

A photograph of a man with a beard and dark hair, wearing a blue jacket, walking from left to right. He is carrying a large, light-colored basket on his back, supported by two wooden poles. The background is a textured wall with some graffiti, including a prominent red figure. The overall image has a slightly grainy, film-like quality.

**ABBAS
KIAROSTAMI**

**UM FILME,
CEM HISTÓRIAS**



ABBAS
KIAROSTAMI

UM FILME,
CEM HISTÓRIAS







Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

**ABBAS
KIAROSTAMI**

**UM FILME,
CEM HISTÓRIAS**

Organização Fábio Savino e Maria Chiaretti

CCBB Rio de Janeiro
13 ABRIL – 9 MAIO 2016

CCBB São Paulo
20 ABRIL – 9 MAIO 2016

CCBB Brasília
4 – 23 MAIO 2016

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami*, mostra que traça um panorama da obra cinematográfica do diretor iraniano.

Kiarostami foi vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes com *Gosto de cereja* e do Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza com *O vento nos levará*. A retrospectiva reúne 20 longas-metragens, 3 médias-metragens e 5 curtas-metragens, exibidos nos CCBBs Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Trata-se da primeira mostra realizada no Brasil integralmente dedicada à filmografia do cineasta, que revolucionou a arte de seu país e abriu espaço no circuito mundial para a discussão de temas que, embora relacionados à realidade do Irã, são profundamente humanos em sua abordagem mais geral.

Com a realização deste projeto, o CCBB reafirma o seu apoio à arte cinematográfica, promove o acesso à cultura para visitantes e clientes BB, mantém o seu compromisso com uma programação de qualidade e oferece ao público a oportunidade de entrar em contato com o trabalho de um diretor premiado, representativo da multiplicidade do cinema contemporâneo mundial.

ÍNDICE

27	APRESENTAÇÃO Fábio Savino e Maria Chiaretti (organizadores)
31	UM FILME, CEM SONHOS Abbas Kiarostami
35	CONVERSA ENTRE ABBAS KIAROSTAMI E JEAN-LUC NANCY
53	COMO LER KIAROSTAMI Godfrey Cheshire
79	ASSISTINDO EM CASA AOS FILMES DE KIAROSTAMI Jonathan Rosenbaum
91	ILUMINAÇÃO ÍNTIMA Alberto Elena
109	DA EPIFANIA NO CINEMA DE KIAROSTAMI E ROSSELLINI Alain Bergala
119	A CRIANÇA CINEMA OU A TELA BRANCA DE UM SONHO DESFEITO Charles Tesson
129	DURANTE O FILME, A VIDA CONTINUA... François Niny
141	ABBAS KIAROSTAMI: CINEMA DE INCERTEZA, CINEMA DE ATRASO Laura Mulvey
161	ENTREVISTA COM ABBAS KIAROSTAMI – UMA ABORDAGEM EXISTENCIALISTA DA VIDA Michel Ciment e Stéphane Goudet
177	ABBAS KIAROSTAMI FOTÓGRAFO Youssef Ishaghpour
189	A AURA, NÃO HAVERÁ – O CINEMA DE KIAROSTAMI NA ERA DIGITAL Frédéric Sabouraud
211	A ALMA DO IRÃ. SOBRE SHIRIN, DE ABBAS KIAROSTAMI Youssef Ishaghpour
225	O ESPETÁCULO INTERROMPIDO: ABBAS KIAROSTAMI FORA DO IRÃ Luiz Carlos Oliveira Jr.

FILMOGRAFIA

237

APRESENTAÇÃO

Fábio Savino e Maria Chiaretti

No cinema de Kiarostami, muito nos escapa. A nós, ocidentais, pode escapar o uso do véu, o tapete persa, o pão barbari, as cordilheiras acidentadas, uma troca de olhar. Seus filmes começaram a circular pelo Ocidente no final dos anos 1980 e, graças a *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), a atenção dos críticos e dos festivais voltou-se àquele que se tornaria um dos maiores cineastas contemporâneos. Difícil de classificar, a originalidade de sua obra reside em aliar documentário e ficção de maneira até então desconhecida. Como diria Alain Bergala, Kiarostami conjuga de modo original transparência e dispositivo, brutalidade do real e cinema mental, realidade e abstração, realismo e fantástico, física e metafísica, tradição e vanguarda, Oriente e Ocidente.

Nascido em Teerã, Kiarostami cursou belas-artes na universidade da capital iraniana e iniciou a carreira concebendo anúncios publicitários, ilustrando, pintando e roteirizando. O encontro com o cinema aconteceu alguns anos depois, em 1969, quando Kiarostami foi convidado a assumir o departamento de cinema do Kanoon – instituto para o desenvolvimento intelectual de jovens e adultos. Criado pela esposa do Xá em 1964, o instituto teria como objetivo o estímulo à educação. Durante a parceria, que perdurou até 1992, o cineasta realizou algumas obras-primas que continuam pouco conhecidas do grande público, como *O recreio* (1972), *O viajante* (1974) e *Lição de casa* (1989). Ainda como colaborador do Kanoon, fez *Close-up* (1990), filme que, por fim, o tornou reconhecido internacionalmente. Pouco anos depois, em

1995, o prestigiado Festival de Locarno organizou, pela primeira vez, uma retrospectiva integral de seu trabalho. No mesmo ano, sob direção de Laurent Roth, os *Cahiers du Cinéma* lhe dedicaram um número especial: *Quem é você, sr. Kiarostami?*,¹ dossiê que reuniu artigos sobre sua obra, comentários biográficos, filmografia comentada (bastante proveitosa para os pesquisadores) e um conto escrito pelo próprio cineasta.

No Brasil, a recepção dos filmes de Kiarostami esteve principalmente a cargo da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ainda sob direção de Léon Cakoff, com quem o cineasta manteve uma estreita ligação. Além de integrar o júri internacional da 22ª Mostra, Kiarostami foi tema de uma retrospectiva na 28ª edição, que exibiu treze de seus filmes. Naquela ocasião, aconteceu paralelamente uma exposição intitulada *As estradas de Kiarostami*, com 52 fotos em preto e branco clicadas por ele entre 1978 e 2003 na região norte do Irã. As viagens do cineasta ao Brasil resultaram ainda num roteiro (não filmado), *Uma boa cidadã*.

Este catálogo, organizado para a retrospectiva mais extensa sobre Kiarostami no Brasil até o momento, reúne ensaios traduzidos e um artigo inédito, todos de pesquisadores e críticos que se debruçaram sobre o trabalho do cineasta ao longo dos últimos vinte anos. O abre-alas não poderia deixar de ser um pequeno texto do próprio Kiarostami, apresentado pela primeira vez num colóquio em Paris e que serviu de inspiração para o nome da mostra. Em poucas páginas, o autor defende um cinema que convoque o espectador a intervir no filme; dito de outra forma, ele crê que os cineastas, em vez de desprezar o espectador, devem convidá-lo a participar da construção do filme. Essa crença num cinema que deve ser construído em conjunto voltará a ser comentada por ele na entrevista que sucede esse texto, “Conversa entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy”. Publicado no livro de Nancy sobre Kiarostami, *L'evidence du film*, o diálogo instigante e que respira inteligência dá ao leitor algumas chaves

1 *Cahiers du Cinéma*, n. 493, jul./ago. 1995.

de leitura para os filmes e para outros assuntos comentados por ele, como a cultura persa, a linguagem cinematográfica, a fotografia e a religião.

O que podemos chamar de um segundo momento do catálogo reúne ensaios mais densos, de autores que acompanharam de perto a trajetória de Kiarostami ao longo dos anos. O crítico Godfrey Cheshire, além de ter publicado pelo menos uma dezena de artigos sobre o cineasta, escreveu os textos que acompanham as brochuras de seus DVDs lançados nos Estados Unidos. No artigo escolhido para integrar esta edição, Cheshire convoca seu extenso conhecimento sobre a cultura iraniana a fim de delinear alguns dos principais pontos de convergência entre os filmes do cineasta. Já Jonathan Rosenbaum, um dos críticos mais importantes de nossa época e autor do livro *Abbas Kiarostami* (com Mehrnaz Saeed-Vafa, 2003), está presente com um ensaio em que compartilha suas intempéries para assistir aos filmes, bem como suas considerações, sempre muito ricas, ao finalmente vê-los em casa. O artigo “Iluminação íntima” é o posfácio do livro monográfico que o professor e programador espanhol Alberto Elena dedicou ao cineasta. O texto apresenta um amplo panorama sobre o debate entre diversas interpretações dos estudiosos de sua obra, que divergiam sobre a filiação do estilo do cineasta e sobre suas impressões estéticas. Por fim, o artigo “Da epifania no cinema de Kiarostami e Rossellini”, de Bergala, aproxima os dois cineastas – que ele conhece como ninguém – a partir do interesse que ambos têm pelas ruínas, embora por razões radicalmente diferentes. Bergala também é autor de *Abbas Kiarostami* (2004); publicou diversos artigos sobre o seu cinema; organizou uma retrospectiva no Centre Georges Pompidou (Paris); e idealizou a exposição das videocorrespondências entre Kiarostami e Víctor Erice (2007).

Um terceiro momento do catálogo inclui artigos que tratam do cinema de Kiarostami de maneira mais circunscrita, concentrando-se em uma, duas ou três de suas obras. Nesse sentido, “A criança cinema ou a tela branca de um sonho desfeito”, de Charles Tesson, examina com sensibilidade um de seus primeiros longas, o pouco conhecido *O viajante*. Em “Durante o filme, a vida

continua...”, François Niney se concentra em duas obras-primas, *Lição de casa* e *Close-up*, chamando atenção para o modo original com que a ficção confere ao real uma verdade que ele condiciona, mas que o ultrapassa. Em seu artigo “Abbas Kiarostami: cinema de incerteza, cinema de atraso”, Laura Mulvey identifica e esclarece questões que atravessam três filmes que, juntos, ficaram conhecidos como trilogia de Koker: *Onde fica a casa do meu amigo?*, *E a vida continua* (1992) e *Através das oliveiras* (1994). A entrevista de Michel Ciment e Stéphane Goudet se concentra em *Gosto de cereja* (1997), que venceu o prêmio Palma de Ouro do Festival de Cannes e contribuiu para consolidar um reconhecimento ainda maior da obra do iraniano. Outro grande estudioso de Kiarostami, Youssef Ishaghpour, está representado por dois artigos, “Abbas Kiarostami fotógrafo” e “A alma do Irã. Sobre Shirin, de Abbas Kiarostami”. Como poucos, Ishaghpour dá conta de duas facetas do diretor: de um lado, propõe distinções entre os trabalhos de cineasta e de fotógrafo; de outro, realiza uma análise primorosa de *Shirin* (2008), último filme realizado em território iraniano, infelizmente pouco conhecido do grande público. Em “A aura, não haverá – O cinema de Kiarostami na era digital”, Frédéric Sabouraud, outro eminente especialista no assunto, adere a uma escrita ensaística a sinuosidade das paisagens dos filmes para pensar quais foram as inflexões estilísticas proporcionadas pela técnica digital. Por fim, em “O espetáculo interrompido: Abbas Kiarostami fora do Irã” (artigo inédito produzido exclusivamente para esta publicação), Luiz Carlos Oliveira Jr. propõe uma reflexão acerca dos últimos longas de Kiarostami, realizados fora do Irã.

Gostaríamos de agradecer aos autores, às editoras que autorizaram gratuitamente a inclusão dos textos nesta publicação e às distribuidoras que permitiram a exibição dos filmes, muitas vezes liberando cópias únicas e raras. Esperamos que o público faça bom proveito.

Evoé, Kiarostami!

UM FILME, CEM SONHOS*

Abbas Kiarostami

No início, eu imaginava que as luzes da sala de cinema se apagavam para melhor enxergarmos as imagens na tela. Então observei com atenção os espectadores sentados confortavelmente em seus lugares e constatei que havia uma razão mais importante: essa obscuridade permitia a cada espectador isolar-se dos outros e estar só, estar ao mesmo tempo entre os outros e deles separados.

Cada indivíduo, assistindo ao filme, cria seu próprio mundo. A partir de cada detalhe – de uma cidade ou uma pradaria, de uma personagem ou um assunto – que aparece na tela, o espectador se informa para criar um universo. O cinema não nos informa de um único mundo, mas de vários. Ele não nos fala só de uma realidade, mas de uma infinidade de realidades.

Para um cineasta, como para um espectador, a verdade não se encontra fora das convenções cinematográficas, as quais, por sua vez, não são necessariamente estáveis. O universo de cada obra, de cada filme, nos fala de uma nova verdade. No escuro da sala, damos a cada um a possibilidade de sonhar e de exprimir livremente seus sonhos. Se a arte consegue modificar as coisas e propor novas ideias, ela só o faz graças à livre criatividade daquele

* Texto apresentado em 20 de março de 1995, em Paris, no colóquio “O cinema rumo a seu segundo século”, publicado por *Le Monde Éditions*, 1995, sob organização de Jean-Michel Frodon, Marc Nicolas e Serge Toubiana. Publicado originalmente com o título “Un film, cent rêves”, em Laurent Roth (org.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997. (Collection Petite Bibliothèque).

a quem se dirige: o espectador. Entre o mundo ideal e fabricado do artista e aquele de seu interlocutor, há um vínculo sólido e permanente. A arte permite ao indivíduo criar sua verdade segundo seus desejos e seus critérios. Ela também permite não aceitar outras verdades impostas. A arte dá a cada artista e a seu espectador a possibilidade de perceber melhor a verdade dissimulada por trás da dor e da paixão que os seres ordinários experimentam cotidianamente. O engajamento de um cineasta em querer mudar a vida cotidiana só é possível pela cumplicidade com o espectador. Este só é ativo se o filme cria um universo repleto de contradições e de conflitos, pois ele (espectador) lhe é sensível. Cito aqui, com prazer, uma frase de Jean-Luc Godard: “A realidade é um filme mal realizado”. E uma de Shakespeare: “Nós somos a matéria dos nossos sonhos”, ou “nos parecemos mais com nossos sonhos do que com a vida que nos rodeia”.

A poltrona do cinema frequentemente ajuda muito mais do que o divã do psicanalista. O espectador completa seu filme a partir de nosso “semifilme”. Uma centena de espectadores fabrica seu próprio filme ao mesmo tempo; ele lhes pertence e corresponde ao universo de cada um deles. Cito novamente Godard: “O filme que vemos na tela não está vivo, é o que se passa entre o espectador e a tela que está...”. Godard quis dizer, creio, que cineasta e espectador se equivalem. Se o cineasta encanta, e o espectador é encantado, não estamos em uma relação de igualdade. O espectador é criativo e espera que o cineasta também seja. Acontece às vezes de o espectador imaginar o filme muito melhor do que o criador.

Creio num cinema que dá mais possibilidades e mais tempo a seu espectador. Um cinema semifabricado, um cinema inacabado que se completa pelo espírito criativo do público; e, então, teremos uma centena de filmes. É verdade que um filme sem história não faz muito sucesso junto ao espectador, mas também é preciso saber que uma história deve ter buracos, espaços vazios, – como nas palavras cruzadas –, e que é o espectador quem deve completá-los. Ou então, como um detetive particular numa intriga policial, deve descobri-los.

Enquanto cineasta, eu conto com essa intervenção criativa, caso contrário, filme e espectador desaparecerão juntos. As histórias sem falha, que funcionam perfeitamente demais, têm um grande defeito: impedem o espectador de intervir.

No próximo século de cinema, o respeito ao espectador enquanto elemento inteligente e construtivo é inevitável. Para alcançá-lo, é preciso talvez se distanciar da ideia segundo a qual o cineasta é o mestre absoluto. É preciso que o cineasta também seja espectador de seu filme.

CONVERSA ENTRE ABBAS KIAROSTAMI E JEAN-LUC NANCY*

(Jean-Luc Nancy abre a conversa falando da miniatura persa.)

Abbas Kiarostami: Uma estudante de pós-graduação me mostrou uma série de imagens em que eu vi uma semelhança surpreendente entre alguns planos de meus filmes e alguns detalhes de miniaturas: a presença de árvores e caminhos sinuosos. No entanto, nunca me senti ligado à arte da miniatura persa. Ver essa possível aproximação foi, para mim, uma descoberta estranha. Será por vivermos, os miniaturistas e eu, na mesma natureza e no mesmo país, que chegamos a noções semelhantes

sobre árvores ou trilhas em zigue-zague? Não se trata de cópias intencionais, mas certamente há semelhanças genuínas.

Jean-Luc Nancy: **Você nunca se sentiu próximo à miniatura?** Na Escola de Belas-Artes de Teerã, tínhamos um curso sobre miniatura persa que não me interessava. Por esse motivo, se há semelhanças, não se trata de influência. Essas semelhanças provêm da natureza onde nós todos vivemos e que nutriu a todos nós. No Irã, ainda

* Publicado originalmente com o título "Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy", em Jean-Luc Nancy. *L'évidence du film*. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur, 2001, pp. 81-95. Agradecemos ao autor e à editora Klincksieck por autorizarem gratuitamente esta publicação. Nancy é filósofo, ensaísta e professor (Universidade de Estrasburgo). Publicou dezenas de livros, entre os quais: *La communauté désœuvrée* (1983); *L'oubli de la philosophie* (1986); *Être singulier pluriel* (1996) e *Le regard du portrait* (2000). (N. E.)

há lugares remotos que não foram transformados pela vida moderna. Podem-se ver trilhas, árvores, ciprestes, tais como os das miniaturas. Ao fotografá-los, posso dizer que lembram as miniaturas. Ao longo dos séculos, esse tipo de paisagem ou de composição emergiu do coração dessa natureza e encontrou um significado.

Eu entendo essa noção de comunidade de pensamento e, mesmo sem conhecer o Irã, posso imaginar esse tipo de paisagem onde uma árvore aparece sozinha. Quanto à miniatura, é outra coisa. É imagem. Existe uma cultura iraniana da imagem para além da miniatura? Aliás, diz-se “miniatura” em persa? Porque eu percebo que você diz “miniatura”. É um empréstimo recente da palavra latina? Como é que se diz na tradição persa?

Como muitas coisas no Irã, é possível que a palavra seja, na verdade, ocidental. Nós temos pintado, mas o nome foi dado por outros, e foi esse o termo que ficou.

Às vezes encontramos sinônimos em persa, mas para “miniatura”, creio que não. É difícil dizer a data em que esse termo entrou na língua persa. Deve ser muito recente – século XIX, talvez –, porque ainda não encontramos sinônimo.

O mesmo ocorre com os quadros que representam o semblante, para os quais se usa o termo “*portrait*”. É claro que pintamos semblantes há muito tempo, mas foi mais tarde que passaram a se chamar *portraits*.

E quanto a paisagem?

Quanto a paisagem, temos o equivalente em persa, *manzareh*, embora a palavra *paysage* também seja usada. Da mesma forma, para *tabiat-e bidjân* dizemos *nature morte*.¹

E o que se diz para isso?

(*Mostra o retrato de um busto de mulher.*)

¹ As palavras ditas em francês por Kiarostami referem-se a “retrato” (*portrait*), “paisagem” (*paysage*) e “natureza morta” (*nature morte*).

Um *portrait badast*, retrato que também representa as mãos.

Volto à questão da imagem. No centro do filme *E a vida continua* (1992), há a seguinte imagem na parede: um retrato, quase um retrato com uma mão, com um cachimbo. É uma foto ou uma foto de uma pintura? Não é uma foto, é uma pintura de estilo popular da qual fizeram um pôster amplamente distribuído por todas as aldeias do Irã, há dez ou doze anos.

Representando quem ou o quê?

É uma imagem emblemática do camponês feliz. Ele tem uma xícara de chá, um pedaço de pão, um pouco de carne, um cachimbo, ou mais precisamente uma *chopoq*.² No imaginário popular, essa é a imagem ideal do camponês no momento mais feliz de sua vida.

² *Chopoq* é um cachimbo tradicional, de tubo longo, utilizado sobretudo por camponeses.

No filme, essa imagem está fissurada.

Eu fiz isso por uma razão simbólica. Como se vê no filme, o camponês está separado de tudo aquilo que lhe importa: seu pão, sua xícara de chá, sua carne. Seus meios de subsistência se encontram ameaçados. O terremoto criou um abismo entre ele e os pertences. Mas seu estado de espírito permanece o mesmo. É por isso que, no Irã, essa imagem se tornou o cartaz do filme *E a vida continua*; e sobre ela acrescentei: “A terra tremeu, mas nós não trememos”.

Dá para entender a mensagem, mesmo sem saber nada desse pintor e dessa peculiaridade da imagem em questão, ainda mais com a força que a encenação proporciona a esse momento: o diretor olha para fora, vê as ruínas, se volta e vê a imagem. Há também uma relação do filme com a imagem, não apenas no conteúdo: o Irã permanece, a tradição permanece – nós não trememos. Mas isso se dá em

relação a dois tipos de imagem: a imagem do pintor e a imagem do filme. Você viu essa imagem realmente rasgada em algum lugar ou foi você que a fez assim?

Essa imagem rasgada por rachadura é impossível. Um pôster colado na parede teria caído durante o terremoto. Só uma pintura mural poderia ter rachado assim. Então eu encontrei uma parede rachada, coloquei a imagem contra a fissura, joguei uma luz por trás para traçar com precisão esse desenho em zigue-zague sobre a imagem e aí eu a rasguei.

Sempre quis saber como era possível uma imagem colada à parede ser rasgada por uma fenda, mas no fim das contas eu acreditei.

Eu a comprei em um salão de chá em uma vila e a levei ao local da filmagem. Para mim, ela se aproxima muito do sentido do filme. Após o terremoto, esse camponês perdeu tudo, sua *chopoq* caiu-lhe das mãos. Além disso, você lhe atribui um cachimbo! Jogando com as palavras, eu diria que essa imagem não

representa apenas a realidade, mas possui também uma verdade. Essa verdade é que sua *chopoq* se tornou um cachimbo porque sua sorte se tornou melhor.³ Acho que, se um acontecimento não nos causa a morte, ele nos faz mais fortes, pode melhorar nossa vida.

Que importância você dá ao fato de ela ser uma imagem? Porque a mesma coisa poderia ser mostrada com um velho de verdade, assim como vemos outros personagens que sobreviveram ao terremoto. Mas nesse caso, precisamente, é uma imagem.

Não acredito que eu seja capaz de inventar tudo. Eu trabalho, assim como os outros. E às vezes acho que só podemos escolher o que outros já fizeram. Eu me fiz esta pergunta, à época: por que esse cartaz é tão popular e por que o encontramos em todas as casas?

³ A *chopoq* poderia simbolizar a vida camponesa, enquanto o cachimbo atesta uma maior riqueza material.

Se conseguirmos encontrar a resposta, compreenderemos que escolher é, de fato, tão importante quanto pensar. Eu acho que essa imagem, tal qual um livro de sociologia ou de psicologia sobre a vida camponesa, pode conter em si um sentido ou respostas a muitas perguntas. Porque é uma imagem emblemática que representa o sumo dos sonhos de um camponês iraniano.

Por isso é tão popular.

Sim, mas talvez nem todo mundo saiba a razão. Essa imagem representa os sonhos e as esperanças dos camponeses. Ao mesmo tempo, constitui um espelho no qual se reconhecer. O que pode ser a vida de um camponês? Sua carne, seu pedaço de pão, seu chá e seu fumo. Se esse conjunto existir, existe a vida, existe a felicidade. Isso é o que se viu durante o terremoto, como se vê na cena em que uma mulher velha procura não o marido sob os escombros, mas sua chaleira. Diz-se que para trabalhar em

uma aldeia é preciso conhecer a sociologia das zonas rurais. Essa imagem me ajudou. Quando a encontrei, eu sabia que ela me ajudaria. Por exemplo, em todos os salões de chá às margens do deserto você encontra a imagem de uma montanha coberta de neve – de um lado, vê-se um prado e, do outro, uma ponte sobre um pequeno riacho onde nadam alguns patos. Esse tipo de representação é muito apreciado nessas regiões onde as pessoas nunca viram uma natureza verdejante, populações que são privadas desse tipo de natureza. Se eu um dia filmar num deserto, essa imagem será inevitável.

Em *O vento nos levará* (1999) também há imagens em uma casa. Não recordo com precisão o que retratavam. Nós as vemos de maneira menos distinta (não em *close*). No interior dos cômodos, vê-se que há imagens.

Em todas as casas as pessoas têm imagens que lhes pertencem ou fotos de si mesmas. Mas,

se a câmera não entra, essas fotos nunca serão mostradas.

Eu me pergunto o que está em jogo na relação entre imagens ou fotos sugeridas e o fato de que todo esse filme é uma história de fotos a não se fazer e de fotos roubadas ao final pelo etnólogo – fotos ou filme, de fato, posto que ele pretendia filmar as mulheres de luto, mas acaba fotografando. No início, uma mulher proíbe que ele use a câmera.

A câmera não mostra nenhuma imagem porque não era minha intenção. Mas, se a mulher o impede de a fotografar, isso vem de um fato cultural, de uma tradição. Frequentemente nas aldeias – como na África, onde filmei recentemente –, quando homens ou mulheres tomam conhecimento da câmera, eles nos impedem de fotografá-la. Eles não gostam de ser fotografados. Quanto às imagens e às fotografias, a interpretação é fascinante. Às vezes penso que uma fotografia, uma imagem, tem mais valor que um filme. O mistério de uma

imagem permanecerá selado, porque ela não tem som, não tem nada *ao redor*.⁴ Uma foto não conta uma história, portanto está em permanente transformação. Sobretudo, ela tem uma vida mais longa que a de um filme. Em um simpósio sobre a paisagem, em Dordogne (setembro de 2000), apresentei duas fotos de uma mesma paisagem com algumas árvores. Nenhum comentário as acompanhava. Quinze anos separam essas duas fotos; quando olho para elas, me assusto. São apenas duas fotos, tiradas exatamente no mesmo lugar e do mesmo ângulo, representando a mesma paisagem. Mas nesse meio-tempo algumas árvores desapareceram, e na imagem mais recente vemos essa ausência. Atualmente, sinto-me mais fotógrafo que cineasta. Às vezes penso: “Como fazer um filme em que eu não direi nada?”. Isso ficou evidente para mim depois de ler seu texto.

⁴ A noção de *ao redor* pode ser entendida como o conceito ocidental de *fora de campo*. Ver observações de Jean-Luc Nancy.

Se uma imagem confere à outra tamanho poder de interpretação e permite inferir um significado de que eu nunca suspeitei, é melhor não dizer nada e deixar o espectador imaginar tudo. Quando contamos uma história, contamos *apenas uma* história, e cada espectador, com sua própria capacidade de imaginação, ouve *uma* história. Quando não falamos nada, é como se disséssemos uma infinidade de coisas. O poder passa para o espectador. André Gide dizia que a importância está no olhar, não no assunto. Godard diz que o que está na tela já está morto, é o olhar do público que lhe sopra a vida. Li seu texto várias vezes e pensei que a responsabilidade de ser cineasta é tão grande que eu preferiria não fazer filmes.

É um pouco tarde!

Ainda não é tarde demais!

Eu gostaria de dizer que entendo muito bem esse desejo de chegar a uma imagem, apenas uma imagem. Mas o que você afirma

de modo geral sobre o filme em relação à fotografia não é bem verdade, se me permite dizer. Porque não é necessário que haja som. O cinema foi mudo por tempo suficiente, e você mesmo frequentemente insere a música um pouco tarde em seus filmes – mesmo quando ela tem letra. Então a questão do som é discutível. Também é possível questionar essa noção de ausência *ao redor*, ausência de um fora de campo, porque, a cada momento, o que está na tela é uma foto. O cinema não é senão 24 fotogramas por segundo. Enfim, quanto à história: você faz de tudo para reduzi-la a um mínimo. Não há mais que uma sugestão de história, nunca uma história de verdade. Seu cinema já está em vias de ser o que você quer. Gostaria de acrescentar que, se pensarmos na conclusão de *O vento nos levará*, na fotografia tirada e no último plano de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) – mesmo que não seja uma foto, mas um caderno –, há sempre uma imagem. Talvez

fosse necessário considerar todos os finais. O de *Gosto de cereja* (1997) também se volta para o cinema: há essa imagem que vem sabe-se lá de onde, de um olho que está na cova ou não. De modo geral, o final de seus filmes leva a um tipo de imagem, algo da ordem da imagem estática.

Estou cada vez mais convencido do poder de apelo dessa imagem, da possibilidade que ela dá ao espectador de entrar profundamente e criar sua própria interpretação. No entanto, nos planos em que existe movimento – em que um elemento entra em dado momento e sai em outro –, a concentração diminui, a atenção do espectador não permanece mobilizada. É como quando viajamos. Ao atravessar a estação de trem, eu cruzo com centenas de pessoas. Mas a única de que me lembrarei é o passageiro que sentar a minha frente, que terei tempo de observar. Talvez já tenhamos nos cruzado, mas eu não prestei atenção nele. Agora, sua imobilidade me permite fixá-lo como imagem. Então minha capacidade de

interpretação se ativa. Os detalhes do rosto, outros rostos que ele evoca, começam a tomar forma em minha mente. Na verdade, ao mesmo tempo que eu me instalo como uma câmera, ele se coloca como sujeito e se fixa como imagem. O que me faz pensar na câmera de Bresson, que me permite esse tempo de *fixação*.

