

O ecrã como contraponto em *Branca de Neve e Shirin*

Maria Fátima NUNES¹

Resumo

Aquando do aparecimento do cinema sonoro, vários cineastas resistiram durante algum tempo até passarem a integrar o som nos seus filmes. Percebendo que o som podia ir mais longe do que simplesmente reproduzir uma conversa ou uma cantiga, escreveram textos sobre as implicações do sonoro, tais como «Contraponto orquestral», manifesto de Pudovkin, Eisenstein, Alexandrov, 1928, entre outros. No tempo do “cinema surdo” (Chion), a imagem era hegemónica, o som da orquestra ou do pianista ao vivo, tinha um estatuto subserviente, o de acompanhamento das imagens que os espetadores viam no ecrã. No século XXI, alguns realizadores convidam os espetadores a novas experiências sensoriais, novas formas de receção do filme, centradas no som. *Branca de Neve* de João César Monteiro e *Shirin* de Abbas Kiarostami são dois dos filmes que escolhemos analisar pelo seu caráter experimental e de abertura de novas pistas à narrativa fílmica, por o ecrã funcionar como contraponto do som e por as palavras ditas que escutamos serem retiradas de textos da tradição literária.

Palavras-chave: cinema surdo, cinema sonoro, receção, identificação, contraponto.

No tempo do cinema “surdo” (Chion) ou do cinema “silencioso (Mitry), o som da música associou-se à imagem graças à orquestra ou ao pianista que ilustrava os acontecimentos, que os espetadores observavam na tela, com um acompanhamento musical adequado ao ritmo e à intensidade da emoção das imagens. «[...] a música de cinema tendeu a funcionar como o barulho do que mexe sem ruído: as emoções, o fumo dos cigarros, os gestos...» (Chion, 2003: 11). A música servia fins narrativos, descritivos, ilustrativos, agindo como uma forma de legenda (Deleuze, 2006: 304).

The Jazz Singer (1927) realizado por Alan Crosland e com interpretação do cantor Al Jolson, foi durante muito tempo considerado o filme que marca o início do aparecimento do cinema sonoro. No entanto, a historiografia atual desvaloriza o papel histórico deste filme, lembrando que em 1926 foram produzidas as primeiras curtas metragens sonoras recorrendo ao sistema sonoro Vitafone, desenvolvido por uma pequena empresa que lhe deu o nome, criada pela Western Electric e Warner Bros. Este sistema sonoro consistia na utilização do processo de gravação da banda sonora num disco posteriormente sincronizado no momento da exibição do filme. *Don Juan* foi a primeira curta metragem sonora realizada com o sistema sonoro Vitafone, que estreou no dia 6 de agosto de 1926. A banda sonora desta curta continha apenas música e efeitos sonoros.

The Jazz Singer não é assim o primeiro filme sonoro da história do cinema, mas a primeira longa-metragem sonora que utilizou também o sistema Vitafone. Filme com mais cenas cantadas do que faladas, que são importantes mas pontuais, continua a ser fundamentalmente surdo, com uma música de acompanhamento e com intertítulos para quase todas as cenas dialogadas. Tem apenas uma única cena falada: o monólogo de Al Jolson à mãe em que promete tratá-la como uma rainha quando tiver conquistado o sucesso. Esta cena não estava prevista no argumento. Para uns, tratou-se de uma improvisação falada de Al Jolson sob forma de lengalenga preparatória para uma canção que ia cantar; para outros, foi uma ideia que surgiu ao realizador no momento em que viu o cantor entreter-se, no palco, com a atriz que desempenhava o papel de sua mãe (Chion, 2003: 34-35). Embora a reação do público tenha sido excelente já em 1926, aquando da exibição de *Don Juan*, muitos estúdios não acreditaram que o futuro da indústria cinematográfica passasse pelos filmes sonoros.

