



33(1):209-224
jan/jun 2008

Universalidade Ética, Singularidade Mobilizadora e Leitura de Imagens Cinematográficas

Fabiana de Amorim Marcello

RESUMO – Universalidade Ética e Singularidade Mobilizadora e Leitura de Imagens Cinematográficas. Neste artigo analiso os filmes *Onde Fica a Casa de Meu Amigo?*, de Abbas Kiarostami, e *Bom Dia*, de Yasujiro Ozu, partindo das concepções clássicas de “pureza” e “impureza” da imagem, para discutir sobre *universalidades éticas* e *singularidades mobilizadoras*, que tangenciam a imagem cinematográfica. Mais do que imagens “puras”, falo aqui de imagens atravessadas por tais universalidades e singularidades, na medida em que elas tratam de temas que reconhecemos facilmente – não por serem “banais”, mas porque, a um só tempo, são dotadas de um apelo ético e convocam a um olhar mobilizador. Temas, portanto, que nos convocam em função de estar atravessados por uma singularidade que se faz, ela também, ética pela afirmação de uma estética cinematográfica específica.

Palavras-chave: **Cinema. Imagem. Criança.**

ABSTRACT – Ethical Universality, Mobilizing Singularity and the Act of Reading Cinematographic Images. In this article, I analyze the movies *Where is the Friend's House?*, by Abbas Kiarostami and *Good Morning*, by Yasujiro Ozu using the classical notions of image “purity” and “impurity”, in order to discuss ethical universalities and mobilizing singularities that tangenciate the cinematographic image. More than “pure” images, I here speak of images intersected by the aforementioned universalities and singularities as they deal with themes easily recognizable by us – not because they are “trivial” but because they both have an ethical appeal and invite a mobilizing gaze. These are themes, therefore, that summon us because they are intersected by a singularity that becomes, itself, ethical by the affirmation of a specific cinematographic aesthetics.

Keywords: **Cinema. Image. Child.**

Como pensar acerca do processo de criação no cinema? Sob que bases estabelecer a discussão (processo coletivo, individual)? Com que elementos contar (históricos, culturais, sociais)? Alain Bergala (2002), por exemplo, é categórico ao dizer que nada se altera, em termos de resultados cinematográficos, se considerarmos o fato de que a filmagem de um *script* seja produto de uma equipe. Para o autor, a escolha final seria sempre a do diretor.

Há uma questão, portanto, que permanece em relação a essas escolhas e ao modo como se dá a construção da imagem da criança no cinema – tema central deste artigo: como pensar acerca de materiais que falam de universos aparentemente tão diferentes dos nossos, ocidentais e latino-americanos? Em outras palavras, creio que cabe indagar de que maneira certos filmes conseguem nos comover de forma tão contumaz, mesmo ao narrarem crianças a partir de pontos de vista que, seguramente, nunca nos serão absorvidos em sua totalidade. Contudo, como podemos ter como trivial o fato de que o conceito de criança oriental é radicalmente diferente do nosso, na medida em que vemos, anos após ano, um conjunto de filmes japoneses, chineses, iranianos, nos sensibilizarem de maneira singular? Ao assumir previamente a assertiva de uma separação total entre universos, não estaríamos encerrando ou mesmo categorizando crianças (assim como autores e filmes) em torno de unidades totalizadoras?

Assim, busco promover esta discussão baseada em conceitos caros à história do cinema: os de pureza e impureza da imagem. Primeiramente, retomo algumas discussões acerca dessa dualidade e revejo de que forma ela encontra ecos ainda hoje, depois de tantas transformações. Em seguida, analiso dois filmes, cada qual pertencente a um contexto geográfico-cultural (e mesmo histórico) bastante diverso: *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, de Abbas Kiarostami e *Bom Dia*, de Ozu. A partir desse conjunto de discussões, interessa-me investir não na oposição entre pureza ou impureza das imagens (e das escolhas feitas para que fossem produzidas desta ou daquela forma), mas recolocá-la em outras bases, quais sejam, as da contigüidade entre uma universalidade ética e uma singularidade mobilizadora. O esforço, então, será o de capturar as escolhas de certos diretores (em termos especialmente de temas e de constituição estética da imagem) e a forma como eles colocam em jogo, mesmo em contextos culturais diferentes dos nossos, uma criança que nos convoca por meio de uma linguagem cinematográfica que mobiliza, eticamente, a olhar o indiscernível.

Criança e Imagem para Além das Dicotomias

A diferenciação entre pureza e impureza no cinema não é nova. Ela coincide, numa primeira fase, com o movimento de afirmação do cinema como arte diferenciada do teatro. O que sustenta, nesse momento histórico, a noção de impureza é a crítica à heterogeneidade entre duas artes, na qual a combinação e a permuta de elementos teatrais favoreceriam um cinema “impuro”. Esse pensamento marcou, especialmente, os anos 20, na Rússia, onde Dziga Vertov manifestava-se contra a aplicação de

técnicas teatrais no cinema, entendidas como manifestação de um modelo burguês de cultura (Leutrat, 2001). A mesma idéia é retomada anos depois por André Bazin, nos mesmos termos (pureza *versus* impureza), porém com entendimento bastante distinto.

Bazin coloca a discussão considerando que não existe nenhuma arte pura: nem poesia pura, nem pintura pura, nem literatura pura, que dirá, cinema puro. Para ele, a heterogeneidade nas artes (e entre as artes) está relacionada com sua condição de existência. Isso não pressupõe que a “mistura das artes” seja sempre bem-sucedida: há cruzamentos fecundos, mas também “acasalamentos monstruosos” (Bazin, 1991, p. 88). No caso do cinema, não apenas o teatro agiria muitas vezes positivamente como partícipe de sua “impureza”, mas a literatura, com a infinidade de adaptações de romances clássicos. Mais do que transposições diretas, tais adaptações exigiriam um talento criador, que impulsionaria o diretor a reconstituir e a dar um novo equilíbrio à obra em questão – movimento que jamais seria a reprodução do idêntico, mas a criação de um equilíbrio, ao menos, equivalente. Assim, “considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso no qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’, não teria nada a ganhar é, portanto, um contra-senso crítico desmedido por todas as adaptações de valor” (Bazin, 1991, p. 96).

