

# **Não é mais uma história americana**

*It's not another american story*

Teixeira, Adriana Costa; pós-graduanda em Design Gráfico no Centro Universitário SENAC  
[dri.teixeira@gmail.com](mailto:dri.teixeira@gmail.com)

Tinti, Giovanni Henrique Marques; pós-graduando em Design Gráfico no Centro Universitário SENAC  
[giovanni.tinti@gmail.com](mailto:giovanni.tinti@gmail.com)

## **Resumo**

Explorar os elementos estéticos presentes no filme Gosto de Cereja, do cineasta Abbas Kiarostami.

**Palavras-chave:** Kiarostami; estética; percepção.

## **Abstract**

*To explore the esthetic elements in the movie A Taste of Cherry by the filmmaker Abbas Kiarostami.*

**Keywords:** Kiarostami; esthetics; perception.

**Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

## Introdução

A proposta é analisar como os elementos estéticos constroem um tipo de narrativa diferenciada no filme *Gosto de Cereja* (*Tam'e ghilas*, 1997), do cineasta iraniano Abbas Kiarostami<sup>1</sup>. O contraponto principal surgiu da percepção de que a estética do cinema de massa difundida no Ocidente é totalmente distinta da estética proposta pelo filme de Kiarostami. A abordagem teórica que usaremos será a Teoria do Estranhamento, de Chklóvski<sup>2</sup>, que propõe embarcar numa nova percepção das coisas, e a Teoria do Afastamento, de Brecht<sup>3</sup>, que não nos deixa entrar na ilusão da narrativa. Em certos momentos, lançaremos mão dos conceitos de mimese e catarse aristotélica para esclarecer ainda mais as diferenças entre esses dois estilos de cinema.

Estas abordagens podem ser percebidas no roteiro do filme. É uma característica marcante em sua obra um roteiro em aberto, solto, no sentido de que ele é repleto de lacunas de informação. Essa construção força o espectador a completar o pensamento com a sua visão e percepção pessoal. Isto não é comum no cinema de produções hollywoodianas em que o espectador é colocado numa posição mais passiva, o que subestima sua capacidade de percepção e compreensão. Trata-se de uma “economia de energia mental”, como define Herbert Spencer. Enquanto a narrativa iraniana se constrói mais subjetiva, a hollywoodiana impõe uma verdade absoluta.

## Gosto de Cereja - resumo

Badii é um homem que planeja se suicidar, mas, por não ter certeza de que conseguirá realizar tal feito, viaja com seu carro pela cidade de Teerã à procura de alguém que pudesse lhe fazer um favor em troca de dinheiro. A tarefa consistia em que, na manhã seguinte de seu suicídio, a pessoa deveria ir até o seu túmulo e chamá-lo três vezes. Não esboçando reações, deveria enterrá-lo com 20 pás de terra. Mas todos, ao saber da proposta, se negam a realizá-la. Na cidade, a primeira pessoa que entra no carro é um jovem soldado de origem curda. Durante o caminho Badii lhe faz um extenso interrogatório que cada vez mais o deixa desconfortável. Logo vão parar em uma região mais árida, próximo ao seu túmulo, localizado aos pés de uma árvore solitária. Lá ele lhe propõe a tarefa. Mas, assustado, o jovem nega a proposta e foge correndo. Badii então continua sua peregrinação pelas sinuosas estradas da periferia da cidade. Pouco depois conversa com um seminarista que aceita a proposta para uma volta. Badii expõe ao religioso sua intenção do suicídio. Em vez de fugir, como o soldado, ele tenta convencê-lo de que esse ato seria condenável aos olhos de Deus. Então Badii continua sua procura e mais adiante pára o seu carro próximo a algumas máquinas em funcionamento. Repentinamente começa a conversar com um senhor que num primeiro momento não aparece na cena. Esse senhor, chamado Bagheri, lhe prega um extenso sermão sobre o sentido da vida e os motivos para não cometer um suicídio. Num dos trechos do passeio em meio a uma paisa-