Também vários cineastas céticos em relação ao cinema sonoro ou falado, resistiram durante algum tempo até começarem a integrar o som nos seus filmes. Os motivos desta resistência eram diversas. Muitos deles apontavam razões de ordem técnica e económica (aquisição de uma nova tecnologia, onerosa, por ser nova), a ideia de que o som iria destruir a «mística» do filme (Chaplin); a necessidade de atores com boa voz, timbre, dicção; a exigência

¹ CEL-CELCC, ISMAI

de filmar em estúdio, porque os sons e ruídos produzidos em cenários naturais, por trabalhadores, por meios de transporte a passar, por gritos ou risos de crianças a brincar na rua, iriam sobrepor-se e «arruinar» as falas das personagens; a perda da língua universal e a onnipotência da montagem (Eisenstein).

Alguns cineastas, percebendo que o som podia ir mais longe do que simplesmente reproduzir uma conversa ou uma cantiga, escreveram textos sobre as implicações do sonoro, tais como «Contraponto orquestral»², manifesto de Pudovkin, Eisenstein, Alexandrov, 1928, no qual defendem que

As primeiras experiências com o som devem ir no sentido da sua «não coincidência» com as imagens visuais.

Só este método de ataque produzirá a sensação procurada, com o tempo, levará à criação de um novo contraponto orquestral de imagens-visões e de imagens-sons.

Esta ideia do som, que aponta para uma fonte fora de campo, como contraponto visual e não uma reiteração é também defendida por Walter Ruttmann, nesse mesmo ano, no texto «Revelação do mundo audível» publicado em *Pour Vous*, em 12 de dezembro³.

A imagem não pode ser reforçada pelo som que passa paralelamente, quer dizer, que há que utilizar o som como contraponto, numa associação de ideias.

Por exemplo: ouvimos uma explosão e vemos a cara horrorizada de uma mulher, ou vemos um combate de boxe e ouvimos a multidão que grita, ou ouve-se uma melodia sentimental originária de um violino e vê-se uma mão acariciando outra mão, ou ouve-se a palavra e vê-se a expressão do interlocutor.

Sensivelmente dois anos mais tarde, em novembro de 1930, Jean Epstein publicou o texto «O cinematógrafo continua»⁴, no qual expõe a sua conceção do cinema sonoro enquanto criação artística e não apenas como cópia da realidade.

Não se trata de a arte sonora ter de converter-se numa cópia da realidade. O que é próprio da arte é criar, a partir do nosso, o seu mundo. Ouvi-lo todo como o ouve um ouvido humano perfeito, é só um trabalho preparatório para o micro. Mais tarde, o que esperamos ouvir através dele é o que o ouvido não ouve, da mesma maneira que através do cinema vemos o que se escapa ao olho! Que nada possa permanecer em silêncio! Que se ouçam os pensamentos e os sonhos! Há murmúrios que rompem os tímpanos e gritos que cantam, sem nos cansar! [...]

No século XXI, alguns cineastas convidam os espetadores a novas experiências sensoriais, novas formas de receção do filme, centradas no som, pois a imagem surge a negro e a branco (*Branca de Neve*, João César Monteiro, 2000); experiências que passam ou não pela exacerbação do efeito de identificação secundária⁵ (Morin, 1997) desencadeado pelas expressões dos rostos, em grande plano, de cento e catorze mulheres que assistem (*Shirin*, Abbas Kiarostami, 2008), à representação teatral de um poema persa do século XII, Khosrow e Shirin, que permanece, ao longo de todo o filme, invisível para o espetador.

Era uma vez

Shirin e *Branca de Neve* baseiam-se em textos da tradição literária: Shirin e Khosrow, história adaptada por Farrideh Golbou, inspirada no trabalho de Hakim Nizami Ganjavi, poeta do século XII, que por sua vez se baseou num conto encontrado no *Shahnamah* (Livro dos

² Manifesto traduzido para castelhano e publicado no livro *Textos y Manifestos del Cine*. O excerto acima citado (traduzido por mim) pode ser lido na página 478.