As formulações de Bazin rapidamente foram adotadas e ampliadas pela vanguarda francesa. Serge Daney admite uma impureza no cinema, mais no âmbito de um projeto do que propriamente de um fato. Impuro significa, então, *transitivo* (Daney, 1996); mais do que explorar experiências endógenas, o cinema impuro visa alguma coisa que não seja ele mesmo. Com a imagem fotográfica, por exemplo, o cinema tomaria possível a coexistência do dado e do contingente. Tratar-se-ia, neste caso, de uma *mélange*, da organização de um bloco impuro, no interior do qual aquilo que foi previsto e aquilo que seria possível de ser visto coexistiriam. É a produtividade da impureza, diferente do pessimismo originalmente proposto por Vertov frente a ela, que faz Daney afirmar: “não espero nada de um cinema que se alimentasse de si mesmo” (Daney, 1996, p. 176, tradução minha).

Nas discussões mais atuais sobre a dualidade entre impureza e pureza do cinema, a coexistência de linguagens artísticas não é plenamente ultrapassada, mas perde sua primazia em favor de outros elementos. Youssef Ishaghpour baseia sua discussão sobre esses conceitos na capacidade técnica de o cinema representar o invisível. Um cinema puro seria, assim, aquele que busca a captura do momento vivido, de um presente dado ali, na superfície da tela. Analisando o filme *Stromboli, Terra de Deus*, de Visconti, Ishaghpour nos especifica como se tramaria essa pureza, mesmo que ela ocorra por um breve momento: “o encontro atual, imediato, como olhar cinematográfico, entre um estrangeiro e uma aldeia imersa numa paisagem desconhecida” (Ishaghpour, 2004, p. 118, tradução minha). Assim, o filme “não é outra coisa senão esse encontro impossível com o mundo no exato momento da revelação” (Ishaghpour, 2004, p. 118, tradução minha). Ou seja, trata-se aqui, neste filme, numa cena específica, de uma pureza na medida em que nada se interpõe entre câmera e objetivo visível: nem a cultura, nem a história; é somente o homem e a paisagem que se encontram, no espaço finito da imagem.

Contudo, a impureza do cinema de Visconti reside na possibilidade de ultrapassar a dualidade entre a exterioridade do olhar e do mundo. Isso se dá, pois, em relação à reprodução técnica desse encontro, e tal revelação tem um elemento mediatizador: Deus. É esse elemento que, na imagem, se faz texto e, mais do que isso, torna-se “uma idéia incômoda e perfeitamente impura” (Ishaghpour, 2004, p. 118, trad. minha). Porém, a impureza do cinema de Visconti, de modo geral, vem não dessa mediação específica, circunscrita a um filme – Ishaghpour só a cita para afirmar a impossibilidade e a inacessibilidade de um cinema puro. Ela vem, sobretudo, da relação mesma do cinema com o passado; um passado na qualidade de História, mas também referente a outras obras fílmicas que lhe são anteriores. “É em função da riqueza de suas descrições, da intensidade patética, do sentido histórico e da beleza de seus filmes que falamos de uma impureza do cinema de Visconti, em relação à especificidade do cinema” (Ishaghpour, 2004, p. 117, tradução minha). Assim, a impureza do cinema de Visconti vem de um “elo entre a herança de outras artes e o cinema: sua obra é mesmo uma síntese cinematográfica”. (Ishaghpour, 2004, p. 117, tradução minha).

Alain Badiou situa a discussão na compreensão de que, como “arte de massas”, o cinema é impuro na medida em que aposta no caráter banal das imagens e o enfatiza. O grande trabalho do cinema passa a ser, então, o de apreender a complexidade infinita dos eventos e extrair daí a sua pureza. Não se trata de uma definição que vem do exterior, algo que venha de fora da imagem. A pureza refere-se justamente à operação de extrair algo da própria imagem, de seu interior, em direção a uma nova simplicidade, ou melhor, em “direção à criação de novas simplicidades” (Badiou, 2004, p. 70, tradução minha). Para explicitar essa relação entre imagem que remete à pureza ou à impureza, Badiou cita o exemplo do uso dos carros no cinema, feito por Abbas Kiarostami e por Manuel de Oliveira. O que esses diretores criaram, diz o autor, foi “outra utilização para os carros” (Badiou, 2004, p. 67, tradução minha) – uma utilização que vai além de expressar uma mera imagem de ação, do veículo que chega e parte de algum lugar e que vai além dos carros de gângster ou de policiais. Assim, em Kiarostami, “o carro se transforma em um lugar das palavras”; ele se transforma “no lugar fechado da palavra no mundo” (Badiou, 2004, p. 67, tradução minha). De forma semelhante, nos filmes de Manuel de Oliveira, “o carro se converte em um lugar de exploração de si mesmo [...], uma espécie de movimento em direção às origens” (Badiou, 2004, p. 67, tradução minha). A questão que se coloca em relação a esse deslocamento é a supressão da banalidade do carro a partir de sua “purificação”.

O cinema luta constantemente com estes sentidos de pureza e de impureza das imagens. Mais diretamente, pode-se dizer que, no cinema, constantemente lutas são travadas contra a imagem impura: trata-se de uma “batalha artística contra as imagens impuras” (Badiou, 2004, p. 71, tradução minha), em que estão em jogo, simultaneamente, a luta da imagem consigo mesma, a luta daqueles que produzem a imagem com a própria imagem produzida e a luta entre nós, espectadores, com essas imagens, na medida em que também participamos da criação da sua “pureza”. Pode-se dizer, assim, que “um grande filme tem algo de heróico, porque realmente é uma batalha e uma vitória” (Badiou, 2004, p. 71, tradução minha).