Como uma janela imóvel que se abre para uma paisagem: por um momento melancólico, você fixa através dela a árvore solitária que se encontra em frente. Essa árvore faz o mesmo que uma pessoa. *E você pensa que não a trocaria por todas as árvores do mundo. Essa árvore lhe promete algo constante.*

Você tem um encontro com ela. Você se rende a ela, e a árvore é rendida.

Tenho a impressão de que essas coisas fixas têm a capacidade de estimular nossos afetos.

Isso me evoca duas coisas. Como ocidental, muito ocidental (eu não sei como você se considera entre os dois, oriental e ocidental), sou completamente tomado por questões da imagem como

representação, ou seja, como cópia, como imitação exterior à realidade. No entanto, em suas palavras, há para mim algo que parece decididamente oriental: a imagem como presença, como força. Isso se aproxima da pintura chinesa, da importância da pincelada, demonstrada de forma exemplar no tratado *A pincelada única*, de Shitao. Há uma dimensão Oriente/Ocidente e uma dimensão histórica no cinema que muito me impressionaram em seus filmes. Bresson se aproxima disso, é verdade, e é algo que, em alguma medida, sempre existiu no cinema. Mas me parece que há muito tempo o cinema tomou para si a tarefa de narrar histórias (com todo um material mitológico, como o romance policial, as grandes histórias de amor, o cinema histórico), como uma arte que tem o poder de restituir o movimento. Agora adentramos em outra época, na qual a questão é muito menos contar histórias ou ser fiel ao movimento e a uma reprodução da totalidade animada,

sonora etc. O cinema se coloca frente à realidade atual e é menos ligado ao movimento, menos vinculado ao fora de campo, à história, uma vez que nada mais acontece fora da imagem.

Até hoje eu não cheguei a *uma* definição de cinema. Se considerarmos que ele tem o dever de contar histórias, parece-me que o romance o faz muito melhor. As peças radiofônicas e as telenovelas também cumprem bem esse papel. Eu penso em outro cinema, que me torna mais exigente e que é definido como “sétima arte”. Nesse cinema, há música, há história, há sonho, há poesia. E, mesmo com tudo isso, acho que ele continua sendo uma arte menor. Eu me pergunto, por exemplo, por que a leitura de um poema estimula nossa imaginação e nos convida a participar em sua *completude*. Os poemas são, sem dúvida, criados para alcançar uma unidade, apesar de sua incompletude. Quando minha imaginação se mistura ao poema, ele se torna meu. O poema nunca conta uma história, ele dá uma

série de imagens. Se eu tenho uma representação dessas imagens na memória, se eu possuo os códigos, eu posso acessar seu mistério. Pela mesma razão, posso hoje me apegar a um poema que há dez anos eu não compreendia. Estou pensando nos poemas místicos de Mawlana Rumi,⁵ que meu pai lia quando eu era criança e que suportávamos porque ele era nosso pai. Eu os reli há dez anos, estou relendo agora e encontrei um significado que me havia escapado. Eu raramente vejo alguém dizer sobre um poema: “Não entendi”. Mas, no cinema, se alguma relação, uma conexão, não é evidente, é comum ouvir alguém dizer que não entendeu o filme. No entanto, a incompreensão é parte da essência da poesia. A gente a aceita assim. O mesmo vale para a música. O cinema é diferente. As pessoas se aproximam de um poema com os sentimentos; do cinema, com o pensamento, o intelecto. Não se supõe que alguém seja

⁵ Grande poeta místico da língua persa e da civilização islâmica iraniana do século XIII.

capaz de narrar um bom poema, mas se espera que narre um bom filme pelo telefone para um amigo. Acho que, para que seja considerado uma arte maior, deve-se conceder ao cinema essa possibilidade de não ser compreendido. Em diferentes momentos da vida, um filme pode nos deixar impressões diversas. Cada vez mais o cinema tem se tornado um objeto, um instrumento de entretenimento que deve ser visto, compreendido e julgado. Se o considerarmos verdadeiramente enquanto arte, sua ambiguidade e seu mistério são indispensáveis. Uma foto, uma imagem pode encerrar um mistério porque ela se dá pouco, não se descreve. Você diz que uma imagem não representa, não se dá em representação, mas anuncia sua presença, convida o espectador a descobrir.

O que me surpreende é essa análise do cinema que parece se originar de uma relação interna dele consigo mesmo. Eu gostaria de dizer duas coisas. Em primeiro

lugar, o cinema possui, desde o início, o poder de dar conta de um todo com o movimento, de contar histórias com a imagem e o som. Também é essencial que isso tenha correspondido a um momento da história em que prevalecia a ideia de obra de arte total. É uma expressão de Wagner, e pode-se dizer que é um cinema wagneriano. Evidentemente ele é também um incrível instrumento de exposição – dêitico, se preferir; quase desde o início, Dziga Vertov ou Eisenstein, de outro modo, e qualquer grande cineasta (Hawks, Dreyer, mas também Rossellini, Bresson etc.) fizeram imagens nesse sentido, ainda que recorrendo a um material mitológico (o faroeste, a guerra). É como se eles retomassem o que de alguma forma sempre esteve no cinema. No entanto, o que temos ali não é só a fotografia – ou talvez o cinema tenha sido necessário para descobrir o que a fotografia de fato é; para que a fotografia viesse, para que ela não fosse só aquilo.

Eu não suporto cinema narrativo. Eu saio da sala. Quanto mais ele contar uma história e melhor o fizer, maior minha resistência. A única maneira de conceber um novo cinema é tendo maior consideração com o papel do espectador. É preciso conceber um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher o vazio, a falta. Em vez de fazer um filme com estrutura sólida e impecável, é preciso enfraquecê-la – com a consciência de que não devemos afugentar o público! A solução talvez seja justamente incentivar o espectador a ter uma presença ativa e construtiva. Acredito mais em uma arte que visa a criar a diferença, a diferença entre as pessoas, não a convergência em que todo mundo está de acordo. Dessa forma, há uma diversidade de pensamentos e de reação. Cada um constrói seu próprio filme, seja aderindo ao meu, defendendo-o, seja a ele se opondo. Os espectadores acrescentam algo para defender seus pontos de vista, e esse ato é parte da evidência do filme. É com certa fraqueza, uma

falta, que se deve ir à guerra contra os grandes poderes.

A respeito do vazio, recordo-me de um plano completamente cinza em *Hiroshima, meu amor*. Eu tinha dezenove anos e já estava um pouco habituado – não sei bem como, na verdade –, mas eu entendi que aquilo era uma imagem. No mesmo momento, a meu lado na sala, uma senhora gritou: “Ah! Uma falha!”. São dois olhares: um compreende que é um buraco no filme, o outro não. São esses buracos, esses momentos de “falha”, que constroem. Esse é meu sonho. Não espero que as coisas mudem. Eu conheço o poder dos hábitos.

Há, no entanto, um sinal de que as coisas se modificam, simplesmente pelo sucesso de seus filmes. Eu sei que o público que vai ver *E a vida continua* não é o mesmo que assiste a qualquer desses filmes-catástrofe, como *Independence Day*. Mas seus filmes são assistidos por muitos,

e esse sucesso prova algo, pois esse mesmo público dizia há vinte anos que o cinema tinha acabado com o fim do neorrealismo. Godard falou muito a respeito da morte do cinema, até demais. Desde então, outras cinematografias – chinesa, taiwanesa, coreana – fizeram outras coisas.

(A conversa muda de assunto, a atenção se volta a uma foto do século XIX em que uma personagem de costas olha para o infinito de uma paisagem.)

Creio que o interesse desta imagem reside no fato de que ela nos obriga a imaginar a pessoa de costas, ela nos priva de olhá-la no rosto. O rosto é invisível, o olhar também. Assim, precisamos adivinhar quem ela é, qual é sua origem social, usando outros elementos – suas roupas, seu penteado, a presilha que ela usa no cabelo. Esses signos têm um forte poder evocativo e, ao mesmo tempo, não nos obrigam a reter um rosto em particular. Como nada é definido, tudo está em constante devir.

Essa imagem, como algumas outras no universo da pintura e no da fotografia, mostra um rosto de costas que olha alhures. *O mundo de Christina*, de Wyeth, uma pintura muito conhecida nos Estados Unidos, mostra uma mulher deitada num prado, e dela vemos apenas as costas. Nos dois casos, há um olhar visto por detrás que convida nosso olhar a entrar naquele.

Meu olhar se torna o da mulher. Lembro-me de uma pintura em que três personagens olham para fora do quadro. Essa imagem me parecia ter duas funções. Olhamos para essas personagens e elas convidam nosso olhar a um ponto desconhecido. O quadro representa três mulheres, e me parece que cada uma evoca uma emoção, um sentimento diferente. Há duas meninas e uma mulher mais velha, que poderia ser a mãe delas. Imagino que elas olham para um homem. Temos, então, três diferentes olhares sobre um homem. As meninas o encaram com fascínio ou atração. A mulher mais velha tem um olhar crítico e parece não

apreciar o olhar das mais novas. O valor dessa imagem vem do fato de que olhamos para as personagens e elas nos dizem para olhar alhures. Enquanto cineastas ou fotógrafos, servimos às pessoas ao mesmo tempo que as traímos. Estamos quase no lugar de Deus: escolhemos certas coisas para mostrar e não dizemos o que escondemos. O cinema, ao passo que dá a ver, restringe o olhar. Porque, de modo egoísta, limita o mundo a uma face do cubo e nos priva das outras cinco. Não é porque a câmera não se move. Se ela se move, ainda assim não se vê mais, pois, à medida que se tem acesso a uma face, perde-se a outra. Os filmes que nos remetem a outro lugar, como esse quadro, são mais criativos ou mais honestos.

Tenho uma interpretação quase inversa, a partir de outro cubo. Você está falando do cubo da visão. Mas, mesmo no mundo real, nunca se veem mais que duas ou três faces do cubo, sempre há faces escondidas; ainda assim, é a partir daí que enxergamos

a totalidade. Eu gostaria de falar sobre o cubo da sala de cinema. Nela há três, quatro, cinco faces completamente obscuras e uma luminosa: a tela. Sobre essa superfície, o cineasta exerce seu poder. E a tela é ao mesmo tempo a face do outro cubo, cuja totalidade ela também dá a ver. O real da sala em que estou se suspende, de alguma forma. E aí eu entro em outra realidade, na realidade ou na verdade, como você dizia há pouco.

Eu acho que nós restringimos o espectador. É verdade que na realidade não podemos ver mais de uma face, mas podemos virar a cabeça, olhar alhures, na direção do ruído que vem de fora. Em uma sala de cinema, nós cineastas fixamos firmemente o espectador e seu olhar.

Sim, mas não se vê nada na realidade, exceto talvez se você for cineasta.

Eu acho que um espectador comum não tem menos mérito que um cineasta. Esse mesmo espectador, em um restaurante, pode ser um

espectador melhor que no cinema. Em sua casa, ele pode adivinhar, mesmo através de uma cortina dupla, o que acontece entre os vizinhos. Ele é capaz de dizer se são casados, se a menina está preocupada com o pai. E, para isso, só tem à disposição uma cortina cinza. Em situações normais, somos totalmente capazes de observar pessoas de longe e enxergá-las claramente, por uma razão que está em seu texto. Porque essas pessoas não estão em uma representação, elas têm uma presença.

Sim, mas eu diria que, quando você olha assim, já tem um olhar de cineasta, de pintor, de fotógrafo ou de escritor... Meu olhar é instruído pelos cineastas, por filmes ou fotos que vi. Se eu fizer isso (*vira a cabeça*), há um tipo de quadro que se cria, certa atitude de “tomada de imagem”.

Acho que todo mundo é curioso e que essa curiosidade humana não é prerrogativa do criador.

Quem quer que demonstre essa curiosidade é um bom espectador.

É necessário ter certa atenção às pessoas e às coisas.

Isso me faz lembrar uma anedota sobre Balzac. Em uma exposição, ele se demora frente a uma pintura de uma fazenda com uma chaminé fumegante em uma paisagem com neve. Ele pergunta ao pintor quantas pessoas vivem na casa. O pintor diz que não sabe. Balzac retruca: “Como é possível? Se foi você quem pintou o quadro, você deve saber quantas pessoas vivem ali, que idade têm as crianças, se a colheita foi boa naquele ano e se eles têm dinheiro suficiente para pagar o dote do casamento da filha. Se não sabe tudo sobre as pessoas que vivem na casa, você não tem o direito de fazer sair fumaça da lareira”. Esse olhar muito humano é o olhar de um bom espectador, que não é indiferente a essa casa, ao que acontece ali. Acontece que esse espectador não é outro senão Balzac. No entanto, ele não estava ali como escritor, mas como mero espectador. Toda a criação, há uma parte da realidade que não é mostrada. E ela deve ser sentida. Um pintor precisa conhecer aquilo que ele não mostra.

Sobre esse pequeno quadro que lhe pertence, ele deve saber tudo. Eu sinto uma responsabilidade muito maior quando sei que um espectador como você assiste a meus filmes. É assustador!

Isso me faz pensar, em seus filmes, no papel do carro como uma caixa de olhar. A janela do carro duplica a tela. Há também o olhar do motorista que, por dirigir (o que é normal, pois ele precisa prestar atenção), mira com frequência a estrada, bem à frente. E a câmera mostra que esse homem fala com a pessoa ao lado olhando para frente, em direção a algo que não vemos. Eu gostaria de rever seus filmes para observar se as pessoas se olham com alguma frequência ou se na maior parte do tempo elas olham para frente (como os motoristas). Ainda que os passageiros se virem para o motorista, eles quase não trocam olhares, há pouco campo/contracampo.

É, para mim, uma forma de apelar ao espectador. Duas pessoas jogam entre

si, mas e o nosso olhar? Há uma troca de olhares entre elas, então é a vez de o espectador olhar e encontrar seu lugar nessa troca. Acabamos até esquecendo que eles não se olham, porque já vimos os dois se olhando. Agora é o nosso olhar que os coloca em relação. Porém, há um limite para isso. No momento em que o corte intervém, a atenção deve se concentrar na reação do outro. A mudança de plano não é arbitrária, não é uma simples alternância. Às vezes os cortes se impõem por um problema que surge na filmagem e é consertado na montagem. Mas, na maioria dos casos, o momento escolhido é quando se espera uma reação, reação de um às palavras do outro. Sem esse terceiro olhar, os outros dois não existem. Como posso explicar? Não há criatura sem criador! Agora tenho uma pergunta para você.

(Abbas Kiarostami recita uma passagem do Alcorão em árabe, a surata “O terremoto”. Quando a terra executar o seu tremor predestinado,

*E descarregar os seus fardos,
O homem dirá: Que ocorre com ela?
Nesse dia, ela declarará as suas notícias,
Porque o teu Senhor lhas terá revelado.
Nesse dia, os homens comparecerão, em massa, para que lhes sejam mostradas as suas obras.
E quem tiver feito o bem, quer seja do peso de um átomo, vê-lo-á.
Quem tiver feito o mal, quer seja do peso de um átomo, vê-lo-á.)⁶
O que o levou a citar essa surata? Onde você a encontrou? Para mim, é uma das mais belas passagens do Alcorão. Não sei o que você acha. Há uns vinte anos, eu pensava em fazer um filme a partir dela. Lê-la em seu texto me surpreendeu completamente.*

Você conhece todo o Alcorão de cor?

Não, mas essa, sim. Ela me parece ter uma dimensão muito mística,

⁶ Alcorão, Surata XCIX. Tradução de Samir El Hayek. Disponível em: <http://www.islamicbulletin.org/portuguese/ebooks/quran/alcorao_sagrado_samir.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2016.

muito moderna, conter a negação de toda a sabedoria do Alcorão. Uma bela imagem do Apocalipse, do fim do mundo.

Não conheço bem o Alcorão nem a tradição islâmica como um todo. Mas conheço um pouco, de todo modo, e quando assisti a *E a vida continua*, lembrei-me de que havia uma surata chamada “O terremoto”.

Que coincidência o levou a conhecer essa surata?

Tenho muito interesse pela questão do monoteísmo, de modo geral. Agora quero trabalhar isso e, em particular, com a aproximação entre monoteísmo e filosofia em todas as origens do Ocidente. Nesse contexto, tentei me familiarizar um pouco mais com o Alcorão. Citei essa passagem pensando que poderia ser, para você, uma epígrafe silenciosa do filme, sobretudo quando penso neste versículo: “Quando tudo

é destruído, a Terra começa a falar e conta uma história”. Para mim, o filme é isso.

Para mim, essa é uma das mais belas suratas do Alcorão. Ela possui uma forte linguagem visual. Mas, quando fiz o filme, não pensei nela. A alusão em seu texto a trouxe de volta a minha memória, e me dei conta de que a sabia de cor e de que desejei fazer um filme sobre ela.

Talvez seja o inconsciente. Eu pensei no Alcorão porque você é iraniano, não no texto de Voltaire sobre o terremoto de Lisboa, que é a referência ocidental.

Não importa se você é religioso ou ateu, se gosta ou não de miniatura persa. O mais importante é que vivemos nesta terra e a ela estamos ligados.

(Esta conversa ocorreu em Paris em 25 de setembro de 2000. O intérprete foi Mojdeh Famili. A transcrição francesa é um trabalho em que colaboraram Mojdeh Famili e Térésa Faucon.)

COMO LER KIAROSTAMI*

Godfrey Cheshire**

Um carro desacelera em uma estrada empoeirada no Irã, um homem dentro do veículo pede por direções. De todas as imagens nos filmes de Abbas Kiarostami, essa deve ser a mais recorrente, a mais emblemática. No entanto, se nos projetarmos imaginativamente, como um motorista procurando uma rota interpretativa do mais recente filme do cineasta iraniano, *O vento nos levará* (1999), logo percebemos a impossibilidade de seguir as instruções de qualquer pessoa, pois há um pedregulho poucos metros adiante, bloqueando o caminho até o filme: a reputação de Kiarostami.

Seria esse iraniano cosmopolita o maior cineasta de nossa era ou alguém exageradamente supervalorizado por uma confraria de críticos e programadores de festivais? A pergunta tornou-se inevitável recentemente, quando Kiarostami, talvez ainda desconhecido da maior parte do público *arthouse* nos Estados Unidos, foi nomeado “o mais importante diretor da década de 1990” em uma votação de críticos e programadores da *Film Comment*. Por mais impressionante que seja, o aparente consenso na votação esconde divergências

* Publicado originalmente como “How to read Kiarostami”, *Cineaste*, v. 25, n. 4, set. 2000. (N. E.)

** Crítico de cinema, jornalista e cineasta. Foi redator-chefe da *New York Press* durante dez anos e já publicou textos em diversas revistas americanas, como *Variety*, *Film Comment*, *The Village Voice*, *Interview* e *Cineaste*. (N. E.)

de opinião sobre Kiarostami, evidentes entre os críticos norte-americanos pelo menos desde 1997, quando *Gosto de cereja* (1997) tornou-se o primeiro filme iraniano a ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Kiarostami, como bem lembra Roger Ebert em sua crítica,

foi ovacionado em pé quando entrou na sala de cinema [em Cannes], e outra vez ao final do filme (embora então também com algumas vaias). De volta ao hotel Splendid, no lobby, discordei energicamente de dois críticos que respeito, Jonathan Rosenbaum, do Chicago Reader, e Dave Kehr, do New York Daily News. Ambos acreditavam ter assistido a uma obra-prima. Eu acreditava ter visto o imperador sem suas roupas.

A cisão continuou. Enquanto Rosenbaum e Kehr se uniram à sessão de aplausos de críticos que ajudou *Gosto de cereja* a receber o prêmio de melhor filme estrangeiro pela National Society of Film Critics em 1998, Ebert, David Denby e Andrew Sarris estavam entre os proeminentes cujas respostas ao filme alternavam entre morna e fria. Embora as reações negativas por vezes soassem ansiosamente antielitistas, elas receberam um apoio intelectual feroz na *Artforum* no início deste ano, quando Howard Hampton contrastou as rejeições da crítica ao filme visionário, ainda que familiar, *Uma história real*, de David Lynch, com as genuflexões normalmente concedidas a *auteurs* estrangeiros como Kiarostami ou o taiwanês Hou Hsiao-hsien. A polêmica de Hampton, no entanto, pouco influenciou o papel de criação de reis face a cineastas “internacionais” desempenhado em Cannes, que atua na celebração de *auteurs* de certo tipo e terá satisfação em auxiliar na fabricação de reputações ainda não completamente desenvolvidas.

Assim como aconteceu com Hou e outros diretores, Kiarostami foi preparado e “introduzido” por Cannes. Embora, ironicamente, os programadores do festival tenham se esquecido do filme que Kiarostami e muitos críticos

ainda consideram seu melhor, *Close-up* (1990), foi o sucesso deste e de seu filme anterior *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) em festivais internacionais de segunda e terceira linha que o colocaram no radar de Cannes. Como resultado, *E a vida continua* (também conhecido como *Vida e nada mais*, de 1992) conseguiu uma vaga no festival Directors Fortnight de 1992 e estabeleceu Kiarostami como uma revelação com reputação ascendente, em especial entre especialistas franceses e italianos. Depois disso, *Através das oliveiras* (1994) o colocou no círculo mágico da competição oficial de Cannes, levando-o também a sua primeira capa na *Cahiers du Cinéma* (que o enaltecia como “Kiarostami le magnifique!”) – uma verdadeira unção que preparou o terreno para o triunfo de *Gosto de cereja* na Palma de Ouro.

No Irã, sociedade altamente cinéfila, os amantes de cinema há muito tempo estão intrigados com a extravagante apreciação estrangeira dada a Kiarostami, raramente considerado o melhor diretor em solo nacional. A popularidade dele deve ser uma coisa ocidental, pensam os iranianos, sem perceber em que medida se trata de um fenômeno de festival e, mais especificamente, um fenômeno de Cannes, com algumas conotações paternalistas duvidosas. Afinal, estando distantes, é raro países politicamente duvidosos do Terceiro Mundo receberem boas-vindas em Cannes tal como, digamos, a Itália. Na década de 1990, Cannes claramente não queria abrir as portas para o Irã; queria aclamar *um* diretor (tal qual havia designado Youssef Chahine como seu *token* egípcio). Bahram Beyzai, Mohsen Makhmalbaf ou Dariush Mehrjui poderiam ter preenchido a vaga – ou não; de qualquer forma, Kiarostami obteve o aceno, que se deu com o salto imediato a seu renome mundial, o qual o reconhecimento por parte de Cannes em geral acarreta.

Nada do que foi mencionado até aqui se relaciona com a qualidade do trabalho de Kiarostami. Pelo contrário, a intenção é mostrar como fatores *além* da qualidade têm contribuído para uma reputação agora tão elevada que pode muito bem ser o pior inimigo de qualquer apreciação balanceada e realística da obra. De fato, a forma pela qual o grande debate sobre Kiarostami, ou

cisma, evoluiu (ou seja, em especial entre críticos que frequentam festivais internacionais) não só deixou grande parte do público de lado, mas também tem impulsionado ambos os lados para posições cada vez mais opostas, com infelizes elementos de uma absurda teimosia: enquanto os detratores não parecem dispostos a considerar (ou reconsiderar) o trabalho recente do cineasta a partir dos filmes que levaram a tal reputação, os defensores são mais veementes ao afirmar que ao explicar ou elucidar sua singularidade artística. (Entre os críticos que votaram na *Film Comment*, algum escreveu um ensaio defendendo *por que* considera Kiarostami o diretor mais importante da nossa época? Se escreveu, eu não encontrei).

Dada a improdutividade desse impasse, ainda mais para cinéfilos que preferem esclarecimento a superlativos ou ataques, colocam-se duas sugestões, uma para cada lado do debate.

Primeiro para aqueles que consideram Kiarostami supervalorizado e/ou desinteressante: *entendam que a ordem em que você assiste é fundamental para a compreensão dos filmes. Comecem pela trilogia de Koker em ordem a fim de ter uma base para os outros filmes*. Esse ponto é de extrema importância e, de maneira surpreendente, tão pouco mencionado que facilmente poderíamos acreditar que o campo anti-Kiarostami é em sua maioria composto por críticos que se depararam com *Gosto de cereja* antes de terem assistido à trilogia de Koker (*Onde fica a casa do meu amigo?*, *E a vida continua*, *Através das oliveiras*) e *Close-up*.

Qualquer que seja a leitura feita de Kiarostami, sua forma peculiar de *inter-relacionalidade* é singular no cinema e, quanto mais esse fator for examinado e contemplado, mais importância assumirá. Se essa forma abrange todos os filmes pós-revolucionários dele, ela se deixa notar mais nitidamente na trilogia de Koker, que começa com um filme tão agradável e acessível que poderia ser recomendado a uma criança de oito anos. Os dois filmes seguintes, embora mais adequados ao público adulto, são facilmente compreendidos por qualquer um que não tenha visto o(s) anterior(es). No entanto, os

espectadores que *viram* os filmes anteriores sabem o quanto – de modo sutil e incisivo – eles influenciam a compreensão da obra em questão.

Em segundo lugar, faço uma súplica para a facção pró-Kiarostami: *não negligenciem o contexto iraniano nem subestimem sua importância*. Isso se aplica a dois níveis. Não apenas alguns críticos parecem tão famintos por um herói que ignoram os contemporâneos de um artista para que consigam *um* único mestre a consagrar (na minha visão seria melhor ver Kiarostami como um entre diversos grandes diretores iranianos em vez de uma espécie de *superauteur* do “cinema mundial”), como também muito frequentemente sentem aversão por explorar a importância da matriz cultural do cineasta, assumindo que sua própria seja suficiente. Por exemplo, ao resenhar *Gosto de cereja*, Jonathan Rosenbaum, um dos defensores mais fervorosos e eloquentes de Kiarostami, compara as obras do cineasta a Antonioni, Straub-Huillet, Tati etc., constatando que o faz “porque esses filmes são parte de meu mundo e meu vocabulário de entendimento”.

Até aí não haveria maiores problemas e seria até vantajoso se o cineasta em questão fosse europeu, americano ou até do Extremo Oriente ocidentalizado. Mas, para além do fato de que Kiarostami nunca demonstrou interesse nos cineastas supracitados, ele vem de uma cultura cujo “vocabulário” é muito diferente do ocidental. Diferente, porém não impenetrável: desde os tempos de Goethe, Emerson ou Robert Bly, ocidentais têm se debruçado sobre o pensamento e a arte iranianos, e qualquer pessoa com um pouco de vontade e um cartão de biblioteca pode embarcar na mesma aventura esclarecedora. Por fim, quanto mais se sabe de seu contexto, mais se percebe que Kiarostami e outros cineastas iranianos precisam ser compreendidos não tanto sob a referência de Antonioni e Tati, mas de Ferdowsi, Hafez, Sanai, Rumi, Ibn Arabi, Mulla Sadra e outras figuras notáveis que partilham e iluminam esse léxico cultural.

Em uma análise final, a obra do novo cinema iraniano pode revelar-se menos significativa como adição tardia à declinante tradição do cinema

autor de “arte” do que como um novo capítulo em uma narrativa de séculos de contato cultural que adquiriu urgência em décadas recentes. Essa é a opinião deste artigo, que tenta ver a obra de Kiarostami não do ponto de vista iraniano, mas em termos de alguns dos laços culturais, muitas vezes não cinematográficos, que ligam o Ocidente ao Irã. Ao fazer isso, adota-se um dos símbolos iranianos favoritos, o espelho, a fim de indicar dois ângulos de visão: um olhar (como se fosse) do Irã em direção ao Ocidente e à modernidade e outro que olha do Oriente ao Irã e a alguns dos seus antigos legados filosóficos.

O espelho ocidental

O que pretende Kiarostami? Como ele evoluiu de *Onde fica a casa do meu amigo?*, um filme de charme e simplicidade evidentes, até as complexidades abstrusas de *Gosto de cereja* e *O vento nos levará*? Às vezes, os difamadores do artista podem ser tão reveladores quanto os defensores. Roger Ebert afirma, mais uma vez ao escrever sobre *Gosto de cereja*:

Seria possível fazer uma defesa do filme, mas isso significaria transformar a experiência de assistir ao filme (que é terrivelmente entediante) em algo mais interessante, uma fábula sobre a vida e a morte. Assim como um romance ruim pode ser transformado em um bom filme, um filme chato pode gerar uma crítica fascinante.

Ainda que “terrivelmente” possa parecer exagero, permanece sendo uma avaliação *vox populi* compreensível. Muitos espectadores comuns sem dúvida concordariam que *Gosto de cereja*, que retrata uma Teerã de classe média cruzando a periferia da cidade à procura de alguém para auxiliá-lo em seu suicídio, é “chato” por falta de uma dramaticidade ou uma identifica-

ção emocional em geral associadas ao encantamento cinematográfico; difícil, pessimista e carregado de diálogos, o filme ainda carece do calor humanista e do lirismo convidativo das obras anteriores de Kiarostami. Ainda assim, Ebert faz um tributo inadvertido às intenções do cineasta ao sugerir que o filme pode passar de “entediante” a “fascinante”, dependendo da interpretação do espectador. Aqui, a significância não surge por meio de uma experiência passiva, mas por uma *leitura* ativa das imagens vistas, processo no qual, por inferência, a intenção e a compreensão do espectador são tão importantes quanto o próprio filme.