³ Texto traduzido para castelhano cujo excerto acima transcrito pode ser consultado na página 486.

⁴ Texto publicado na versão original em *Cinéa-Ciné*, traduzido para castelhano e publicado no livro *Textos y Manifestos del Cine*. O excerto acima citado pode ser lido na página 492.

⁵ A identificação secundária diz respeito ao facto de o espetador se identificar imaginariamente com as personagens ou com a situação ficcional que lhe é mostrada no filme.

Reis), um poema épico-histórico da literatura Persa escrito no fim do século X pelo poeta Firdawsi (cerca de 940-1020)⁶. História dos amores infelizes da princesa Shirin e do rei Khusraw, tão célebre no Irão como Romeu e Julieta foram na Europa. *Branca de Neve* de Robert Walser uma reinterpretação do conto de fadas de Grimm. Uma história de amor e de ódio.

Branca de Neve começa como se fosse um texto, com uma errata, depois seguem-se imagens fixas que representam uma ilustração de um conto de fadas, num desenho em tom pastel, sobre o qual surgem escritos os créditos iniciais, acompanhados de uma música de fundo clássica. Nestas primeiras imagens perpassa a ideia de beleza, de harmonia, de perfeição. No entanto, as imagens seguintes alteram esta ideia inicial. Vemos fotografias do cadáver de Walser na neve, no local onde foi encontrado sem vida. Walser, poeta louco, inadaptado à sociedade onde os indivíduos vivem «subjugados» pelas regras, jaz envolto na brancura da neve, à vista de todos, tal como Branca de Neve jazia pura, inocente num caixão de vidro até ser despertada pelo beijo do príncipe. Ambos «renascem» e são fixados pelas palavras escritas e pelas imagens visuais, imortalizados pela literatura e pelo cinema. Estas imagens duram pouco tempo no ecrã, que é inundado durante 75 minutos pelas vozes dos atores e por uma cor preta, intercalada com imagens do céu, ao som de uma música de flauta, pouco harmónica.

Shirin abre com 14 imagens que contam visualmente a história de Shirin e Khosraw. Depois sucedem-se os rostos de 113 mulheres, 112 atrizes iranianas e uma francesa, Juliete Binoche, com um véu no rosto tal como as outras mulheres, exprimindo-se não pela palavra, mas pela emoção.

Estes dois filmes rompem com a ideia de que «o cinema é uma metáfora da literatura, é pensamento visual» (Hernández, 2003:142). Nestas duas obras, podemos dizer que o cinema dialoga com a literatura através de imagens sonoras, ou seja, o cinema é uma metáfora sonora da literatura, porque o ecrã permanece invisível para o espetador, que experimenta uma nova forma de ver não através do olhar mas da escuta, que possibilita a construção de imagens visuais internas diferentes para cada um, promovendo assim uma experiência de construção, realização do seu filme à medida que a ele assiste. «Cada indivíduo ao ver o filme cria o seu próprio filme» (Kiarostami, masterclass http://www.youtube.com/watch?v=20a-CimA_7s)

No filme *Shirin*, a sala de cinema que nós espetadores exteriores ao filme vemos, não existe, o filme que é suposto as atrizes/espetadoras verem também não existe. Foi um dispositivo construído por Kiarostami que o descreve do seguinte modo:

Tinha uma câmara pequena, três cadeiras numa sala vazia e uma folha de papel pendurada sob a objectiva. As mulheres estavam sentadas em silêncio total, fixando um ponto imaginário no papel. Apenas pusemos alguns efeitos de luz reproduzindo o que seria o reflexo de uma projecção de um filme diante delas. E pedi-lhes que pensassem num episódio amoroso, ou de um filme ou de uma história que fosse muito especial para elas e fizesse apelo a emoções profundas. Temos tantas histórias diferentes projectadas neste filme quantas as atrizes que são filmadas, cada uma projectando o seu próprio filme e cada uma delas reagindo a uma história mental que elas são as únicas a conhecer (Kiarostami, 2010)⁷.