Por que, exatamente, faço este percurso entre impureza e pureza das imagens? Porque me interessa absorver alguns aspectos das discussões de Ishaghpour e Badiou, uma vez que eles me ajudam a pensar, especialmente, acerca da composição de imagens específicas – no caso aquelas que, por certo, não estamos impossibilitados de ler ou de analisar, porque extraídas de filmes produzidos em contextos históricos, geográficos e culturais e, radicalmente, diversos dos nossos. Assim como não creio existir “a” pureza ou “a” impureza em estado absoluto, acredito, igualmente, que não podemos constituir a análise desses materiais na forma de outra unidade totalizadora – ou seja, como se houvesse “a” leitura correta deste ou daquele filme, desta ou daquela criança e que, sendo distante do nosso âmbito cultural, estaríamos impossibilitados de realizar. Do mesmo modo, a análise também não pode residir em graduar semelhanças (crianças orientais, ocidentais), nem mesmo de ordenar (suas) diferenças: o que interessará é apreender, na imagem da criança, dinâmicas irredutíveis, radicais e singulares.

Mais do que pureza ou impureza das imagens, creio que tais filmes colocam em funcionamento, a um só tempo, uma *universalidade ética* e uma *singularidade mobilizadora*. Assimilando aspectos mais gerais trazidos por Ishaghpour e Badiou, a questão da pureza da imagem não diz respeito nem à relação direta entre imagem e mundo, nem a uma relação sem intermediações entre esses, nem ao fato de livrá-la de um sentido banal. Como crer na existência de um sentido banal *per se* e desconsiderar os atravessamentos culturais que se fazem para que o “banal” seja assim considerado? Para além de uma relação de correspondência entre termos, trato de universalidade ética e singularidade mobilizadora, especialmente a partir de dois aspectos: a criança e a “adesão ao mundo em sua imediatez (*immédiateté*)” (Ishaghpour, 2004, p. 132, tradução minha) e a linguagem que se faz *gesto*. Ou seja, é partindo de universalidades tomadas num sentido muito específico que os filmes sobre os quais falarei aqui produzem imagens singulares, e é em função disso que mobilizam uma ética do olhar.

Ao invés da grandiosidade dos temas que geralmente circundam a noção de criança, o que esses filmes nos trazem são preocupações singelas, em função das quais todo um outro universo nos é apresentado. Trata-se de elementos presentes não apenas nos filmes que analisarei neste artigo, mas presentes também em outros filmes – como em *Filhos do Paraíso*, de Majid Majid (1997), e a tarefa dos irmãos em compartilharem um mesmo par de tênis, ou em *O Balão Branco*, de Jafar Panahi (1995), e a busca da pequena Razieh pelo peixe dourado.

É a essa imediatez a que me refiro: ao invés do grande projeto, o hoje, o agora, no máximo o amanhã. A criança poderia ser considerada como tema de fácil apelo, talvez “impuro”, no sentido dado por Badiou. Porém, aqui, ela é mais do que isso: trata-se de uma universalidade ética, pois é atravessada por formas específicas de tratamento, ou seja, ela só é universalidade ética, pois organizada imageticamente na qualidade de gesto e na adesão, por parte da criança, ao mundo em sua imediatez. Movimentos que, paradoxalmente, só podem ser vistos na singularidade mobilizadora *de cada filme* – e não como uma espécie de chave

que abriria as portas para todas e quaisquer análises (portanto, reitero, universalidade ética e singularidade mobilizadora como dois lados de um só moeda, contíguos e simultâneos). Esses filmes, em seu conjunto, tratam de uma criança que

[...] se situa no limite da natureza, no qual a cultura existe como costumes exteriores, não como problema de realidade histórica. Para o espectador, a infância é imediatamente perceptível, sem exigências de referência que impoariam mediações diversas. Suas aventuras não possuem a complexidade, desprovida de magia, da vida adulta. Ao mesmo tempo, o charme da infância permite não enfrentar esta complexidade de problemas e nem o poder em vigor, sempre despótico no Oriente (Ishaghpour, 2004, p. 132, tradução minha).

No que concerne à organização da linguagem cinematográfica, a atenção ao gesto diz respeito ao esforço em constituir a criança como paisagem e não como cenário (Peixoto, 1992). O cenário seria a imagem explícita, o apelo à descrição e ao detalhe, o espaço que não deixa margem para o vazio. A paisagem, ao contrário, é a surpresa e a metáfora genuína da falta de palavras para dar conta do que é inenarrável e que, por isso, tensiona os próprios limites da descrição. A paisagem não é um lugar ao qual pertencemos, nem nunca é apreensível num instante: “Sempre falta alguma coisa para se alcançar a paisagem – muros, obstáculos” (Peixoto, 1992, p. 313). Em termos de linguagem cinematográfica, como será assinalado, isso significa a aposta numa composição da imagem da criança como uma imagem que exige tempo, que dura, que não passa tão rapidamente sob nossos olhos, que sabe esperar, porque dotada de uma “lentidão que conserva” (Peixoto, p. 316). Uma imagem que, por fazer o tempo vivo em seu interior, exige e convoca a uma *ética do olhar*.

O que faço agora é me embrenhar nas paisagens propostas por estes filmes, pontuar os trajetos pelos quais essa adesão se dá, bem como descrever, com cuidado, a linguagem-gesto que a cerca. Mais do que apontar o dedo para “aqui está o mundo em sua imediatez”, “aqui está a linguagem que se faz gesto”, percorro as cenas e cedo meu olhar a esses filmes. O que mostro, mesmo que sutilmente, é o movimento de uma universalidade ética, que, por mais que se trate de temas de fácil reconhecimento, instaura um vazio em torno deles; um vazio que não pode ser completado nem preenchido por palavras ou outras imagens: fica sempre algo a se dizer, sempre algo a se ver. Um movimento, no entanto, que só se torna possível porque fala de uma criança singular.