Se soa como uma postura fundamentalmente diferente daquela a que estamos acostumados ao refletir sobre o cinema, ela está em grande parte em concordância com Kiarostami, que é desdenhoso ou desinteressado em relação a grande parte da produção cinematográfica. Já foi dito que provavelmente não existe outro grande diretor menos cinéfilo do que Kiarostami. De fato, após ter atuado como ilustrador, pintor, fotógrafo e poeta, Kiarostami indicou que direcionaria suas energias a esses meios, caso o cinema desaparecesse. Se tal atitude parece demasiado idiossincrática, por outro lado ela reflete, de fato, uma ideia fundamental dentro do cinema iraniano. Se ocidentais tendem a ver o cinema enquanto *plenitude*, uma arte em si composta por formas anteriores e historicamente suplantadas, tais como literatura e teatro, muito da postura iraniana parece postular o cinema como um *vazio*, local em que formas mais antigas temporariamente se cruzam e exibem o potencial de sua combinação.

Em anos recentes, os comentários públicos de Kiarostami têm repetidamente reforçado as deficiências do cinema e sua natureza de base literária. Quando perguntado sobre a repetição nos diálogos em *Gosto de cereja*, ele realçou que queria que a experiência do espectador se assemelhasse à da leitura, na qual certas frases apenas são observadas após uma segunda leitura. Ao discutir *O vento nos levará* e sua maneira às vezes surpreendente de prender a atenção do espectador, Kiarostami elaborou sua ideia de “filme semicompleto”,

cuja completude demanda uma participação imaginativa (mais precisamente, interpretativa) do espectador.

O vento nos levará certamente supera qualquer filme de Kiarostami em suas exigências de participação do público. A história começa com um carro cheio de homens teerãos se aproximando de um vilarejo remoto no Curdistão, onde sua missão aparentemente consiste em filmar uma estranha cerimônia fúnebre após a morte de uma mulher. Quando a mulher inesperadamente se agarra à vida, os homens ficam sem reação. O líder deles, Behzad (Behzad Dorani), divide seu tempo entre interações com os moradores e tentativas de solucionar a situação. Cinco vezes durante essa história sério-cômica, ele se vê obrigado a dirigir até o topo de uma colina nas proximidades para falar com a chefe ao celular, a sra. Goodarzi, em Teerã. Na colina, localização improvável para um cemitério, ele conduz várias conversas com um homem invisível que afirma cavar uma vala. O escavador também recebe visitas clandestinas de uma garota local que o protagonista mais tarde encontra em um celeiro subterrâneo, onde discutem sobre poesia e leite.

Embora o humor do protagonista seja uma mistura de curiosidade e frustração autocentrada (esta última notavelmente resumida quando ele chuta uma tartaruga virando-a de barriga para cima), o filme em si é divertido, com uma apreciação da natureza e suas paisagens que é puro Kiarostami. Mais ainda, a qualidade marcante do filme está em sua opacidade calculada em diversos níveis. Por exemplo, o objetivo do grupo de Teerã no vilarejo pode ser deduzido apenas de relance (se é que pode, de maneira geral) a partir de algumas poucas falas já na metade do filme: nunca vemos câmeras nem qualquer evidência de filmagens no local. Elas estão entre onze personagens importantes, que incluem o escavador de vala, a menina do leite e a mulher moribunda, são mencionadas, mas nunca mostradas.

Além de lançar tais conexões para o espectador, o filme apresenta diversas referências oblíquas às antigas coordenadas do universo imaginário de Kiarostami, referências essas que inevitavelmente separam espectadores

familiares com tal universo daqueles que desconhecem a obra do cineasta. A primeira cena, por exemplo, mostra o carro do grupo saindo de Teerã passando por paisagens deslumbrantes no Curdistão enquanto ouvimos os homens perguntando se certas árvores são os marcos que procuram. Para quem não está familiarizado com Kiarostami, essa é uma maneira friamente cômica de introduzir as personagens e sua jornada. Para os iniciados, no entanto, a brincadeira interrogativa e a consequente preocupação com localização, direção, rotas e sinais naturais (árvores, em especial) apresentam ricas associações com os trabalhos anteriores do cineasta.

Ao oferecer esse emaranhado de associações ao mesmo tempo que retém muitas ligações dramáticas ou explicativas convencionais, *O vento nos levará* está a anos-luz de distância de *Onde fica a casa do meu amigo?*, com sua aparente transparência e a suposição de que o espectador não conhece nada do cineasta. Ainda assim, o novo filme de Kiarostami tem algo em comum com aquele que inaugurou sua carreira pós-revolucionária: ambos extraem seus títulos de poemas. Sohrab Sepheri (*Onde fica a casa do meu amigo?*) e Forugh Farrokhzad (*O vento nos levará*) estão entre os mais renomados poetas iranianos; e Farrokhzad, que morreu em 1967, aos 32 anos de idade, conta ainda com a distinção de ser a mais famosa autora mulher em toda a literatura iraniana, cineasta cujo curta-metragem *The House is Black* (1962) exerceu grande influência em cineastas iranianos, entre eles o próprio Kiarostami.

Sem dúvida, *The House is Black*, com sua narração sonora, quase litúrgica, por cima de imagens de uma colônia de leprosos, estabelece e avança uma ideia muito específica do *cinema poético*, que incorpora tanto a poesia verbal quanto uma construção cinematográfica inspirada nela. Essa dupla incorporação, por sua vez, reflete uma dualidade paralela na ideia da poesia representada, que mescla aspectos da poesia persa (e árabe) clássica com características da poesia modernista iraniana, uma forma altamente influenciada pelo modernismo ocidental (em especial francês e inglês). Em *O vento nos levará*, esse modelo poético com precedentes duplos parece mais importante – e certamente mais

explícito – do que nunca. *O vento nos levará* é o primeiro filme de Kiarostami em que poesia aparece com frequência. Não por acaso, os poetas mais citados são Farrokhzad, a modernista eminente, e Omar Khayyam, um poeta clássico com uma inclinação sensual bastante moderna.

Se fôssemos reduzir Kiarostami a uma única ideia, não estaríamos muito errados em dizer que ele passou sua carreira desenvolvendo um equivalente cinematográfico da poesia modernista iraniana. Para explicar o porquê, devemos antes de mais nada notar que a poesia permeia a educação e a consciências de todos iranianos, em todos estratos sociais, em uma extensão muito maior que no Ocidente. Quando Kiarostami era um estudante universitário e artista incipiente na década de 1960, aquela antiga base estava em uma eferescência catalítica: a versão iraniana de poesia modernista atingiu um pico de iconoclastia e influência (pelo menos entre os jovens educados e cosmopolitas) comparável, *grosso modo*, ao impacto que o cinema da *nouvelle vague* francesa e movimentos afins tiveram no Ocidente ou ao que a poesia modernista euro-americana teve em certos círculos ocidentais de trinta a cinquenta anos antes. Para um jovem iraniano nos anos 1960, entrar no cinema inspirado e infundido com o espírito criativo de poetas como Forough Farrokhzad estava longe de ser uma anomalia; era uma maneira sensata de ler e interpretar um meio cultural importado através dos preceitos de sua própria cultura.

Contudo – e aqui está a ironia –, o modernismo literário era também, em grande parte, uma importação, o que deu ao cinema de Kiarostami uma forma que explica, em grande medida, sua rápida aceitação no Ocidente. (Compare ao caso de Bahram Beyzai, que iranianos em geral consideram seu melhor cineasta; inspirado no *Ta'ziyeh*, forma dramática iraniana, suas obras têm encontrado, lamentavelmente, poucos seguidores no Ocidente.) De fato, se alguém quisesse explicar os impulsos artísticos básicos de Kiarostami para ocidentais doutos que desconhecem seus filmes, comparações frutíferas poderiam ser encontradas tanto na poesia de William Carlos Williams e Marianne Moore (escritores cujo trabalho Kiarostami já afirmou

que admira) ou Ezra Pound ou Wallace Stevens quanto nos filmes de modernistas cinematográficos, como Antonioni e Godard. No entanto, falando de forma geral, a (essencialmente literária e originalmente ocidental) influência do modernismo é definida e tem uma influência evidente na insistência de Kiarostami em realizar uma *leitura* de seus filmes e, ainda mais, em sua noção de “filme semicompleto”, que implica um espectador culto e perspicaz disposto a preencher os espaços em branco de uma narrativa alusiva condensada e incompleta.

No Ocidente, o modernismo, com sua inclinação e sua dedicação à idiossincrasia e à experiência, ajudou a negociar a ofensiva contra a modernidade, as vastas e perceptivas mudanças sociais provocadas pela tecnologia. No Oriente, o modernismo também negociou, e ainda negocia, uma ofensiva contra o Ocidente, aquela serpente geopolítica proteica a cujos encantos hegemônicos o mundo islâmico resistiu mais duramente, em especial o estado xiita do Irã: essa luta contínua ajuda a explicar por que o modernismo, que há muito já perdeu força no Ocidente, consegue reter tanto vigor e força no Irã. No entanto, convém sublinhar que Kiarostami não editou *seu* modernismo de forma a moldá-lo a nenhuma moda, seja ocidental, seja oriental. Ele, por vezes, pode até resistir ao uso de certos palavrões, o que significa dizer que levou a idiossincrasia e a expressão pessoal do modernismo muito a sério. Em uma cultura em que a luta modernista para derrubar/reformular uma tradição literária ubíqua se depara com dificuldades heroicas, ele encontrou no cinema *seu próprio lugar*, uma arena paralela na qual poderia construir um mundo privado de significado, relacionado ao (mas não oprimido pelo) cosmos literário.

O esforço para se colocar *fora*, mas ainda *conectado a*, de forma a criar um vernáculo cinematográfico-poético cada vez mais flexível e pessoal sem cair na armadilha da ininteligibilidade narcisista: essa dinâmica tem sido o fio condutor de sua carreira, e sua mistura de convenções clássicas com ousadias experimentais informa seu trabalho de mais notável qualidade – um

todo orgânico no qual cada filme se relaciona com todos os outros, formando um padrão que se modifica e se reconfigura a cada novo trabalho. No entanto, os significados assim criados não são vagos nem aleatórios; existe uma ordem implícita. E o padrão norteador – ou melhor, o *caminho* de padronização – se mostra tanto sedutor quanto desconcertante, especialmente para os ocidentais, uma vez que se relaciona não apenas com a poesia modernista, mas também com outras correntes mais profundas dentro da arte e do pensamento iranianos.

Qual é o significado por trás dos filmes de Kiarostami? Admiradores diriam que eles são incomuns, com significado que extrapola aquilo que parece. *Onde fica a casa do meu amigo?* aparenta ser apenas o conto de um menino que tenta devolver o caderno de seu amigo após um dia de aula na escola; no entanto, há uma noção inconfundível – especialmente para alguém com paciência para permitir que o sutil caráter diferenciado do filme tome posse ao longo do tempo – de que seu significado se estende a questões muito mais profundas. Um exame minucioso mostra que não se trata meramente de metáforas ou de uma cuidadosa ambiguidade. Em vez disso, reflete uma compreensão persa do significado simbólico, que difere em aspectos cruciais da compreensão que nós fazemos.

No Ocidente, vale lembrar, “simbolismo” era praticamente sinônimo do apogeu da década de 1960 do filme de arte modernista. *O ano passado em Marienbad*, *Faca na água*, *A bela da tarde*, *Blow up – depois daquele beijo*, *2001: uma odisseia no espaço*, *Persona*, *O criado*, *A mulher da areia* – esses e inúmeros outros filmes, alguns notáveis, outros bobos e pretensiosos, empregaram uma compreensão de simbolismo bastante semelhante à utilizada para desvendar “The Waste Land” em salas de aula britânicas. A relação era essencialmente simples e *quid pro quo*: qualquer evento na superfície narrativa seria um símbolo conduzindo a compreensão do espectador para outro nível, não sensível, no qual o autor teria colocado, como um tesouro enterrado, o significado “real” do evento.

Em contraste, pela interpretação persa sugerida da obra de Kiarostami, os próprios eventos superficiais do filme não estão em um sentido irreal ou insuficiente; os significados simbólicos implícitos não estão confinados a um nível apenas, mas ocorrem simultaneamente em diversos níveis (ou, se o espectador preferir, em nenhum); e o autor não *cria* esses significados tanto quanto organiza os espaços e as condições para tal – os significados, *indica* Roger Ebert, são criados pela capacidade e pela inclinação interpretativa do espectador. Ao contrário do simbolismo um tanto mecanicista, e hoje fora de moda, do modo ocidental apresentado acima, o modo descrito aqui acena para uma analogia musical: cada evento de superfície é como um acorde em um instrumento de cordas. O artista sabe a posição de cada corda e suas capacidades de vibração, mas como – e se – elas serão ouvidas depende de quão “sintonizado” está o ouvinte. Os significados simbólicos, embora reais, são mediados não enquanto *os* eventos “reais”, mas enquanto *ressonâncias* significativas.

Tudo isso talvez ajude a explicar por que Kiarostami encontrou mais adeptos entre críticos ocidentais que acompanham seu trabalho há diversos anos: não apenas tais críticos têm mais chances de compreender o “espelho ocidental” (poesia modernista) que fornece a base conceitual de grande parte de seu trabalho, mas também sua exposição prolongada significa que eles tiveram a oportunidade de desenvolver um tato frente ao idioma cinematográfico altamente pessoal e o terreno ficcional que ele construiu sobre tal base. Evidentemente, a distância cultural entre o Ocidente e o Irã faz com que muitos significados se percam ou se tornem ilegíveis. Em *Gosto de cereja*, o protagonista suicida tem diálogos com três homens – do Curdistão, do Afeganistão e do Azerbaijão (de língua turca). Em Cannes, alguns críticos tentaram extrair uma declaração política a partir dessas identificações geográficas, para grande espanto de Kiarostami, que (como mencionado) não trabalha com a criação de símbolos literais nem slogans. De outro ângulo, um espectador ocidental não familiarizado com os intensos debates sobre as virtudes

relativas de filosofia e da religião no islã durante a Idade Média provavelmente não perceberia as alusões de uma dialética semelhante em *Gosto de cereja*, que favorece “sabedoria” em vez de dogma.

Ao mesmo tempo, alguns significados que escapam aos críticos (ou que ao menos não são discutidos por eles) estão escondidos em plena vista, disponíveis para a inferência de quem se interessar. Qual é o significado por trás dos filmes de Kiarostami? Em parte, como o pedigree modernista poderia indicar, seus filmes são sobre Kiarostami e seu lugar no mundo no momento em que o filme é realizado. Depois que o sucesso de *Onde fica a casa do meu amigo?* (parcialmente inspirado por seu relacionamento com seu filho mais novo) o lançou para além das fronteiras do Irã em direção ao palco mundial como cineasta cada vez mais famoso, as dimensões sociais e cineastas iranianos tornaram-se temas centrais em seus três filmes seguintes. Enquanto o próprio Kiarostami apareceu em *Close-up*, que trata do poder simbólico exercido por cineastas, alteregos fictícios representando-o aparecem em *E a vida continua* e *Através das oliveiras*: juntos, esses títulos transmitem uma noção extraordinariamente complexa de um homem refletindo sobre as relações evolutivas ao longo de sua vida, sua arte e sua cultura.

A tendência de autobiografia artística teria acabado em *Gosto de cereja*? Pelo contrário, o espectador afinado sente que tal foi apenas transmutado pelo que poderia ser chamado, na obra de Kiarostami, de *lei da crescente implicitude*. Na medida em que um edifício é erguido, não é necessário ver os andares inferiores para saber que eles estão lá. Assim, pode-se presumir logicamente que não apenas o protagonista de *Gosto de cereja* é, em partes, outro autorretrato projetado, mas também que as razões para seu desejo de suicídio (que, naturalmente, poderiam ser diversas) incluem o estado do cinema que o levou a tal ação. A saber: no final de *Através das oliveiras*, o personagem cineasta chega a uma elevação exaltada, tal como um Próspero cinematográfico – uma correlação nada má para a rápida ascensão da carreira de Kiarostami. Rapidamente aclamado por Cannes, seria natural que

ele desejasse andar na direção oposta, para as sombras, para afundar, desaparecer, morrer, enterrar-se. O que seria mais humano? O sucesso, passado ou prospectivo, muitas vezes desencadeia um desejo de *mortificação*. (É claro que, se o homem morre metaforicamente ou não, é uma questão deixada para a interpretação dos outros – do espectador ou do júri de Cannes, como preferir. E, sim, há um grande elemento de humor autocrítico nesse cenário de drástica reação exagerada à “elevação” de alguém.)

Com uma leitura autobiográfica semelhante, *O vento nos levará* nos apresenta um Kiarostami em estado de impertinente frustração. Ele esteve no topo da montanha do cinema, por assim dizer – e agora, onde está? Ao que parece, imobilizado na perplexidade. Notamos que seu alterego – dessa vez, Bezhad – ao mesmo tempo é e não é cineasta: nunca nos é dito explicitamente o que ele é, mas indícios sugerem que seja membro de uma equipe de reportagem de televisão – uma grande diminuição, de qualquer forma, em relação aos artistas sérios e supostamente importantes dos filmes anteriores. Tal como o sr. Badii em *Gosto de cereja*, ele está o mais próximo possível de uma tela em branco, na qual são projetados não apenas os sentimentos do *auteur*, mas também os nossos, caso optemos por participar. Será que o sr. Ebert também encontrará tédio por aqui? Bem, que assim seja então. Bezhad, com exceção de seus espasmos de curiosidade e atividade, parece essencialmente entediado.

Nem escalando até as alturas, como faz o cineasta em *Através das oliveiras*, nem caindo para o abismo, como o protagonista de *Gosto de cereja*, ele está preso em um doloroso meio-termo existencial, trabalhando em um emprego ao qual é indiferente, à espera de uma morte que se recusa a chegar. Com uma naturalidade quase chocante, o filme ainda joga de lado o tão celebrado “humanismo” associado a Kiarostami: Bezhad claramente não tem investimento emocional na aldeia (sua atitude é de exploração imprudente, ao contrário do tratamento carinhoso de Koker); ainda mais surpreendente, suas atitudes são desagradáveis para Farzad, o menino que atua como seu

guia. Seria esse um retrato do artista enquanto misantropo dentro do armário? Um comentário irônico sobre a natureza dos meios de comunicação ou o abismo entre os profissionais pós-modernos do Irã e as províncias pré-modernas? Ou talvez outra “fábula sobre a vida e a morte”?

Mais que nunca, Kiarostami deixa numerosas lacunas na superfície do filme, as quais nos convidam, ou até mesmo nos obrigam, a uma participação imaginativa. No entanto, *O vento nos levará* também ruma em direção a outros horizontes; como o próprio título sugere, ele parece querer nos levar para além de um entendimento estritamente modernista da poesia cinematográfica de Kiarostami.

O espelho do Leste

Filmes como os de Kiarostami nos mostram um Irã secular e cosmopolita: uma imagem que logo identificamos, já que é semelhante a nossa. Porém, presumir que tais filmes não contêm veias religiosas e filosóficas mais profundas seria permanecermos fixados em nosso próprio reflexo. Em primeiro lugar, o que sabemos sobre o islã? Até os ocidentais mais *au courant*, poderíamos presumir, não sabem praticamente nada sobre o xiismo. Sugerir a eles que esse ramo da fé islâmica contém um sistema vasto, antigo e complexo de pensamento esotérico seria apresentar um Irã tal como ele deve parecer para muitos neófitos surpresos – uma Atlantis virtual filosófica, cuja existência continua desconhecida até para os muitos estudiosos de filosofia no Ocidente.

Felizmente, existem guias. Seyyed Hossein Nasr, Annemarie Schimmel, William Chittick, Frithjof Schuon, entre outros, exploraram as dimensões filosóficas do islã em detalhes. Dito isso, para uma compreensão da relação entre xiismo, Irã, estética e pensamento ocidental, não há Virgílio mais eloquente e estimulante que o grande iranologista francês Henry Corbin (1903-78), cuja obra literária abrange algo raro: um estudo seminal que é

também literatura espiritual profunda. Entre as várias obras de Corbin, muitas com edições americanas contemporâneas, algumas são bem pertinentes a esta discussão: *Spiritual Body and Celestial Earth: From Mazdean Iran to Shiite Iran* (Princeton/Bollingen), *The Voyage and the Messenger: Iran and Philosophy* (North Atlantic Books), *Alone with the Alone: Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (Princeton/Bollingen), *The Man of Light in Iranian Sufism* (Omega Publications) e *Avicenna and the Visionary Recital* (Princeton/Bollingen).

Se o pensamento iraniano analisado por Corbin é em geral identificado com o sufismo – centro esotérico do islã –, suas raízes se estendem até o Zoroastro e a Pérsia antiga. E, ao passo que se manteve como uma corrente vital no xiismo e no Irã até o presente, seus episódios-chave ocorreram na Idade Média – não por acaso, no momento em que as tradições filosóficas/científicas do islã e do Ocidente chegaram a uma encruzilhada decisiva, com o último seguindo o caminho que levaria ao materialismo racional enquanto o primeiro rumou em direção ao misticismo teísta. Esses episódios envolveram o trabalho de dois pensadores persas magistrais. Abu Ali Ibn Sina (980-1037) era conhecido pelo nome de Avicena no Ocidente, onde seus escritos tiveram um impacto que durou por todo o período medieval. Além de seu trabalho na área de medicina e ciência, Avicena propôs e iniciou a elaboração de uma “filosofia oriental”, um projeto mais tarde adotado e desenvolvido pelas mãos de Shihabuddin Suhrawardi (1154-91), cujo relativo anonimato no Ocidente Corbin tentou reverter durante toda sua carreira.

Fortemente inspirados em Aristóteles, Avicena e Suhrawardi foram intelectuais doutos e exegetas prolíficos em um período no qual não havia fronteira clara entre o estudo do corpo e da alma, deste mundo ou do outro. Aquele *outro* mundo, o da alma e dos seres imateriais, foi chamado de “Domínio Imaginal” (ou *mundus imaginalis*, do árabe *alam al-mithal*) por Corbin, que o identifica como “interzona” entre os domínios da forma pura e matéria vigente. Um lugar onde os “eventos da alma” transpiram, para além do tempo,

ainda que não seja senão o âmbito dos mortos ou inteligências angelicais. De maneira reconhecível por Blake ou Bunyan, ele abrange um terreno que deve ser atravessado por qualquer inteligência viva tentando conscientemente retornar para sua fonte, uma jornada que inevitavelmente tende a uma *orientação* adequada (esotérica).

As personagens de Kiarostami discutem suas orientações espaciais tão frequentemente que chegam a se assemelhar a uma piada sufi. Dado que seus filmes são chamados de “filosóficos”, esse paralelo com um dos temas mais recorrentes da filosofia iraniana seria mera coincidência? Parece improvável, ainda mais quando analisado sob a luz de outro paralelo: apesar de Avicena e Suhrawardi terem escrito grandes textos filosóficos, suas considerações mais evocativas sobre “filosofia oriental” estão em contos ficcionais sobre uma jornada ou uma busca – um paradigma narrativo significativamente comum à maioria dos filmes de Kiarostami. Corbin chama esses contos de “recitais visionários” (o francês *écrit* se assemelha mais a uma narrativa histórica que à performance musical) e mostra que ocorrem por paisagens visionárias que misturam o Alcorão com traços mazdeanos, tal como a montanha cósmica de Qaf.

Nesse domínio simbólico, a geografia física sofre transposições cruciais. O Oeste deixa de ser Ocidente, o lugar escuro da matéria, onde a alma está aprisionada (assunto da obra de Suhrawardi “O recital do exílio ocidental”); e o Leste, onde vemos o amanhecer, é o Oriente, o local da *orientação* que vai da escuridão para a luz (a “filosofia da luz” de Suhrawardi é chamada de iluminacionismo). Mas isso não é tudo. Qualquer um que identifique as raízes desse esquema em Platão e Plotinus consegue antecipar que a jornada essencial não se move de forma lateral (apesar de ser essa a impressão à primeira vista), mas *para cima*, em direção à fonte da queda da alma. Com isso, o Leste vira Norte. Como diz Corbin, o verdadeiro destino “não está na horizontal, mas na vertical”. Esse Oriente místico e suprassensorial, o lugar de origem e do retorno, objeto da busca eterna, está no polo celeste, ao extremo Norte, tão longe que está no limiar da dimensão do “além”.

Tal guinada, ou *desejo* de guinada do horizontal para o vertical, parece estar no coração simbólico de *O vento nos levará*, assim como está também no centro das tradições esotéricas de Oriente e Ocidente. Voltando para a abertura do filme: além de uma abertura cômica no enredo e de sua ressonância com episódios e vieses de filmes anteriores de Kiarostami, a cena dos viajantes procurando árvores no topo de montanhas áridas também abrange, em termos corbinianos, uma busca por *sinais do vertical*.

A recompensa logo surge. O carro dos teerãos passa por um garoto, Farzad, que foi enviado para guiá-los. Behzad sai e segue o garoto, que o leva em direção a uma rocha íngreme. É uma bela piada kiarostamiana: enquanto Behzad se esforça, Farzad admite que há caminhos mais fáceis até a vila. De um ponto de vista lógico, a subida é absurda. Mas há outro ponto: anunciar que nós deixamos a “terra plana” e entramos no domínio vertical, onde o tempo e outras leis que governam o mundo lógico e cotidiano perdem força e um drama da alma se inicia (enquanto ele e o garoto sobem, Behzad explica o significado do termo “abrindo mão do fantasma” – outra dica que entrelaça espírito e ascendência).

Desse ponto em diante, praticamente todas as personagens e os episódios do filme são situados (extraem seu significado) pelo *eixo vertical* do domínio. Behzad e seus companheiros (não vistos) estão alojados em uma casa da qual vemos apenas a ampla varanda, uma estrutura decididamente horizontal que serve tanto como o ponto central implícito da vertical quanto como o principal ponto de vista do protagonista. Abaixo, Behzad vê os sinais de pobreza, mortalidade, idade e opressão, representados pela janela azul da mulher moribunda. Acima, vemos o topo da colina, onde ele recebe orientação via mensagens de celular, “vindas de cima”. (Essas expressões de autoridade superior, em geral inúteis, emanam da invisível sra. Godarzi, cujo nome – que ecoa tal como Deus, Godard ou até Godot – é um dos toques mais jocosos do filme.)

Enquanto Kiarostami é um poeta de espaço por excelência, a forma pela qual *O vento nos levará* articula seu domínio hierárquico é excepcionalmente inteligente. Quando Behzad caminha em direção à casa da mulher moribunda,

mal parece que ele está se movendo para baixo, assim como a colina não parece ser mais alta que o telhado da casa em que ele está hospedado. O fato de ainda percebermos que um local está “abaixo” e outro está “acima” (direção que antecipamos sempre que o celular de Behzad toca) indica como tais relações são menos uma questão de espaço físico real que uma *leitura* feita pela mente – como, aliás, todas as direções e os pontos cardeais são irreduzivelmente simbólicos.

Esse elemento da transmutação por compreensão nos conecta com a *ta'wil* islâmica, ou exegese espiritual: uma forma de leitura que, ao traçar um termo ou um texto de volta a sua origem (divina), efetivamente restaura-o para aquele maior significado. Aqui, outra vez, é o sentido de um “retorno” vertical – que também pode assumir a forma lateral, como Corbin afirma, de um êxodo que conduz de volta “para o *Oriente* da ideia original e escondida”. Nesse sentido, o *ta'wil* nos conecta a um par de termos complementares que parecem tão essenciais para o cinema de Kiarostami, desde o início, quanto parte integrante e importante do pensamento xiita: *zahir* (o exterior, o aparente, o texto corânico) e *batin* (o interior, o oculto, o significado esotérico).

Por que onze das personagens de *O vento nos levará* (pela contagem de Kiarostami) permanecem ocultas ao longo do filme? Se alguém buscasse os potenciais significados simbólicos dessa peculiaridade em um terreno histórico mais profundo, inevitavelmente encontraria o “imã escondido” e as menores e as maiores ocultações, conceitos que não só têm sido cruciais para a escatologia xiita e ideias de justiça social por mais de um milênio, mas que tiveram um efeito profundo sobre a história iraniana recente. (A piada aqui é que, desde a revolução, não seria o imã, mas as pessoas que estão escondidas?) No entanto, o ponto mais imediato é que essas leituras não são necessárias, uma vez que a analogia da “poesia modernista” de Kiarostami – na qual a invisibilidade das personagens incita a participação imaginativa da plateia – fornece uma explicação suficiente, ainda que um pouco banal e talvez propositadamente incompleta.

De fato, ele se cobriu. E, em última análise, a coisa mais impressionante sobre como *O vento nos levará* trabalha seu significado é como ele coloca *batin*, o oculto, em primeiro plano. Outros filmes de Kiarostami, incluindo *Gosto de cereja*, também fazem uso de elipses “poéticas”, mas de modo muito diferente do que acontece aqui: convenções se tornam tão desarranjadas – o interior virado às avessas, o exterior virado para dentro – que uma interpretação esotérica não apenas é permitida, mas tacitamente exigida. Além disso, assim como se trata do primeiro filme de Kiarostami com um indicador explícito de poesia, é também o primeiro a conter (embora seja um pouco menos óbvio, ainda mais para os ocidentais) diversas alusões à religião – e que, no contexto, não são exatamente benignas.