A possibilidade que o cinema dá ao espetador de construção de um imaginário, de um universo é comum à literatura. O leitor também tem a liberdade criativa de vivenciar, de imaginar, de construir a sua interpretação sobre a história, de completar a história, sobretudo quando o escritor constrói a obra aberta (Umberto Eco). Ambas as artes são tecidas pelos fios do imaginário, da fantasia, da memória.

Cada obra é como uma presença escondida na sombra que a luz de outras obras procura e liberta: uma voz que não pode ouvir senão quando responde em forma de eco a outras vozes (Picon, 1970:81).

⁶ Informação recolhida em Biblioteca Digital Virtual, disponível em <http://www.wdl.org/pt/item/4076> [site consultado a 23 de setembro de 2011].

⁷ Excerto de uma entrevista dada por Abbas Kiarostami ao Ipsílon, em 24-06-2010, que pode ser lida em <http://ipsilon.publico.pt/Cinema/entrevista.aspx?id=259721> [site consultado a 10 de setembro de 2010].

A palavra é cinema

Esta imagem para quê? Qual a sua função neste filme? Duas questões, duas inquietações que mereceram a reflexão de João César Monteiro e de Mário Barroso, o diretor de fotografia do filme *Branca de Neve*, que vão ao encontro das ideias defendidas no manifesto soviético e mais tarde por Bresson, de não coincidência entre o som e a imagem.

Quando um som pode suprimir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la. O ouvido dirige-se sobretudo para o interior, e o olhar para o exterior (Bresson, 2000: 55).

Terá sido porque as imagens não traziam informação complementar relativamente à banda sonora e eram simples ilustrações de um texto poético extraordinário, *Branca de Neve* do escritor suíço Robert Walser, que César Monteiro, à semelhança da experiência cinematográfica de Marguerite Duras nos finais da década de setenta, do século vinte, e da experiência visual do pintor russo Malevich, autor de o “Quadro Negro”, (1913-1915), decide fazer um filme sem imagens ou praticamente sem imagens?

Malevich, pintor de origem russa da época do realismo socialista, pintou o «Quadro Negro», uma representação pictórica sem figuras, uma forma de representar a insatisfação, a rutura com a arte da época. João César Monteiro realizou *Branca de Neve* com imagens de um quadro negro pontuado de vez em quando por imagens breves do céu com nuvens ou de ruínas. Até que ponto este filme pode ser considerado uma forma de o realizador mostrar a insatisfação relativamente à produção hollywoodesca, agente da espetacularização do mundo, da projeção exuberante de feixes coloridos de luzes e de formas que inebriam o olhar dos espetadores e de «sinfonias caóticas» de palavras, música, ruídos que inundam o ouvido do espetador e promovem a sua imersão na atmosfera fílmica; ou ainda uma crítica feroz à forma «cega» de atribuição dos subsídios estatais a produções cinematográficas nacionais?

Uma parte da resposta a estas perguntas é dada na crítica de Diogo Lopes, na revista *Premiere* de novembro 2000:

Estamos por isso perante uma experiência limite, um filme ‘radiofónico’, que manifestamente não se conforma às convenções audiovisuais da quase totalidade do cinema que consumimos.

Outra parte é da autoria do crítico de cinema, João Mário Grilo:

O filme é completamente consistente e coerente, é um filme duplamente negro. E negro porque formalmente é mesmo assim e ao mesmo tempo é também um gesto impossível de desligar da posição que o próprio João César Monteiro tem perante as imagens que hoje se fazem. Por outro lado, é coerente por ser o que é e sobre aquilo que é, um outro final da história da *Branca de Neve* que toma posição ao lado de Walser, contra toda a iconografia que está agarrada à versão da Walt Disney. (Grilo, *Público*, 11 de Novembro 2000)

A resposta à última pergunta foi escrita por Ricardo Amaro (2005) no jornal *Público*, em Cinecartaz⁸:

É uma voz crítica que parte de um dos que na época eram sempre beneficiados com chorudos subsídios (independentemente da qualidade do projecto que apresentassem) apenas porque já tinham “nome na praça”. João César Monteiro pretendeu dar voz aos que não têm (os emergentes produtos de cinema que têm de rebolar e implorar umas migalhas para poderem realizar as suas obras) e insurgiu-se contra o sistema injusto de premiar os “consagrados” e desvalorizar os projectos com real valor apresentados por “desconhecidos”.