Criança e Corpo-Amizade em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, de Abbas Kiarostami

Ao fazer seu dever de casa, Ahmad descobre que, acidentalmente, trouxe consigo o caderno de seu colega Nématzadé. Talvez isso nem fosse um problema, caso o professor não tivesse advertido Nématzadé de que se ele apresentasse,

mais uma vez, seus deveres numa folha avulsa (como já havia feito em outros momentos), ele seria expulso da escola. Ao se dar conta da infeliz coincidência, Ahmad decide ir pessoalmente entregar o caderno ao amigo. Contudo, a única informação que Ahmad tem sobre o endereço do colega é a de que ele mora no vilarejo vizinho, em Poshted. Como os arabescos que adornam as janelas e portas da arquitetura iraniana, o percurso transcorrido por Ahmad para realizar seu objetivo se estabelece a partir de um caminho que se repete e que tangencia a si mesmo. Dois eixos aqui concorrem paradoxalmente entre si: o da obstinação de Ahmad e o da dificuldade da tarefa, que se torna ainda mais problemática pelas constantes informações erradas que lhe são dadas.

Importa destacar, ainda, de que forma vários elementos pontuam toda a caminhada de Ahmad e como eles persistem em retardar ou invalidar seu encontro com Nématzadé. Tais elementos criam uma outra narrativa, que coloca o menino frente a frente com os adultos, seja com a mãe, com o avô ou mesmo com as pessoas desconhecidas da cidade vizinha, como o velho que tenta ajudá-lo. Tais elementos se inserem uma vez mais no campo aberto das repetições e na circularidade que caracteriza o filme: um e mesmo *leitmotiv* é posto em ato por Ahmad em sua busca. Ainda assim, são estes elementos que colocam em jogo a tensão do olhar da criança e a dos adultos. Refiro-me, então, a elementos que tensionam também a relação da (in)visibilidade da criança e de um olhar que simplesmente não (a) vê. O diálogo com a mãe, logo depois que Ahmad percebe que está com o caderno do amigo, combina a repetição e a invisibilidade que marca a imagem da criança na sua relação com os adultos. “Mamãe, eu trouxe o caderno de Marhamed por engano. Posso levá-lo para ele?”. A mãe sequer ouve o pedido do menino e continua a fazer o que está fazendo: lavando roupa. Ahmad insiste: Mamãe! [...] Mamãe! [...] Mamãe! Trouxe o caderno de [Nématzadé] Reza por engano... Eu preciso devolvê-lo para ele!”. A mãe lhe avisa: “Primeiro faça seus deveres, depois você brinca”. Ahmad fica ali mesmo, parado, estático, sentado. Pensa alto, sozinho: “Ele precisa fazer os deveres no caderno”. Após uma discussão com a mãe, que busca colocar ordem nas tarefas do menino (primeiro dever, depois brincar), o menino permanece parado, em pé à sua frente. “Mas... seu caderno...”. Ele insiste mais uma vez com a mãe, repetindo o mesmo refrão. E a mãe, por sua vez, repete o seu. Passados mais alguns segundos, Ahmed vai, finalmente, fazer seus deveres. A mãe o interrompe, e pede que lhe alcance uma bacia. Ahmed levanta-se, caminha dois passos, mas, hesitante, volta e pega os dois cadernos. Ao entregar a bacia para a mãe, ele mostra os cadernos: “Está vendo, mamãe? Esses dois cadernos se parecem. Este é o de [Nématzadé] Reza e esse é o meu”. Indiferente, a mãe lhe sugere que o entregue amanhã. “Mas amanhã... amanhã o professor vai expulsá-lo da escola.” Mais uma vez, ele ergue os dois cadernos e mostra-os: “Eles se parecem. Eu tenho que ir até Pochté, eu tenho que devolver o caderno”. Ditos que insistem, que tentam entrar naquela mãe, mas que simplesmente a “atravessam”, sem, para ela, fazerem qualquer sentido.

Mohammad mora em Poshted, a cidade vizinha, e é naquela direção que Ahmad sai em sua epopéia. Encontros fortuitos o separam e o distanciam de seu objetivo tão singelo de devolver o caderno ao amigo: as tarefas domésticas (fazer os deveres de casa, cuidar do irmão menor, ajudar a mãe em tarefas triviais como lavar a roupa e comprar o pão), o avô que lhe pede para comprar cigarros, ou mesmo a vaca que se atravessa em seu caminho ou, ainda, a roupa da vizinha que cai varanda abaixo, bem à sua frente. Sem saber o endereço de Nématzadé, as pistas de Ahmad são escassas e vagas e por vezes parecem indicar lugar algum ou todos os lugares: o menino que mora na casa da porta azul, aquela casa “ao lado de uma escada”, a casa próxima de uma árvore morta ou aquela que se encontra ao lado dos banhos públicos.

Os planos de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* são sombrios, especialmente aqueles nos quais a noite já se fez e o vento uiva assustadoramente para Ahmad, perdido. No entanto, uma luminosidade emana da montagem, que mistura visivelmente elementos de fábula e de documentário. Não há espetáculo, não há excessos. Há precisão e simplicidade, numa câmera que se faz potência, ao tornar-se aqui um olhar sem corpo que acompanha os pés da criança, por todos os lugares: seja na vitalidade do sobe e desce da montanha (magnificamente talhada por um Z sem começo nem fim), seja nas escadas grandes e pequenas que levam a casas e ruelas, todas elas semelhantes entre si. Enquadramentos amplos nos indicam a dimensão da travessia, entretanto, enquadramentos concisos nos mostram a intrincada rede da procura da casa sem endereço. Trata-se de um minimalismo perspicaz, pois inscrito também na repetição dos diálogos, no fôlego, nos medos e nos minutos de silêncio e de dúvida de Ahmar: “Para onde ir?”.

Lidamos todo o tempo com uma beleza perceptível a partir de magníficos planos-seqüência de trajetos labirínticos. Como resultado de uma montagem precisa, em que o ritmo rigoroso é o que nos convoca, trata-se de uma beleza que não aquela da mera contemplação, mas daquela que se “apropria do espectador, o invade, não para o entorpecer, mas para que ele venha a senti-la em si mesma, a formular o apelo. A tensão não pode terminar em outra coisa que não no estilhaçamento” (Ishaghpour, 2004, p. 141, trad. minha) e, com isso, em sua total dispersão.