O que torna as alusões negativas? Seriam os costumes antiquados das aldeias? Pelo contrário, a questão do ritual de enterro primitivo (em que as mulheres se escarificam para conquistar status social) poderia ser considerada o McGuffin de *O vento nos levará*. A aldeia, muito diferente de Koker, é em essência uma abstração que existe para apresentar o protagonista com um domínio vertical para além do domínio do comum. E isso é realizado com perfeição. No entanto, a história parece transpirar sob os sinais de *reversão* e *inversão*, correntes negativas que muitas vezes encontram expressão nos comentários e nas piadas do engenheiro, incluindo conotações religiosas. Quando Farzad faz uma prova e pede ajuda com a pergunta “O que acontece no Juízo Final?”, Behzad responde: “Os bons vão para o inferno, e os maus, para o céu”. É um ato maldoso com a criança, mas também uma caricatura de sua própria compreensão.

Aqui se encontra, na verdade, o fator crucial. Na vastidão selvagem, muito além da cidade, onde tais dramas de iniciação sempre ocorrem, Behzad ganhou acesso repentino à vertical e, com isso, a chance de escalada genuína. No entanto, ele está *desorientado*. Ao redor dele, encontramos alusões que conectam esse domínio a Abraão e à fonte mística chamada *zamzam*, José e o poço, Jacó e sua escada, a gruta ou caverna cósmica (não muito diferente da

de Platão) recorrente no misticismo islâmico e, mais significativo, o *Mi'raj*, a ascensão corporal do profeta Maomé ao céu. No entanto, em vez desses sinais, Behzad constantemente se atenta ao mensageiro imperfeito da terra plana, seu celular. Suas viagens recorrentes ao topo da colina são como uma gagueira, uma zombaria incompleta do *Mi'raj*, que precisam constantemente se repetir porque Behzad não entendeu “qual caminho leva para cima” ou onde a verdadeira voz de autoridade seria encontrada. Em efeito, *ele* é a tartaruga que está de cabeça para baixo, virada ao contrário devido à própria ignorância.

O que presenciamos é um drama não apenas de *compreensão*, mas de *intenção*, fatores que se entrelaçam crucialmente. O problema básico: embora Behzad se veja como observador neutro/repórter, ele está, na verdade, “trabalhando para a morte” ao desejar a morte da velha (o que completaria sua missão e o desprenderia da aldeia); em outras palavras, ele não enfrentou sua própria natureza e o significado de sua intenção. O ato final do filme leva essas questões a um crescendo simbólico. Na última de suas viagens ao cume, Behzad vê o buraco do escavador desmoronar, enterrando o homem lá dentro. Aqui, em um instante, ele compreende que tudo *depende dele* e corre para buscar pessoas e salvar o homem. De volta ao local do resgate, ele conhece um médico idoso que auxilia a mulher moribunda, confirmando, assim, a mudança de intenções provocada por sua tomada de consciência.

Esse médico, no entanto, é uma prova e um produto de tal mudança. Uma figura-chave no esquema simbólico do recital visionário, bem como de mitos e lendas populares em todo o mundo, ele é o guia, o amigo, o Eu celestial ou, em um termo que Corbin considera apto para relacionar cosmologias zoroastrianas e xiitas, “o anjo do próprio ser”. Na verdade, ele se identifica no primeiro trecho de poesia, que cita após Behzad subir em sua moto (“Se meu anjo da guarda é tal como o conhecimento, ele protegerá o vidro da pedra”). Quando os dois fazem a segunda viagem de moto por uma paisagem deslumbrante, Behzad menciona que o Paraíso deveria ser mais bonito. O doutor rebate que ninguém

voltou para confirmar essa crença e cita um poema de Omar Khayyam, incitando o leitor a ignorar “promessas” do além e “preferir o presente”.

De certa forma, esse momento após a tomada de consciência de Behzad espelha uma sequência centrada na poesia que não só precede essa epifania, mas parece pavimentar o caminho para tal. Durante uma sequência de cenas, Behzad busca um pouco de leite fresco, situação que parece misturar sede real com tons de frustração sexual. Por fim, ele consegue o leite ao entrar em um celeiro no subsolo, onde a namorada do escavador de vala (cujo rosto nunca vemos) ordenha uma vaca enquanto ele recita poemas de Farrokhzad, entre eles o que fornece o título do filme, que mescla paixão física e anseio místico. Nesse momento, o *leite* pode, obviamente, significar sustento, sexo, o “leite da bondade humana”, ou até mesmo ter um sentido oferecido por uma famosa tradição (*hadith*) do profeta, segundo a qual Mohammad, quando perguntado sobre o significado do leite em um sonho que teve, responde: “*Conhecimento*”. No uso de Kiarostami, não há contradição entre “sexo” e “conhecimento”; ao contrário, mediadas e compreendidas pela poesia, as conotações sensuais e sagradas refletem, reforçam e explicam umas as outras.

Polissemia similar marca a cena em que é citado Khayyam, poeta persa que constantemente argumenta e indaga se seus calorosos apelos à experiência sensual contêm dimensão mística ou não. Certamente o sentido do verso “rejeite a convicção no futuro e aproveite o momento” nos fornece um significado externo que, tal como os próprios significados “modernistas” de Kiarostami, não *necessitam* de interpretações adicionais. No entanto, qualquer pessoa familiarizada com as interpretações místicas sobre o trabalho de Khayyam (por exemplo, Paramansa Yogananda) poderia muito bem interpretar as palavras do doutor como: “Olhe além das ortodoxias que afirmam que o Paraíso se encontra *lá fora* e perceba que ele existe dentro de cada alma e de cada momento”. Se a primeira dessas interpretações poderia ser chamada de *exotérica*, e a segunda, de *esotérica*, uma terceira leitura, que chamaremos de *poético-filosófica*, engloba ambos os significados anteriores

ao considerar sua verdade “superior” não como caso de “ou isso/ou aquilo”, mas de “ambos/e”.

Esse mesmo entendimento, uma ponte sobre muitos dualismos, tem sido o coração epistemológico da obra de Kiarostami desde seus primeiros curtas. Aqui ele não se aplica apenas aos significados contidos em poemas (ou em outras produções), mas também aos tipos de poesia e suas ramificações culturais. Para qualquer um que tenha se tornado adulto na década de 1960 e abraçado a poesia modernista (e que tenha, talvez, adotado o cinema como uma forma semelhante), haveria uma tendência natural de alardear o novo em detrimento de formas mais antigas e tradicionais. Se isso sempre foi a tendência de Kiarostami, *O vento nos levará* claramente mostra que sua posição não é “Farrokhzad ou Khayyam”, mas “Farrokhzad e Khayyam”. O posicionamento dos dois poetas de cada lado da cena no clímax da história é preciso. E não é pouco significativo o fato de que, enquanto a poesia de Farrokhzad leva à epifania, Khayyam (ou uma compreensão esotérica dele) encarna seu resultado, o salto para uma forma superior, mais ética e visionária da percepção.

Tudo isso se soma a uma forma de cinema que, embora bem-humorada e sensualmente atraente, é muito mais cerebral que emocional. Embora agrade a determinado círculo de cine-estetas (mesmo aqueles que compreendem pouco das leituras sugeridas aqui), *O vento nos levará* não é um filme que toca o coração, e isso pode muito bem ser considerado uma falha até mesmo pelos telespectadores que o compreendem por um fluxo mais profundo e esotérico de significado. De qualquer maneira, essa escolha é claramente de Kiarostami. Talvez um dia ele combine o emocional e o simbólico e faça um filme que arrebate o coração, tal como os poemas de Rumi ou *Conference of the Birds*, de Attar, a grande joia da tradição do recital visionário. Por enquanto, porém, seu trabalho equivale a uma crítica implícita e uma rejeição da maioria do cinema, que comercializa a identificação, a sensação e a catarse. O que os filmes poéticos de Kiarostami parecem crescentemente propor é *um cinema de contemplação*, semelhante a um jardim murado de quietude e reflexão.

Os espectadores que compreendem o valor desse invólucro são aqueles que percebem que o maior drama da *compreensão* e da *intenção* em *O vento nos levará* não está na tela nem entre o autor e sua criação, mas potencialmente entre cada espectador e o filme. Como Roger Ebert indicou, a verdadeira ação está na interpretação. Ou, como Corbin escreveu sobre os recitais visionários de Avicena,

não são histórias sobre verdades teóricas que poderiam ser expressas de outra forma; são figuras que tipificam um drama pessoal e íntimo, o aprendizado de uma vida inteira. Esse símbolo é ao mesmo tempo chave e silêncio; ele fala e não fala. Ele nunca pode ser explicado em definitivo. Ele se expande na medida em que cada consciência é progressivamente convocada para seu desdobramento – isto é, na medida em que cada consciência torna o símbolo a chave para sua própria transmutação.

ASSISTINDO EM CASA AOS FILMES DE KIAROSTAMI*

Jonathan Rosenbaum**

Até que ponto Abbas Kiarostami, o mais conhecido e festejado dos cineastas iranianos, ainda pertence ao Irã e até que ponto ele pertence ao mundo agora? Na medida em que os primeiros dezesseis de seus dezessete longas-metragens foram rodados no Irã – *Cópia fiel* (2010) foi filmado na Itália e estreou em Cannes em maio de 2011, classificado como longa-metragem estrangeiro¹ –, pode-se dizer que ele “pertence”, de algum modo, a seu país natal. Porém, o último de seus longas, até o momento, a estrear comercialmente no Irã foi o décimo, *Gosto de cereja* (1997), e não se espera que a situação mude num

* Este ensaio foi escrito no fim de novembro de 2010, para o periódico *The Common Review*, por encomenda do editor, mas foi, na sequência, retirado da revista quando ficou claro que o editor não estava me fornecendo respostas genuínas ou diretas quanto à publicação ou não. É por isso que o público aqui. Apenas atualizei-o um pouco, de modo a incorporar as recentes e alarmantes notícias acerca da condenação de Jafar Panahi. Mais recentemente, graças a Danny Postel, este artigo foi republicado no Tehran Bureau. [Título original: *Watching Kiarostami Films at Home*. Disponível em: <www.jonathanrosenbaum.net/2010/11/watching-kiarostami-films-at-home>. Acesso em: fev. 2016. (N. E.)]

** Ensaísta e um dos críticos de cinema mais influentes da atualidade, publicou *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (1995); *Abbas Kiarostami* (com Mehrnaz Saeed-Vafa, 2003); *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (2003); *Discovering Orson Welles* (2007); e *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition* (2010). (N. E.)

¹ Tendo em vista a data de publicação do ensaio, o autor não teria como incluir, em sua análise, o último longa-metragem dirigido por Kiarostami, *Um alguém apaixonado* (2012). (N.E.)

futuro próximo. As violentas represálias do governo contra protestos após a eleição presidencial “roubada” de 2009 e a detenção do mais talentoso e politicamente ousado protegido de Kiarostami, Jafar Panahi – diretor de *O círculo* (*Dayereh*, 2000), *Ouro carmin* (*Talaye sorkh*, 2003) e *Fora de jogo* (*Offside*, 2006), que, em dezembro de 2010, foi condenado a seis anos de prisão e proibido de deixar o Irã, de fazer filmes e até mesmo de escrever roteiros por vinte anos –, não sugerem uma atmosfera muito compatível com o tipo de cinema de Kiarostami, sem mencionar o fato de os últimos filmes de sua autoria comercialmente bem-sucedidos no Irã terem sido *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) e *Close-up* (1990), ambos de mais ou menos duas décadas atrás. Por uma questão de necessidade, parece-nos que ele está a caminho de se tornar um cineasta internacional que trabalha no exílio.

Além disso, se considerarmos “longa-metragem” como um termo de mercado internacional, a maneira como somamos os itens da filmografia extremamente variada de Kiarostami que se encaixam nessa categoria não é, de forma alguma, segura. Defini arbitrariamente um longa-metragem como filme com duração de uma hora ou mais, o que de cara exclui *Traje de casamento* (1976, 57’), seu documentário experimental *Caso um, caso dois* (1979, 53’) e *O concidadão* (1983, 52’), entre outros – inclusive o episódio intermediário do filme italiano em três partes *Tickets* (2005), no qual cada parte tem aproximadamente 40 minutos.

Onde e como situamos Kiarostami em relação tanto ao cinema iraniano quanto ao cinema mundial – de modo mais geral, em relação ao Irã e ao mundo – é uma questão real e prática, para Kiarostami e para nós. Vivemos um momento ambíguo e paradoxal em que, por um lado, devido à globalização (incluindo aqui práticas relativamente uniformes de corporações multinacionais) e aos recursos da internet, as diferenças nacionais aparentam ser menos importantes do que costumavam ser; e, por outro lado, formas paranoicas e pânticas de políticas de identidade, incluindo modos hiperbólicos de nacionalismo, têm surgido por todo canto em resposta a tais mudanças.

Ao mesmo tempo, as definições de “cinema” e suas condições de visualização² estão sofrendo alterações radicais. De 1987 ao início de 2008, trabalhei como crítico de cinema para o *Chicago Reader* e assistia principalmente àquilo que precisava analisar, se não de imediato, eventualmente, em festivais de cinema ou em Chicago. Durante esse período, colaborei com a cineasta e professora residente em Chicago Mehrnaz Saeed-Vafa em um livro sobre Kiarostami, o qual foi publicado pela Universidade de Illinois em 2003; nossa visita ao Teerã no início de 2001 possibilitou-nos assistir a um corte não finalizado de *ABC África* (2001), primeiro longa de Kiarostami rodado digitalmente, antes de o filme surgir em festivais, naquele mesmo ano.

Desde então, como e quando consigo ver os filmes de Kiarostami tem sido uma questão imprevisível, por motivos distintos, embora inter-relacionados, e que têm muita ligação com o período transicional pelo qual estamos passando no tocante à cinefilia, graças aos DVDs e aos demais formatos digitais. Quando eu e Saeed-Vafa estávamos terminando o livro, pouco depois da estreia do filme em Cannes, a única maneira que tínhamos de assistir a *Dez* (2002) a tempo de incluir alguma discussão acerca da obra era em VHS. Vi pela primeira vez sua continuação não narrativa, *Cinco* (2003), como instalação em um museu em Turim durante uma imensa retrospectiva de Kiarostami; depois, vi em uma exibição em tela grande no Festival Internacional de Toronto, mas, conforme descobri quando por fim pude assisti-lo em casa em DVD, nenhuma das duas exibições eram adequadas ou satisfatórias para o encontro com uma obra de câmara tão intimista.

Rodado próximo ao mar Cáspio enquanto Kiarostami visitava Panahi e corroteirizava *Ouro carmin*, o filme enfoca primordialmente objetos como um tronco de madeira fustigado pelas ondas, cães e patos na praia e a lua refletida num lago. O título completo da obra é *Cinco longos planos dedicados a Yasujiro Ozu*, e isso é enganoso em pelo menos alguns sentidos, porque: a)

2 No original “viewing situations”. (N. T.)

Ozu era um diretor japonês que trabalhava em estúdio, exclusivamente com narrativas ficcionais; b) como o próprio Kiarostami explica em seu filme de 54 minutos *Around Five* (2005), o quinto e, de longe, mais interessante “plano” foi filmado, na realidade, ao longo de diversos meses em locações variadas e editado de modo a parecer um único plano em uma mesma locação. Porém, enganar o público e, na sequência, pô-lo a par de como ele foi iludido tem sido uma preocupação central de Kiarostami desde, pelo menos, *Close-up* e *Gosto de cereja*. Mesmo quando faz filmes destinados à exibição fora de uma sala de cinema, situar sua obra numa relação dialética com as várias seduções ilusionistas do cinema comercial, incluindo Hollywood, continuou a ser parte importante de seu jogo (“Não acredito em um cinema de narrativa literária”, Kiarostami afirma em *Around Five*, “mas não acredito que o cinema possa existir sem contar uma história”, argumentando na sequência que os espectadores impõem narrativas, consciente ou inconscientemente, até mesmo a fotografias estáticas).

Com efeito, *Cinco* demonstrou-se em muitos aspectos obra crucial para Kiarostami. Assinalou o princípio de um extenso período ao longo do qual o cineasta fugiu do circuito de cinema de arte para adentrar o mundo dos museus e das galerias, exibindo muitas de suas fotografias de paisagem e criando diversas instalações relacionadas com cinema (inclusive uma série de “cartas” em vídeo trocadas com o cineasta espanhol Víctor Erice). Quando começou a retornar aos filmes de sala de exibição, com *Shirin* (2008), ele o fez de forma significativa, enfocando como tema o hábito de frequentar salas de cinema. Não sei ao certo julgar o melhor formato para ver *10 sobre Dez* (2003), documentário making of de Kiarostami sobre *Dez*, o qual vi tanto como extra de DVD quanto na tela do Gene Siskel Film Center de Chicago; senti algo da mesma ambivalência quase dois anos depois, ao escrever sobre o curta de meia hora *Caminhos de Kiarostami*, o qual trata das fotografias de paisagem, mas termina com uma resposta polêmica e alarmada à perspectiva do desenvolvimento de armamentos nucleares no Irã. Apesar

das óbvias vantagens da imagem em tela grande, a conveniência de assistir e voltar um DVD tampouco pode ser ignorada. No caso do episódio de *Tickets* dirigido por Kiarostami, lamentei que a única maneira de assisti-lo fosse em DVD e lamentei o impasse em relação a *Shirin* (o qual – é interessante notar – trabalha a partir de um contexto ainda mais específica e arquetipicamente iraniano).

Quando consegui assistir a *Cópia fiel*, no último outono, eu dava aulas na Virginia Commonwealth University, em Richmond, e minha única opção, caso eu quisesse ver o filme logo, era encomendar o DVD pela Amazon francesa, o que prontamente fiz. Por outro lado, eu estava ensinando sobre *O vento nos levará* (1999), em projeção de DVD, mais ou mesmo à mesma época, e acabei exibindo uma sequência do DVD de *Cópia fiel* em uma tela grande como parte do mesmo curso. Dessa vez, assim como em *Tickets*, o contexto iraniano está completamente ausente, exceto pela menção passageira, por parte do herói inglês, a um poema persa. Saeed-Vafa comentou comigo, depois de assistir a *Cópia fiel* em Chicago, que achou o filme limitado por ser, essencialmente, o filme de um turista. Isso me fez lembrar que, segundo Pedro Costa, Jean-Marie Straub criticou certa vez um dos longas iranianos de Kiarostami como sendo o filme de um turista. Seria até mesmo possível dizer que a vantagem do estrangeiro – mesmo quando está objetificando e/ou criticando sua própria relação ambígua com as personagens – é parte essencial de seu equipamento como realizador e algo que o distingue marcadamente de Mohsen Makhmalbaf, cineasta que vive agora em Paris com a família e que sofreu enquanto artista ao ver-se forçado a se exilar. A meu ver, os longas mais recentes de Makhmalbaf rodados fora do Irã, como *A caminho de Kandahar* (*Safar e Ghandehar*, 2001), no Afeganistão, e *Scream of the Ants* (*Faryad moorcheha*, 2006), na Índia, bem como seu *A Time for Love* (*Nobat e Asheghi*, 1990), rodado na Turquia, são muito menos confiantes e persuasivos que obras dele puramente iranianas, como *Feridas de um casamento* (Arousi-ye Khouban, 1989) e *The Peddler* (Dastforoush, 1989).

Enquanto trabalhávamos no livro, eu e Mehrnaz descobrimos uma enorme diferença de visão a respeito da obra de Kiarostami: ela o encarava principalmente como um cineasta iraniano, ao passo que eu o via mais como alguém que realizava filmes sobre o mundo contemporâneo e que, por acaso, nascera no Irã. Contudo, agora que ele começou a fazer filmes sobre o mundo contemporâneo fora do Irã, é possível que a ausência de contexto nacional possa limitar sua visão daquele mundo em certos aspectos. Afinal, é importante não perder de vista o fato de que o Irã é tão multicultural do ponto de vista étnico quanto os Estados Unidos (o que é demonstrável até mesmo por dados no site da CIA), e os filmes iranianos de Kiarostami frequentemente refletem isso – vide, por exemplo, as personagens turcas de *Close-up* e *Gosto de cereja* ou as personagens curdas de *Gosto de cereja* e *O vento nos levará*.

Ex-ilustrador publicitário, nascido em 1940, que desenhava capas de livros e cartazes, que fez trailers de cinema e mais de 150 comerciais para televisão entre 1960 e 1969, Kiarostami tornou-se cineasta apenas após ser convidado, em 1969, a ajudar a estabelecer uma unidade cinematográfica no Kannon – instituto para o desenvolvimento intelectual de crianças e jovens adultos, organização estatal fundada pela esposa do Xá. Consequentemente, entre 1970 e 1992 realizou praticamente todos os seus filmes (dezenove no total) para essa organização – sendo a única exceção significativa seu primeiro longa-metragem, *O relatório* (1977) –, o que significou que pôde desenvolver-se como cineasta inteiramente independente das restrições comerciais e industriais comuns. Apesar de e em consequência desse contexto atípico, Kiarostami passou a conceber seu próprio tipo de cinema em relação dialética com o cinema comercial, uma vez que adentrou o mercado internacional no final dos anos 1980, no início dos anos 1990, principalmente com *Close-up* (lançado tanto em DVD quanto em Blu-Ray pela Criterion, no mesmo pacote que seu primeiro filme para o Kannon, *O viajante* [1974]). Essa tendência, que já se encontrava enraizada quando ele ganhou o prêmio Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1997 por *Gosto de cereja*, tornou-se ainda mais

pronunciada e aberta em seus dois longas mais recentes, *Shirin* (disponível em DVD pela Cinema Guild) e *Cópia fiel* (o qual, em 2010, encontrava-se disponível em DVD nas versões francesa, italiana e inglesa). Isso também pode ser sentido pelo uso recorrente de carros na maioria de seus longas principais (mais notavelmente em *E a vida continua*, *Gosto de cereja*, *O vento nos levará*, *Dez* e em uma bela sequência de *Cópia fiel*), com o motorista quase sempre reagindo a vários pedestres, o que sugere analogias continuadas não apenas entre câmeras e para-brisas, mas também, de maneira ainda mais significativa, entre motoristas e espectadores em uma sala de cinema, que conseguem estar, a um só tempo, sozinhos e em companhia de outras pessoas.

Kiarostami não é cinéfilo, apesar de suas alusões a Ozu, e muito embora dificilmente esteja sozinho entre respeitados cineastas internacionais com essa característica – é provável que o cineasta húngaro Béla Tarr se interesse ainda menos pelos filmes dos outros –, esse traço nos ajuda a definir a posição ludicamente contenciosa que ele criou para si com relação às normas da realização cinematográfica comercial. É quase como se sua intenção fosse imitar e emular as convenções do cinema narrativo comercial, ao mesmo tempo que as sabotava e as desconstrói de diversas maneiras: sonhando importantes aspectos do enredo, incluindo motivações e/ou desenlaces (*E a vida continua*, *Através das oliveiras*, *Gosto de cereja*, *O vento nos levará*, *Dez* e *Cópia fiel*) e compondo várias ilusões narrativas que dependem da imaginação do público (caso de todos os filmes citados, bem como de *Onde fica a casa do meu amigo?*, dos documentários *Lição de casa* [1989] e *ABC África* e da singular mescla de documentário e ficção de que são compostos *Close-up*, *Cinco* e *Shirin*). Suas maneiras de levar esse propósito a cabo variam de filme para filme – em *Através das oliveiras* e *Gosto de cereja*, ele se recusa a nos dar o fecho narrativo pelo qual estivemos esperando; em *O vento nos levará*, mantém muitas personagens importantes perpetuamente fora do alcance da câmera; na maioria desses filmes, salvo documentários e semidocumentários, ele restringe todas ou quase todas as ações a exteriores; além disso, cenas

importantes em *Gosto de cereja*, *O vento nos levará* e *ABC África* transcorrem em escuridão quase total. No entanto, poder-se-ia argumentar que o desejo de engajar-se com o cinema enquanto instituição com diversos códigos e convenções é uma constante (no caso de sua habitual recusa a filmar em interiores domésticos, a censura iraniana no tocante a mulheres trajando hijabs é ostensivamente responsável, posto que solicitar que personagens femininas os vistam dentro de casa violaria a plausibilidade).

A partir de sua longa temporada no Kannon, trabalhando na maioria das vezes com crianças e quase que invariavelmente com atores não profissionais, Kiarostami desenvolveu diversos métodos para obter o tipo de performance e reação que desejava sem recorrer a diálogo roteirizado. Quando rodou *Gosto de cereja*, um de seus melhores filmes, ele já se havia tornado tão hábil em sua técnica que foi capaz de filmar praticamente todas as trocas dialógicas do filme, transcorridas em grande parte nos bancos dianteiros de um carro guiado pelos arredores de Teerã, sem que os atores se encontrassem presencialmente. Ele filmava o motorista, personagem principal do filme, a partir do assento adjacente do carro; a pessoa com quem essa personagem estava conversando, a partir do assento do motorista. Depois, editava os dois conjuntos de planos de tal maneira que o público não sentia dificuldade em acreditar que ambas as personagens se encontravam no mesmo espaço ao mesmo tempo. Variações dessa técnica foram utilizadas em outros de seus filmes. Em *O vento nos levará*, mais uma obra-prima, algumas das trocas dialógicas entre um realizador de documentários em um remoto vilarejo curdo (Behzad) e um menino nativo da região que lhe servia de guia (Farzad) foram filmadas separadamente, resultando que o seguinte diálogo do filme entre as personagens foi, na realidade, uma transposição parcial de conversa real entre Kiarostami e Farzad:

Behzad: Pode me responder uma coisa francamente?

Farzad: Sim.

Behzad: Você acha que sou mau?

Farzad (sorrindo): Não.

Behzad: Tem certeza?

Farzad (assertivamente): Sim.

Behzad: Como você pode ter certeza?

Farzad (corando um bocado): Eu sei... que você é bom.

Behzad (sorrindo à larga): Ah, já que eu sou bom, você poderia me trazer uma tigela para transportar o leite?

“Tive que lhe fazer essa pergunta”, explicou-me Kiarostami durante uma entrevista, “porque ele não gostava muito de mim, diferentemente do ator que estava interpretando o protagonista” (Behzad Dorani). Acrescentou com uma risada: “É por isso que ele não foi muito convincente ao dizer que eu era um homem bom”. O real motivo por trás dessa sequência foi, em suma, uma espécie de autocrítica; contudo, Kiarostami mostrou-se feliz em ocultar esse fato, pelo menos parcialmente, detrás de uma ficção narrativa.

Em *Shirin*, o cineasta leva essa técnica ainda mais adiante e num sentido ainda mais radical, concentrando a câmera exclusivamente em close-ups de espectadoras as quais acreditamos estarem assistindo a um filme em uma sala de cinema, filme que ouvimos no extracampo – as espectadoras são interpretadas por muitas das principais atrizes profissionais do cinema iraniano e Juliette Binoche. A ilusão, de fato, é fluida, apesar do fato de que não havia nem filme nem cinema; Kiarostami filmou cada uma das atrizes em sua própria sala de estar e montou a trilha sonora do filme imaginário, com diálogo, efeitos sonoros e música, em um estúdio. O paradoxo desse intrincado experimento é que o filme a que essas mulheres estão supostamente assistindo é um *kitsch* comercial baseado em um famoso poema medieval, “Khosrow e Shirin”, de Nezami Ganjavi (c. 1141-1209). É quase como se Kiarostami respondesse ao conselho de vários críticos e colegas para que fizesse um filme “de verdade” com atores famosos, enredo fácil de acompanhar, música etc., criando um objeto impossível que é, a um só tempo, todas essas

coisas e nenhuma delas, ao mesmo tempo que nos engana tão habilmente quanto o ilusionismo hollywoodiano. É por isso, claramente, que aqueles documentários de making of tão proeminentes hoje como extra de DVD, quer rodados pelo próprio Kiarostami, quer rodados por outrem, são interessantes e relevantes no que diz respeito à obra dele. Conforme assinalou o realizador francês Olivier Assayas em uma entrevista de 2003, discutindo o cinema comercial, tem havido nos últimos anos uma curiosa dualidade segundo a qual o público prefere ser completamente passivo e subjugado pelos filmes que veem no cinema para depois, passados alguns meses, tornar-se empoderado e interativo com relação ao que veem e ouvem quando compram ou alugam o mesmo filme em DVD.

As próprias obras de Kiarostami partilham dessa natureza dual, mesmo quando buscam subjugar o espectador de maneira mais íntima, como em *Cinco*. Em *Shirin*, que trata de espectadores subjugados pelo que veem e ouvem em uma sala de cinema, essa característica torna-se ainda mais pronunciada. No entanto, para uma experiência plena desse paradoxo, seria preciso ver *Shirin* em um cinema junto a outros espectadores, coisa que até o momento não pude fazer. Não estou sozinho na vivência dessa restrição; a maior parte das pessoas no mundo vive em lugares onde uma exibição pública de *Shirin* seria inconcebível, ao passo que encomendar o DVD e assisti-lo em casa é uma possibilidade comum.

Cópia fiel – filmado, como o episódio de *Tickets*, na Itália, mas sem atores iranianos e sem nenhuma fala em persa – é, em certo sentido, uma subversão ainda mais radical do cinema comercial, embora pareça ser, de início, muito mais convencional. Um autor inglês viajando (interpretado pelo cantor de ópera William Shimell) dá um passeio de um dia por uma vila na Toscana em companhia de uma antiquária local francesa (Juliette Binoche); eles acabam de se conhecer, muito embora comecem a, repentinamente, se portar como se fossem casados havia muito tempo, brigando enquanto tentam comemorar um suposto décimo quinto aniversário de casamento. A relativa

verossimilhança, tornada já algo precária pelo pareamento de um inábil ator não profissional com uma talentosa atriz profissional, é desconstruída por essa curiosa farsa, muito embora a encenação possa parecer ainda mais “real” que os elementos artificiais de que *Shirin* é composto.