Marguerite Duras realizou em 1977, *Le Camion*, um filme considerado por alguns críticos como anticinema, como não cinema, por ser um filme que produziu a ausência, ou seja, um

⁸ A totalidade do texto pode ser lida no seguinte endereço eletrónico http://m.cinecartaz.publico.pt/Critica/19631_pedrada-no-charco?cId=2438 [site consultado a 19 de abril de 2005].

filme que prescindia da filmagem, que escapa ao campo de visão da câmara. Um filme com dois planos: um no interior, num espaço sombrio onde o espetador vê Duras e Gérard Depardieu a ler o argumento de um filme que parece estar a decorrer. A leitura é feita no condicional, isto é, no modo hipotético. O outro plano, no exterior. *Travellings* e panorâmicas de um camião em movimento e da paisagem de inverno, monótona, deserta, por onde passa. Segundo Gilles Deleuze, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, José Moure, o cinema de Duras inscreve-se numa nova estética ou (crise) cinematográfica (Spavin, 2006). A estética da representação do vazio, da irrepresentabilidade. Sandrine Loiseau na crítica ao filme de João César Monteiro também toca nas questões da crise de representação e na ausência da imagem no filme, comuns a Marguerite Duras e acrescento ainda a Malevich.

O ecrã de ébano toma aqui (como fora em Duras) um duplo valor: simultaneamente revelação de uma crise de representação do cineasta, e ocasião de consolidação do artista que assume inteiramente a ausência de imagens e por consequência sublime a sua fraqueza. Monteiro transforma assim o seu orifício figurativo em túnel, cujo caminho desvela uma necessária passagem ao negro, uma ressurreição artística (Loiseau, 2002).

Noutro contexto sociopolítico de produção, Jafar Panahi, cineasta iraniano e Motjaba Mirtahmasb, documentarista realizam, em 2010, *Isto não é um Filme*, um filme «antidocumentário» iraniano, não por razões estéticas mas políticas. Condenado a 6 anos de prisão domiciliária, 20 anos de proibição de filmar, de escrever argumentos, de falar com a imprensa e de sair do país por «agir contra a segurança nacional» e «criar propaganda contra o regime», Panahi tenta contar as sequências de um filme, cujo argumento tinha sido proibido. Apercebendo-se de que não conseguia dar indicações cénicas, realizar e contar a história, colocou a seguinte questão «Se pudéssemos contar um filme, para que fazê-lo, então?». Um documentário com o qual Panahi consegue quebrar o círculo do silêncio a que foi condenado pelo regime, que sai do Irão, numa *pendrive* escondida num bolo, e chega a Cannes e aos circuitos de distribuição comercial.

César Monteiro no início do projeto *Branca de Neve*, que teve como ponto de partida o texto traduzido de Walser, tinha a intenção de fazer um filme com imagens. Escolheu atores, cenário (inicialmente no interior e depois no Jardim Botânico de Lisboa), iniciou a rotação (uma manhã). Tendo ficado insatisfeito com o resultado das imagens rodadas, decidiu enveredar por um projeto mais arrojado e mais polémico, que foi filmar o negro da objetiva da câmara tapada e gravar o som das palavras do texto ditas pelos atores, palavras que para Manoel de Oliveira são imagens, são movimento, portanto são cinema, pois não há cinema sem movimento⁹.