O filme termina sem que tenhamos visto a aventura culminar no objetivo cumprido. Sem êxito em sua empreitada, Ahmad chega em casa, senta no chão e chora. Mesmo com a insistência da mãe, ele prefere não jantar; está sem fome. Na cena seguinte, já na escola, o professor começa a passar entre as mesas para revisar os cadernos dos alunos. Ahmad chega atrasado e senta-se ao lado de Nématzadé. De sua pasta, ele tira os dois cadernos e diz para o colega: “Fiz o seu tema para você”. Em nenhum momento, temos uma sonorização óbvia, que poderia caracterizar ou mesmo reforçar o final feliz. O elemento que nos comove é o gesto, em si, sem intermediações. O professor chega à mesa dos meninos, abre o caderno de Nématzadé e rapidamente corrige a lição, sem dar importância para o fato de que, ao lado dos exercícios, há uma flor dada pelo velho a Ahmad. O tratamento dado à imagem, imagens de tantos “caminhos que se bifurcam”,

não nos faz sequer questionar por que o menino não resolveu de imediato o problema da troca de cadernos, fazendo, de uma vez por todas, o tema pelo amigo. E é isso que cinde universalidade ética e singularidade mobilizadora: a generosidade e a humanidade que advêm da criança. Mesmo que o tempo seja exíguo e o espaço não leve a lugar algum, a busca vale pelo trajeto, o trajeto vale pela travessia.

Trata-se de uma universalidade ética justamente por tocar mais fundo e de forma mais vivaz no genuíno universo da criança, pois, ao fazer isso, Ahmad não é mais “a” criança, mas uma criança qualquer, nem por isso menos singular e comovente, com um objetivo tão limitado, porém tão infinito; tão modesto, porém tão “nobre”, como aquele, obstinado, de devolver o caderno ao amigo, para que ele não seja expulso da escola – é essa a adesão ao mundo em sua imediatez, de que fala Ishaghpour.

Como descreve o autor, em Kiarostami isso ocorre paralelamente à organização de uma *estética da finitude*: uma estética que não reside no exame do sentido, da história, do que é da ordem do dado. Não há aqui tentativas de reconhecimento ou de inspeção subjetiva do mundo e da vida, mas tão-somente “uma adesão-revelação àquilo que é, em sua singularidade singela” (Ishaghpour, 2004, p. 134, tradução minha). Essa estética, bem como a vida que nela pulsa, só se torna possível graças a uma linguagem cinematográfica que conjuga o singular imerso no universal. Singular e universal que se mostram característicos desta narrativa e que por vezes dizem respeito a qualquer outra, seja da vida-imagem, seja da vida-carne: a distância (pequena ou imensa) que separa dois pequenos vilarejos e a estranheza de um mundo que, mesmo estando ali ao lado, permanece mergulhado na imensidão e no incerto e configura-se, para o menino, como um universo a ser desbravado.

O *close* final sobre a flor no caderno de Nématzadé talvez seja a expressão mais autêntica do que Béla Baláz chama de *close-up* lírico: “*close-ups* que irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade” (Baláz, 1983, p. 91-92). A flor ali é mais do que flor, é imagem lírica e poética do final de uma trajetória. “Os bons *close-ups* são líricos: é o coração e não os olhos, que os percebe” (Baláz, 1983, p. 91-92).

Como talvez o homem do *Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago, Ahmad não sabe onde vai chegar. Se um quer veementemente sair em busca de uma ilha desconhecida, o outro quer, na mesma medida, sair à procura de uma casa desconhecida. Nenhum isomorfismo, mas de fato há algo que, nos dois casos, é semelhante: a coragem de ir em busca de algo sem mapas, sem traçados prontos, sem final previsto. Insistente, no conto do escritor português, o homem pede ao rei que lhe dê um barco, e ganha, junto, a companhia feminina de uma das serviçais do palácio; errante, Ahmad perambula e pede a todos que cruzam seu caminho pistas para encontrar a casa de Ahmad. E assim como a mulher pode ser a própria ilha desconhecida, Ahmed pode ser também, ele mesmo, a própria casa do amigo.

Criança e Corpo-Silêncio em *Bom Dia*, de Ozu

Bom Dia é uma visão do Japão pós-guerra, da acelerada modernização do país no final dos anos 50, traduzida por um mesmo movimento de tensão entre o universo dos adultos e o das crianças, paradoxalmente, por aquilo que, de alguma forma, os aproxima ao passo que os distancia. No filme, o universo dos adultos é, especialmente, feminino (tendo em vista que o mundo masculino é praticamente inexistente), do desejo pelos novos eletrodomésticos que começam a invadir os lares japoneses e, com isso, começam também a tornar-se objeto de cobiça das mulheres daquela comunidade. O universo das crianças, central na narrativa, diz respeito ao desejo de dois meninos, os irmãos Minoru e Isamu, de terem uma televisão em casa. Sem o aparelho, eles vão freqüentemente à casa ao lado, dos vizinhos – mesmo que isso implique fugir das tarefas escolares ou das aulas de inglês –, para assistirem a seu programa predileto: lutas de sumô. Ponto de encontro (de desejos), mas também de tensionamento, pois a organização familiar (ali composta pelos pais e pela tia) é atingida, na medida em que, proibidos pelos pais de irem à casa dos vizinhos, os dois iniciam uma greve de silêncio que só terminará, ameaçam, com a compra de sua própria televisão.

Um dos elementos talvez mais importantes a serem destacados no filme é a simplicidade da abordagem de temas tão cotidianos e, com isso, de reconhecimento imediato: desde a parceria entre irmão mais velho e irmão mais novo, na sua relação de imitação, àqueles tão óbvios, das crianças que, na hora do jantar, reclamam da comida e de terem que comer sempre a mesma coisa (embora, no quarto, escondidos, acabem se alimentando, estranhamente, de pó de pedra-pome); desde aquele da mãe dona-de-casa que, ao ver o marido chegar em casa, reclama, dos filhos – “eles estão impossíveis”, “eles não me escutam”, “eles são uma grande dor de cabeça” – às desavenças triviais do cotidiano da vida em comunidade, atravessado pelas fofocas entre vizinhas, pelo conhecimento exagerado da vida uns dos outros, dado pelo espaço estreito entre casas, em que janelas e portas se encontram uma ao lado da outra, uma à frente da outra. Aparentemente, tudo nos parece demasiado familiar. No entanto, é exatamente a singeleza de pôr em primeiro plano temas tão triviais o que marca o filme.