Aqueles que tiveram a oportunidade de ver o raramente exibido e altamente característico primeiro longa-metragem de Kiarostami, *O relatório* – tentativa de lidar ficcionalmente com o trauma da dissolução de seu próprio casamento (e que pareceu um ator não profissional com uma atriz de teatro profissional, Soreh Aghdashloo, indicada ao Oscar 26 anos depois) –, podem encarar a obra como uma refilmagem muito melhorada e teoricamente atualizada. Poder-se-ia dizer até mesmo que Binoche tem um desempenho enquanto estrela muito mais agressivo (pelo menos, assertivo) que Aghdashloo teve em *O relatório*, o que sublinha a medida em que todas as atrizes profissionais de *Shirin* estão atuando, mesmo enquanto supostas espectadoras.

Em certos momentos, o comportamento e a psicologia de Binoche e Shimell em *Cópia fiel* podem ser confusos e até mesmo intratáveis enquanto ficção – incluindo aqui um final aberto que é tão irresoluto quanto o de *E a vida continua*, o de *Através das oliveiras* e o de *Gosto de cereja* –, mas as questões emocionais desveladas são inescapavelmente reais (*O relatório* foi feito pouco depois da Revolução Iraniana, e Kiarostami o descreveu como uma “revolução dentro de mim mesmo”).

Embora Kiarostami tenha sido frequentemente criticado, tanto dentro quanto fora do Irã, por evitar temas políticos – pelo menos em comparação a Makhmalbaf e outros que foram forçados a exilar-se, bem como Panahi –, pode-se argumentar, e já o fiz em outros textos, que sua relação pouco ortodoxa com as normas comerciais também estimulou e inspirou práticas cinematográficas alheias. Se sobreviverá no exílio e em DVD não são, obviamente, a mesma questão, mas ambas pairam sobre sua obra com persistência fantasmática.

ILUMINAÇÃO ÍNTIMA*

Alberto Elena**

*Não leste
não oeste
não norte
não sul
apenas este sítio em que por ora me encontro*

Abbas Kiarostami

Modelo de um neorrealismo *aggiornato*, símbolo da melhor tradição humanista da sétima arte, ícone do cinema moderno – a obra de Abbas Kiarostami parece desafiar qualquer definição antecipada. A pergunta usada pelos *Cahiers du Cinéma* como título para o famoso dossiê monográfico acerca

* Publicado originalmente como “Intimate Lighting: Epilogue”, em *The Cinema of Abbas Kiarostami*. Londres: Saqi, 2005, pp. 184-95. Agradecemos à editora por autorizar gratuitamente esta publicação. (N. E.)

** Historiador e programador de cinema, lecionou na Universidad Autónoma de Madrid até 2014, ano de seu falecimento. Publicou, entre outros, *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español* (2010), *The Cinema of Abbas Kiarostami* (2005) e *Los cines periféricos* (1999). (N. E.)

do realizador iraniano, “Quem é você, sr. Kiarostami?”¹, continua relevante hoje e tão aberta à discussão quanto era então. Tentativas de enquadrá-lo em uma ou outra corrente ideológica e estética, situar sua obra no interior de um arcabouço teórico reconhecível e identificável, dar conta de sua carreira incrivelmente fértil como realizador cinematográfico defrontam-se, cada vez mais, com o impeditivo da crescente diversidade de seus últimos filmes e a personalidade (aparentemente) camaleônica que o diretor revela pouco a pouco. Autores já derramaram rios de tinta tratando da dívida de Kiarostami a Rossellini – autores que se concentraram tão somente em *E a vida continua* (1992), praticamente ignorando seus filmes anteriores –, e, em seguida, surgiram *Através das oliveiras* (1994) e *Gosto de cereja* (1997), invalidando, portanto, muitos dos juízos precipitados feitos até aquele momento. A excessiva insistência em considerar os filmes de Kiarostami a partir de uma perspectiva modernista, com base sobretudo em *Através das oliveiras*, também esvaziou a força da maior parte de seus argumentos à luz de filmes posteriores, muito embora o elemento de autorreferência na obra do diretor tenha sido sempre aparente. Quando alguns críticos já haviam cunhado expressões pitorescas, como “neorrealismo pós-moderno”, com vistas a explicar a natureza dos filmes de Kiarostami,² *O vento nos levará* (1999) e *Dez* (2002) começaram a explorar áreas que desafiam tais definições. Foi-se qualquer traço do humanismo alegre e otimista que alguns pensaram ter identificado no Kiarostami do início dos anos 1990. Neste momento, não se faz necessário recordar que Kiarostami sempre manteve certa distância da tradição neorrealista, o único ponto em comum sendo – à parte certas técnicas isoladas – um vago zeitgeist. “Se existe alguma semelhança possível entre meus filmes e o neorrealismo italiano”, Kiarostami já argumentava em 1992,

*deve ter algo a ver com as características sociais e políticas do Irã atual, as quais são, de certa maneira, bastante parecidas às da Itália pós-guerra. Mas meu trabalho não deve ser visto como pura imitação do neorrealismo italiano: a imitação no cinema não me interessa em absoluto, pois creio que sempre envolve o risco de produzir algo muito artificial.*³

Em entrevistas posteriores, quando lhe indagaram se considerava a si próprio um diretor realista, ele respondeu: “Não. Na realidade, rejeito os ‘ismos’ *en masse*. Incluindo o termo ‘humanismo’, de que certas pessoas se utilizam ao tratar de meus filmes. A verdade é que penso que meus filmes não são de forma nenhuma humanistas”.⁴ Com argumentos convincentes, Fergus Daly desconstrói completamente o mito do neorrealismo e do humanismo de Kiarostami (à parte alguns detalhes superficiais, claro), de modo a relacionar seus filmes, em especial *Close-up* (1990) e *Através das oliveiras*, às mais vigorosas correntes pós-modernas da cinematografia contemporânea.⁵ Escrito no início de 1998, o texto de Daly não leva em consideração os novos desdobramentos introduzidos em *Gosto de cereja*, mas certamente apresenta um bom contraponto ao corpus crítico gerado até aquele momento pela obra de Kiarostami e, de qualquer modo, tem o incontestável mérito de pôr em questão diversos saberes aceitos que, à época, estavam sendo infinitamente repetidos.

Não devemos, contudo, assumir uma posição que enfoque demasiadamente esse lado modernista da obra de Kiarostami; ou devemos, pelo menos, esforçar-nos muito no sentido de esclarecer seu significado preciso. O bastante difundido, antigo e excessivo uso de referências ocidentais ao se analisar a filmografia

¹ “Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami?”, *Cahiers du Cinéma*, n. 493, jul./ago. 1995, pp. 66-114.

² Jared Rapfogel, “A Mirror Facing a Mirror”, *Senses of Cinema*, n. 17, nov./dez. 2001. Disponível em: <www.sensesofcinema.com/contents/01/17/close_up.html>. Acesso em: 26 mar. 2016.

³ Laurence Giavarini e Thierry Jousse, “Entretien avec Abbas Kiarostami”, *Cahiers du Cinéma*, n. 461, nov. 1992, pp. 34-5.

⁴ Stéphane Goudet, “Entretien avec Abbas Kiarostami: Manipulations”, *Positif*, n. 442, dez. 1997, p. 98.

⁵ Fergus Daly, “Abbas Kiarostami: The Mirror of Possible Worlds”, *Film West, Ireland's Film Quarterly*, n. 32, maio 1998, pp. 34-7.

de Kiarostami (Rossellini, De Sica, Olmi, Bresson, Godard, Murnau, Tati e até mesmo mestres orientais, como Ray e Kurosawa, também vítimas de exercício parecido) vem, há muito tempo, obscurecendo a enraizadíssima influência persa em seus filmes. “Não ignore o contexto iraniano nem subestime sua importância”, sugeriu Godfrey Cheshire, recentemente em seu guia introdutório sobre como interpretar a obra de Kiarostami.⁶ O próprio Kiarostami, antes, disse a mesma coisa por muito tempo, mas seus comentários davam, em geral, em ouvidos moucos: “Sem dúvida eles [meus filmes] têm raízes muito profundas no coração da cultura persa. Em que outro lugar teriam sua fonte?”⁷

Embora seja verdade, tal como argumenta Marco Dalla Gassa, que o dispositivo da repetição, a propensão à digressão, as frequentes mostras do processo de realização cinematográfica, a mescla de diferentes camadas de realidade e o uso repetido de finais em aberto sejam alguns dos atributos estilísticos que caracterizam a maior parte dos filmes de Kiarostami,⁸ em geral definidos como autorreferentes ou autorreflexivos, esses atributos não necessariamente advêm de um pós-modernismo ocidental. Para o crítico e ensaísta iraniano Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan,

Kiarostami é herdeiro de uma tradição artística oriental que coloca em primeiro plano a desconstrução e a narrativa múltipla, características manifestas de maneira mais pronunciada em Close-up. Esse terreno mágico é a fonte real de sua fascinação pela não linearidade e pela narrativa multiespacial, não as nouvelle vagues francesa e alemã. [Por outro lado], a pintura miniaturista persa oferece um instrumento de abordagem conceitual convincente no que se refere a Kiarostami. Significados

⁶ Godfrey Cheshire, “How to Read Kiarostami”, *Cineaste*, v. 25, n. 4, set. 2000, p. 9. Texto traduzido neste volume. (N.E.)

⁷ Nassia Hamid, “Near and Far. Interview”, *Sight and Sound*, v. 7, n. 2, fev. 1997, p. 22.

⁸ Marco Dalla Gassa. *Abbas Kiarostami*. Gênova: Le Mani, 2000, pp. 154.

*ocultos, iconografia simbólica e intertextualidade atuam como mecanismos de mediação por meio dos quais são reguladas as esferas pública e privada.*⁹

Os insights de Mir-Ehsan são desenvolvidos de maneira mais detalhada no esplêndido artigo de Sylvie Rollet, o qual explora exaustivamente essas questões. Interessada na explicação de uma natureza “modernista” nos filmes de Kiarostami, Rollet indaga:

*Devemos analisar de maneira complacente a obra de um cineasta tão genuinamente iraniano, valendo-nos de um conceito de “modernismo” tão marcadamente ocidental? Não seria mais apropriado explorar a tradição musical e pictórica de que Kiarostami é herdeiro? Talvez, então, descobrissemos que sua rejeição dos códigos naturalistas de representação e seu retorno ao uso de símbolos em vez de simulações sejam menos um signo de ruptura que de um legado.*¹⁰

Referindo-se à conhecida aversão das artes islâmicas no tocante ao uso de figuras humanas e sua correspondente preferência pela caligrafia e pela ornamentação,¹¹ Rollet assinala como “esse modo ‘ornamental’ remove qualquer tipo de aspecto referencial e coloca a ênfase, em vez disso, na indecisão e na incerteza”.¹² Tal “princípio de incerteza”, que, segundo Laura Mulvey,

⁹ Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan. “Dark Light”, em Rose Issa e Sheila Whitaker (org.), *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londres: National Film Theatre, 1999, p. 113.

¹⁰ Sylvie Rollet, “Une esthétique de la trace”, *Positif*, n. 442, dez. 1997, p. 92.

¹¹ O tratamento clássico desse tópico segue sendo o de Oleg Grabar. *The Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale University Press, 1973, pp. 75-103.

¹² Sylvie Rollet, cit.

caracteriza a abordagem estética e poética de Kiarostami,¹³ encontra-se, portanto, firmemente ancorado na cultura iraniana, o que confere a seus filmes um nível de abstração comparável ao das miniaturas, grandiosa ramificação das artes plásticas da Pérsia clássica. Aqui se encontra o lócus de um mundo autossuficiente no qual diversos elementos se encontram mesclados (interior e exterior; passado, presente e futuro), elementos que os ocidentais sempre tendemos a considerar distintos e que, no entanto, Kiarostami parece, de forma surpreendente, ser capaz de reproduzir no meio essencialmente diferente do cinema.¹⁴ Neste texto, não se faz necessário reconstruir de maneira detalhada o argumento de Rollet, o qual ela estende para outros aspectos do estilo de Kiarostami (e que, naturalmente, é oscilante em sua relevância, dependendo do filme), mas é apropriado enfatizar que a autorreferencialidade de seus filmes é plural e culturalmente determinada. Nada poderia ser mais distante das intenções de Kiarostami que o emprego dessa reflexividade como exercício lúdico de maneirismo ou simples jogo mnemônico de um cinéfilo: se há qualquer coisa por trás do uso habitual de tais dispositivos, é a profunda preocupação filosófica com o significado das aparências e, por consequência, uma reflexão acerca do potencial do cinema para reconstituir uma realidade mais profunda por meio de suas “mentiras”.¹⁵

No entanto, seria um equívoco pensar que Kiarostami teceu profundas reflexões teóricas antes de embarcar na carreira de cineasta. Como ele mesmo já explicou em diversos momentos, trata-se de uma atitude profundamente intuitiva, na qual fontes específicas de inspiração desempenham um papel de vulto: “Minha abordagem do cinema é em conformidade com a situação.

13 Vide Laura Mulvey, “Kiarostami’s Uncertainty Principle”, *Sight and Sound*, jun. 1998, pp. 24-7. Contudo, a expressão já havia sido empregada, com o mesmo propósito, por David Oubiña, “Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní”, em *Filmología: Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000, pp. 175-85.

14 Sylvie Rollet, cit., p. 93.

15 Vide Bruno Roberti, “Il sogno della verità e la verità dei sogni”, em Bruno Roberti (org.). *Abbas Kiarostami*. Roma: Dino Audino Editore, 1996, p. 5.

Isso é um processo espontâneo, e não pensei a respeito de antemão”.¹⁶ Em outro momento, ele complementa: “Não começo com uma teoria em mente. Trabalho de maneira completamente instintiva e não saberia fazê-lo de outra maneira. Mas estou convicto de que o cineasta de hoje precisa questionar-se acerca das imagens, não apenas produzi-las”.¹⁷ Os filmes de Kiarostami são, portanto, governados por uma ética restrita acerca da visualização e da captação de imagens frequentemente circuladas como meros produtos em um supermercado audiovisual padronizado, do qual partimos todos carregando uma sacola cheia dos mesmos itens.¹⁸ A ideia de Alain Bergala em relação a uma “reeducação do olhar” faz total sentido quando aplicada ao *corpus* de Kiarostami como um todo – ela assume diferentes formas em ocasiões distintas, mas há sempre um denominador comum, que é resgatar as plateias da servidão intelectual e emocional a elas imposta por Hollywood, com o acachapante poder de sua maquinaria narrativa.¹⁹

O compromisso de Kiarostami com a indeterminação e com a incerteza não deve ser confundido, no entanto, com inescrutabilidade. Como alega Gilberto Perez, nada há de pretensioso ou abstruso acerca dos filmes de Kiarostami. “Eles são descomplicados e desprovidos de afetação; à plateia, não impõem exigências que distinguiriam os inteligentes dos ignorantes.”²⁰ Se os filmes de Kiarostami dividem, de fato, públicos, essa seria, de qualquer forma, uma divisão entre os que têm paciência e os que não têm. Fragmentando e ocultando

16 Peter Rist, “Meeting Abbas Kiarostami”, *Offscreen*, 6 mar. 2001. Disponível em: <www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kiarostami.html>. Acesso em: 26 mar. 2016.

17 Michel Boujut, “Abbas Kiarostami: Comment peut-on être un cinéaste persan?”, *L'Événement du Jeudi*, 14 maio 1992, p. 141.

18 O próprio Kiarostami fez essa analogia em comentários concedidos em 1994 e reproduzidos em “Quotations from Abbas Kiarostami, 1978-99”, *Film International*, n. 25, verão 1999, p. 26.

19 Nassia Hamid, “Near and Far. Interview”, *Sight and Sound*, v. 7, n. 2, fev. 1997, p. 24.

Sobre essa “reeducação do olhar”, ver Alain Bergala, “L’Ost et le pare-brise: a propos de *Le vent nous emportera* d’Abbas Kiarostami”, *Cahiers du Cinéma*, n. 541, dez. 1991, p. 34.

20 Gilberto Perez, “Film in Review: The Edges of Realism”, *The Yale Review*, v. 85, n. 1, jan. 1997, p. 177.

informações, embarcando em digressões inesperadas, explorando e prospectando ao máximo as possibilidades expressivas da repetição e usando qualquer outro meio à disposição para ocasionar um “distanciamento” entre o filme e o público, Kiarostami deseja alcançar uma colaboração criativa com uma plateia atenta. Esse “distanciamento”, por sinal, possui um equivalente na tradição artística persa: o *tazieh*, ou teatro religioso ritualizado, embora essencialmente alheio às preocupações do cineasta, exhibe, no entanto, esse aspecto, o qual é extraordinariamente similar a alguns dos dispositivos usados nos filmes.²¹ O propósito fundamental de Kiarostami, portanto, é fazer com que o público participe de seus filmes, os quais são, por essa razão, “incompletos”, e apenas dessa maneira podem esperar se aproximar do fugidio mistério da poesia.²²

Seria difícil exagerar a importância da poesia na vida e na obra de Abbas Kiarostami, não apenas porque ele próprio já publicou poemas – em tempos recentes, em italiano, inglês e francês²³ –, mas também porque, ao longo de sua vida, a poesia tem sido uma fonte inesgotável e constante de prazer, consolo e inspiração. “Em minha biblioteca, romances e livros de contos ainda parecem novos, porque, uma vez que os leio, nunca mais os abro. Os livros de poesia, no entanto, estão o tempo inteiro espalhados e com aspecto esgarçado, pois os releio constantemente.”²⁴ Não é difícil adivinhar a razão disso, mas, de todo modo, Kiarostami mostrou-se generoso a ponto de elaborar a questão.

Em momentos de conflito e ansiedade, a poesia é uma das poucas coisas que podem nos dar uma medida de certeza, proporcionar-

21 Vide especificamente comentários a Nassia Hamid, cit. p. 24. A mais importante obra de referência sobre o *tazieh* é Peter J. Chelkowski (ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*. Nova York: New York University Press, 1979.

22 Vide comentários a Jean-Luc Nancy, “Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy”, em Jean-Luc Nancy. *L'Évidence du film: Abbas Kiarostami*. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur, pp. 89-91. Texto traduzido neste volume. (N.E.)

23 *Hamrah ba bad (With the Wind)* (Teerā, Nashr-e Honar-e Iran, 2000).

24 David Sterritt, “With Borrowed Eyes: Abbas Kiarostami Talks”, *Film Comment*, jul./ago. 2000, v. 30, n. 4, p. 22.

*nos um pouco de felicidade. Não conheço nada, exceto a poesia, que seja capaz disso. Por toda minha vida, venho me refugiando constantemente na poesia. Em minha opinião, ela é muito mais útil em tempos de dificuldade do que em tempos de calma; ela nos permite encontrar certa estabilidade, uma energia interna. Quando a religião não se mostra capaz de preencher o vazio, a poesia pode fazê-lo.*²⁵

Elaine Sciolino está provavelmente correta quando diz que a “poesia para os iranianos é uma religião, uma religião tão poderosa quanto o Islamismo”²⁶, e certamente no caso de Kiarostami tal comentário parece incontestavelmente apropriado.

O próprio Kiarostami insistiu na excepcional importância da poesia no Irã, mesmo entre os mais destituídos e iletrados: “A poesia constitui a língua falada do povo iraniano; talvez não para a geração mais jovem, mas certamente para todas as anteriores. Há muitas pessoas iletradas que são capazes, no entanto, de recitar poemas de determinado poeta.”²⁷ Esta alegação é, com efeito, muito relevante. Embora o cinema tenha obviamente se tornado a mais popular das formas de arte e cultura entre os jovens iranianos dos tempos atuais, para a geração de Kiarostami a poesia ainda constitui parte considerável de seu desenvolvimento, uma das forças a impulsionar a renovação intelectual do país e até mesmo uma das mais poderosas e simbólicas armas contra a ditadura do Xá. É, portanto, perfeitamente lógico esperar uma base poética, uma fonte de alimentação essencialmente lírica, na obra de Kiarostami e de outros cineastas importantes de sua geração. Mohsen Makhmalbaf explica

25 Comentários feitos durante a apresentação da edição italiana de seu primeiro livro de poemas, *Con il vento. Poesie*. Milão: Il Castoro, 2001, no Festival de Cinema de Turim, 19 nov. 2001.

26 Elaine Sciolino. *Persian Mirrors. The Elusive Face of Iran*. Nova York: Touchstone, 2000, p. 158.

27 Thierry Jousse e Serge Toubiana, “Un film n’a pas de passeport: entretien avec Abbas Kiarostami”, *Cahiers du Cinéma*, n. 541, dez. 1999, p. 31.

isso muito bem: “Se nossa tendência é ver por trás de cada cineasta francês um pintor, atrás de cada cineasta iraniano há sempre um poeta frustrado ou um trovador infeliz. A poesia representa, para nós, a própria essência da arte clássica”.²⁸ Em outras palavras, é a “linguagem poética que domina o mundo cultural do Irã, não as imagens”;²⁹ é a “poesia persa que nutre e guia o pensamento visual” do país,³⁰ tanto hoje como em épocas passadas, e é por isso que seria difícil enfatizar sua relevância em qualquer análise cinematográfica, em especial naquelas em que – como no caso de Kiarostami – sua presença se torna óbvia e demanda constantemente nossa atenção.

A admiração de Kiarostami por Omar Khayyam, Hafez, Jalaluddin, Rumi e muitos outros grandes poetas persas clássicos, bem como a significativa influência de sua poesia sobre os filmes do diretor, são já bastante conhecidas. Sem dúvida, Kiarostami encontra nesses poemas, além de suas excelentes virtudes literárias, uma afinidade espiritual e intelectual caracterizada sobretudo por uma “filosofia na qual o verdadeiro islã é sinônimo de tolerância e aceitação do outro”, em cujo nome são completamente rejeitados o puritanismo, a hipocrisia e o despotismo.³¹ No entanto, como artista e escritor, Kiarostami dificilmente poderia ser considerado tradicionalista, e sua poesia tem, de fato, um sabor modernista,³² o que o liga bastante ao movimento iraniano Shaer-e nou (nova poesia) iniciado por Nima Yushij e desenvolvido por nomes como

28 “Intervista con Mohsen Makhmalbaf”, em Francisco Bono (org.). *L'Iran e i suoi scherni*. Venezia; Pesaro: Marsilio; Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1990, p. 168.

29 Youssef Ishaghpour, *Le réel face et pile*, Paris: Farrago, 2001, p. 101.

30 Mokhdeh Famili, “Le jardin du paradis dans la miniature persane et l’arbre dans le cinéma de Kiarostami”, em Jean Mottet (org.), *L’Arbre dans le paysage*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2002, p. 152.

31 Farhad Khosrokhavar e Olivier Roy, em *Iran: comment sortir d’une révolution religieuse*, explicam a crescente tendência entre modernos intelectuais “pós-islâmicos” a reinterpretar a tradição poética persa precisamente nesses termos, os quais são inteiramente condizentes com a ideia de um “islã prazenteiro”. pp. 81-2.

32 Riccardo Zipoli, “Analisi delle poesie”, apêndice a Abbas Kiarostami, *Walking with the Wind*, pp. 258-61. Vide também Ahmad Karimi-Hakkak e Michael Beard, “Introduction” at *Walking with the Wind. Poems by Abbas Kiarostami*. Cambridge; Londres: Harvard Film Archive, 2011, pp. 8-13.

Ahmad Shamlu, Sohrab Sepehri, Forough Farrokhzad e Mehdi Akhavan-Saless, todos diretamente citados pelo diretor em algum momento.³³ A poesia de Kiarostami já foi comparada de maneira bastante razoável a haicais devido à estrutura formal e natureza essencialmente visual³⁴ e até mesmo – para mantê-la, ainda que de modo pouco convincente, no contexto de uma tradição persa – aos shatkhiyat da tradição sufi.³⁵ À parte essas possíveis conexões, o espírito e a inspiração dos poemas de Kiarostami são enraizados na poesia modernista iraniana. Já exploramos sua estreita afinidade com o universo de Forough Farrokhzad e, sobretudo, com o de Sohrab Sepehri; nesse sentido, a opinião de Godfrey Cheshire não pode ser considerada de maneira nenhuma exagero: “Se sua intenção fosse reduzir Kiarostami a uma única ideia, você não erraria tanto se dissesse que ele passou a carreira inteira desenvolvendo um equivalente cinematográfico à poesia modernista iraniana”.³⁶

Dada a natureza essencialmente visual da poesia de Kiarostami, imagens incomuns (como “garatujas noturnas, muito pessoais”, para usar palavras dele) que ele estivera anotando por três anos sem intenção de que vissem em algum

33 “Le passager”, *Traffic*, n. 2, primavera 1992, pp. 71-3. O primeiro de seus textos traduzidos no Ocidente (o qual, a despeito do título, não é de forma nenhuma relacionado ao filme homônimo), descreve simplesmente sua admiração por Akhavan-Saless, a quem observou por longas horas sem se fazer notar no saguão de embarque de um aeroporto em que ambos estavam.

34 “O haikai, em sua brevidade expressiva, é imagética pura, o impacto de um momento profundamente sentido. Por intermédio dele, o poeta deseja ver e sentir a essência de sua experiência. O haikai é, portanto, símbolo de uma visão intuitiva da realidade, a qual, por vezes, porta em si valores éticos e religiosos”, escreve Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madri: Hiperión, 1999, p. 33 (edição original, 1972), em uma descrição que, sem dúvida, aplica-se igualmente aos poemas de Kiarostami. Acerca dessa relação com o haikai, que é também um traço significativo da obra de seu admirado Sepehri, vide o indispensável “Analisi delle poesie”, de Riccardo Zipoli, cit. pp. 262.

35 Morteza Kakhi, “Flight of Fancy in Kiarostami’s Poetry”, *Film International*, n. 29, verão 2000, p. 11. Os *shatkhiyat*, ditos de natureza paradoxal que desafiam explicações racionais, que referem-se geralmente a experiências visionárias e místicas, são discutidos por Annemarie Schimmel, *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*. Nova York: Columbia University Press, 1982, pp. 16, 163 e 217-8.

36 Godfrey Cheshire, “How to Read Kiarostami”, cit. p. 11.

momento a luz do dia,³⁷ não é de surpreender que encontremos numerosos e profundos paralelos entre muitos planos de seus filmes e suas fotografias. Mas não é a varredura minuciosa à busca de tais semelhanças – projeto que, aliás, já foi levado a cabo por Riccardo Zipoli³⁸ – que verdadeiramente nos provê a chave para entender a costura poética subjacente a seus trabalhos cinematográficos, tampouco sua afinidade com os autores citados. Estamos lidando, em vez disso, com uma visão de mundo particular. Hamid Dabashi, muito influenciado por *Através das oliveiras* (à época, o filme mais recente de Kiarostami), ao qual acabara de assistir, levou a cabo uma meticulosa comparação com a obra de Sepehri e chegou à conclusão de que os filmes de Kiarostami são uma “celebração dionisíaca da vida”.³⁹ Essa opinião é tão controversa quanto sua tentativa de caracterizar o diretor como um otimista sem malícia, refugiando-se na natureza como forma de escapar ao fracasso da história.⁴⁰ A interpretação de Dabashi toma, de maneira irresponsável, a parte pelo todo (*Através das oliveiras* pelo resto da obra de Kiarostami) e enfoca unicamente o elemento de alegria e da sensualidade que aparecem ocasionalmente na superfície, tais como a ponta de um iceberg muito mais complexo e difícil de ver.

Como bem observou Cioran, filósofo aparentemente bastante conhecido por Kiarostami, “um pessimista precisa pensar em um novo motivo todos os dias para permanecer vivo; ele é vítima do ‘significado’ da vida”.⁴¹ Para Kiarostami, bem como para Omar Khayyam ou Forough Farrokhzad, sensualidade e pessimismo são dois lados de uma moeda. Tal como Sepehri, a busca de

37 Comentários feitos durante a apresentação de *Con il vento. Poesie* no Festival de Cinema de Turim, 19 nov. 2001.

38 Riccardo Zipoli, cit. pp. 266-78.

39 Hamid Dabashi, “Re-reading Reality: Kiarostami’s *Through the Olive Trees* and the Cultural Politics of a Postrevolutionary Aesthetics”, pp. 83-7. No decurso do tempo e com o a evolução do cinema de Kiarostami, Dabashi reconsiderou suas visões positivas acerca dos filmes de Kiarostami e emitiu um ataque lancinante – e injustificado – contra *O vento nos levará* em seu livro *Close-up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*. pp. 251-8.

