um retorno idílico à natureza, por isso *Five* não nos permite olhar de frente os animais. Tal como em Bataille, o gesto poético aqui nos impede de participar da imanência, mas nos faculta uma “abertura à exterioridade” (MARSDEN, 2004: 43)

Deleuze (2007) poderia ter chamado a condição em que somos lançados no episódio dos cachorros de uma “vidência”. Ali estamos, na distância intransponível entre nós e esses animais, como “um estranho em uma ilha” (DELEUZE, 2007: 356). Esse lugar é o extracampo absoluto – lugar estranho à figuração e que a montagem nunca realiza plenamente: um lugar próprio ao estrangeiro, que jamais se atualiza na imagem (FRANÇA, 2003: 194). Apesar de frequentemente associado a certos desenquadramentos, o extracampo absoluto é aquilo por meio do qual um sistema fechado (o filme, o plano) se abre “para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível” (DELEUZE, 1983: 24-25). Estaríamos, portanto, diante de uma das aparições do “mundo original”? Esse mundo que é “puro fundo, ou melhor, sem-

fundo feito de matérias não-formadas”? Mundo em que os atos “precedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal”? Mundo de “bichos humanos”? (DELEUZE, 1983: 143-144).

No conto “O Imortal”, de Borges (1996), “Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma das legiões de Roma”, busca obstinadamente a “Cidade dos Imortais” (BORGES, 1996: 12). Depois de atravessar regiões bárbaras e cruzar desertos, ver seus soldados desertarem e errar por dias sem encontrar água, finalmente avista a cidade. Fora de seus muros, homens de pele cinzenta, barba desleixada e nus emergem de buracos na areia. Esses “trogloditas” eram “como cães”. Um deles acompanha Marco Flamínio até a entrada da cidade que, apesar de suntuosa, estava desabitada. Mais tarde, reencontra-o debruçado sobre a areia, desenhando e apagando traços sem sentido, pois sua tribo não conhecia a palavra falada e, menos ainda, escrita.

Por dias, Marco Flamínio tentou em vão ensinar o homem a reconhecer ou repetir palavras. A humildade e a miséria do troglodita trouxeram à memória de Marco Flamínio a imagem de Argos, velho cão da Odisseia, e assim passou a chamar-lhe. Anos passaram-se até que fossem despertados por uma manhã de chuva no deserto. Em êxtase, encharcado pela água, o homem-cão, repentinamente, chora e fala: “Argos, cão de Ulisses!”. O tribuno, surpreso, pergunta-lhe o que aquele pobre homem sabia da Odisseia. “Muito pouco. Já se terão passado mil anos desde que a inventei”.

Marco Flamínio então descobre que os trogloditas eram os Imortais, que haviam erigido a cidade e depois a abandonado para viver em covas. O troglodita que o seguiu como o cão de Ulisses era o próprio Homero. Marco Flamínio narra sua descoberta:

Doutrinada num exercício de séculos, a república de homens imortais atingira a perfeição da tolerância e quase do desdém. Sabia que num prazo infinito ocorrem ao homem todas as coisas. Por suas passadas ou futuras virtudes, todo homem é credor de toda bondade, mas também de toda traição, por suas infâmias do passado ou do futuro. (...) Encarados assim, todos os nossos atos são justos, mas também são indiferentes. Não há méritos morais ou intelectuais. Homero compôs a Odisseia; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a Odisseia. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens. (BORGES, 1996: 20)

O deserto, o mar, o céu, a terra: mundo original. Neste lugar anterior ou posterior a toda história humana, vivem seres que duram, sem verdadeiramente esperar coisa alguma. O tempo não passa, permanece suspenso por toda a eternidade. É um ritmo, apenas, regulando a quietude e inquietude dos seres.

A obra do pintor romântico William Turner *Dawn after the Wreck* (1841) traz um cachorro que late no estirâncio. O mar está revolto, e o título da obra nos conta a história, estabelecendo um sujeito e uma ação: aconteceu um naufrágio, o cachorro é um sobrevivente. É também uma coisa perdida, um ser que renasce no estirâncio para uma nova vida. Num só plano, entram em jogo morte, vida, ressurreição.



Figura 2: William Turner, *Dawn after the Wreck*, 1841

Aurora. Mais uma vez, o espaço da praia e o nascimento do dia, como em *Five*. Mais uma vez, também, o naufrágio, a perda no mar, tal como Ulisses, que também sobreviveu a uma tempestade, perdendo sua jangada e indo dar à praia na Ilha dos Feaces. Argos, cão de Ulisses, fez da sua vida a espera pelo retorno do dono. Ulisses está transformado, sua imagem desapareceu da memória de seus conterrâneos, mas Argos reconhece-o prontamente assim que chega a Ítaca; e assim que o faz, morre. Em *Five*, na indiferenciação da aurora, os cachorros estão diante do mar. Habitam o tempo dos imortais, o mundo original, onde todos os cães são Argos, todos os homens Ulisses, e todo filme

é uma Odisseia. No entanto, como no conto de Borges, ou tudo já se passou há muito tempo, tendo caído no esquecimento, ou ainda estamos demasiado distantes do dia do reencontro, do dia do retorno. Por isso os cães nos voltam as costas. Na distância intransponível que nos separa dessa praia, estamos como em outro mundo.

Os Patos e a Alma

Bergson (1983), em seu *Ensaio sobre a significação do cômico*, afirma que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Segue-se, a essa categórica afirmação, um complemento que nos remete ao filme de Kiarostami: “Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas por que teremos surpreendido nele uma atitude humana ou certa expressão humana” (BERGSON, 1983: 12).