É bem verdade que *Bom Dia* trata de forma mais descontraída assuntos proeminentes e recorrentes em outros filmes de Ozu, como a modernização da vida e dos costumes (e, com isso, a perda das raízes “tradicionais” japonesas), a velhice, ou os desentendimentos ocasionais, por falhas ou desinteresse de comunicação. Verificamos um contraste ainda maior ao estabelecermos um paralelo deste filme com, por exemplo, *Viagem a Tóquio* (1953) e o doloroso relato de pais que viajam, entusiasmados, em busca dos filhos crescidos, e acabam sendo ignorados por eles.

Há, assim, uma relativa universalidade em jogo no filme, que diz respeito à clássica dificuldade de comunicação e mesmo de compreensão entre gerações. Contudo, o conflito de gerações mais pungente em *Bom Dia* é especialmente aquele que nos é apresentado sob a disputa entre escola (deveres escolares) e

o advento de uma tecnologia (aqui, a televisão). Porém, o filme de Ozu mostra mais do que isso: ele fala sobre a máxima familiar banal de “primeiro os temas, depois a televisão (ou a brincadeira, o videogame, ...)”. Não é sem critério que as crianças fazem uma greve *de silêncio* como forma de pressão sobre os pais para a compra da televisão: como reclama Minoru, o que está em jogo é a visão sobre a fala cotidiana; a visão sobre uma linguagem que, para eles, perdeu o sentido, pois se trata de uma linguagem reduzida ao mero formalismo e que, nas palavras do menino, estão limitadas a um “‘Bom dia’, ‘Boa tarde’, ‘Boa noite’, ‘o tempo está bom’. ‘Ah, é mesmo!’”. Pergunta ele: “Para quê? Só por hábito. Só conversa fiada. Tudo falso!”.

Se no filme *Nasci, mas...* as crianças faziam uma greve de fome, Ozu reinscreve (ou re-escreve) a revolta das crianças por uma greve “de palavras”. Da greve de fome, portanto, à greve de palavras. No filme (praticamente) mudo de 1932, a ironia vem de uma atitude das crianças diante de uma ordem da qual elas não conseguem entender o mecanismo (hierarquização social entre o pai e seu patrão). Vinte anos depois, entre um e outro, o que se mantém é o cenário pueril de desestabilização do nicho familiar pela tensão das crianças. Se para o pai a televisão é “desnecessária”, para os meninos, “desnecessários” são os diálogos cotidianos produzidos pelos adultos.

A crítica à televisão é introduzida para além da expressividade de símbolos estranhos à cultura milenar – por mais que, na conversa de bar, o pai afirme que “alguém disse que a TV produziria 100 milhões de idiotas”, o que significaria dizer que “todos os japoneses se tornarão idiotas”. Ainda que, no mesmo diálogo, haja espaço para se dizer que “TV é uma praga”, a crítica vai além. As questões tecnológicas são marcadas, igualmente, pela presença sutil entrecortada no filme de vendedores obsoletos que passam de porta em porta: um para vender elásticos ou para apontar lápis, outro para vender uma grande novidade: a de um sino para prevenir crimes. A apreciação acerca da entrada da televisão no ambiente familiar é acompanhada por (ou, ainda, imersa em) questões sociais (e, de certa forma, humanistas) mais amplas, como a da aposentadoria (mais uma vez, reiterando o tema da velhice, comum nos filmes do diretor).

A greve de silêncio dos meninos tem regras e uma organização própria, as quais são por eles mesmos estabelecidas. “Não responda, Isamu, não importa o que disserem. Entendeu? Falo sério! Não fale!”. “Lá fora também?”. “Sim”. Para verificar a possibilidade de sua efetivação, fazem “testes”: Minoru bate com um pedaço de madeira no irmão mais novo, belisca fortemente a bochecha de Isamu. O irmão é “aprovado”: não grita, não chora, não responde absolutamente nada. Ainda assim, estabelecem entre si um código com as mãos para quando querem dizer algo um para o outro (uma espécie de permissão para falar) – já que a greve de silêncio se dá somente na relação com os adultos; entre si, eles conversam (quase) normalmente. Mais uma vez, ainda na mesma cena, silêncio entre os dois para colocar à prova a capacidade de não falarem. O pequeno Isamu pede licença uma vez, esta lhe é negada pelo irmão. Pede uma segunda vez. Antecipando o que o irmão quer, ele avisa: “Soltar pum pode”.

A família trata com leveza a situação, pergunta-se quanto tempo aquilo vai durar e chega à conclusão de que “é melhor ignorá-los. É a fase da rebeldia”. Corredores e aposentos vazios, varais com roupas estendidas, postes de luz, planos gerais de paisagens, entre-casas (em nenhum momento vemos as casas da comunidade por completo, mas só pela metade) e entre-planos (os tradicionais *raccords de regard* de Ozu, em que o falante está de frente para a câmera – ou para nós?). *Bom Dia* afirma a beleza dos momentos singelos, porém plenos de novidades (especialmente pela atuação do pequeno Isamu) e de quanto eles são capazes dar vida à imagem. Enquanto vemos o movimento da reconstrução japonesa no período pós-guerra, contraditoriamente, não é o *travelling*, mas a panorâmica fixa que nos mostra a tensão que a televisão catalisa, desde a desconfiança entre os vizinhos, às crises sociais (a aposentadoria, o desemprego, o trabalho informal), aos não-ditos que sustentam uma murmurante convivência (especialmente aquela inter-geracional). Além disso, “o rigor da depuração do plano cinematográfico, o encadeamento que imprime um ritmo entre seqüências descontínuas, bem como a minuciosa composição do enquadramento, tudo isso geralmente nos convoca ao olhar, mais do que a falar sobre” (Gardnier, 2005, s/p). Os elementos narrativos são levados ao máximo da simplicidade. Tal como em Kiarostami, não há uma preocupação extremada à dramaticidade. Ruy Gardier destaca que se trata de uma composição de imagens que, para nós, aparece muitas vezes com características negativas: “‘ele não move a câmera’, ‘os atores não são exagerados’, procedimento distante de chegar a algum lugar na tentativa de definir o cinema de Yasujiro Ozu” (Gardnier, 2005, s/p).