40 Youssef Ishaghpour, *Le réel face et pile*, cit. pp. 57-9.

41 E. M. Cioran. *Syllogismes de l’amertume*. Paris: Gallimard, 1952, p. 20.

refúgio na natureza tem mais a ver com desilusão que com um alegre retorno à Arcádia. Também como Sepehri, e nisso Dabashi está coberto de razão, Kiarostami tem profunda aversão à realidade cotidiana, ao mundo que vê e no qual vive – segue-se disso que ambos recuam, deliberadamente, a um irreduzível como estratégia narrativa, de modo a subverter a configuração de uma realidade de que desgostam,⁴² uma atitude que poderia, à primeira vista, ser interpretada equivocadamente como mera evasão a qualquer tipo de comprometimento. Dabashi apela para suposições de “pensamento fraco” para estabelecer certos paralelos com o *modus operandi*⁴³ de Kiarostami, mas outros críticos foram além e detectaram certo selo nietzschiano em seu persistente e rigoroso questionamento de todas as verdades absolutas e também em seu obstinado apelo pela substituição dos antigos valores por novos, por meio da arte.⁴⁴ Kiarostami se expressa da seguinte maneira: “Para mim, o cinema e todas as outras artes deveriam ser capazes de destruir a mente de seu público visando a rejeitar os antigos valores e torná-lo suscetível a novos valores”.⁴⁵ Trata-se de um projeto e tanto – “precisamos enxaguar nossos olhos e visualizar tudo a uma luz diferente” –,⁴⁶ um projeto que os filmes de Kiarostami têm, de fato, desempenhado por trinta anos, apesar de críticos e plateias míopes persistirem em vê-los como apolíticos e não ideológicos.

Embora seja verdade que Kiarostami toma, invariavelmente, um partido que se encontra “do lado de cá da história”, como Ishaghpour tão bem afirma,⁴⁷ e que ele tem ojeriza à política e à teologia em suas formas convencionais, é igualmente verdade que todos os seus filmes são atravessados de extremo

42 Hamid Dabashi, cit., p. 84.

43 Idem.

44 Ver, por exemplo, os pensamentos de Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan, “Dark Light”, cit. pp. 109-13; Fergus Daly, “Abbas Kiarostami: The Mirror of Possible Worlds”, p. 37.

45 Nassia Hamid, “Near and Far. Interview”, cit. p. 24.

46 Citado na tradução de Martin Turner e Abbas Faiz, “Shorab Sapehri’s Water’s Footfall”, *Comparative Criticism*, v. 8, 1986, pp. 261-77.

47 Youssef Ishaghpour, *Le réel face et pile*, cit. pp. 53-83. No original em francês, “l’en decà de l’histoire”.

a extremo por um desejo radical de estilhaçar convenções, o que representa outro elo, estético e ideológico, com Sepehri e os melhores expoentes da Shaer-e nou (nova poesia). Quando lhe perguntaram recentemente se ele de fato pensava que a arte deveria inspirar no espectador o desejo de adentrar uma realidade diferente, Kiarostami respondeu:

*Sim, creio que sim, pois de qualquer outro modo a arte não teria propósito. Se a religião se demonstrar incapaz de cumprir tal missão, a arte pode sempre tentar. Ambas apontam para a mesma direção. A religião aponta para outro mundo, ao passo que a arte aponta para uma existência melhor. Uma é um convite, uma oferenda para um lugar longínquo; a outra, a um lugar que é próximo.*⁴⁸

O diretor já deu suas opiniões, explícita e frequentemente, acerca da natureza da arte e de sua função na sociedade e não hesita em desmentir as repetidas acusações de ser frouxo em seus posicionamentos cívicos e políticos.⁴⁹ Quando *E a vida continua* foi exibido pela primeira vez, ele já explicava seu ponto de vista:

Julgo errado que um único indivíduo, quer seja artista, quer seja político, decida por todos. Em minha opinião, o trabalho de um artista consiste na apresentação de questões, e é responsabilidade de cada indivíduo pensar a respeito delas. Num país

⁴⁸ David Walsh, "The Compassionate Gaze: Iranian Filmmaker Abbas Kiarostami at the San Francisco Film Festival", *World Socialist Web Site*, 12 jun. 2000. Disponível em: <www.wsws.org/articles/2000/jun2000/sff8-j12.shtml>. Acesso em: 26 mar. 2016.

⁴⁹ Para uma (pen)última diatribe, ver Azadeh Farahman, "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema", em Richard Tapper (ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. pp. 98-101.

*como o Irã, as pessoas não querem apenas que seus artistas apresentem as questões; elas querem que eles as resolvam. Mas resolver questões não é a função do artista.*⁵⁰

Kiarostami sempre manteve um posicionamento aparentemente ambíguo acerca da natureza política de seus filmes, rejeitando toda e qualquer exigência de filmes políticos convencionais, ao mesmo tempo que honrava seu profundo comprometimento com a transformação da realidade. Em um de seus pronunciamentos acerca do assunto, ele disse:

*Bom, não sou político no sentido de pertencer a um partido nem de liderar uma carga revolucionária que queira depor a todos. Não trabalho para ninguém. Mas, se "político" significa assuntar sobre problemas humanos atuais, então certamente meu trabalho é político – bastante, inclusive. Quando você se envolve com o sofrimento de alguém e tenta transmiti-lo de modo que outras pessoas possam senti-lo e compreendê-lo, isso é político.*⁵¹

Como se ecoasse os pensamentos de Gilles Deleuze sobre o assunto (o que é, na realidade, improvável), Kiarostami parece advogar um conceito mais indireto de cinema político, um cinema em primeira pessoa, no qual "as pessoas estão ausentes", porém, em vez disso, o cineasta se torna, em apenas uma pessoa, "um genuíno agente coletivo, um genuíno agente de fermentação, um catalisador".⁵²

⁵⁰ Laurence Giavarini e Thierry Jousse, "Entretien avec Abbas Kiarostami", *Cahiers du Cinéma*, n. 461, nov. 1992, p. 35.

⁵¹ Pat Aufderheide, "Real Life is More Important than Cinema: An Interview with Abbas Kiarostami", *Cineaste*, v. 21, n. 3, jul. 1995, p. 32.

⁵² Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985, pp. 282 e 288. Uma astuta consideração do aspecto político dos filmes de Kiarostami pode ser encontrada em Marco Dalla Gassa, Abbas Kiarostami. Gênova: Le Mani, 2000, pp. 56-60.

“Penso que me enquadrado nessa categoria de artista que cria seu trabalho de dentro de si mesmo”,⁵³ afirma Kiarostami. Não resta dúvida de que é verdade. Mas tal “exílio interno” descrito por Ishaghpour não é, de forma nenhuma, uma abdicação, e Kiarostami sempre criou, desde os primeiros filmes, um discurso político sutil e eficaz sobre o mundo a seu redor, e sobre uma realidade tida por ele como inquietante.⁵⁴ A vida e a liberdade como direitos inalienáveis do indivíduo, não importa a situação nem as circunstâncias, emergem como um poderoso *leitmotif* nos filmes de Kiarostami,⁵⁵ os quais são, como vimos, cheios de exemplos significativos e expoentes dessa concepção de vida como uma série de escolhas pessoais, ultrapassando qualquer tipo de norma, regra ou decreto. É por isso que os filmes de Kiarostami abordam, sobretudo, a tolerância. “É graças a sua própria visão e sua compreensão que os outros se tornaram meus amigos”,⁵⁶ Kiarostami gosta de dizer, citando um verso de Rumi.

Tal como muitos outros artistas, intelectuais e cidadãos iranianos, Kiarostami sem dúvida alocou suas esperanças nas reformas prometidas por Mohammad Khatami quando eleito presidente da República Islâmica, em maio de 1997, mas seu ceticismo parece aumentar cada vez mais. Abandonando sua proverbial cautela e sua recusa a discutir tais questões com a imprensa internacional,⁵⁷ o diretor vem comentando cada vez mais o assunto e, em conformidade com a desilusão sentida entre muitos setores da sociedade iraniana, ele tem sido aberto nas críticas das frouxas reformas assumidas e da feroz oposição das facções mais conservadoras do regime: “Não experimentamos

⁵³ Stéphane Goudet, “Entretien avec Abbas Kiarostami: Manipulations”, cit., p. 99.

⁵⁴ O conceito de “exílio interno” com relação a Kiarostami é formulado por Youssef Ishaghpour, *Le réel face et pile*, cit. p. 97.

⁵⁵ Laurent Roth (org.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997. (Collection Petite Bibliothèque).

⁵⁶ Conversa com Youssef Ishaghpour, “La photographie, le cinéma et le paysage. Dialogue”, *Positif*, n. 491, jan. 2002, p. 65.

⁵⁷ Ver, por exemplo, os comentários inclusos em “Quotations from Abbas Kiarostami, 1978-99”, cit. p. 27.

ainda essas novas reformas e essa abertura; delas, tivemos apenas notícias. Na prática, acredito que tudo segue como antes, mas há uma espécie de esperança”.⁵⁸ Em julho de 1999, quando irromperam espontaneamente manifestações de estudantes pelas ruas do Teerã em protesto ao fechamento do jornal progressista *Salam* e exigindo o direito à livre expressão, Kiarostami disse ao *La Repubblica* o que pensava sobre os eventos:

*Fui ver com meus próprios olhos o que está se passando na Universidade do Teerã e notei uma coisa específica: o movimento é composto basicamente por jovens que têm a idade da revolução. Suas exigências são legítimas e têm base em fatos. Vejo o rosto deles e enxergo jovens que não têm futuro, não têm trabalho, não têm nem mesmo um passado. Querem saber por que foram ignorados por vinte anos e o que o governo pode lhes oferecer agora. Eles têm razões mais que suficientes para dar vazão a seu descontentamento. É tempo de o governo ouvi-los. A própria sobrevivência no poder depende disso.*⁵⁹

Portanto, no meio do caminho entre a esperança e a desesperança, Kiarostami continua seu discurso cinematográfico coerente e altamente individual: “Penso que nós, iranianos, não temos escolha senão continuar a lutar para melhorar nossa própria existência, como qualquer um que enfrenta o perigo da morte e se agarra à vida até as últimas consequências”.⁶⁰

⁵⁸ Patrick Z. McGavin, “Kiarostami Will Carry Us: The Iranian Master Gives Hope”, *IndieWire*, 1º ago. 2000. Disponível em: <www.indiewire.com/film/interviews/int_Kiarostam_Abbas_00801.html>. Acesso em: 26 mar. 2016. Em diferentes entrevistas, um pouco antes, ao ser indagado sobre a situação no Irã de Khatami, ele disse: “O Irã não pertence a Khatami. Ele encontra-se no poder porque 20 milhões de pessoas votaram nele. Khatami quer realizar mudanças. Se for bem-sucedido, terá cumprido os desejos da maioria dos iranianos”.

⁵⁹ Abbas Kiarostami, “I figli della rivoluzione”, *La Repubblica*, 15 jul. 1999.

⁶⁰ Bruno Fornara, “Vivere il tempo. Intervista con Abbas Kiarostami”, *Cineforum*, n. 388, out. 1999, p. 15.

É quase certo que seus filmes continuarão a demonstrar um forte comprometimento com essa missão, escrevendo, assim, novos capítulos nessa tumultuada história de vigorosa sobrevivência e firme protesto, na qual não podemos esperar que Kiarostami se mostre particularmente otimista. Mas ele, sem dúvida, continuará na trajetória que escolheu, tendo em mente, como a protagonista de *Dez*, que, “infelizmente, às vezes nos perdemos”.

Tradução do inglês por Ismar Tirelli Neto

DA EPIFANIA NO CINEMA DE KIAROSTAMI E ROSSELLINI*

Alain Bergala**

Quando Kiarostami começou as filmagens de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), ele não suspeitava que o filme seria o primeiro de uma trilogia que abarca, na sequência, *E a vida continua* (1992) e *Através das oliveiras* (1994). O mote desse conjunto surgiu com um imprevisto, um tremor de terra assassino cujo epicentro se encontra na região de Gilan, onde Kiarostami acabara de rodar o primeiro dos filmes. O segundo conta como o cineasta viaja para essa região, imediatamente após a catástrofe, em busca (a qual não se conclui) das duas crianças que brincavam no filme anterior. O terceiro conta um episódio particular das gravações do segundo filme: um adolescente que tinha um papel pequeno em *E a vida continua* viu-se escalado, na ficção, para fazer par com a jovem por quem está apaixonado na vida real e que lhe é proibida em virtude dos costumes sociais. Esses três filmes têm em comum o cenário, uma Gilan devastada – a partir do segundo, por um desastre natural. A característica da trilogia da guerra de Rossellini – *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha, ano zero* (*Germania*

* Publicado originalmente com o título “De l'épiphanie dans le cinéma de Kiarostami et de Rossellini”, *CinémAction – Croyances et sacré au cinéma*, n. 134, 2010, pp. 196-200.

** Crítico, professor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III e La Fémis), roteirista e cineasta. Foi chefe de redação e diretor de coleção nos *Cahiers du Cinéma*. É autor de obras de referência nos estudos do cinema, tais como *Abbas Kiarostami* (2004), *Godard au travail: les années 60* (2007) e *Esthétique du film* (com Jacques Aumont e Michel Marie, 2008).

anno zero, 1948) – é situada após outro desastre (a Segunda Guerra Mundial), este provocado pelos homens, e tem ruínas como quadro e cenário.

Rossellini e Kiarostami possuem em comum certo gosto por ruínas, mesmo que por razões radicalmente diferentes. O momento que interessa a esses dois cineastas das ruínas é aquele que cria esperança, o pós-catástrofe imediato, quando a solidariedade humana ainda leva a melhor sobre egoísmos e as diferenças de classe e patrimônio são provisoriamente apagadas pelas condições de vida precárias impostas tanto aos pobres como aos ricos, pela urgência da sobrevivência imediata. Hossein, o jovem de *Através das oliveiras*, explica com seriedade ao estupefato cineasta da ficção que não deveria mais haver obstáculos a sua união com a jovem por quem está apaixonado, Tahereh, uma vez que a ordem social que proibia a formação desse casal (a família dela tinha uma casa, e a dele não) fora anulada pelo tremor de terra, que destruiu todas as residências.

A semelhança entre as obras de Kiarostami e de Rossellini não se deve a uma influência cultural direta, pois parece que os filmes italianos que marcaram o cineasta iraniano em sua juventude foram antes os de De Sica que os de Rossellini, de quem, em última análise, ele fala muito pouco. Podemos dizer que Kiarostami, em início de carreira, fez cinema rosselliniano sem saber, porque sua moral do cinema e suas convicções de cineasta vão muitas vezes ao encontro, em toda a inocência, das do cineasta italiano, sem qualquer afiliação consciente.

As convicções comuns

A primeira dessas convicções é a de que a filmagem jamais deve ser simplesmente a execução do roteiro. Quando Kiarostami se compromete com um filme, trata-se antes, para ele, de encontrar a paisagem, os cenários naturais e as pessoas que atuarão, permitindo que o projeto inicial se transforme e se

encarne em função dessa realidade. Ele partilha com o Rossellini do pós-guerra o gosto por filmar aqueles que não são atores, que não têm técnica de interpretação, que não têm um fantasma de dominação sobre a personagem a encarnar nem sobre a emoção do espectador. Kiarostami encontra mais frequentemente entre seus arredores, seus amigos, aqueles que atuarão em seus filmes. Ele experimentou filmar com um ator profissional apenas uma vez (o cineasta de *Através das oliveiras*, bastante convincente) e afirma que lhe tirou toda vontade de recomeçar. Por outro lado, ele teve muito prazer em colocar em cena (ou recolocar, vertiginosamente) no papel de si mesmos os cineastas Makhmalbaf e Sabzian, o herói de má sorte de *Close-up* (1990), realmente preso e em processo de se fazer passar pelo primeiro. Rossellini gostava de filmar com aqueles que não eram atores, mas no intuito de se apropriar de sua aparência exterior, de seus gestos, e servir-se deles como se fossem marionetes de sua própria criação, jamais enquanto personagens reais cuja personalidade poderia alimentar sua ficção, em oposição ao que se deu em relação às atrizes Anna Magnani e Ingrid Bergman. Kiarostami, pelo contrário, enveredará cada vez mais, com um filme como *Dez* (2002), por um cinema em que a pessoa filmada será tão importante quanto o cenário inicial, se não mais, e em que a sua personalidade, o seu próprio ser, vai se tornar a principal matéria-prima do filme.

A segunda dessas crenças, pela qual Kiarostami seja talvez o mais rosselliniano dos cineastas em atividade hoje, é a de que o filme jamais deve se contentar em ser um objeto liso e fechado em si mesmo, o mesmo para todos aqueles que constituem o público. Ele crê, como Rossellini, que cabe ao espectador, e até mesmo a cada espectador individualmente, a responsabilidade pela existência do filme em sua consciência ao longo da travessia. Kiarostami chega ao ponto de pensar que há um dever do espectador, qual seja, de “finalizar o filme, a obra” e, durante a projeção,

refletir sobre seu mundo e aquilo que o cerca. A combinação dos dois imaginários, o do cineasta e o do espectador, cria uma

*verdadeira obra, mais durável, autêntica e salutar que um filme cujo objetivo seja o de contar uma história e mexer com os nervos do espectador*¹.

Rossellini poderia ter dito a mesma coisa, palavra por palavra, por ocasião da sua revolução do cinema moderno. A função que os dois cineastas atribuem ao cinema, cada um em sua época e país, é a da transformação do espectador ao longo e durante sua experiência da travessia do filme. Trata-se de uma visada que libera o espectador, que o agita em seu conforto moral, deixando-lhe nos filmes praias onde ele poderá, diante das imagens, pensar na própria vida e em seu lugar no mundo. Apesar das décadas que os separam, o inimigo continua sendo o mesmo para ambos os cineastas: o cinema de entretenimento dominante, que tem por objetivo distrair o espectador de suas experiências e suas condições de vida e colocá-lo em comunhão com emoções coletivas este-reotípicas bem orquestradas, as mesmas para todos, as quais frequentemente não têm relação com sua própria vida.

A relação com uma realidade enigmática

Os dois cineastas giraram muito em torno de uma questão central nas duas obras: a relação das personagens com uma realidade que para eles é enigmática, opaca, cuja travessia é tão importante quanto toda a evolução psicológica inscrita no cenário, se não mais. Nos filmes de Kiarostami, assim como nos de Rossellini, acontece frequentemente de a personagem ser confrontada com um lugar, uma população, com os modos e as situações com as quais ela mantém uma relação de alteridade, de estrangeirismo e de ilegibilidade, se não de exclusão. Segundo essa perspectiva, *O vento nos levará* (1999) é, sem dúvida, o

¹ Trecho do filme *10 sobre Dez* (2003) de Abbas Kiarostami.

filme de Kiarostami mais próximo do estilo Bergman de Rossellini. A situação do casal de ingleses de *Viagem a Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954) não é tão distante da do cineasta de *O vento nos levará*: o mesmo deslocamento, a mesma falta de compreensão do ambiente em que estão imersos, a mesma dificuldade em se comunicar com o povo aborígine. Ele não está muito longe do cineasta saído de Teerã para filmar o ritual de laceração da face das mulheres como símbolo de luto de Karin, de *Stromboli* (1950), confrontada com o ritual de pesca de atum cuja dimensão sagrada lhe escapa completamente. Tanto para o cineasta italiano como para o iraniano, trata-se acima de tudo de filmar o confronto quase físico entre uma personagem central, deslocada, com referências de vida habituais perdidas, e lugares, cenários, paisagens, costumes, mentalidades e pessoas que resistem a sua compreensão habitual do mundo. O herói de Kiarostami frequentemente aparece estupefato diante daquilo que ele vê e daquilo que as personagens que ele encontra lhe dizem. Desde seu primeiro curta-metragem, *O pão e o beco* (1970), Kiarostami “perdia” a personagem, um menino do Teerã, em uma encruzilhada desconhecida, onde ele o filmava, meio atordoado, meio chocado, simplesmente observando, como se fossem alienígenas, as pessoas bastante comuns passando por lá. O herói míope de *O vento nos levará* tem muitas vezes o mesmo rosto vazio e obstinado que o de Ingrid Bergman em suas caminhadas por ruas e locais de Nápoles em *Viagem à Itália*. Os dois cineastas partilham da mesma convicção: a de que lhes é absolutamente necessário permanecer no exterior do rosto de suas personagens e filmar do modo mais neutro e mais seco possível, sem nenhuma empatia psicológica, o face a face entre essas personagens em estado de êxtase e aquilo que elas veem sem compreender. É o exato contrário do campo/contracampo clássico americano, em que o olhar se apropria sem cessar da coisa vista, a investe, a domina e a torna sua.

Com Rossellini, sabemos, essa passagem de um mundo familiar, um pouco opaco, refratário a qualquer produção de roteiro de significado, leva à famosa revelação final, no momento decisivo do “milagre”, quando, em uma

fração de segundo, tudo aquilo que estava estratificado, sem sentido para além desses encontros opacos, todas essas epifanias desconectadas se descarregavam de uma só vez na consciência da personagem em um insight fulgurante. Nada disso se verifica nos filmes de Kiarostami, nos quais a personagem passa frequentemente pela mesma experiência de opacidade de um mundo que se tornou de repente pouco familiar, mas não passa por uma revelação final fulgurante. Em seu cinema, em que não se filmam senão epifanias delicadas, não há lugar para o arroubo miraculoso. Kiarostami jamais filma aquele momento em que alguma coisa da travessia do mundo e suas epifanias misteriosas poderiam se desenrolar em “ponto do real”, em tomada de consciência de si por parte da personagem. É como se ele achasse obsceno exibir esse momento, o da revelação íntima de sua personagem, ao espectador. Não há dúvida de que alguma coisa ocorreu ao final do filme, uma reviravolta da consciência que a personagem tem de si e do mundo, mas o cineasta faz a escolha de manter a si mesmo e a nós distantes desse momento, que não diz respeito senão à personagem. Esses são os famosos finais de filmes (*E a vida continua*, *Através das oliveiras*) nos quais o cineasta recua abruptamente em relação às personagens, observa-as de longe e do alto, do topo da colina, a uma distância tal que ele já não pode ouvir o que dizem nem ler nos rostos os sinais da provável reviravolta. Ao contrário de Rossellini, que naquele momento nos autorizava, pela primeira vez ao longo do filme, a entrar na consciência revirada de sua criatura, Kiarostami se distancia ou se retira pudicamente (como na noite de *Gosto de cereja* [1997]) da vivência do instante fatal por parte da personagem. Talvez a única exceção seja a cena da madrugada, ao final de *O vento nos levará*, quando o herói começa a disparar a câmera fotográfica e a tirar fotos, em rápida sucessão, de mulheres que desfilam pelo caminho para ir à cabeceira da velha senhora que acaba de morrer. Kiarostami permite-se compartilhar conosco, nesse momento, em tomada bastante próxima, a consciência da personagem. O engenheiro se comportara até então como um estrangeiro egoísta e cínico (que desejava, por razões profissionais, a morte daquela centenária),

como um cidadão humanamente imperturbado pelas pessoas daquela região distante, à exceção de um garotinho que lhe dá a entender não querer mais sua amizade falsa e interesseira. A tomada de consciência relacionada a esse julgamento da criança e a seu abandono por parte de seus auxiliares (estranhamente kafkianos) lhe permitirá, enfim, *in extremis*, compor imagens justas das mulheres dessas vilas, uma vez que ele acaba de renunciar a seu olhar viciado – olhar de mercenário da imagem – sobre aquela população. O contracampo das mulheres que desfilam observando a câmera ressoa fortemente com a última sequência de *Viagem à Itália*, na qual a tela – após o milagre que acaba de arrebatrar as duas personagens e esvaziá-las de seu olhar viciado sobre aquele local estrangeiro – é atravessada pelo povo dos anônimos.

A presença do sagrado no mundo

A “diferença na semelhança” entre os dois cineastas se deve a uma concepção diferente da presença do sagrado no mundo. Para Rossellini, à exceção de *Francisco, arauto de Deus* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), o sagrado se manifesta por um surto, uma intrusão que causa um buraco na continuidade do mundo e no conforto da consciência de sua personagem. O milagre é um obstáculo no famoso “vestido sem costuras” da realidade cara a André Bazin. Ele se localiza no centésimo de segundo do “ponto do real” em que a consciência do sujeito abre-se a si mesma, em um estalo desconcertante, graças a um último ponto de encontro, decisivo, em circunstância completamente única, com o real. Rossellini falava de bom grado dessa revelação que opera, em diferentes modalidades, ao final de *Roma cidade aberta*, *Alemanha ano zero*, *Stromboli*, *Viagem à Itália e Europa 51* (Europa '51, 1952). Kiarostami se furta incessantemente, em nome do respeito à vida privada e às convicções íntimas que não importam senão a si mesmo, toda vez que lhe é colocada a questão da relação de seu cinema com o sagrado. Mesmo sendo difícil negar

a presença, em seus filmes, desses momentos epifânicos discretos ou da presença do sagrado insuflado no mundo. Penso naquelas cenas que pontilham sua obra em que sopra um vento imprevisível cuja origem (natural? divina?) é indefinível. Ao final de *Onde fica a casa do meu amigo?*, no momento em que o velho senhor deixa Ahmad para que enfrente sozinho a última etapa de sua jornada, uma violenta lufada de vento adentra a sequência e agita a árvore solitária do local, fazendo as folhas voarem. Uma manhã, nos alojamentos da filmagem de *Através das oliveiras*, na cena do eco, um tiro dispara um vento tão imprevisível quanto inexplicável. Essas lufadas de vento não são a única manifestação do sagrado nos filmes de Abbas Kiarostami. Ele compartilha com Rossellini a emoção meio sobrenatural daquilo que surge da noite, do subsolo, do fora de quadro e que vem perturbar a lógica do espaço e do tempo profanos. Há também essas tempestades que fascinam e esclarecem, em flashes intermitentes, o mundo mergulhado no invisível da noite, como nas últimas sequências de *Gosto de cereja*, no documentário *ABC África* (2001) e na última parte de *Cinco* (2003). Com este último, Kiarostami chegou a filmar epifanias em si, sem personagem, com sua pequena câmera digital, às cegas, aguardando pacientemente essas manifestações de uma presença discreta do sagrado no mundo. Manifestações que, como Rossellini, ele está pronto para suscitar na filmagem ou retrabalhar na montagem e na edição. “O mundo está aí”, ao alcance, mas às vezes precisa ser seriamente reconstruído para tornar-se viável ao cinema.

O sagrado, com Kiarostami, não faz um buraco na continuidade do mundo nem da consciência da personagem. Essa é provavelmente a maior diferença entre seu cinema e o de Rossellini. O sagrado se apresenta com mais frequência como uma epifania discretamente perturbadora por sua imprevisibilidade e pela transformação súbita que ela opera na aparência do mundo, mas esse evento que afeta o visível é sempre atribuível a um fenômeno natural, apenas um pouco rápido ou acelerado demais, improvável nas condições de seu surgimento. O sagrado se manifesta nos filmes do cineasta iraniano como

um eflúvio que paira sutilmente sobre o universo habitado por suas personagens para, de tempos em tempos, soprar em suas asas. Porém, ao contrário de Rossellini, Kiarostami parece se proibir, por delicadeza, de assistir ao momento em que essas asas tocam a personagem para causar uma reviravolta íntima que não diz respeito senão a si.

A CRIANÇA CINEMA OU A TELA BRANCA DE UM SONHO DESFEITO*

Charles Tesson**

Quando Gassem entra em sala, em plena aula de leitura, ele finge estar com dor de dente para justificar o atraso, mas o espectador sabe bem qual foi o motivo: o tempo de que ele precisou para levar para casa o material de jogo e o que passou na frente de uma banca de jornal para comprar uma revista de futebol. Enquanto o rosto de Gassem aparece na soleira da porta, com a fantasia de uma personagem que ele construiu para enganar o professor (o lenço em volta do rosto torna-se o sinal ostensivo da dor), a voz do aluno, que não interrompeu sua leitura, cria uma ressonância particular para essa entrada em cena. A criança, com os olhos cravados em seu livro, não vê que fala *sobre* esse rosto, *desse* rosto: “E era como se eles fugissem de alguma coisa. Uma atmosfera triste reinava”. Mais adiante: “Kazad só pensava numa coisa, fugir, fugir com todas as suas forças”. O disfarce de Gassem é uma primeira fuga. Ele finge ser quem não é: uma criança com dor de dente. Essa fuga na encenação de um papel não tem uma finalidade lúdica, prazer de enganar o professor,

* Texto publicado originalmente como “L'enfant cinéma ou l'écran blanc d'un rêve évanoui”, em *Cahier de notes sur... Le passager*. Paris: École et Cinéma les Enfants du Deuxième Siècle, CNC, pp. 7-12. (N. E.)

** Professor de cinema (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle), crítico e programador. Autor de *Hong Kong cinéma* (com Olivier Assayas, 1985); *Satyajit Ray (1992)*; *Théâtre et cinéma* (2007); Laurent Roth (org.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997. (Collection Petite Bibliothèque). Desde 2011 ocupa o cargo de diretor-geral da Semana da Crítica do Festival de Cannes. (N. E.)

pois responde a uma apreensão da realidade. Diante de sua evidência, a do atraso para a aula, Gassem ludibria e trapaceia para salvar a própria pele. A manipulação não dá a quem a exerce o gosto do poder, pois inscreve-se em uma lógica de sobrevivência. De modo mais concreto, em *O viajante* (1974), na lógica de uma *sobrevivência do desejo*. Gassem vive o tempo do filme com uma única finalidade: ir a Teerã ver a seleção nacional de futebol jogar. É esse o desejo dele. Intervir na realidade por conta própria é se dar os meios para satisfazer seu desejo, a melhor maneira para que a realidade seja sua aliada e não mais o obstáculo que ameaça acabar com ele. Manipular significa jogar com a pele das aparências para enganar os outros a fim de alimentar um desejo à flor da pele.