---

<sup>1</sup> Nasceu em 1940 na cidade de Teerã, onde cursou faculdade em belas-artes. Estreou seu primeiro filme em 1970. Além do cinema, desenvolve trabalhos com fotografia, poesia e pintura. Recebeu três premiações internacionais no ano de 1997 pelo filme *Gosto de Cereja*: Palma de Ouro no Festival de Cannes, o título de melhor filme pela Sociedade Nacional dos Críticos dos EUA e a Medalha Fellini da Unesco, destinadas aos diretores que prestam “serviço à arte, à liberdade e à paz”.

<sup>2</sup> Formalista russo, escreveu em 1916 a que viria a ser conhecida como Teoria do Estranhamento. Interpretou esse procedimento como um meio de destruição do automatismo da percepção.

<sup>3</sup> Dramaturgo e diretor de teatro, usa o conceito de estranhamento para formular a Teoria do Afastamento por volta de 1935. Altera a percepção do espectador por meio da criação de dispositivos que não o deixam se identificar com a narrativa fílmica e, deste modo, ele mantém o senso crítico.

gem bucólica, Bagheri ressalta a importância da natureza e das coisas simples da vida. Conta uma história de como um pôr-do-sol e uma amora salvaram a sua vida e indaga Badii se ele teria vontade de desistir do gosto da cereja. Mas Bagheri aceita a tarefa, pois acredita na vontade individual de cada um, além de precisar do dinheiro para tratar seu filho doente. Badii deixa Bagheri em seu trabalho. Continua a dirigir seu carro, e passa por situações que lhe chamam a atenção, como crianças brincando na rua, um casal tirando foto, que interage com ele ao pedir o favor de fazer um clique. No restante do seu dia, senta em um banco e observa o pôr-do-sol. Escurece e ele volta para sua casa. Depois sai e pega um táxi. O tempo começa a mudar. Relâmpagos, raios, vento e depois chuva. Badii é levado até seu túmulo, aos pés da árvore isolada. Ele se deita. A imagem vai se apagando e a tela toda escurece.

## **Elementos estéticos dos planos da expressão e do conteúdo**

Abbas apresenta um homem que pretende se matar sem motivos aparentes e titubeia em alguns momentos, ao se defrontar com a vida pulsando ao seu redor. Mas ele acaba deitado num túmulo debaixo de uma árvore, enquanto a lua e raios aparecem num céu nebuloso, sugerindo que algo ruim irá acontecer. Tudo fica escuro por um tempo. A cena resume a temática que norteia seu filme: vida e morte. O negro ou a falta de luz essencial à vida, a ausência de figuras e o tempo alongado são elementos que criam o sentido da morte.

“Queria registrar a consciência da morte, a idéia da morte que só o cinema sabe tornar aceitável. Essa idéia impõe-se quando a tela fica negra, quando a lua desaparece por trás das nuvens e todas as luzes se apagam [...] mas era preciso que esse negrume se prolongasse, de modo que o público pudesse se confrontar com essa não existência que, em minha opinião, remete diretamente à morte”. (KIAROSTAMI, Abbas, Abbas Kiarostami, editora Cosac Naify, 2004)

O estilo de Kiarostami se define pela repetição de elementos que reiteram o roteiro frouxo e o sentido de estranhamento. Mas são justamente essas escolhas que criam o efeito de estranhamento e, por isso mesmo, formam uma coerência narrativa. Assim temos paisagens áridas, caminhos sinuosos e paisagens não construídas, e quando construídas, marcadas por imperfeições intencionais. Adotando esta estética do vazio e do inacabamento, ele intensifica a sensação do que o personagem sente, da proximidade com a morte. Para o diretor, a sensação de realidade é mais importante do que a construção de um ambiente ideal. Daí a impressão de estarmos assistindo a uma obra de documentário e, ao mesmo tempo, percebermos o caráter subjetivo e ficcional, como afirma o diretor:

“Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior[...]” (KIAROSTAMI, Abbas, declaração de Kiarostami em *Cinéma de notre temps*: Abbas Kiarostami, documentário de Jean-Pierre Limosin, 1994)

A neutralização das cores e a composição da paisagem são os elementos responsáveis por reforçar a sensação de estranhamento por parte do espectador. Nada tem saturação, tudo se torna uma grande escala de beges. A monocromia ou a ausência de cor, carrega o sentido da falta do gosto pela vida, tudo é igual. Tudo é o mesmo. Essa neutralidade é utilizada para

que não haja nenhuma influência de elementos que não importam para o entendimento da narrativa. Um bom exemplo são os filmes que usam a cor vermelha para denotar a presença da morte. Kiarostami prefere se abster desse método. Ele faz uso de elementos semi-simbólicos, de signos que não são de fácil reconhecimento, como a figura da árvore solitária numa paisagem descampada que, como figura do plano da expressão, significa a idéia da morte, pois morrer é um acontecimento solitário. *Árvore e homem: dois seres isolados*.

A discussão da árvore solitária é interessante se nos lembrarmos do túmulo do personagem Badii. Paradoxalmente, ele escolhe morrer justamente aos pés de uma árvore que, para a grande maioria, é considerada um símbolo de vida e de transcendência de tempo, não de morte. Aqui o diretor provoca uma inversão no primeiro sentido, e a árvore se torna sua companheira, seu último abrigo.

O personagem Bagheri é quem resgata a temática de vida presente no filme, com seus diálogos, em que busca resgatar a vontade de viver de Badii. Ele o induz a mudar o trajeto do carro, passando por paisagens mais aprazíveis, com natureza. Neste momento, as cores são mais presentes nas árvores, toda aquela poeira dá lugar a um lago. Em outro momento, depara com um grandioso portão onde a luz do sol, que até então não estava presente no filme, se faz mais visível. Dentro daquele lugar a vida pulsa – existem ação, movimento e cor. Mas cada vez mais o protagonista se vê próximo do suicídio, e então sua expressão começa a mudar. É o primeiro momento do filme, já perto de seu final, em que seu comportamento se altera.

A figura do carro exerce função significativa, pois é por meio dele que o personagem se movimenta em grande parte do filme. É dentro dele também que acontecem as relações com outros personagens. Um universo a parte é criado. Em muitas cenas do filme predomina a visão de quem está lá dentro. Chega a ser limitante. Esquece-se de tudo que está lá fora e o foco passa a ser o universo do personagem. Percebemos durante o filme o quão caótico é o trajeto que Badii faz, meio que sem direção, dando voltas pela cidade com os personagens que encontra pelo caminho. A idéia de movimento circular nos faz pensar no quanto o personagem está despreparado ou incerto quanto à idéia de tirar a própria vida.

No final do filme, depois que a tela escurece e o diretor joga para o espectador a tarefa de decidir se ele se matou ou não, entram algumas cenas lembrando um *making-off*, mas a qualidade da imagem muda. No filme, ela se apresenta sem saturação, também pelo fato de as cenas serem filmadas com equipamentos não digitais. No *making-off* elas são mais coloridas, causando uma sensação de estranhamento pois, até então, depois de acostumar o espectador, o filme não era contagiado por aquela atmosfera de felicidade que a cor consegue passar. Era tudo muito cru e poderíamos considerar que eram imagens muito próximas de amadoras. Ele faz isso justamente para evidenciar a sua construção estética. Esta dicotomia, na verdade, nos resolve uma questão: ela deixa claro que tudo se trata de uma obra de ficção. Pois toda aquela sensação de real, de documentário, que na verdade é a intenção do diretor, no final é desmascarada.