Ozu é generoso: generoso na duração dos planos, na linguagem cinematográfica que instaura, bem como nas soluções para os conflitos. É generoso com os personagens e não os descarta logo depois da palavra final de um diálogo: ao contrário, se o diálogo entre os personagens acaba, ficamos ali, por algum tempo, a contemplar o não-dito, o silêncio da conversa diária mais prosaica: *o gesto*. Ao empregar a câmara em posição baixa na quase totalidade dos planos (na altura do tatame, fazendo jus às construções japonesas, em que as situações se dão ao nível do chão), combinada a uma sobreposição de *close-ups* nos atores, nos quais os diálogos são retirados à maneira de um retrato em um estúdio fotográfico (inovando assim a noção clássica de campo/contracampo), *Bom Dia* nos mostra uma montagem absolutamente linear, em que as falas se dão no limite do monólogo (Yoshida, 2003, p. 285).

Ao perverter as tradições e os costumes, é a ingenuidade pueril de uma greve de silêncio que expõe as redundâncias da verborragia cotidiana e desarticula uma estabilidade ordinária. Se as saudações são vistas pelas crianças como perda de tempo, pelos adultos elas são tomadas como poéticos “lubrificantes neste mundo”, já que, como diz o professor de inglês dos meninos, “as coisas importantes são difíceis de dizer”.

O filme não se perde no final feliz (já que os pais dos meninos compram a televisão pelas mãos do idoso aposentado), mas ganha na delicadeza, ao mostrar que, mesmo desnecessários, os diálogos mais “vazios” são também o espaço

onde o encontro é possível. É justamente pelo domínio das frases feitas, do diálogo repetitivo e cotidiano sobre o tempo, que permite ao tímido professor de inglês se aproximar da tia dos meninos, por quem é apaixonado. As mesmas frases triviais são aquelas que separam, mas também as que permitem a aproximação: o professor de inglês recorre aos “lubrificantes do mundo” para abordar a mulher: “Bom dia!”. “Bom dia!”. “Belo dia, não?”. “Ah, sim. Belo dia”. “O tempo ficará bom por enquanto”. “Sim, parece que vai ficar bom um tempo”. “Aquela nuvem tem uma forma interessante”. “Sim, tem uma forma interessante”.

Para finalizar

Em 1906, a chegada do rei do Camboja na França, acompanhado de seu *ballet*, incita Auguste Rodin a deslindar a beleza e a leveza dos movimentos das dançarinas, muitas dentre elas mirins, por meio de uma série de desenhos e aquarelas. Fascinado pelo movimento daqueles corpos, ele subitamente resolve acompanhar o *ballet* de Paris a Marselha, mesmo sem seus apetrechos de pintura – o que o obriga a realizar seus desenhos em meros papéis de embrulhar pão e a pintá-los somente mais tarde, já em seu atelier. Mais do que mera inspiração, mais do que uma série da vida e na obra do artista, composta por cerca de 150 peças, Rodin é tomado pela paixão provocada por uma ebulição, uma efervescência de mãos, braços, troncos, pescoços, movimentos. Para ele, mais do que a dança, é “a pintura, a escultura, a música inteiramente o que elas animam” (Rodin, 2006, s/p, tradução minha). Rodin afirma, ainda: “Eu as acompanhei em êxtase. Que vazio quando elas partiram, me senti na sombra e no frio e acreditei que levaram consigo toda a beleza do mundo.... eu as segui até Marselha e as teria seguido até o Cairo!” (Rodin, 2006, s/p, trad. minha). Para Rodin, as dançarinas comportavam beleza plástica expressa através do movimento, do dobramento dos dedos e das mãos; desdobramento que, como diz o artista, “nenhuma mulher ocidental jamais alcançaria” (Rodin, 2006, s/p, tradução minha). Beleza facilmente aceita, universal, mas composta por uma singularidade que se afirma no gesto, nunca plenamente inteligível ou narrável.

Nos filmes que aqui analisei, trata-se de uma beleza que não é visível pelo caráter exótico, pelo gosto e prazer voyeurístico pelo diferente. Se tomarmos as acepções centrais neste artigo, a universalidade diria respeito à abordagem de temas que facilmente reconhecemos – e reconhecemos não porque são caros a nós, presentes em nossas vidas, “banais” –, mas porque repletos e tomados de um apelo ético a um olhar que nos mobiliza e nos convoca, exatamente em função do atravessamento de uma singularidade que se faz, ela também, ética, pela afirmação de movimentos, de composição da imagem e de uma estética cinematográfica que, talvez, “nenhum diretor ocidental alcançaria”. É mais do que pureza, mais do que impureza: é um mesmo jogo que só é possível porque há questões culturais, geográficas e históricas que o tangenciam.

Desta maneira, a relação que estes filmes colocam em primeiro plano excede à dualidade ocidental e oriental, pois, ao fazerem dos temas mais que temas, os superam justamente por dizerem respeito à tensão entre universal e singular. Não se trata, portanto, de uma diferença, de uma oposição e de um movimento que vai de um pólo a outro, mas de relações de contigüidade, nas quais o universal só se efetiva como elemento ético na medida em que tecido por fios aprazíveis de uma singularidade mobilizadora. Não é da criança-futuro que os filmes tratam. Não há planos ou projeto, mas sua singularidade mobilizadora torna-se talvez e também uma universalidade ética, até como algo a se desejar. Ao contrário, Ahmad vem afirmar justamente o presente, em sua trivialidade e em sua singela exuberância; Minoru e Isamu concentram em si o silêncio e o fazem arma potente contra a ordem da linguagem sem sentido, da verbosidade. Falamos, logo, de uma beleza singela, cotidiana e nem por isso menos densa.