Gassem, como Kazad, só pensa numa coisa: fugir. Sair do espaço familiar, o da escola. Deixar os amigos para trás, tanto aqueles com quem ele joga futebol quanto seu melhor amigo, Akbar. *O viajante* retrata a evolução dessa ideia, sua trajetória na realidade. Gassem não parte *contra* a realidade em que ele vive. Não se trata de uma fuga negativa, e sim de uma aspiração rumo a outro lugar que ele não conhece e que o atrai a partir de um *mundo de imagens*: as fotos dos jogadores e dos times penduradas na banca de jornal, as que enfeitam as paredes de seu quarto, as que ele vê na revista. Gassem será esse viajante, essa criança que fará a ligação entre a realidade próxima em que vive e que para ele não cria uma imagem e as imagens de um mundo distante, para ele sem realidade. Só para ver de mais perto de que elas são feitas. Uma travessia do espelho, à altura da substância de um sonho, a fim de verificar, do outro lado das imagens, seu coeficiente de realidade.

A atração por um mundo distante

O poder de atração da cidade, seu impacto no imaginário das pessoas que criam ilusões sobre ela, projetando nesse lugar a resposta para todas as suas

expectativas, é um tema que atravessa toda a história do cinema. A começar por *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927) de Murnau. Satyajit Ray criou, sem dúvida, com a trilogia de Apu,¹ uma forma de narrativa em que um filme como *O viajante* se inscreve. A trilogia de Apu responde a uma realidade demográfica precisa (o êxodo rural, a evasão das populações pobres para as cidades), inserindo sobre essa constatação uma aspiração mais profunda, de outra natureza. Apu troca o campo pela cidade para continuar seus estudos. A cidade é o mundo do saber, do livro e da escrita, no rastro do caminho traçado pelo pai. Nessa passagem para o mundo adulto, a cidade é a experiência de um luto impossível, o da infância e das origens. Para Gassem, a cidade seria, antes, esse teatro que permite a seu imaginário desabrochar em total liberdade, lá onde a realidade do entorno já não dá espaço para que seu sonho se expresse. Veremos o quanto lhe custará acreditar nisso.

Gassem quer partir para longe, mas ele parte para voltar. Sua viagem não é definitiva. Ele viaja só para ver. Trata-se de uma experiência *passageira*, cuja futilidade aparente, tendo em vista sua vontade súbita (por que esse jogo, e não outro?), é contradita pela determinação de Gassem em logo querer fazer dela *a coisa de sua vida*, aquela pela qual ele deve passar de todo jeito e na qual toda a sua energia vai ser empregada. Ver o jogo é o sonho de Gassem, mas ele não é um sonhador. Melhor, sua aplicação em tornar seu sonho possível nos mostra, etapa por etapa, que ele já não é totalmente uma criança perdida no universo dos sonhos. Ele sabe se cuidar sozinho, libertando-se de qualquer tutela (a organização de sua viagem, seu sangue-frio e sua altivez em todas as circunstâncias diante dos adultos) e desafia a lei, mesmo não ignorando o castigo que ela lhe reservará: seu pesadelo durante o jogo, apreensão do que o espera concretamente na volta ao vilarejo. Gassem, por sua obstinação, sua intransigência, pelo egoísmo fundamental de seu desejo, conserva o traço de temperamento duro e inflexível da criança. Para ele, o desejo não

¹ *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956), *O mundo de Apu* (1959).

conhece limites na realidade.² Melhor, a realidade é para ele o eco narcísico de um desejo que passou para o campo de sua vontade. Historicizá-lo, socializá-lo, é ensinar-lhe que ele não está sozinho no mundo (levar os outros em conta) e que a realidade, “no jogo do desejo”,³ não é necessariamente esse teatro encantador, mas uma possível experiência do desencanto. Trabalho que Kiarostami, com o filme, realiza por ele.

Um encontro frustrado

Gassem tem vontade de ver uma partida de futebol, mas, à luz de uma cena de *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959) de Truffaut, e quando se conhece a atração de Abbas Kiarostami por personagens parecida com ele, é possível revestir seu desejo com a roupagem de outra realidade. Ali Sabzian, o falso Makhmalbaf de *Close-up* (1990), tinha o desejo de ser diretor de cinema e, para tanto, tornou-se ator fazendo-se passar por alguém que não era. Gassem tem um *desejo de espectador*: ver uma partida de futebol. À sua própria maneira, ele é uma criança cinéfila que, na calada da noite, quando toda a cidade dorme, deixaria a casa às escondidas, com uma passagem de ônibus na mão, para se refugiar na escuridão de uma sala de cinema. Em *O viajante*, a viagem é noturna, e o jogo, diurno. Podemos pensar que ele já é, por sua natureza solar, o despertar doloroso de uma promessa da noite, o espaço em branco de um mundo de imagens que bruscamente faltaria. Como se a perspectiva do encontro (a viagem noturna antes do jogo, o olho guloso

² “Mais” é sua palavra, seu pedido reiterado enquanto o outro (pais, professor) deve fazer com que ele admita a perspectiva de uma última vez. Ou seja, ensinar-lhe que todas as coisas têm fim (a vida, por exemplo) e que, em outro nível, a realidade, no campo do desejo, é esse fim.

³ Referência a uma obra de Françoise Dolto (Seuil, 1981), que aborda esse assunto. Trata-se da distinção entre necessidades e desejos, “muito facilmente confundidos no imaginário, tanto da mãe e dos educadores quanto da criança em demanda. Fica claro que o motor da humanização reside no reconhecimento do desejo e não em sua satisfação”.

da criança no ônibus) substituísse progressivamente o encontro, fizesse as vezes dele. O maior desejo da criança – assistir ao jogo de futebol – não será concretizado. *Um encontro frustrado*. Ao atraso da criança na escola no início do filme (levar o material para casa, comprar a revista),⁴ responde o outro atraso no fim. Na primeira vez, no vilarejo, ele está atrasado por causa do futebol (por jogar [fazer⁵] e por ver), que o priva de uma realidade que não lhe faz falta (a escola). Na segunda vez, na cidade, ele está atrasado para o futebol. Não para jogar [fazer], mas para ver.

Gassem entra *duas vezes* no estádio para assistir ao jogo. Na primeira, ele chega cedo demais. As arquibancadas estão enchendo, mas o campo, espaço tão ambicionado, está desesperadamente vazio: os jogadores ainda não entraram. Quando Gassem sai do estádio, tendo tempo pela frente antes do jogo, seu olhar encontra o que lhe faz falta, já que ele cruza com esportistas em ação: um homem correndo e outros treinando lançamento de disco, antiga disciplina olímpica. Quando a criança entra no ginásio de esportes para passar o tempo que lhe resta, ela chega cedo demais, pois operários estão instalando o ringue para uma luta de boxe. De brincadeira, ele faz alguns movimentos de ginástica, mostrando-se para a câmera, lá onde outros (os boxeadores), em seu lugar, certamente farão aquilo em público. Do lado de fora, com o rosto grudado no vidro que o separa da realidade e ao mesmo tempo lhe permite vê-la, Gassem olha a água da piscina e faz uma pergunta a uma criança, que não a ouve. Estranha pergunta, aliás. Uma *verdadeira pergunta de criança*: qual é a profundidade da água?⁶ Atravessar o espelho, mergulhar na água, que seja,

⁴ Atraso também no sentido em que o entendem sua mãe e sua avó: uma criança que não faz as lições de casa vai repetir de ano, se atrasar nos estudos por causa de seu amor pelo esporte e pelo jogo. Por outro lado, Gassem por pouco não perde o ônibus, premunção do jogo de futebol que vai lhe escapar por entre os dedos e que ele não poderá recuperar.

⁵ Essa oposição apoia-se aqui na expressão francesa “*faire* (fazer) *du football*” traduzida por “jogar futebol”. (N.T.)

⁶ Pensamos furtivamente na água e na piscina morettiana (*La messa è finita*, *Palombella rossa*): se jogar na água, se arriscar, com o medo de dar mal ou de ficar por fora.

pensa Gassem, mas com a condição de saber de antemão a espessura desse mundo que se vai encontrar do outro lado, só para não se ferir ao mergulhar. Não é a água da piscina, mas um sono *profundo* que tomará conta de Gassem e o privará do jogo. Ao filme positivo do jogo que acontece enquanto ele dorme, responde esse véu negativo (o pesadelo) que se interpõe duplamente como tela. Primeiro porque ele o priva, de maneira concreta, do jogo. Depois porque a criança, por ter sonhado com aquele jogo, por tê-lo feito desfilar em sua cabeça antes mesmo de a ele assistir, constatará, posteriormente, que não é esse filme que passa em seu sono, mas o outro, o que o espera na volta de sua fuga. O pesadelo de Gassem o tira de seu sono. Ele corre para recuperar o tempo que passou e chega tarde demais. Quando entra novamente no estádio, o campo está vazio e, nesse ínterim, o jogo aconteceu. Ele o viu chegando. Ele o vê partir. Gassem caminha sozinho nas arquibancadas desertas. Antes, elas estavam cheias de gente. O espectador, então, imaginando o que aconteceu no intervalo de tempo (o estádio que se esvazia), lembra-se daquele plano em que Gassem se junta ao grupo das pessoas que dormem, repetição de sua entrada no estádio, em meio aos outros. Em seguida, há aquele plano incrível em que, uma a uma, as pessoas acordam e saem do campo, deixando Gassem sozinho com seu pesadelo, o que ocupa seus pensamentos e o outro por vir: o fato de ter perdido o jogo por causa dele. Quando Gassem corre para o estádio, um plano em contraluz o mostra subindo os degraus que levam às arquibancadas. No alto, a silhueta se destaca sobre um retângulo de luz, como se ele entrasse na tela branca, dentro da uma sala de cinema. Com a pequena diferença de que o filme não vai começar, mas que a luz, quando Gassem acorda, nos indica que a projeção terminou. Podemos ver, à luz desse plano, em *O viajante*, a partir do itinerário de Gassem – dupla autobiografia de Kiarostami –, o relato de uma entrada no mundo do cinema. Entrada frustrada, enquanto espectador. Entrada bem-sucedida, em outro nível. Como se, para Kiarostami, ser cineasta fosse a resposta a essa *frustração* primeira, para poder estar diante do espetáculo da realidade que se apresenta a ele e, assim, fazer o luto de uma experiência

de espectador que morreu na praia. No sentido de fracassar, mas também de ter alcançado, a partir dessa constatação, a outra margem. Como se, dessa primeira frustração, encontro frustrado com o real, fracasso de um encontro *programado*, Kiarostami tivesse feito todo um cinema e, desde então, não tivesse parado mais, objeto e sujeito de toda a sua obra, de repassar para nós o *filme* desse episódio doloroso. Só para exorcizá-lo, de modo que, por meio do cinema – fazer e não mais ver –, o encontro programado com o outro, encontro com a realidade na forma de filme, se torne possível, materialmente visível.

O mensageiro do ver

O desejo de espectador de Gassem é o que o torna particularmente ativo. Em nome desse jogo que ele quer ver, Gassem age, toma seu destino em mãos e faz de tudo para que sua vontade se realize. O verdadeiro espectador do filme é seu amigo Akbar, testemunha de suas ações, ao mesmo tempo colaborador discreto e admirador fascinado pelo desprendimento de energia de Gassem para alcançar o objetivo que ele se propôs. Longe da cena, Akbar vê o outro fazer (a sessão de fotografia em que ele olha as crianças-atores diante do diretor Gassem) ou, então, ouve. Ele tem o som, mas não a imagem. Como na sala de aula, quando ele ouve, visivelmente emocionado, os gritos de Gassem sendo castigado. Durante esse tempo, sob o olhar de Akbar, no quadro da sala de aula, plano magnífico, o professor analisa o desenho de um órgão do corpo. Nada além de um coração humano que constrói para Akbar a imagem que lhe falta (o corpo de seu amigo) ao mesmo tempo que lhe mostra o que ele sente pelo amigo, situando a relação entre a imagem presente (desenho no quadro) e o som do corpo ausente de Gassem, entre corpos doloridos e dor dos sentimentos.

A cena mais bonita do filme, aquela em que Akbar é confrontado com sua verdadeira situação de espectador, se desenrola ao anoitecer, quando ele

vai se despedir de seu amigo Gassem, que espera em seu quarto a hora de sua partida. Sentimos em Akbar a tristeza por não poder partir, a contrariedade por não fazer a viagem. “Você vai me contar como foi o jogo”, diz ele ao amigo. Frase maravilhosa, cheia de desejo e de *resignação* de espectador. Gassem é aquele que vai ver e voltará dessa experiência para relatar aos outros, na forma de imagens e de palavras. Graças a Gassem, criança cineasta, aquela que vai ver *em pessoa* e voltará para descrever o que viu, Akbar, a criança espectadora, poderá viver o jogo *por procuração*. O que é a *realidade* do cinema, senão a experiência desse compartilhamento?

O *viajante* funda seu percurso por meio do itinerário de Gassem, na necessidade de encontrar um laço entre o *ver* e o *fazer* (passar para o outro lado da tela, de espectador a ator ou a diretor), entre a necessidade de jogar futebol (fazer) e vontade de ver o futebol. A ideia magnífica que permite a Gassem viajar está ligada a um sacrifício: vender as traves e a bola de futebol para pagar sua viagem, *deixar de jogar (fazer) para ver*. Gassem é um corpo que joga futebol. Corpo que não cria uma imagem para ele, pois o garoto sente a necessidade de ver a imagem de outro fazendo a mesma coisa que ele. Entre esse corpo que joga, privado de imagem, e a imagem de outros corpos jogando, a viagem de Gassem é uma busca de identidade. A experiência de um estágio do espelho. A experiência de um vazio a partir do qual ele vai poder reconstruir para si uma identidade a ser vivida. Efetivamente, no momento da chegada, a imagem do outro jogando futebol vai lhe fazer falta (o jogo frustrado) e, quando volta, a perspectiva de jogar futebol será essa realidade que ele já suprimiu de sua vida. Quando Gassem fotografa as crianças da escola, elas ficam sem a imagem à qual acreditaram ter direito. Trata-se também, para essas crianças, de um *encontro frustrado*. Não com as imagens dos outros, mas com sua própria imagem. No entanto, Kiarostami, ao filmar a cena, inscreve-se como terceiro. Ele é aquele que, pelo cinema, oferece a essas crianças a imagem que na ficção vai lhes faltar. Ele as filma, ou seja, lhes oferece o que Gassem não lhes dará, preocupado em reparar imediatamente

o dano que ele lhes causou não as fotografando. O que Kiarostami, ao lhes dar de presente um plano, não poderia lhes ter dado, se Gassem não tivesse fingido fotografá-las. Como se a realidade real, fundamento da identidade do sujeito, fosse esse para além da experiência do jogo, essa promessa ao final de sua travessia.⁷ Oferecer isso ao outro, mostrar-lhe sua imagem em espelho é fazer do cinema um lugar de passagem que permite a cada um ter tempo de se encontrar em sua história. Encontro com o espectador que o cinema de Kiarostami não poderia frustrar. “É isso o que a tela de cinema obtém: ela permite ao homem se aventurar na imagem sem se perder.”⁸ O *viajante*, de Abbas Kiarostami, é o relato dessa magnífica aventura.

Tradução do francês por Eloisa Araújo Ribeiro

⁷ Sobre esse ponto, no que se refere ao mundo da criança, ver a obra central de Winnicott, *Jeu et réalité, L'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 1975. (Coleção Connaissance de l'Inconscient.)

⁸ Pierre Legendre, “Éloge du titre”, *Trafic*, P.O.L., n. 1, inverno de 1991.

DURANTE O FILME, A VIDA CONTINUA...*

François Niney**

Tal como seu colega Makhmalbaf, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami trabalha na fronteira entre documentário e ficção. Influência do neorealismo italiano, certamente, e também porque Kiarostami diz ser pedagogo, não no sentido professoral do termo – ele realizou um documentário a partir de interrogatórios feitos com crianças, *Lição de casa* (1989) –, mas como fabulista e moralista, que são figuras interdependentes, pois não há fábula sem moral. Na fábula, a ficção é como um grão de sal: ela serve para ressaltar, da e na realidade, uma verdade que não víamos ou não queríamos ver.

Um fabulista, um moralista, é alguém que se dá tempo, ou melhor, que brinca com o tempo, pois sabe que a verdade não se entrega sem rodeios. Segundo a antiga sabedoria, “a verdade não é o objetivo, é o caminho”. E o que não falta nos filmes de Kiarostami são caminhos: o caminho em Z na encosta da colina percorrido dez vezes pela criança que quer saber onde fica

* Textos publicados originalmente como “Pendant le film, la vie continue...”, “Le désir d’être un autre” e “Empêcher que le sens coule”, em *L’Épreuve du réel à l’écran – essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelas: De Boeck Université, 2000, pp. 312-6. (N. E.)

** Professor de cinema (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle e Femis), ensaísta e documentarista. Autor, entre outros, dos livros *L’Épreuve du réel à l’écran* (cit.), *Le documentaire et ses faux-semblants* (2009) e *Le subjectif de l’objectif: nos tournures d’esprit à l’écran* (2014). (N. E.)

a casa do seu amigo¹ para lhe devolver seu precioso caderno; o longo percurso de carro do homem que procura as crianças do filme anterior, em *E a vida continua* (1992); as voltas de carro do homem que procura alguém para enterrá-lo depois de seu suicídio, em *Gosto de cereja* (1997); as perseguições amorosas em *Através das oliveiras* (1994). Kiarostami procura uma verdade da vida por meio do cinema, mas não visa de modo algum a surpreender a vida de improviso, à maneira das reportagens ou do cinema direto. Ele não leva a câmera para o cerne nem para o curso do “real”, perseguindo o “acontecimento”; Kiarostami instala tranquilamente a câmera e convoca o real, as pessoas e as situações para se encontrarem (*Através das oliveiras*) ou falarem de si (*Close-up* [1990]); interessa-se pela realidade refletida em paisagens, pessoas e personagens, que tendem a se confundir, visto que, frequentemente, seus “atores” exercem papéis próximos daqueles que desempenham na vida.

Kiarostami, como todos os verdadeiros contadores de história, sabe que a simulação é importante e que, ao confundir ficção e realidade, estimula a crença do espectador, o inclui e o incita a ver no filme não só um divertimento, como também uma reflexão. Tal como Welles, por exemplo, Kiarostami não ignora o poder de sugestão dos jogos de espelho e das várias camadas quando inclui o narrador na história, o filme dentro do filme, e que aparentando revelar a *mise en scène*, só aumentam a credulidade do espectador e o precipitam ainda mais nos abismos da reflexão, tal como fazem os espelhos.

Para Kiarostami, a realidade não é a verdade, ela é o acesso necessário, mas não suficiente, à verdade. Esta pede para ser produzida a partir daquela, é o trabalho da ficção, do dispositivo cinematográfico, que aparece assim em todos os últimos filmes do cineasta como um espelho parabólico, transmutando sob nossos olhos o real em parábola. Kiarostami, longe de procurar absorver essa defasagem, inerente a toda representação, nas miragens da ficção, faz dela a consciência da filmagem e a tomada de consciência do espectador. Por esse

¹ O autor se refere ao filme *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987). (N.T.)

motivo, a maioria de suas personagens aparece em um *intermezzo* pirandelliano, em busca de um autor e de uma história no tempo do filme, como se atravessassem o campo da câmera passando do lado do pátio para o lado do jardim.

Kiarostami, enfim, pratica o filme aberto – nada de *happy end* nem de resolução final. Encontros aconteceram, problemas específicos surgiram e levaram as personagens a se procurar, se ajudar ou se ignorar e a achar soluções provisórias ou não; mas o caminho, o amor, a vida continuam para além da colina, para além das curvas da estrada ou da floresta de oliveiras, para além do último plano. **Do mesmo modo que a vida continua através do filme, o filme continua através da vida. O filme é aberto nos dois extremos, realizando perfeitamente o que diz Deleuze: “Fazer passar no filme o limite de antes do filme e de depois do filme”. Compreende-se melhor o jogo de referências contínuo de um filme a outro. Essas retomadas não são apenas uma piscadela, um efeito espetacular; elas traduzem um verdadeiro vaivém entre vida e cinema.**

O motorista de *E a vida continua* procura, depois do (verdadeiro) terremoto, as duas crianças heroínas de *Onde fica a casa do meu amigo?* Naquele filme, um velho fala de sua casa nesse último, sem que possamos compreender qual é a verdadeira (talvez seja uma terceira?). O casal de *Através das oliveiras* deve reencenar um episódio de *E a vida continua*: o roteiro tem, aliás, duas camadas, já que a filmagem é a oportunidade de o jovem protagonista improvisado (assistente que substitui o ator de repente) declarar para a atriz o amor que ele sente realmente por ela “na vida”! Em *Close-up*, o herói assume a personalidade do cineasta Makhmalbaf, autor do famoso filme *O ciclista* (*Bicycleran*, 1987). Como disse o próprio Kiarostami: “Em *Lição de casa*, as próprias crianças contam aquilo de que somos testemunhas em *Onde fica a casa do meu amigo?* E *Onde fica a casa de meu amigo?* mostra que o que dizem as crianças de *Lição de casa* é verdade”.² A ficção prova que o documentário diz

² Entrevista a F. Niney, *Cahiers du Cinéma*, n. 450, dez. 1991, p. 16.

a verdade, e vice-versa – esse é, de modo bem condensado, o princípio cinematográfico de Kiarostami.

Esses deslocamentos, esses resvalos, essas inserções de um filme a outro podem ser explicados também por uma dimensão psicológica – tema exclusivo de *Close-up* – que exerce um profundo fascínio em Kiarostami: o desejo de ser um outro. Esse desejo, tão amplamente compartilhado quanto reprimido, não é contraditório com a amarga constatação de *Lição de casa*: “Sabzian (o herói verdadeiro de *Close-up*) não é um mitômano; é que o ser humano quer ser um outro. *Lição de casa* mostra justamente como a educação faz com que percamos nossa personalidade”. Educação punitiva e repetitiva, imaginação tolhida e até mesmo proscrita aparecem como as duas faces de uma sociedade rigorista e cerceada. “*Lição de casa* não é um filme”, nos diz Kiarostami, “é uma pesquisa filmada, motivada pelos problemas educativos iranianos que meus filhos contavam toda noite em casa” e que se dirige a todos os pais de alunos. O pai cineasta se transporta, portanto, incontinentemente, à escola e faz desfilar diante da câmera uma série de jovens alunos mais ou menos confortáveis, amedrontados ou ardilosos. Questão central: como vão as lições de casa? Visivelmente muito mal – mais que conhecimentos, elas parecem inculcar o medo. O dispositivo do filme não faz concessão, não se trata de entrevistas de rua, mas de um interrogatório sério: os alunos são enquadrados em *close*, encostados na parede, com uma expressão comovente.

Coloquei uma cadeira diante da minha para os alunos interrogados, mas apenas dois (um deles, meu próprio filho) ousaram sentar-se ali. Primeiro, filmei as crianças; depois, em outro lugar, os contracampos sobre mim e a equipe. A percepção de muita gente é de que os alunos estão com medo – o último deles chora, mas os outros estão à vontade. Eles mentem especialmente ao dizer que não veem desenhos animados

na televisão. O dispositivo foi escolhido para que o rosto das crianças preenchesse todo o quadro, como fotos de passaporte, para conversarmos. As crianças disseram muitas coisas íntimas. É verdade que elas se sentem em perigo na escola, mas é justamente esse o tema do filme. [...] A educação inadaptada às crianças é um problema geral que prova que o mundo está doente, pois passamos os melhores momentos da infância nas piores situações.

A oração que o aluno que chora de medo por fim entoa não aparece como submissão à divina autoridade, mas como um grito de angústia dirigido ao mundo dos adultos, o qual não tolera a poesia. Inversamente, ao cortar o som da oração obrigatória durante o recreio, “por consideração ao profeta”, as artimanhas do diretor tornam, pela magia do silêncio, ainda mais sensível a indomável agitação das crianças. Zero em comportamento, um zero que permite todas as esperanças não permitidas. “O que isso mostra é que para as crianças dessa idade, que não compreendem nada de religião, a oração obrigatória torna-se um ato quase antirreligioso. Foi uma maneira de dizer que isso criava um problema.” A estratégia do corte do som é reutilizada de outra maneira em *Close-up*.

O desejo de ser um outro

“Eu tinha uma equipe para fazer outro filme. Então, três dias antes da filmagem, me deparei com uma notícia no jornal que me tirou o sono, pois me sentia muito próximo deste assunto. Fomos, então, à prisão fazer uma entrevista com o acusado.” O acusado, num primeiro momento sem saber que era filmado, aceitou a proposta de Kiarostami com a condição, aposta difícil, de que “seu filme exprima meu sofrimento”.

A abordagem foi desenvolvida ao longo da filmagem. Passei muitas noites em claro, debruçado sobre o roteiro, pois a realidade estava mais adiantada do que nós. Gosto de fazer filmes sobre assuntos que não me deixam tempo para elaborar um roteiro de antemão, nos quais a realidade se antecipa a mim.³

O filme começa com uma cena reconstituída, na qual o jornalista que ventilou o caso vai aos locais do “crime”, com dois policiais, dar voz de prisão ao “trapaceiro”. No caminho, o jornalista explica ao motorista do táxi a situação: um homem pobre e desempregado, Ali Sabzian, fingiu ser o cineasta Makhmalbaf e enganou uma família burguesa levando-a a acreditar que faria um filme com ela. O filme alterna cenas reconstituídas da trama – com os verdadeiros protagonistas em seus próprios papéis –, entrevistas dos ditos protagonistas e a encenação do verdadeiro processo, durante o qual a câmera é dedicada em *close (Close-up)* ao acusado, usurpador de uma sonhada identidade de cineasta, que sofre com sua própria identidade e que espera encontrar uma nova: ator no filme de Kiarostami!

O tema do filme repousa claramente no duplo e no desejo de ser um outro. Kiarostami quer reabilitar esse desejo não como enganação, mas como vontade de mudar a (sua) vida. Pateticamente, o falso Makhmalbaf conta: “Eu lhes pedia para mudar uma xícara de lugar, e eles o faziam; foi a primeira vez que eu consegui ter meus desejos aceitos. Eles estavam dispostos até mesmo a cortar as árvores do jardim para a filmagem”. **Milagre do cinema que rompe qualquer resistência do real diante da vontade artista.** Há aí, no fundo, a questão presente em todo o cinema de Kiarostami: será que a ficção pode resgatar a realidade? Será que a ilusão desejada é o ideal? Dito de modo mais clássico, **será que a arte pode socorrer a vida?** “Sinto-me muito próximo de Sabzian, do chefe de família ou do jornalista que se vê como Ornella Fallacci”, diz Kiarostami,

3 Cahiers du Cinéma, n. 493, jul. 1995, p. 108.

pois nessa história cada um quer ser um outro. O religioso quer ser juiz; o motorista de táxi, aviador; o engenheiro é padeiro... O próprio Makhmalbaf quer ser ator em vez de diretor. Mas só Sabzian teve o poder de mudar as coisas no sentido em que as imaginava. Os únicos que transformam o mundo são aqueles capazes de colocar seus pensamentos em ação.

Homenagem do artista ao pragmatismo. Cada um brinca de ser um outro, com mais ou menos sucesso e sofrimento, pois a razão da identidade ou o que motiva a evasão de si nem sempre é voluntário, tampouco apenas lúdico. O processo da trapaça torna-se ao mesmo tempo uma defesa do direito à ficção, direito de mudar de pele, de “fazer seu cinema”. Kiarostami brinca de fazer documentário com ficção (reconstituição das cenas em que Sabzian engana a família) e ficção com documentário (*mise en scène* do verdadeiro processo para a câmera).

O filme é uma verdadeira casa de espelhos, pois nele os papéis são trocados não apenas entre o que são as pessoas e o que elas querem ser, mas entre cinema direto, ficção e reconstituição. É evidente que o fato de Kiarostami fazer um filme com isso modifica a “realidade” do caso, leva o juiz à clemência, a família ao perdão e Sabzian a desempenhar seu melhor papel.

Sim, o fato de filmar influenciou as pessoas. Elas participaram da mise en scène do processo para que a realidade dos fatos fosse bem exposta. O filme me permitiu ver as pessoas de modo mais justo, sem fazer juízos apressados. A família foi levada a perdoar graças à câmera. Senti, com esse filme, o poder da câmera, o desejo das pessoas de ter uma imagem de si mesmas, mesmo que negativa: “Tenho uma imagem, logo existo”. Foi muito difícil fazer com que reencenassem a trama. As pessoas só aceitaram para estar na imagem. A mulher não queria mais levar chá para Sabzian. Ele tinha dito para a família que voltaria em quarenta dias com a

equipe para filmar, e no final das contas foi o que aconteceu. Eu disse a Sabzian que éramos uma equipe. E ele foi dizer ao chefe de família: “Viram? Não menti para vocês”.

Perguntado sobre a *mise en scène* do processo “em tempo real”, Kiarostami responde: “Nunca prometi a ninguém ser diretor de documentários. O problema é deles, não meu. Aliás, duas pessoas diferentes, sobre o mesmo assunto, fariam dois documentários diferentes”.