Mas não rimos apenas de animais. Rimos ainda mais dos humanos e da vida de modo geral. Ao longo de toda sua reflexão acerca do riso (e da gague cômica, em particular) há um argumento fundamental que Bergson procura sempre reiterar: “a verdadeira causa do riso está no desvio da vida na direção da mecânica” (BERGSON, 1983: 27). Assim, “é cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 1983: 42). O exemplo fornecido pelo filósofo é bem simples: uma pessoa anda na rua, tropeça e cai. Todos riem. Sobre esta situação banal, Bergson afirma que “não é a mudança brusca de atitude que causa o riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (BERGSON, 1983: 14). Talvez houvesse uma pedra no caminho e fosse preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo, mas por falta de agilidade, pelo efeito da rigidez ou da velocidade adquiridas pelo corpo em movimento, os músculos continuaram em ação, quando deveriam parar ou desviar. A pessoa cai, e os assistentes riem. Onde deveria haver “maleabilidade atenta” e “flexibilidade viva” o que se vê é uma certa “rigidez mecânica”: “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (BERGSON, 1983: 23).

Assim como rimos dos animais quando algo neles nos parece humano, rimos dos humanos quando algo neles nos parece mecânico – e, em alguma medida, desde que Descartes definiu a animalidade como maquinismo vivo, algo de animal. Trata-se, portanto, em ambos os casos, de uma metamorfose: corpos de homens transformados em máquinas tornam-se involuntariamente imperfeitos, errados, desengonçados. Corpos de animais tornados humanos expõem a dimensão ridícula de nossa existência, tanto a que buscamos ocultar como aquela de que não temos consciência. Rimos deles. O riso é aqui o resultado dessa síntese, que se opera em segundos, muito rapidamente. Sem pensar, rimos, sem nem querer saber como nem porquê.

No episódio dos patos, os animais foram reunidos e dispostos em fila. Mas nada disso se vê. O que se vê são patos entrando um por um em quadro e formando uma linha de aves paralela à câmera. Tal como o burro de Bresson, também os patos de Kiarostami mostraram alguma resistência. Em *On making Five*, o diretor nos diz que muitas vezes os patos moviam-se desordenadamente, aproximando-se demais da câmera, tomando o rumo do mar ou parando no meio do caminho. Quando isso acontecia, como se tratava de um plano-sequência, era necessário interromper a filmagem e fazer voltar 800 patos ao ponto de partida.

A filmagem de *Five*, aqui, assume características parecidas às de um experimento. Kiarostami, com sua pequena câmera digital, ainda uma novidade no ambiente de cinema profissional em 2003, assemelha-se aos inventores da cronofotografia no século XIX. Tal como Jules Etienne-Marey ou Edward Muybridge, que criaram instrumentos para visualizar e melhor compreender o movimento dos corpos, Kiarostami parece interessado em observar cuidadosamente o deslocamento dos patos para surpreender a emergência de pequenas metamorfoses.

Os dispositivos cronofotográficos de Muybridge e Marey procuravam decupar o movimento dos animais em posições sucessivas, reduzi-los a mínimos intervalos temporais regulares que tornariam visível o que Benjamin posteriormente chamaria de “inconsciente ótico” (BENJAMIN, 1985: 94). Assim, o pelicano que pousa retém um pouco sua velocidade e toca primeiro o chão com um dos pés. Se não abrisse as asas o suficiente, e no momento certo, prejudicaria a aterrissagem.



Figura 3: Étienne-Jules Marey, Vão de pássaro, Pelicano, 1886

Distribuídos no espaço de acordo com intervalos regulares de tempo, os animais de Marey não poderiam ser mais cartesianos. Para Descartes, como sintetiza Gilbert Simondon (2011) em seu curso de 1962, publicado postumamente, os animais não possuíam inteligência ou instinto, sendo como máquinas ou autômatos. A aranha tece e a toupeira cava, mas isso se deve antes a um automatismo inerente à própria matéria, que se expressa por meio de “ferramentas” que esses animais possuem. Ao contrário dos homens, que seriam *res cogitans*, os animais seriam *res extensa*, sem consciência ou interioridade. Enquanto os animais podiam realizar, com acuidade e precisão, apenas uma coisa (uma teia ou um túnel), os homens seriam capazes de resolver uma grande variedade de problemas “passo a passo” – isto é, valendo-se do método cartesiano (SIMONDON, 2011: 73-76).

Simondon (2011: 32) chama a atenção que é “relativamente recente a ideia de contrastar vida humana e animal, e ver as funções humanas como fundamentalmente diferentes das funções animais”. E que tal contraste tinha também seu fundamento teológico. Assim, um dos mais fervorosos seguidores de Descartes, Nicolas Malebranche, irá sustentar que os animais comem sem prazer, choram sem dor e crescem sem sabê-lo, uma vez que não têm alma. Os animais não poderiam sofrer porque a dor seria resultado do pecado original – e em nenhum lugar se diz que eles comeram do fruto proibido (SIMONDON, 2011: 77). A radicalidade da formulação cartesiana fica ainda mais evidente quando observamos que, mesmo em Tomás de Aquino, os animais, ainda que desprovidos de razão, possuem intenções e objetivos que perseguem com suas ações, como quando um pássaro recolhe

materiais para confeccionar seu ninho (SIMONDON, 2011: 65-66). O experimento de Kiarostami, a nosso ver, recusa o modelo cartesiano e, como assinalado antes, não adere ao dispositivo metafórico de Eisenstein, em que os personagens se desumanizam para assumir suas características animais. A linha sobre a qual desfilam seus patos é, por isso, bem mais rara de se ver.

No fim do episódio dos cachorros, ainda sobre a tela branca, uma música calma dá lugar ao som das ondas. Quando o *fade in* termina, estamos mais próximos do mar, e vemos apenas a areia e as ondas que batem. Após alguns segundos, ouvimos um grasnar. É então que começam a passar, cruzando o quadro da esquerda para a direita, um após o outro, um grupo de patos. A primeira ave atravessa o plano praticamente sozinha, caminhando lenta e regularmente. Quando já está quase saindo de quadro, dois outros patos vêm atrás dela. E quando estes já estão praticamente fora, uma fila de quatro patos inicia a travessia.