César Monteiro achou que não [que não era representável]. E nasceu assim este filme em negro (filme a negro, não) o que, de forma alguma, é sinónimo de filme sem imagem. Como era suposto saber-se, uma imagem sonora não é menos imagem do que uma imagem visual. Como pode a imagem sonora odiar a imagem visual, “imagem-irmã, / de rastros suplicante aos seus pés, / a qual implora poder estar ao pé dela, como uma sombra?” (Bénard da Costa, *O Independente*, 10 Novembro 2000).

O seu projeto não se aproxima nem do de Duras nem do de Panahi, pois não foi sua intenção contar o filme, mas valorizar, dar um estatuto «superior» ao texto poético, às imagens mentais que se formam, se tornam «visíveis» e ganham sentidos e vida nas mentes dos espectadores. Um texto para o qual não conseguiu encontrar imagens adequadas, fortes, sensorialmente densas. Daí um filme com som (palavras ditas pelos atores e música no interstício das palavras) e quase sem imagens. Um filme que, segundo o crítico de cinema Augusto Seabra, apela o espetador à introspecção sobre o seu próprio papel numa sala de cinema escura e conseqüentemente ao papel da arte, enquanto motor de reflexividade: «uma coisa sei, como espectador que sou: que ver, ouvir, *Branca de Neve* me obrigou também a pensar quem era eu, espectador, naquela sala escura. E permito-me pensar que tentar pensar a

⁹ Cf. Entrevista a Manoel de Oliveira nos extras do DVD “*Branca de Neve*”.

arte é também isso» (Augusto Seabra, Público, 17 de novembro de 2000).

Neste ponto, podemos encontrar uma aproximação entre César Monteiro e Abbas Kiarostami. Em *Shirin*, tal como em *Branca de Neve*, o som ocupa o lugar central, o primeiro plano do filme. Para Kiarostami, o som tem uma importância enorme, superior à da imagem. «Pela tomada de vista, conseguimos, no máximo, obter uma superfície bidimensional. O som concede a essa imagem a profundidade, a sua terceira dimensão» (Kiarostami, 1995:84).

Abbas Kiarostami preconiza um

cinema que não mostre. Creio que muitos filmes mostram de mais e, por isso, perdem o efeito. Estou a tentar perceber quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme o espectador pode criar coisas de acordo com a sua experiência, coisas que nós não vemos, que não são visíveis. [...] Acredito que o sonoro pode assumir o papel do que não é visível (2004, 19-20).

Em vez de olhar prefiro escutar

A sinfonia de silêncio de John Cage intitulada 4'33" e a frase dita por Maria do Carmo, a atriz que desempenha o papel de Branca de Neve, «Em vez de olhar, prefiro escutar» estão em consonância com as palavras de Kiarostami que acabámos de ler, que ganham expressão e sentido no seu filme *Shirin*.

A matéria-prima do compositor é o som. Contudo, John Cage construiu uma sinfonia silenciosa, porque para ele o silêncio é uma forma musical, o silêncio escuta-se. No cinema, o silêncio foi inventado, fez-se ouvir com o nascimento do sonoro (Bresson, 2000:44), porque nos primeiros tempos do cinema mudo ou não sonoro (Chion), o pianista era uma personagem muito importante, que ia tocando à medida que os filmes iam sendo projetados. Os espetadores assistiam a exibições de cinematógrafo, onde estavam sempre ainda presentes mais duas pessoas: o projecionista, que fazia girar a manivela a uma determinada cadência, pois as películas eram projetadas a 18 imagens por segundo; o animador, ou seja, a pessoa que ia apresentando os títulos dos filmes e ia contando a história, antecipando-se assim ao espetador, que se limitava a ter um papel passivo, o da leitura guiada do filme. A presença do animador deixou de ser necessária a partir do momento em que os filmes passaram a ter intertítulos, ou seja, *inserts*, que não se ligavam à imagem, um corpo estranho, onde surgiam escritos, em quadros negros, os textos dos diálogos entre aspas. Quando usados desta forma, os intertítulos funcionavam como uma citação, um excerto do texto romanesco. Por vezes, os intertítulos continham também signos de oralidade, através da utilização do itálico, de um corpo de letra maiúscula, para sublinhar uma entoação. O intertítulo tinha ainda outras funções: dar informações sobre a ação, de forma sintética ou detalhada; fazer um «narrador» separado, que comentava frequentemente a ação com ironia, ou seja, o intertítulo criava um distanciamento em relação à ação que se desenrolava diante dos olhos dos espetadores. Mas as exibições do cinematógrafo continuaram a contar com a presença do pianista, pois os filmes nunca foram projetados em silêncio. Só no tempo do cinema sonoro, o silêncio passou a fazer parte da banda sonora. Citando Bresson, «O CINEMA SONORO INVENTOU O SILÊNCIO».