O movimento dos corpos infantis é lento, é compassado, possui um ritmo específico traduzido por longos planos e *closes*, por sonorizações delicadas e, especialmente, com a ausência de sonorização (ao invés de notas graves ou melodias doces, ouvimos, por vezes, apenas o vento, o cacarejar de um galo ou o bater de um relógio); da mesma forma, a ausência de dramaticidade dos atores nos dá acesso a uma outra forma de experienciar tanto o tempo como as emoções. Se observarmos com atenção, essa adesão ao mundo em sua imediatez e a forma como ela é narrada nos coloca frente à sensação de que ali nada parece acontecer. No entanto, trata-se de imagens que concentram “tudo aquilo que as imagens apressadas não são capazes de apreender. Aquilo que, em geral – apesar de estar sempre ali, na nossa frente – não conseguimos ver” (Peixoto, 1992, p. 304).

Falo de uma universalidade ética que só se faz na afirmação de uma singularidade mobilizadora. Ora, isso quer dizer que, por mais que a temática da universalidade circule em torno da adesão da criança ao mundo em sua imediatez e no predomínio do gesto – sendo gesto aquilo que tem a “a evidência de algo que não podemos ver nem definir, mas que nos arrebatava” (Peixoto, 1992, p. 301) –, esses filmes só se fazem singularidades mobilizadoras individualmente (não há, portanto, conceitos totalizadores, que abarcariam todos e quaisquer filmes). O que nos arrebatava e o que nos captura é mais do que a mera busca do menino ou a greve de silêncio dos irmãos: é sua elevação à categoria de gesto singular. Ou seja, o gesto que, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, fala do olhar indeciso e da busca fremente de algo, o *leitmotiv* (talvez a amizade, algo que não podemos “ver”, mas tão-somente sentir) –, em *Bom Dia* diz respeito ao silêncio e ao predomínio de uma linguagem cinematográfica específica que dá a ver o vazio, o não-dito (talvez a cumplicidade entre irmãos). Isso quer dizer que não são filmes que falam meramente de amizade ou de cumplicidade: as crianças Ahmad, Nématzdé, Minoru e Isamu fazem-se corpo-amizade, corpo-silêncio; elas dão corpo a esses sentimentos, elas mesmas são seus veículos e não exemplos de um tipo específico de atuação: “manifestação mais corporal possível do indefinido, a marca perceptível do inapreensível” (Peixoto, 1992, p. 302). São crianças que se fazem visíveis justamente porque concentram o invisível e o indiscernível.

Não pretendi aqui defender uma universalidade de filmes ou de diretores, nem mesmo situar-me numa análise que se contentasse em dizer que não podemos considerar, democraticamente, todos os filmes como sendo iguais. Ao contrário, busquei enfrentar essa assertiva, ao desenvolver a partir dos dois filmes os conceitos de universalidade ética e de singularidade mobilizadora (bem como os deslocamentos e movimentos entre ambos), para apostar num espaço entre o universal e o singular. É por acreditar que as imagens analisadas de Kiarostami e de Ozu nos comovem, que afirmo um certo sentido de universal, referente à capacidade de ultrapassar as fronteiras para a mobilização do olhar do outro; ao mesmo tempo, é porque as mesmas imagens nos falam de uma forma radicalmente diversa sobre a criança que aposto em sua singularidade afirmativa, que concerne às diferenças culturais. Assim, as formulações que descrevo – e que têm sua base, de fato, nas noções de pureza e impureza – apontam para a sensibilidade de compreender aquilo que pode nos surpreender nas imagens, aquilo que, deslocado dos sentidos habituais e lineares que qualquer imagem aparentemente poderia nos trazer, nos lança para o que é da ordem do novo e da criação. Isso significa apostar no potencial criador e mesmo de subversão do já dito, na medida em que “o cinema pode reproduzir o ruído do mundo; [mas] também inventar um novo silêncio. Pode reproduzir nossa agitação, [e igualmente] inventar novas formas de imobilidade. Pode aceitar a debilidade da palavra, pode inventar um novo intercâmbio” (Badiou, 2004, p. 70).

Referências

- BERGALA, Alain. **L'Hypothèse Cinéma**. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2002.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar el Cinema I: imagem, ética y filosofía**. Buenos Aires: Manantial, 2004. P. 23-81.
- BALÁZ, Bela. O homem invisível; Nós estamos no filme; A face das coisas; A face do homem; Subjetividade do objeto. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema** – antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 75-99.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso** – ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- DANEY, Serge. **La Rampe** – Cahier critique (1970-1982). Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1996.
- GARDNIER, Ruy. O tempo de viver e o tempo de morrer. **Contracampo** – Revista de Cinema. Texto disponível em <http://www.contracampo.com.br/75/eraumavezemtoquio.htm>, último acesso julho de 2007.
- ISHAGHPOUR, Youssef. **Historicité du Cinéma**. Farrago: Paris, 2004.
- LEUTRAT, Jean-Louis. **Penser le Cinéma**. Paris: Klincksieck, 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 301-319.

RODIN ET LES DANSEUSES CAMBODGIENNES – SA DERNIERE PASSION. **Exposition au Musée Rodin**. Paris, juin à septembre, 2006.

YOSHIDA, Kiju. **O Anticinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Filmes citados

KIAROSTAMI, Abbas. **Onde Fica a Casa do Meu Amigo?** [Khaneh-Ye Dust Kojast?]. Irã, 90 min., 1987.

MAJIDI, Majid. **Filhos do Paraíso** [Bacheha-Ye Aseman]. Irã, 88 min., 1997.

PANAHI, Jafar. **O Balão Branco** [Badkonake Sefid]. Irã, 85 min., 1995.

OZU, Yasujiro. **Bom Dia** [Ohayô]. Japão, 93 min., 1959.

Fabiana de Amorim Marcello é doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

Endereço para correspondência:

Rua Visconde do Herval, 850/1204 – Menino Deus

90130-150 – Porto Alegre – RS

famarcello@uol.com.br