Figura 4: Os patos em *Five, long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (2004), de Abbas Kiarostami

Segue-se um pequeno intervalo, quando vemos apenas a praia por alguns segundos. E então um pato branco vem em carreira acelerada. Atrás dele, outro pato, igualmente rápido. Logo há uma multidão de patos cruzando a cena. Alguns mais rápidos, outros mais calmos. E a cada vez que o quadro fica vazio, é como se o plano gritasse que um palco acaba de surgir. Mais do que apenas rápido ou lento, cada pato torna-se *hesitante* ou *determinado*, *apressado*, *desconfiado*, *abobalhado*.

Há os *destemidos*, de andar *confiante*, em geral seguidos por dois ou três patos. Há os que parecem ter ficado para trás, *preguiçosos*. Há também os mais *cuidadosos*, que levantam a cabeça como se quisessem ver o que se passa à frente. Alguns olham em volta *despreocupadamente*, outros parecem *aflitos* ao fazê-lo. Um pato, provavelmente *impaciente*, decide ultrapassar os companheiros. Quando uma longa fila de patos caminha na mesma velocidade, estabelecendo um ritmo constante, é interrompida por um pato que para e se apruma. Alguns grasnam quando os colegas que estão à frente demoram para seguir adiante, *como se reclamassem*.

E eis que os patos começam a voltar, todos eles, entrando novamente em quadro, mas dessa vez da direita para a esquerda. Os dois patos que ainda estavam cena são surpreendidos pelos demais que agora retornam em desabalada carreira – uma corrida que parece não ter qualquer sentido. Agora, os patos se acumulam, a fila se comprime. Aos montes eles vão passando, até que um último pato, claramente um retardatário, vem caminhando em busca dos outros. Uma música engraçada toca. *Fade out* para o preto.

Se Muybridge e Marey tivessem dilatado seus experimentos para muito além dos poucos segundos que duravam talvez tivessem observado o mesmo tipo de metamorfose. No início da sequência, os animais eram todos iguais, apenas patos. Mas aos poucos vão tornando-se outra coisa. A câmera fixa, relativamente próxima, o desfile em linha reta, cheio de acelerações e desacelerações: tudo isso constrói a possibilidade da nuance e da diferença. E na medida em que se distinguem, não em suas aparências, mas em seus comportamentos, então os patos tornam-se quase-humanos – adquirem características subjetivas, interioridade, emoções. Humanos esquisitos, desengonçados, levemente mecanizados. Ou patos animados, quase-humanos com quase-almas.

Em 1549, Felipe II da Espanha visitou seu pai, o imperador Carlos V, em Bruxelas. O rei foi recebido por uma incomum procissão de animais e pessoas nas mais variadas fantasias. O elemento mais estranho do desfile era uma charrete na qual um urso tocava um órgão peculiar. Em vez de tubos, o “instrumento” dispunha de 20 gaiolas, cada uma contendo um gato. As caudas

dos felinos estavam atadas por fios às teclas de tal modo que quando o urso atingia uma delas com a pata o respectivo gato miava a plenos pulmões. Relatos da época dão conta que “o instrumento foi capaz de arrancar um sorriso do rei melancólico” (MICHALAK, 2014: 176).

Esse estranho maquinismo extraía som dos gatos ao mesmo tempo em que, cartesianamente, lhes sugava a alma. Na Antiguidade clássica, entre os chamados pré-socráticos, a distinção fundamental era entre vivo e não-vivo – uma vez que todo ser vivo era atravessado pelo mesmo princípio vital. Foi principalmente com Platão, para quem, conforme os ensinamentos de Sócrates, há uma diferença de natureza entre instinto animal e inteligência humana, que a concepção dualista ganhou força (SIMONDON, 2011: 36-40).

Em Aristóteles, no entanto, ao menos no Aristóteles da *Physis*, essa dicotomia seria nuançada e os homens não eram pensados como “separados” do resto das criaturas (SIMONDON, 2011: 59). A oposição entre as doutrinas platônica e aristotélica persistiu e esta última posição, devido sobretudo a sua difusão por Averróis, terá grande ascendência sobre os filósofos renascentistas. Para os averroístas, ou a alma seria mortal, ou haveria somente uma alma para todos os homens (PINE, 1986: 59-60). O filósofo italiano Pietro Pomponazzi (1462-1525), por exemplo, que foi professor nas Universidades de Pádua e Bolonha, defendia que as diferenças entre as almas humanas e animais eram de grau e não de natureza, tanto no que diz respeito à consciência como à racionalidade (RUBINI, 2013). A hipótese da mortalidade da alma, que havia sido admitida pelo Concílio de Viena, de 1112, só veio a ser definitivamente condenada pela Igreja em 1513. Desde então, os seres humanos, individualmente, passaram a ser dotados, cada um, de uma alma imortal, eterna como o Criador, absolutamente distinta da vida que anima as demais criaturas.²

Kiarostami relata que esta foi a maior multidão que ele já teve em frente ou atrás de sua câmera. Diz também que não poderia pensar nos patos como figurantes, pois cada erro podia ser percebido e levava a uma repetição da filmagem. Cada pato, portanto, deveria desempenhar seu próprio papel em frente à câmera, embora nenhum deles fosse mais importante do que o

2. Uma leitura de textos como o tratado de Pomponazzi acerca da imortalidade da alma, de 1516, permite perceber, claramente, a vinculação entre os dois pressupostos. A postulação de uma alma imortal para os humanos teria a pretensão de igualá-los a Deus e o único propósito dessa doutrina seria infundir o medo da punição eterna nos pecadores. Por outro lado, a mortalidade da alma demandava agir com consciência e sabedoria e não por temor: os homens diferenciaram-se dos animais, isto é, do comportamento bestial, apenas por sua virtude moral (POMPONAZZI, 2013: 1093-1097).

outro. Mas Kiarostami pondera: “Você deve estar se perguntando qual é a motivação para esta marcha ordenada?” Essa interpelação retórica, feita pelo cineasta aos espectadores do *making of*, contém a chave do sucesso de seu experimento. Organizados em fila, os patos podem mostrar “a personalidade individual de cada um” e “quão significativas são as diferenças que se estabelecem”. Isso não é possível de perceber, argumenta, quando olhamos apenas a multidão.