Voltando a *Shirin*, Abbas Kiarostami nunca mostra as imagens correspondentes à banda sonora (vozes, música, ruídos) que ouvimos, mas os rostos, em grande plano, das espetadoras que estão com olhar fixo, atento, emocionado a olhar para hipotéticas imagens projetadas no ecrã, para o fora de campo, isto é, o lugar do potencial, do virtual, do desaparecimento, do desvanecimento, do futuro e do passado que nunca se torna presente, porque secundário para Kiarostami. Funcionou apenas como um pretexto.

Segundo ele, o filme podia ter sido feito com um som japonês sem legendas, incompreensível ou mesmo sem som, porque o que lhe interessava era o mundo interior das mulheres no papel de espetadoras, um mundo ao qual só é possível aceder através dos rostos, das emoções, das reações... Recorda que quando tinha 10 anos tinha familiares próximos que moravam em frente, embora a uma certa distância, de um cinema ao ar livre e quando um filme era projetado na parede de um imóvel vizinho, iam para o jardim assistir ao filme cujo som não ouviam. Inventavam eles próprios a história. Em *Shirin*, as espetadoras não têm acesso nem ao

som nem à imagem. São elas que, à semelhança de Kiarostami, em criança, no papel de espetador, constroem a sua própria história.

Foi ainda um pretexto para fazer um filme sobre um tema que sempre lhe interessou, o espetador, não o espetador passivo mas o espetador marcado por «uma presença ativa e construtiva» que «possa intervir para preencher os vazios, as lacunas» (Kiarostami, 2004: 19). Esta ideia do público como objeto central na obra de arte está também presente noutras modos de representação artística, designadamente na fotografia, de que destaco dois exemplos. Thomas Struth, fotógrafo alemão começou, em 2005, a fotografar grandes planos de espetadores de uma obra única no Hermitage em São Petersburgo.¹⁰ Francesco Jodice, fotógrafo italiano e videoartista desenvolveu durante dois anos (2009-2011) um projeto no Museu do Prado, que deu origem à vídeo instalação «Spectaculum Spectatoris»¹¹, que consiste na projeção de cinco vídeos em janelas da galeria jónica, de retratos de 483 visitantes do Museu do Prado. Em todos estes projetos, a obra de arte permaneceu fora do enquadramento, porque a centralidade era o público, a sua reação, o seu comportamento, a sua expressão.

Numa entrevista sobre o filme *Shirin*¹², Kiarostami fez uma comparação entre o cineasta e o cozinheiro, dizendo que tanto para um como para outro, depois da «obra» terminada, o que interessa não é o produto, mas a reação dos que o veem ou provam. Quando os filmes deixam de ser meros objetos e são projetados, os olhos dos espetadores fazem viver o filme que permanecerá ou não nas suas mentes, povoará o seu imaginário. Quando o filme é exibido em sala «não se fala verdadeiramente dele, fala-se dos espetadores que o viram, como reagiram, aderiram, se deixaram a sala durante a projeção, eram numerosos ou não, etc.»¹³.