## **Considerações finais**

Diferente da estética convencional, mais simbolizada e estereotipada do cinema de massa, Kiarostami nos propõe uma reflexão mais aprofundada sobre o tema e também nos apresenta uma nova forma de percepção, calcada numa narrativa subjetiva, cheia de vazios intencionais. A seu ver, o espectador tem um papel mais importante, pois é ele quem realmente deve inserir significado e extrair conclusões. Podemos dizer que o filme exige uma participação ativa, crítica, ainda que a interação seja muito maior do que em uma narrativa fechada,

pois as soluções nunca são entregues de graça. Tudo isso exige mais do que uma simples compreensão linear de roteiro.

Percebemos que, diariamente, a nossa percepção é treinada para o automatismo. Um exemplo: quando se assiste nas telenovelas brasileiras uma cena dramática em que o diretor opta por mostrar o maior número de ângulos possíveis para deixar claro um sentimento ali presente. Aliado ao uso excessivo de diálogos e produções exageradas, a cena se torna um tanto exaustiva e medíocre, pois não pede mais nada do que a rápida e fácil compreensão da mensagem. Já não há esforço e cooperação do espectador na construção do sentido, porque a câmera mostra tudo, e isso é ideologia – a produção não deixa pensar, ela dá tudo mastigado, como quer que o espectador perceba. Este exemplo também é válido se pararmos para pensar na dificuldade que as pessoas têm ao visitarem uma exposição de arte moderna ou contemporânea. Pois, na maioria das vezes, na tentativa de buscar um significado lógico naquele tipo de obra, se frustram. Mas, quando apreciam uma obra de arte, não se dão conta de que as portas estão abertas para os múltiplos significados a partir de sua percepção e que isso independe da bagagem teórica que carrega. Bernardet define muito bem a sensação que um espectador tem ao se defrontar com estas linguagens estéticas diferenciadas:

“Sempre falta algo para que possamos firmar os pés num chão seguro. O que fica não é a resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas o não-saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. A certeza, nunca”. (BERNARDET, Jean-Claude, Crítico e professor de cinema)

O intuito de exemplificar essa economia mental com as telenovelas ou com filmes do cinema de massa não significa a abolição dos mesmos. O entretenimento também é importante e funciona até como uma válvula de escape, mas o essencial é não perdermos o senso crítico e refletirmos sobre as informações que estão sendo mostradas, percebendo as coisas de outra maneira. E para nós, que comunicamos por meio de imagens, fica o exercício de criar um universo menos óbvio e mais instigante. Permitir que o receptor entre nesse universo, ou como defende Lucrecia Ferrara, que ele “deixe de ser um espectador da arte para ser um usuário da linguagem” – é isso o que fez Abbas Kiarostami em seu filme *Gosto de Cereja*.

## Referências

FERRARA, L. D'Allessio. **A Estratégia dos Signos: linguagem/espço/ambiente urbano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Editora Thomson, 2002.

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. **Lisibilidade da imagem**. In: ICLE, Gilberto. **Revista da FUNDARTE/Fundação Municipal de Artes de Montenegro**, nº 1 (jan/jun 2001), Montenegro: Editora FUNDARTE, 2001, p. 4-7.

MIRANDA, Marcelo. Abbas Kiarostami: o cineasta do nada e do tudo. In: **Digestivo Cultural**, 2005. (<http://www.digestivocultural.com>)

KIAROSTAMI, Abbas. A arte da inadequação. In: **Câmara Obscura**, 2004. (<http://camaraobscura.fot.br>)

PEREIRA, Silvia Cristina de Paiva. Contaminações entre ficção e documentário: Apontamentos sobre o real na obra de Abbas Kiarostami. In: **Revista Espcom**. (<http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/>)

EDEN, Tania. Percepção e Linguagem em Merleau-Ponty e Wittgenstein. In: **Textos de Filosofia: Filosofia Analítica e Filosofia da Linguagem**. (<http://www.cfh.ufsc.br/>)

LABAKI, Amir. Caminhos de Bernardet. In: **É Tudo Verdade**, 2008. (<http://www.etudoverdade.com.br>)