Para onde marcham, portanto, os patos de Kiarostami se não em busca de suas almas? Desde Pitágoras, as crenças na reencarnação, na metempsicose, não distinguem entre os corpos vivos. A transmigração das almas era franqueada a todos, pois as almas não seriam individuais, mas se individualizariam por determinados períodos de tempo, sob os auspícios de uma determinada existência. A possibilidade de reencarnação teria sido, para Simondon, a base da crença nas metamorfoses (SIMONDON, 2011: 35). O dispositivo de metamorfoses do cineasta não se resume apenas à complexa e delicada organização e ordenação dos patos. É preciso que o espectador se pergunte: de onde vêm esses patos? Por que estão se comportando desse modo? Como foi possível agrupar tamanha quantidade de patos sem transformar a filmagem em um caos? Afinal, esses patos foram treinados ou há algum truque de cinema nessa sequência? Essas e várias outras perguntas que nos fazemos diante desses animais não nos ocorreriam se o plano não se prolongasse o bastante. Se não fossemos transportados do lugar de espectadores para o do diretor, dos produtores, dos fotógrafos, assistentes e controladores dos patos.

Em resumo, a interpelação retórica de Kiarostami mostra que, desde o início, nossa convocação estava prevista. Deveríamos entrar no jogo, não para desfilar ao lado dos patos, mas para colocarmo-nos ali, fora de quadro, acompanhando a metamorfose das aves e transformando-nos neste observador lúdico que, como uma criança, deseja desmontar um relógio para descobrir como aquela geringonça complicada consegue produzir um passo tão ordenado. A fila de patos é um experimento de individuação de almas, um experimento há muito esquecido para o qual Kiarostami nos quer antes como testemunhas do que como espectadores.

Os Pombos e o Vazio

O segundo episódio do filme *Five* começa com um plano estático de um calçadão na praia. A imagem é frontal, o mar está ao fundo e a linha do horizonte separa a altura da tela em duas partes iguais. Não estamos afastados, como no episódio dos cães, mas na própria calçada, que é feita de madeira como um píer, e se debruça sobre a areia. Uma grade branca protege quem quer se apoiar para ver o mar; uma rampa desce da esquerda para a direita, levando até a praia. A maré está alta, as ondas quebram próximas, podemos vê-las e escutar seu barulho.

Na calçada, cruzando a imagem de um lado a outro, começam a passar muitas pessoas: um homem com seu guarda chuva anda calmamente, da esquerda para a direita. Outro homem, de casaco, corta a imagem da direita para a esquerda. Dois homens fazem *jogging*, uma mulher caminha. Um pombo entra pela esquerda e circula por ali, próximo a uma poça. Pessoas passam sem reparar nele. O pombo anda, cisca. Fica sozinho em quadro. Outro pombo se aproxima, os dois circulam pelo canto esquerdo da tela.

Uma fusão na imagem revela um corte de edição – talvez para manter mais tempo os dois pombos em quadro. Passam homens, uma criança, uma mulher com uma bolsa vermelha, uma senhora. Um dos pombos se retira, o outro decide cruzar a imagem e sai pelo lado direito. Um surfista passa próximo, um homem desce à praia pela rampa, outro repara na câmera. Os dois pombos entram em quadro novamente e circulam juntos, passam sobre a poça d'água, ciscam. Enquanto mais pessoas atravessam o plano, os pombos continuam seu minueto. Nova fusão. Talvez os pombos não sejam tão obedientes quanto os outros animais pois é preciso recorrer a esse artifício para mantê-los em quadro. Os pombos andam por ali e saem finalmente de cena. Mais pessoas passam.

Eis que dois senhores vêm caminhando pela esquerda, um deles acena, outros dois senhores vêm pela direita. Os quatro param e conversam no canto direito da tela. Usam guarda-chuvas e bengalas. Um deles, o que acenou, despede-se, sai, mas retorna para continuar a conversa. Eles falam, fazem gestos entre eles, não entendemos. Durante alguns minutos,

ficam conversando, até que os dois que entraram pela direita vão embora pela esquerda. O senhor que acenou olha para o lado direito, para o fora de quadro, leva a mão ao rosto para fazer sombra e enxergar melhor, e sai com sua bengala pela direita. O outro senhor fica alguns segundos sozinho em quadro, de costas. Olha em volta e segue o caminho daquele que entrou com ele, saindo pela direita. Ninguém mais cruza o quadro e por um minuto veremos apenas a calçada e o mar, até a imagem se fundir com o branco.

O que vimos? Em primeiro lugar, vimos a calçada. Mais do que o mar, que está ao longe. Nesse episódio a obra humana, construção do homem sobre a praia e o mar, está em evidência. Entram em quadro, então, homens e mulheres, passantes que cruzam o quadro de um lado a outro. Seria este um mundo exclusivamente humano? Logo entram os dois pombos em cena. O contraste entre os dois tipos de seres é evidente. Enquanto os homens só estão interessados em passar, em seguir adiante – para trabalhar, voltar para casa, exercitar-se ou passear o bebê – os pombos teimam em permanecer – ciscam, bebem água na poça. A convivência entre as espécies, no entanto, está longe de ser pacífica. As aves são constantemente ameaçadas em seus afazeres pelos passantes. São frequentemente obrigadas a dar corridinhas para escapar das passadas indiferentes dos humanos. Estranhamente, nunca voam, não abrem as asas, são pequenos bípedes incapazes de perturbar a trajetória retilínea dos bípedes maiores.