Notas finais

Shirin e *Branca de Neve* convidam os espetadores a uma experiência de receção assente na escuta e não na visão. Perante esta situação nova, os espetadores sentados na sala de cinema à espera de ver o filme, são surpreendidos pelo negro do ecrã ou pelos rostos de mulheres que veem «imagens» que nunca são mostradas, que nunca passam para o campo visual. Como reagir?

Abandonar rapidamente a sala, um pouco à semelhança do que aconteceu aos primeiros espetadores de cinema, que depois do visionamento da vista dos irmãos Lumière, *Chegada do comboio à estação de la Ciotat* (1896) ou, alguns anos mais tarde, do filme de Edwin Porter, *The Great Train Robbery* (1903) saíram da sala, inquietos e a grande velocidade?

Permanecer sentados, fazer um corte em relação ao modo habitual de visionamento e ficar disponível para uma nova experiência de perceção que exige que cada um crie o seu próprio filme?

Referências bibliográficas e webgráficas

- Chion, M. (2003). *Un Art Sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
 Deleuze, G. (2006). *A Imagem-Tempo Cinema 2*. Lisboa: Assírio e Alvim.
 Duras, M. (1977). Deuxième projet. *Le Camion* (pp. 75-77). Paris: Minuit.
 Kiarostami, A. (1995). Le Monde d'A. K. *Cahiers du Cinéma*, 493 (pp. 80-89).
 _____ (2004). Duas ou três coisas que sei de mim. *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

¹⁰ Informação recolhida no catálogo da exposição de Thomas Struth: Fotografias 1978-2010, presente na Fundação de Serralves entre 28 de outubro de 2011 e 29 de janeiro de 2012.

¹¹ Esta informação foi recolhida no vídeo de Francesco Jodice, alojado no site do Museu do Prado no seguinte endereço <http://www.museodelprado.es/en/exhibitions/exhibitions/at-the-museum/the-prado-by-francisco-jodice/video-of-the-artist-with-comments-about-the-project/> [site consultado a 5 de dezembro de 2011].

¹² <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/dossiers/conversation-avec-abbas-kiarostami-shirin-5650098-760.html>

¹³ *Idem*.

- Loiseau, S. (2002). L'écran noir de «Blanche-neige». *Exploding*, 9 (pp. 36-38).
- Picon, G. (1970). A obra e as obras. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Ramio, J. R. I; Thevenet, H. A. (eds.). (1998). *Textos y Manifestos del Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Spavin, R. G. (2006). Reformuler l'expérience cinématographique en expérience littéraire: le spectateur comme lecteur dans *Le Camion* de Marguerite Duras, dans «Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)». *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 2, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Spavin.html> [site consultado a 10 de setembro de 2010].
- <http://a-bomba.blogspot.com/2005/05/branca-de-neve.html> [site consultado a 20 de setembro de 2006].
- <http://ipsilon.publico.pt/Cinema/entrevista.aspx?id=259721> [site consultado a 10 de setembro de 2010].
- http://m.cinecartaz.publico.pt/Critica/19631_pedrada-no-charco?cId=2438 [site consultado a 19 de abril de 2005].
- <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/dossiers/conversation-avec-abbas-kiarostami-shirin-5650098-760.html> [site consultado a 10 de novembro de 2010]
- <http://www.museodelprado.es/en/exhibitions/exhibitions/at-the-museum/the-prado-by-francisco-jodice/video-of-the-artist-with-comments-about-the-project/> [site consultado a 5 de dezembro de 2011].
- <http://www.wdl.org/pt/item/4076> [site consultado a 23 de setembro de 2011].
- http://www.youtube.com/watch?v=20a-CimA_7s [site consultado a 10 maio de 2011].

Filmografia

- Kiarostami, A. (2008). *Shirin*. Midas Filmes.
- Monteiro, J.C. (2000). *Branca de Neve*. Gemini Films.
- Panahi, J.; Mirtahmasb, M. (2010). *Alambique*.