Platão havia definido o homem como “bípede implume”. Entre seus adversários estava Diógenes, um filósofo cínico (isto é, um filósofo-cão), que se recusava a debater com ele pois não admitia partir do senso comum. Conta-se que certa vez depenou um galo e atirou-o dentro da academia, dizendo; “eis o homem de Platão” (FONTENAY, 1988: 156). A afinidade “por definição” entre homens e aves, tal como proposta por Platão, não interessava a Diógenes que propunha-se a comer e foder como um cão. Mas devido ao bipedalismo de ambas as espécies, seria possível *caminhar* como um pombo? Uma fotografia de Pentti Sammallahti – artista finlandês cuja obra mereceria nesse contexto mais do que as poucas referências que lhe daremos – nos dá testemunho dessa possibilidade.



Figura 5: Pentti Sarmallahti. Paris, França, 2005

A foto é evidentemente uma citação poética à Paris de Cartier-Bresson que Sarmallahti constrói por meio de um jogo de correspondências da qual participam seres vivos e seus reflexos, estátua, homem e pombos. Todos aqui caminham na mesma direção, ao contrário dos humanos e pombos em *Five*. Essa harmonia, no entanto, é duplamente perturbada: o orgulhoso general estufa o peito como um pombo e torna-se ridículo em sua vaidade; mas, por outro lado, trata-se de De Gaulle, que liderou

os franceses livres, no exílio, contra os invasores nazistas que desfilaram em Paris com passos não de pombo, mas de ganso. De fato, homens e pombos já lutaram muitas vezes lado a lado – e os pombos-correios estão secularmente associados às artes da guerra e da espionagem.

Do heroísmo dos pombos resta, em *Five*, apenas sua obstinação em permanecer naquele território exíguo, naquele trecho da calçada. Obstinação cuja intencionalidade é demonstrada pelas repetidas fusões utilizadas na montagem. Acoçados por passantes de todo tipo, os pombos finalmente desistem e são substituídos pelo grupo de quatro idosos. Ainda que esse grupo e a dupla de pombos jamais se encontrem, a correspondência entre ambos é evidente: toda a movimentação das aves (circulando, ciscando, dando suas corridinhas) deu-se no quadrante inferior esquerdo da tela, já os idosos reúnem-se para conversar no quadrante superior direito, isto é, no ápice de uma diagonal que começaria na região do quadro abandonada pelos pombos.

Bem próximos à murada, os velhos, com suas bengalas, quepes e casacos de chuva bem poderiam ser “do mar”, talvez tenham sido marinheiros ou pescadores de alguma antiga embarcação. Há um acontecimento ali, mas permanece inacessível para nós. Os homens se encontram, param, conversam. De que falam? De seu passado? Da previsão do tempo? Do preço das coisas que sempre está, na medida em que envelhecemos, “pela hora da morte”? Conversam, trocam informações e opiniões, combinam algo, despedem-se e partem. Tramaram alguma coisa?

Houve ali um encontro, o esboço de uma narrativa, Blanchot (2005) sustenta que a narrativa é encontro e navegação, onde uma metamorfose acontece, metamorfose do real para o imaginário e, portanto, uma história humana. Pela mesma razão, Didi-Huberman (1998) entende que tudo pode ganhar forma humana quando é visto na ótica da perda, quando algo está envolto em experiência e pode ser marcado pelo tempo, pela duração. Talvez o motor da narrativa seja isso que se põe em marcha quando o olhar humano lança sobre o mundo sua rede, tal como faz um pescador em busca de peixes. Seria esse lançar da rede a tentativa – deveras humana – de

cobrir a distância que nos separa do mundo? Mas pescar o peixe, pescar o sentido, não é também agarrá-lo, imobilizá-lo, prendê-lo, cristalizar o significado? Kiarostami desconfia, por isso interrompe o movimento da rede do pescador de sentidos ainda no ar, antes que toque a água, mantendo suspensa a potência de significação.

Mesmo assim há uma história aqui, algo que podemos entrever. Uma história que os pombos, traíndo sua missão de mensageiros, não podem (mais) nos contar, mas que a forte geometria da cena nos sugere. Trata-se do relato remotamente antigo da conquista desse mundo-calçada pela espécie humana. Isto é, a história da expulsão dos pombos (e junto com eles de todos os outros animais, pois nessa calçada ninguém passeia seu cachorro). Depois de insistir em manter-se na pequena fração que lhes restava, os pombos desistem e se vão. Restaram em cena os velhos, provavelmente veteranos dessa grande guerra. Os últimos humanos para quem os pombos talvez ainda pudessem significar alguma coisa. Os únicos que talvez não lhes fossem indiferentes.

Os pombos do General DeGaulle ajudaram a derrotar os gansos de Adolf Hitler e na fotografia de Pentti Sammallahti mereceram ironicamente seu monumento. Em Kiarostami, a guerra das espécies resultou apenas no vazio e na distância. Ron Broglio (2011) escreveu uma vez que “humanos e animais dividem a mesma terra mas ocupam mundos distintos” (BROGLIO, 2011: 58). O olhar que lançamos sobre essa cena, observando-a de um possível contraplano, compartilhando o mesmo espaço imaginário com os velhos e pombos, é o de alguém que busca a compreensão. Ainda que não escutemos os velhos, ainda que não saibamos sua língua, acreditamos que nossa humanidade venha a ser confirmada por eles (afinal, não somos cachorros, patos ou pombos, somos seres igualmente dotados de linguagem e também conversamos). Sim podemos ser esses velhos, podemos ter simpatia por eles, mas o silêncio dos animais é o sinal de uma distância intransponível (BERGER, 1991: 6). Os pombos, que outrora transmitiram mensagens vitais, já se foram. E os velhos despediram-se sem nos revelar seu segredo. No vazio da terra de ninguém, que é o território próprio ao humano – vazio que a linguagem vem preencher – fomos deixados sós, na distância de uma calçada deserta.

Os Sapos e o Silêncio

Kiarostami refere-se ao último episódio de *Five* como “Lua e pântano” e afirma, no *making of*, que ele é sobre a relação dos sapos com a lua. O que vemos é basicamente o reflexo da lua na água de um charco à noite, enquanto ouvimos sons noturnos em volta – uma variedade de insetos, latidos de cachorros, um carro que passa ao longe, vozes baixas, trovoadas e chuva, mas principalmente, o som do coaxar de sapos. A imagem da lua sobre o lago aparece e desaparece, pois às vezes as nuvens a encobrem por completo. Por causa do vento e da chuva, o reflexo em alguns momentos é bem nítido, em outros não passa de um borrão de luz na escuridão. Eventualmente, por longos minutos, ficamos na absoluta escuridão, ouvindo os sons da natureza e o canto dos sapos.



Figura 6: Reflexo da lua em *Five*, *long takes dedicated to Yasujiro Ozu* (2004), de Abbas Kiarostami

Noite. Estar presente e ausente, ver e não-ver, estar só, sentir falta. Estar no escuro, sem poder enxergar, e assim aguçar todos os sentidos – especialmente os ouvidos. Merleau-Ponty (1999) afirma, sobre o que acontece à noite: “Quando o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas” (MERLEAU-PONTY, 1999: 380). Os objetos, as pessoas, os limites não são visíveis. A noite é o que não conhecemos, possui uma força estranha. No escuro estamos presentes, mas sem saber ao certo onde.

Escutando os sons da noite, em *Five*, não é difícil perceber que quando a lua desaparece, deixando-nos na escuridão, o ruído de sapos e outros animais faz-se mais intenso, quase ensurdecedor. Por outro lado, quando a lua aparece radiante e se firma num reflexo grande e bem delineado, os bichos tendem a “acalmar-se”, interrompendo seu canto. Tal seria, provavelmente, a “serenata” que Kiarostami experimentou durante as filmagens e quis reproduzir no episódio. Estaria a lua a reger a serenata dos sapos? Do mesmo modo como enche e esvazia as marés, seria a lua também uma encantadora de sapos? Ou, ao contrário, estariam os sapos, ao cantar para a lua, conclamando sua aparição? Que ligações estranhas pode a natureza tecer à nossa revelia?

Kiarostami conta que ele e sua equipe tiveram muitos problemas para realizar esse episódio pois só dispunham de duas horas por noite para gravar, quando a lua brilhava diretamente sobre a lagoa. Durante esse tempo, no entanto, havia uma “deliciosa relação de reciprocidade” entre a lua e as nuvens. Nem sempre era possível aproveitar o jogo de esconde-esconde entre elas e, por isso, durante meses, voltaram à mesma locação para continuar as filmagens – só dispunham, de fato, de dois dias por mês, quando a lua estava cheia.

Assim como há luz e escuridão no reflexo da luz no charco, há som e silêncio na serenata dos sapos. Ambas as condições são marcadas pela oposição entre “observação e não observação”, de “presença e ausência”. Kiarostami convoca os versos do poeta persa Hafiz: “*I do not complain about your absence. There would be no pleasure in your presence were it not for your absence*”.³ A quem se referem esses versos? A quem se dirigem? Quanto mais refletimos sobre essa cena mais se confundem os autores e destinatários do poema. Os sapos cantam a lua em serenata, mas não se lamentam de sua ausência. De que se lamentam, então?

3. Tradução livre, de nossa autoria: “Não me queixo de sua ausência. Não haveria prazer em sua presença se não fosse por sua ausência”.

Em um ensaio de juventude, dedicado ao tema da língua e da linguagem, Walter Benjamin (1970: 150) escreveu: “É uma verdade metafísica que toda natureza se poria a lamentar se lhes fosse dada a palavra (onde ‘dar a palavra’ é algo mais do que ‘torná-la capaz de falar’)”. Como dar a palavra aos sapos e à

lua? À chuva e ao charco? Se a “incapacidade de falar é a grande dor da natureza”, dar-lhe a palavra é sobretudo uma questão de observação, de atenção, pois o lamento é a expressão mais impotente da língua, pouco mais que uma respiração levemente sensível. Mas, adverte Benjamin, “onde quer que uma árvore rumoreje ouve-se seu lamento” (BENJAMIN, 1970: 151). Dar a palavra aos sapos, escutá-los cantando a presença e a ausência não é fazê-los falar as línguas humanas, pois essas são, como Benjamin as chama, “superdenominadas”, “superdeterminadas”. O excesso, que rege “a trágica relação entre as línguas dos homens falantes”, é a fonte da tristeza da natureza e de seu mutismo – o decreto que a condenou ao silêncio (BENJAMIN, 1970: 152).



Figura 7: Pentti Sammallahti. Ristisaari, Finlândia, 1974

4. Tradução livre, de nossa autoria: “Sou grato às nuvens que, às vezes, nos privam da visão da lua”.

Nessa fotografia de Sammallahti, um sapo nos encara. Talvez um sapo melancólico, mudo como os seres da natureza no ensaio de Benjamin. Ou um sapo cantor que acaba de interromper a serenata porque a lua alcançou sua plenitude, como no filme de Kiarostami. Tornou-se um sapo vigilante que agora zela por seu brilho, tão silencioso que quase ouvimos o silvo de sua respiração. Ao comentar a presença da lua nesse episódio, Kiarostami cita um haiku: “*I am grateful to the clouds that, every now and then, deprive us of the sight of the moon*”.⁴ Talvez haja uma verdade tão profunda oculta na lua que, eventualmente, sua visão é intolerável aos humanos.

Desde Heidegger, a relação entre a linguagem e a morte tornou-se uma questão crucial para a filosofia. Em “Essência da Linguagem”, Agamben (2006: 9) escreveu: “Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte. O animal não pode. Mas o animal tampouco pode falar. A relação essencial entre morte e linguagem surge como num relâmpago, mas permanece impensada”. O animal não morreria, propriamente, mas cessaria de viver. Toda vez que nos colocamos diante da linguagem, nos colocamos diante da negatividade – e da negação da morte. Precisamos das nuvens para não sermos cegados pela visão daquilo que permanece impensado e impensável. Em sua *Oitava Elegia*, Rainer Maria Rilke (2001) chama a atenção para essa dimensão apotropaica da linguagem, da qual nos damos conta quando encontramos o olhar de um animal, o espaço profundo que é sua face:

Uma criança aí se perde, às vezes, em silêncio, mas é despertada. Ou alguém que morre, nisso se transforma. Pois os que da morte se aproximam não mais a podem ver, fixando o infinito com o grande olhar do animal.

Os amantes – não estivesse o outro a ofuscar-lhe a visão – sentem a obscura presença e se espantam... Às vezes há um descerrar-se atrás do outro... Mas o outro, como superá-lo? E o mundo já retorna.

Para a criação sempre voltados, nela vemos apenas o reflexo da liberdade que obscurecemos. Há no entanto esses olhos calmos que o animal levanta, atravessando-nos com seu mudo olhar. A isto se chama destino: estar em face do mundo, eternamente em face. (RILKE, 1984: 45-46)

Mas será que podemos realmente mirar esse animal nos olhos? Ou essa relação que a fotografia de Sammallathi propõe não seria mais possível? John Berger (1991), em seu famoso ensaio “Por que olhar os animais?”, argumenta que o animal “foi esvaziado de sua experiência e seus segredos” (BERGER, 1991: 12). Essa perda seria particularmente visível nos zoológicos, onde a troca de olhares com as feras ocorre apenas de relance: “os animais foram imunizados contra encontros, porque nada mais pode ocupar o lugar *central* de sua atenção” (BERGER, 1991: 28):

O olhar entre animal e homem, que pode ter jogado um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana, e com o qual, de algum modo, todos os homens conviveram até um século atrás, foi extinto [...] Essa perda histórica, da qual os zoológicos são o monumento, é agora irremediável para a cultura do capitalismo. (BERGER, 1991: 28)

A chuva acalma, o reflexo da lua reaparece, os ruídos da noite aos poucos vão dando lugar ao cantar de galos. Cachorros latem, alguns sapos ainda coaxam. Pássaros da manhã começam a piar. Aos poucos, a superfície do lago torna-se clara. É possível ver o voo rasante de pássaros sobre as águas. Amanhece, um *fade out* rápido para o preto, o filme acaba. O último episódio de *Five* não nos oferece a redenção, nem pela linguagem, isto é, pela poesia, nem pelo olhar, isto é, pela fotografia. Tudo se passa, de algum modo, à nossa revelia, conforme circunstâncias fora do nosso alcance, seguindo desígnios alheios. Tudo se passa nesse infundável fluir de mundo que chamamos curso natural da coisas. Mas há ainda o lugar de uma observação atenta e sensível que nos foi, de algum modo, reservada. Estamos em algum ponto do universo, há uma grande distância, mas ainda assim é possível dar a palavra e não tomá-la, deixar-se ver e não examinar. Sob a luz do luar, os sapos nos olham sem ver, e cantam para nós como se cantassem para ninguém.

Conclusão

Em *Ulisses*, de Joyce, o protagonista olha o mar e nele enxerga a face de sua mãe morta. Didi-Huberman (1998) cita esta passagem em *O que vemos, o que nos olha* e se pergunta: “o que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder

inquietante de fundo?” E responde: “o jogo rítmico da onda que traz e da maré que sobe, o jogo anadiômico do fluxo e refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. Jogo que faz o que vemos tornar-se uma potência visual que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 33). “Cada coisa a ver, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 32). Algo que antes parecia dado, simples, desprovido de função ou interesse, de repente adquire certa alma inquietante. Quando há experiências e diferenças, quando há durações atuando nos objetos, há presenças que envolvem relações – há, portanto, sujeitos. Se há experiência, o tempo opera no objeto e o desestabiliza. Uma rede de relações surge entre objeto e espectador, e agora “somos forçados a considerar estes objetos na facticidade e na teatralidade de suas representações diferenciais” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 68).

Em seu plano inicial, *Five* nos mostra um pequeno tronco que vai e vem, até quebrar-se em dois pedaços que balançam ao sabor das ondas. Em virtude do movimento das ondas, os dois pedaços de madeira se distanciam e um deles é levado pelas marolas para fora de quadro. Ficamos com o pedaço menor, na areia. As ondas vão e vêm sem alcançá-lo. Vemos o mar bater, e o pequeno tronco permanece. É neste exato momento que uma reviravolta acontece: quando parecia já ter-se ido no mar, vemos retornar ao quadro, entrando pela parte de cima, boiando na água, o outro pedaço de madeira. Ele permanece por alguns instantes no limiar do quadro. Na diagonal que desenha com o outro tronco, surge uma tensão entre os dois elementos: voltarão os dois pedaços a se encontrar ou estarão para sempre separados pelo mar imenso?

A sequência acaba quando o fragmento que boia no limite do quadro finalmente é levado pelas ondas e ficamos apenas com aquele que restou na areia. Segue-se um *fade out*, mas algo de nós ficou com os troncos, boiando no mar, naquela franja de praia. Perdemos um pouco vendo os dois pedaços de madeira distanciarem-se para sempre. No *making of* de *Five*, Kiarostami diz “Eu conheci/encontrei” (*I met*) o pedaço de madeira. E explica o uso da construção “*I met*”: “Falo assim porque o pedaço de madeira era uma pessoa que tinha passado um tempo no mar e tinha virado um receptáculo de memórias”. Kiarostami diz que “um tronco de madeira não pertence ao mar,

então provavelmente ele estava se sentindo alienado na água. Seu corpo estava marcado por diversas experiências, parecia uma criatura do mar”.

Como um resto, um trapo, um farrapo da história no sentido benjaminiano, o pequeno tronco exhibe suas marcas que remetem ao seu passado no mar, mas também ao seu presente de objeto encontrado e diante do qual um cineasta posta sua câmera e realiza um filme. Mais do que interrogar o real, Kiarostami interroga-se sobre a distância que separa o cineasta desse real, ou o “eu” do “mundo”.

O que parece importar em *Five* é entender do que é feita essa distância eu/mundo, experimentá-la na forma de uma topologia que só o cinema poderia propiciar. Trata-se, sem dúvida, de uma outra *pedagogia do olhar* para a qual os animais serviram de chave de acesso. Rachel Price (2012), retomando o estudo de John Burt sobre os animais no cinema, sugere que sua presença na cena termina por ressaltar o artificialismo da atuação humana, quebrando a magia do realismo. Os “animais teriam um efeito de ‘ruptura no campo da representação’, na medida em que a sua mera presença lembra ao espectador que há um mundo real fora do cinema” (PRICE, 2012: 157).

No primeiro episódio de *Five*, o protagonista não é animal, mas vegetal (ou, ao menos, foi um). À luz dos quatro segmentos subsequentes, talvez possamos lhe atribuir a função de prólogo. Esse tronco é nosso primeiro exercício do olhar, mas dedicamos tanto tempo mirando-o que não é possível mais tomá-lo como objeto. Ele se debate, arrisca seu destino. E no momento em que se divide e ocorre a deriva entre os fragmentos, seu caráter de sujeito (cindido) fixa-se ainda mais. Lançados como ele na vastidão do mundo, uma parte de nós vive na cidade murada que a linguagem e a mercadoria ergueram para encobrir o abismo que nos espreita; outra perdeu-se em algum momento do passado e só pode manifestar-se por espasmos incompreensíveis e quase inaudíveis.

Da distância mitológica que nos separava dos cães imortais nos movemos para a distância técnica a partir da qual era possível testemunhar a vida anímica dos patos comediantes. Depois de frequentar o lugar contíguo desde onde se podia esperar uma causa e uma consequência, um plano e um contraplano – espaço dos pombos e do “ovo de Colombo” do cinema – visitamos

o abismo irreparável, o fundo sem fundo desde onde a natureza contempla nossa impotência. Não se pretendeu, em cada episódio desse filme, criar oportunidades de reencontro ou reciprocidade. Homens e animais já vivem, em praticamente todas as culturas do planeta, em mundos distintos. Tratava-se apenas de montar uma cena em que fosse possível olhá-los e dar-se conta de nosso próprio olhar sobre eles. Fazer essa experiência – a experiência dessa história e dessa distância – demanda tempo. Demanda longos planos que nunca serão longos o bastante.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *The Open*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. *A Linguagem e a Morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AUGÉ, Marc. *The Future*. Londres: Verso, 2014.

BATAILLE, Georges. Animality. In: CALARCO, M.; ATTERTON, P. *Animal Philosophy: essential readings in continental thought*. Londres: Continuum, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. In: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Paris do Segundo Império. In: *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, John. *About Looking*. New York: Vintage Books, 1991.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1996.

- BROGLIO, Ron. *Thinking with animals and art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio – A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- DELEUZE, G. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Two regimes of madness*. New York: Semiotext(e), 2007.
- DERRIDA, Jacques. *The Animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FONTENAY, Elisabeth de. *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard, 1988.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- MARSDEN, Jill. Bataille and the poetic fallacy of animality. In: CALARCO, M.; ATTERTON, P. *Animal Philosophy: essential readings in continental thought*. Londres: Continuum, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MICHALAK, Beata. Animals hidden in notes and instruments. In: WRÓBEL, Szymon (org). *The Animal in Us – We in Animals*. Peter Lang: Frankfurt Am Main, 2014.
- MORTON, Stephen. Troubling resemblances, anthropological machines and the fear of wild animals: Following Derrida after Agamben. In: TURNER, Lynn. *The animal question in deconstruction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- PINE, Martin. *Pietro Pomponazzi: radical philosopher of the Renaissance*. Padova: Antenore, 1986.
- POMPONAZZI, Pietro. *Tutti trattati Peripatetici*. Milão: Bompiani, 2013.
- PRICE, Rachel. Bare Life, Vidas secas or, Como se morre no cinema. *Luso-Brazilian Review*, vol. 49, n. 1, p. 146-167, 2012.

- RILKE, Rainer-Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.
- RUBINI, Paolo. Pomponazzi e l'anima degli animale. In: MURATORI, Cecilia. *The animal soul and the human mind: Renaissance debates*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *Two lessons on animal and man*. Minneapolis: Univocal, 2011.
- TOLEDO, Rita Neves de. *A origem das narrativas em "Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu" (Irã, 2004) de Abbas Kiarostami*. Rio de Janeiro: Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2013.

Data do recebimento:
05 de abril de 2015

Data da aceitação:
05 de julho de 2015