Montada de modo notável por Kiarostami, a cena final funde, num processo de reconciliação, realidade e ficção. Liberado, o falso Makhmalbaf, filmado com câmera oculta, sai da prisão e se depara com o verdadeiro Makhmalbaf, levado pelas mãos de Kiarostami e usando um microtransmissor. Os sócios se veem face a face, intensas emoções e desculpas. E lá vão os dois de moto, carregando flores compradas no caminho, pedir desculpas à família que fora enganada. É nesse percurso de arrependimento que, como um incidente técnico, Kiarostami corta o som, certamente muito “voyeur”, espião demais na intimidade dos sócios. Ao chegar diante da casa – do meu amigo que se tornou inimigo e que eu queria que se reconciliasse –, o falso Makhmalbaf toca o interfone. Ele diz seu verdadeiro nome duas vezes: Ali Sabzian. Silêncio constrangedor e incompreensível do outro lado da linha. Sabzian tem, então, o reflexo de dar o nome usurpado: “Makhmalbaf”. Ao fazê-lo, ele desaba em lágrimas de costas para a câmera. O verdadeiro Makhmalbaf o substitui e diz no interfone: “Sou Mohsen Makhmalbaf”, como se tivesse se tornado, por sua vez, no tempo de uma réplica, o duplo do outro.

Impedir que o sentido resvale

Reconciliação através da troca paradoxal entre identidade fictícia e identidade real, *Close-up* surge como um desafio fabuloso à ordem das coisas,

ordem cuja esterilidade *Lição de casa* denuncia pedagogicamente. Não podemos deixar de aproximar a defesa do falso cineasta (e do verdadeiro Kiarostami) – pelo direito de ser um outro, de viver ficticiamente, de “fazer seu cinema” – da sina de outra vítima, expiatória e sem perdão, que se tornou o emblema da **interdição do adultério entre real e ficção**⁴: Salman Rushdie. Seus *Versos satânicos* continuam condenados à fogueira que a ficção acende quando ataca o fundamento de uma identidade aterrorizada e aterrorizante, ficção batizada então de blasfêmia. Querer banir da cidade toda ficção, toda ilusão, *trompe-oeil*, simulação, em nome da Verdade una, absoluta e transcendente – como já preconizava Platão – é perder o jogo necessário aos mecanismos da vida e à sua reprodução ampliada. É também perder a verdade, colocando-a definitivamente fora do alcance, atrás de um véu de virtude metafísica, ela que não ama nada tanto quanto se entregar às aparências e, como a noiva de Duchamp, sente sempre o desejo de ser “posta a nu por seus celibatários”.

Há aqui uma conjectura muito perturbadora de Michel Foucault, feita na conferência “O que é um autor?”⁵. Foucault está na contramão de nosso culto do autor, de filme como de romance: não seria o autor “a figura ideológica pela qual se conjura a proliferação do sentido”? Será que o autor, com sua assinatura reconhecida, seu estilo logo patenteadado, sua cota, não permite que se questione o imaginário, que lhe seja fixado um sentido, um valor de uso e de troca? Assim entendida, a função “autor” seria a resposta econômica à questão: **“Como conjurar o grande perigo através do qual a ficção ameaça nosso mundo?”**. Nas palavras de Robert Kramer, “a realidade é a ficção do poder” esforçando-se para invalidar qualquer outro possível. Se o sentido começasse a se proliferar, a transbordar, e a ficção passasse a galopar para fora de terrenos

⁴ Essa proibição da imaginação em terra integrista gerou muitos aliados até mesmo em países onde se inventou o romance, entre eles o escritor John Le Carré e o papa João Paulo II (Cf. Milan Kundera, *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986).

⁵ Michel Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur?” (1976), em *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard, 1994.

batidos, confundindo os gêneros, ridicularizando a verossimilhança, abrindo no real brechas de possível, multiplicando os papéis e frustrando as identidades, proliferando-se de maneira anônima e compartilhada (como desejavam os Irmãos do Livre Espírito, os libertinos, os dadaístas, os situacionistas, os *hackers*) contra o anonimato exclusivo do poder e suas aparelhagens de objeção, seria a subversão da ordem estabelecida, a imaginação no poder, com sua perigosa divisa dionisíaca: *tomem seus desejos por realidade!*

No entanto, uma reserva a esse entusiasmo desenfreado se impõe: se a vida fosse um romance ou cinema, não haveria mais romances nem cinema, e talvez a vida – tendo reabsorvido a distância da representação que é o espaço renovado do imaginário e do próprio desejo – não valesse mais a pena?⁶ Por isso, essas utopias, necessárias para mudar a vida e muito estimulantes no espaço imaginário, podem também descambar para totalitarismos.

Os filmes de Kiarostami, assim como as fábulas, sob o disfarce visível da anedota, tratam da nossa história: cabe a nós, espectadores, tirar uma moral, ou seja, uma lição de conduta para nós e para com os outros, a fim de progredir, de não repetir os mesmos erros, ainda que estes sejam tradicionais. Não é o cinema, tal como o teatro, o outro palco onde se pode repetir incansavelmente a história para que ela não se reproduza? E o espectador é cúmplice desse jogo duplo exibido pela câmera.

Em Kiarostami – como em Kramer ou Welles –, a ficção se encarrega de conferir ao real uma verdade que ele condiciona, mas que o ultrapassa. Do mesmo modo, essa verdade, longe de congelar a realidade em fatalidade, lhe acrescenta novos possíveis, novos papéis. Quer se trate do campo das oliveiras pelo qual o jovem apaixonado cheio de esperança conduz nosso olhar, quer se trate da encosta por onde sobe repetidas vezes o carro cujo motorista não achou as crianças de *Onde fica a casa do meu amigo?*, mas

encontrou outros motivos para viver, quer se trate, ainda, da montanha onde ficou aberto o túmulo do suicida que parece ter reencontrado o *Gosto de cereja*, o último plano deixa o filme e o sentido abertos, *E a vida continua...* para além da objetiva.

⁶ Cf. o fim da história em Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1959.

ABBAS KIAROSTAMI: CINEMA DE INCERTEZA, CINEMA DE ATRASO*

Laura Mulvey**

Em *Gosto de cereja* (1997), Kiarostami combina a busca do protagonista pela morte com o estilo cinematográfico fluido que desenvolvera em seus dois filmes anteriores, *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) e *E a vida continua* (1992). Filmando de dentro de um carro, os movimentos da câmera delineiam o movimento da jornada de modo a fundir o movimento do cinema, uma narrativa rumo a seu fim e o inevitável fim da vida. Aqui, a topografia da pulsão de morte difere do sentido horizontal da pulsão de “morte conjunta” em filmes B ou, por exemplo, do percurso inconsciente de Marion rumo à morte na primeira seção de *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). A jornada se dá em grandiosos movimentos circulares pela paisagem, retornando de vez em quando ao lugar escolhido pelo motorista para sua futura cova. O senhor Badii decidiu suicidar-se. Está disposto a pagar uma grande quantia de dinheiro a

* Publicado originalmente com o título “Abbas Kiarostami: Cinema of Uncertainty, Cinema of Delay”, em *Death 24 x a Second – Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2006, pp. 123-43. (N. E.)

** Teórica influente nos estudos do cinema, professora (Birkbeck College – Universidade de Londres) e cineasta. Autora de livros de referência, tais como *Visual and Other Pleasures – Language, Discourse, Society* (1989); *Fetishism and Curiosity* (1996); e *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (com Anna Backman Rogers, 2016). (N. E.)

alguém que vá até sua cova na manhã seguinte, confirme sua morte e enterre seu corpo. Suas tentativas de convencer três homens diferentes a aceitar tal proposta dividem o rumo narrativo do filme em uma série de encontros, todos transcorridos em seu carro. O primeiro homem, um soldado curdo, salta do carro e foge, horrorizado, quando o motorista estaciona para lhe mostrar a cova. O segundo, um seminarista afegão, tenta dissuadir Badii, argumentando que suicídio é pecado. O terceiro, um homem mais velho e que trabalha como taxidermista, tenta, num primeiro momento, dissuadi-lo, argumentando que a vida vale a pena pelos pequenos prazeres, como, por exemplo, o gosto da cereja. No entanto, depois concorda em ajudá-lo justificando que a escolha entre vida e morte é um direito natural.

Por sua vez, “o fim” é representado metaforicamente nos diferentes níveis alegóricos da história, da estrutura narrativa e do cinema. Quando o senhor Badii chega à cova, a tela mostra o céu noturno com uma tempestade que se aproxima. A lua se esconde por trás das nuvens, a tela entra em *fade* e permanece negra. “Sabe-se que não há nada lá”, diz Kiarostami. “A vida se origina da luz. Aqui, o cinema e a luz se fundem. Porque o cinema também não é senão luz... O espectador precisa confrontar essa não existência que, para mim, evoca uma morte simbólica.”¹ Depois da tela negra, que representa o fim da vida, da narrativa e do cinema, uma pequena coda mina a finalidade desse encerramento. Gravada em vídeo, a imagem granulada mostra a paisagem transformada no tom verde da primavera; a equipe de filmagem trabalhando; Homayoun Ershadi, que interpreta o senhor Badii, acendendo um cigarro; os soldados descansando na beira da estrada. Embora o tema da morte exija finalidade, à maneira de Hitchcock, Kiarostami termina seu filme mais no espírito de Rossellini em *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), no qual, após o final formal, a obra casualmente indica que a vida continua. No entanto, “St. James’ Infirmary”, interpretada por Louis Armstrong, entra

1 Michel Ciment, “Entretien avec Abbas Kiarostami”, *Positif*, n. 442, dez. 1997, p. 84.

na trilha sonora, acompanhando a sequência de coda. A canção, em dois versos, fala simplesmente de um homem que encontra sua amante falecida, no necrotério, e depois visualiza a própria morte. Embora a sequência mine um final calcado na pulsão de morte, ela reconhece a produção do filme. A morte simbólica de Kiarostami anuncia, então, que a rodagem acabou.

As preocupações temáticas e o estilo de *Gosto de cereja* surgem de forma destilada; esse filme é um dos mais abstratos de Kiarostami. Peter Brooks comenta sobre a significação de repetições em narrativas da pulsão de morte. A repetição, no texto, detém o movimento progressivo, postergando ou atrasando o fim. Brooks assinala que a linha da narrativa não pode seguir o caminho mais direto de um ponto a outro sem se desviar do curso. “A distância mais curta entre o começo e o final seria o colapso de um no interior do outro, da vida na morte imediata.”² A forma narrativa em que o princípio do atraso se traduz pode variar significativamente – por exemplo, construída em torno de uma estética de suspense ou, de forma mais extrema, da intrusão da digressão ou dos “passeios aleatórios” que Gilles Deleuze associa ao afrouxamento da imagem – movimento, como no caso de *Viagem à Itália*, de Rossellini. No cinema de Kiarostami, uma estética da digressão conduz a uma estética da realidade, não em oposição simplória à ficção, mas rumo a maneiras segundo as quais o cinema reconhece suas limitações representativas. Na trilogia de Koker, rodada entre 1987 e 1994, Kiarostami retornou duas vezes a uma obra anterior e tentou mobilizar um cinema de observação que acompanharia ausências na representação, as quais são, em geral, deslocadas pela necessidade de um sistema de ordenação determinado externamente, tal como a coerência narrativa.

Abbas Kiarostami foi acachapado em 1990 por um evento real e traumático que afetou seu cinema. Em 1987, ele realizou *Onde fica a casa do meu*

2 Peter Brooks. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Nova York: Harvard University Press, 1984, p. 104.

amigo?, que ganhou, em 1989, o Leopardo de Bronze no Festival de Locarno. O filme se passa nos vilarejos de Koker e Potesh, centenas de quilômetros ao norte do Teerã, e conta a história de um menino de cerca de dez anos de idade, Ahmed (Babek Ahmedapour), que percebe que o amigo Mohammed Nemat-zadeh (Ahmed Ahmedapour) deixou cair um caderno de exercícios depois da aula. Como não conseguirá fazer o dever de casa, Mohammed será punido no dia seguinte pelo professor; portanto, Ahmed vai de Koker a Potesh para devolver o caderno e achar a casa do amigo. Ninguém no caminho parece capaz de ajudá-lo. Começa a anoitecer, e Ahmed vai ficando nervoso; então, a repentina aparição de um cavalo saído das sombras faz seu medo emergir. Um idoso tenta, de maneira um tanto ineficaz, ganhar a amizade do garoto. Quando Ahmed volta para casa, ele faz tanto seu dever de casa quanto o do amigo, e ambos são aprovados no dia seguinte, na escola.

Todos os intérpretes são oriundos dos próprios vilarejos, e o filme foi uma elaboração dos temas que Kiarostami desenvolvia em seus trabalhos para o Kanoon – instituto para o desenvolvimento intelectual de jovens e adultos havia anos. O filme continua a dramatizar a importância das crianças no contexto pós-revolução e chama atenção à relevância da educação na criação de uma nova geração articulada e socialmente consciente. Numa sociedade em que tanto pais como professores tinham uma tendência evidente a tratar as crianças com um misto de crueldade e indiferença, fazia-se necessário dar a elas voz e um ponto de vista.

Em 1990, após o filme ter se tornado o primeiro sucesso internacional de Kiarostami, houve um terrível terremoto na área em que *Onde fica a casa do meu amigo?* foi rodado. Muitas pessoas morreram, a economia agrícola foi devastada e os camponeses dos vilarejos arruinados foram viver em campos improvisados no entorno das estradas principais, onde poderiam receber auxílio. Em *E a vida continua*, Farhad Kheradmand, amigo de Kiarostami, interpreta o “diretor” de *Onde fica a casa do meu amigo?* que ouve falar do desastre em sua casa, no Teerã, e volta à região acompanhado pelo próprio

filho pequeno, Puya (interpretado pelo filho do diretor de fotografia). Durante o dia, eles tentam chegar a Koker por estradas congestionadas ou tomando atalhos por vias secundárias, tentando descobrir se os irmãos Ahmedapour haviam ou não sobrevivido. Ecoando o filme anterior, começa como uma jornada e uma missão, sendo a busca original pela casa do amigo transposta à busca pelos próprios meninos. Farhad e Puya mostram às pessoas o cartaz do filme, no qual estão os meninos, para ajudar na identificação. Na zona do terremoto, a câmera desliza a partir do carro em movimento ao longo de trechos de estrada margeados por casas e vidas arruinadas. As pessoas cavam os escombros, tentam resgatar pertences ou digerir a tragédia. O filme se detém para registrar e gravar essas cenas de devastação, morte, perda e pessoas estonteadas pelo terremoto: “Ele atacou como um lobo faminto, matando tudo que estava em seu alcance”, “restam apenas ruínas e miséria”. Pessoas de todas as idades relatam as perdas familiares e histórias de sua própria sobrevivência e especulam acerca da responsabilidade de Deus pelo desastre. Pela janela do carro, o diretor, Farhad, observa à volta as vidas devastadas e, assim, um filme futuro, com o testemunho do sofrimento e da coragem daquelas pessoas, começa a tomar forma em sua mente. É nesse ponto que o filme passa a olhar para dois lados diferentes. Com a busca pelos meninos e o encontro fortuito com o senhor Ruhi, que havia interpretado o velho que tenta ajudar Ahmed em *Onde fica a casa do meu amigo?*, *E a vida continua* volta o olhar para o passado, mas as experiências e os encontros do diretor conduzem também ao futuro, ao terceiro filme da trilogia.

Através das oliveiras (1994) é um documentário dramatizado que reconstrói episódios tomados durante a jornada de Farhad pós-terremoto. Farhad Kheradmand interpreta, ainda, o “diretor” original de *Onde fica a casa do meu amigo?* e participa de cenas que testemunhou em *E a vida continua*. Mas seu papel é secundário, substituído por outro representante do papel de “diretor”, um ator que interpreta o diretor do documentário dramatizado. No primeiro plano de *Através das oliveiras*, um homem se apresenta, falando diretamente

com a câmera: “Sou Mohammed Ali Keshavarz, ator que interpreta o diretor. Os outros atores foram todos contratados nessa locação”. Porém, à medida que prosseguem as filmagens do documentário dramatizado, sua tentativa de reencenar o trauma passado é deslocada por outra história, a qual emerge gradativamente e apresenta mais um problema de representação e narração.

E a vida continua medeia entre o primeiro e o terceiro filmes da trilogia de Koker não apenas do ponto de vista cronológico, mapeando o impacto do terremoto, mas também em termos do impacto do terremoto sobre o cinema de Kiarostami no que diz respeito à realidade e sua representação. Um tema recorrente no filme é a lacuna entre a realidade e o desastre em si. Ao comentar o encontro entre o diretor e seu filho com o senhor Ruhi, Kiarostami diz: “Eu queria apenas lembrar aos espectadores, no meio da exibição, de que estavam assistindo a um filme, não à realidade. Porque no momento em que ocorreu o terremoto nós não estávamos presentes para filmar”.³

Essa lacuna entre o evento e a subsequente filmagem foi inevitável, mas em vez de tentar preenchê-la, Kiarostami reconhece a distância entre a realidade e sua representação. O atraso aqui não é apenas um fato, mas também um fator na estética do filme. Há uma relação entre essa estética e a ligação trauma/exegese em psicanálise. O Real em Lacan refere-se à atualidade do evento traumático, pessoal ou histórico. A mente busca palavras e imagens que possam traduzir e transmitir essa realidade. Porém, sua tradução em forma simbólica e na consciência separa os dois, bem como o relato de um sonho é afastado do sonhar e perde seu sentimento original. Defrontado com a realidade da tragédia, o filme tenta encontrar maneiras de traduzi-la. A busca pelos dois meninos é atrasada por estradas interditadas, e as repetidas histórias de tragédia e sobrevivência forçam o filme a ralentar ao ponto de deter-se, à medida que tenta registrar e inscrever a transição entre desastre e a maneira

³ Stéphane Goudet, “La reprise: retour sur l’ensemble de l’oeuvre de Abbas Kiarostami”, *Positif*, n. 408, fev. 1995, p. 12.

como a “vida continua”. A morte, não apenas em termos da proporção dessa tragédia, cria um elo entre o estético e o psicanalítico, representando um último “não dizível”, além da compreensão consciente, a fonte dos rituais, fenômenos culturais e sistemas de crença que tentam impor-lhe sentido.

Tal pausa na narrativa, seu atraso entre ruínas, lembra-nos a visão que Deleuze tem de um cinema da imagem-tempo a emergir das ruínas da Segunda Guerra Mundial. O neorealismo italiano refletiu o choque deixado pela guerra e a necessidade de uma nova maneira cinematográfica de pensar o mundo. O choque exigiu, nos termos de Deleuze, o afrouxamento da “situação sensório-motora”. Isto é, uma estética cinematográfica derivada da lógica da ação, alimentada e duplicada pela pulsão progressiva do cinema no sentido do movimento, passaria a hesitar e encontrar maneiras de reagir ao que há ao redor, derivando imagens do que a câmera observa, não da aspiração narrativa à ordem e à organização. Com o declínio da ação, um espaço cinematográfico evacuado preenche a lacuna, registrando as imagens vazias de paisagens rurais e urbanas que Deleuze associa ao cinema pós-guerra de Rossellini. Esse cinema de registro, observação e atraso tende a trabalhar com planos longos, permitindo que a presença do tempo surja na tela. A duração dos planos chama atenção ao tempo à medida que este passa na tela, o presente do filme, mas a ausência de ausência confronta a plateia com um senso palpável de tempo cinematográfico que conduz de volta, a partir do momento da exibição, ao tempo do registro, ao passado. Embora esse atraso esteja embutido na tecnologia (o tempo cinematográfico é sempre equivocado), o sentido do passado pode encontrar complemento no conteúdo. O passado na forma de traços e ruínas preenche o conteúdo da imagem no cinema de Rossellini e nesses filmes de Kiarostami. Para Deleuze, esse cinema exige uma personagem que observe a cena, um “observador”, à parte da ação ou do evento narrativo.

São puras situações ópticas e sonoras em que a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa

de sentir e agir e parte para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem?” (e não mais “o que veremos na próxima imagem?”).⁴

E a vida continua conforma-se a esse padrão.

Kiarostami, bem como muitos de sua geração, foi influenciado pelo neorealismo italiano,⁵ e seus filmes anteriores, incluindo *Onde fica a casa do meu amigo?*, haviam sido rodados no contexto da reavaliação iraniana de uma estética realista. O choque do terremoto e suas consequências redirecionaram o realismo de Kiarostami para a difícil questão de uma realidade que desafiava a representação adequada. Com *E a vida continua*, ele introduz na história um “observador”. Farhad exerce essa função, mas também atua como “diretor”, cujo papel é traduzir em cinema o que vê. A imagem-movimento, a pulsão narrativa, é colocada em pausa menos pela crise estética que pelo choque. A visão do caos e da devastação atrasa a jornada, decompondo esta em episódios e breves encontros que possibilitam que as pessoas contem suas histórias. A montagem deixa de ser fluida. *Travellings* tomados a partir do carro que se movimenta lentamente têm a integridade, ou a autossuficiência, do plano-sequência e pouco respeito demonstram por uma montagem de continuidade correta, direcional. Essa maneira de filmar se conforma à visão

⁴ Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time Image*. Londres, 1989, p. 272 [ed. bras.: *Cinema 2: a imagem-tempo*, trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005].

⁵ Um momento influente, frequentemente referido, foi uma retrospectiva de neorealismo italiano que ocorreu em Teerã nos anos 1960. Kiarostami mencionou sua admiração por Rossellini: “Sempre ia ao cinema quando era jovem e fiquei profundamente marcado pelo neorealismo italiano, em especial por Rossellini. Há claras ligações entre as ruínas e as pessoas de *Alemanha: ano zero* e de *E a vida continua*. Porém, durante todo o período de escrita e filmagem, eu nunca pensei a respeito”. *Positif*, n. 380, out. 1992, p. 32. Em 1992, ele recebeu o Prix Rossellini em Cannes por *E a vida continua*.

de Bazin de que o plano-sequência abre tempo para o pensamento dentro do fluxo do filme. Ele argumenta que a composição em profundidade, planos que evitam a montagem e mantêm uma unidade de espaço e tempo, “afeta a relação entre a mente dos espectadores e a imagem”, implicando

uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à mise en scène... lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido.⁶

Bazin identifica o investimento neorrealista no *continuum* e na “ambiguidade da realidade” como o momento formativo em que esse cinema se desenvolveu.

No princípio de *E a vida continua*, com um longo *travelling* em um bosque de oliveiras, o filme parece indicar uma perda de direção, distraído da busca pelos meninos e até mesmo das consequências do terremoto. A câmera vai absorta pela malha de luz e sombra que de alguma forma dança à medida que o vento se move pelas árvores. Mas o fim do plano rompe o feitiço da paisagem e retorna ao sofrimento das pessoas que tentam lá viver. Quando o diretor breca o carro e caminha para o interior do bosque, ele ouve um choro e encontra um bebê, sozinho, deitado numa rede pendurada entre duas árvores. Ele tenta apaziguá-lo até ouvir o próprio filho chamá-lo; ao partir, a mãe surge na distância, juntando lenha. Esse é um dos encontros que serão reconstituídos em *Através das oliveiras*. É também o primeiro de muitos planos, em ambos os filmes, que registram, novamente com longos *travellings*, o movimento do vento nas árvores. Embora esses planos sejam uma meditação sobre a relação entre movimento e luz e sombra no cinema e na paisagem

⁶ André Bazin, “The Evolution of the Language of Cinema”, em *What is Cinema?*. Berkeley: University of California Press, 1967, v. 1, p. 37 [ed. bras.: *O que é o cinema?*, trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014].

natural, mesmo ao criar um contraste com as cenas de devastação, atuam também como lembrete de que o terremoto em si foi um fenômeno da natureza. Tal como o vulcão em *Viagem à Itália*, o terremoto representa a repentina erupção e a entrada em movimento de algo que deveria permanecer imóvel, a súbita transformação de uma natureza benevolente em uma força destrutiva. Os planos recorrentes de árvores movendo-se ao vento parecem sugerir a presença de alguma forma animística que confere uma personificação às reflexões das vítimas sobre a origem do desastre: “Foi a vontade de Deus” ou “não, isso não foi obra de Deus”.

Em *Através das oliveiras*, os dois “diretores” – Farhad, atuando no documentário dramatizado, e seu diretor fictício, o ator Mohammed – caminham juntos de manhã cedo, observando, a partir da pradaria onde a equipe de filmagem assentou acampamento, o vilarejo devastado na colina oposta. A presença desses “diretores” na tela substancia a lacuna no tempo, o atraso, que separa um evento de sua representação, seu processo de tradução em pensamento e criatividade. Como se pretendesse personificar ainda mais a ideia de separação e atraso, os dois homens discutem a respeito do eco que provém do vilarejo assolado e da lenda de que os antigos habitantes do local respondem, misteriosamente, a uma saudação gritada. Isso amplia o fenômeno natural do eco como forma de atraso até suas conotações mais fantasmáticas, vozes do passado ecoando pelo tempo e o limite entre os vivos e os mortos. A tentativa de Farhad ao experimentar o eco de fato convoca a voz de Puya, seu filho ficcional em *E a vida continua* e que lhe devolve o chamado, por assim dizer, a partir do filme anterior. Quando a cena chega ao fim e Farhad vai retornar ao acampamento, ele tem um sobressalto, como se tivesse sido tocado por algo invisível. Essas sutis indicações do insólito conduzem a um prolongado e emblemático *travelling* do vento nas oliveiras.

O estilo cinematográfico em *E a vida continua* é marcado pela presença gráfica da estrada enquanto motivo visual, mas também como caminho pelo qual chegam auxílio e provisões às pessoas. Essas sequências alongadas

de direção, os extensos *travellings* a partir de um carro em movimento, tornaram-se subsequentemente uma marca do cinema de Kiarostami. Jornadas, factuais ou metafóricas, sempre foram um tema narrativo recorrente em seus filmes, do curta de início de carreira *O pão e o beco* (1970), em que um menino pequeno precisa atravessar um beco ocupado por um cão, à jornada que Ahmed faz de Koker a Potesh. Com o retorno para Koker, é como se a incerteza acarretada pelo terremoto à vida já difícil dos camponeses precisasse ser espelhada pela perda de certeza do próprio cinema. A certeza relativa do realismo se afrouxa conforme vai batalhando um caminho para criar um registro visual de uma tragédia histórica real, e o cinema começa a se materializar na lacuna que separa o evento de sua representação adequada. Nesse caso, o carro é um ponto crucial entre tomadas recorrentes de seu próprio movimento pela estrada e os alongados movimentos do cinema pela paisagem. Essas tomadas mesclam a imagem de uma direção progressiva para a jornada, que já que não é preenchida por caracterização nem por ficção e exige pensamento ou imaginação, a uma câmera que observa as ações dos personagens e da história. Mas quando o filme, em seu percurso, de fato encontra pessoas, sua busca pelos meninos e a presença reiterada da obra anterior atuam como lembretes da incerteza dos eventos representados na tela.

A presença de um “observador” substituto, o qual Deleuze associa à imagem-tempo, é corporificada na presença do “diretor”. Após a tragédia do terremoto, as relações entre o diretor e os nativos, invisível em *Onde fica a casa do meu amigo?*, têm de tornar-se objeto de observação e comentário; é preciso que um diretor substituto apareça na tela para representar a distorção e a perda que acompanham qualquer registro cinematográfico da realidade. Kiarostami sugere não apenas que eles não estiveram presentes para filmar o terremoto, mas que o trauma exige um novo reconhecimento da lacuna entre o cineasta urbano de classe média e a realidade de vidas despedaçadas. O filme pode dar testemunho dessa tragédia, mas não pode representar sua verdade. O primeiro sinal da ruptura entre o filme inicial da trilogia e o período que se segue ao

terremoto em *E a vida continua* assume a forma de “autocrítica” retrospectiva. Farhad e Puya alcançam o senhor Ruhi enquanto ele caminha com dificuldade pela estrada, carregando um vaso sanitário. Eles lhe dão uma carona até sua casa e conversam acerca do papel desempenhado por ele no filme anterior. Puya diz que ele aparentara ter muito mais idade. O senhor Ruhi responde:

Estes senhores disseram que eu deveria aparentar mais idade... fizeram-me usar uma corcunda para parecer mais velho. A verdade é que não gostei. Eu disse: “Sim, senhor. O que o senhor quiser”. Foram cruéis comigo. Não sei que espécie de arte é essa que mostra as pessoas mais velhas e mais feias. É estranho...

Quando chegam à casa, a conversa continua.

*Puya: Eu esperava vê-lo na mesma casa de antes...
Senhor Ruhi: Aquela era minha casa no filme. Não era minha casa de verdade. A verdade é que esta tampouco é minha casa verdadeira. Esta também é minha casa no filme. Os senhores disseram: “Que esta seja sua casa”. Mas a verdade é que minha casa foi destruída pelo terremoto. Por ora, estou vivendo numa tenda.*

Ele tenta, então, encontrar uma tigela para dar a Puya um pouco de água, tal como fora roteirizado, mas as portas da sacada estão trancadas e ele não localiza o objeto cenográfico. Dirige um pedido de ajuda à câmera, e a senhora Rabbi, script-girl, adentra o set correndo para lhe entregar a vasilha. Essa é a cena a que Kiarostami se refere especificamente como tentativa de estabelecer a lacuna entre realismo e a realidade da rodagem de um filme.

O senhor Ruhi parece, num primeiro momento, funcionar como crítica do realismo em favor de uma realidade mais brechtiana, irreprimida. Ele

representa o modo como até mesmo a insistência em locações reais e atores nativos não profissionais enraizados fidedignamente em uma realidade social e em conformidade com o potencial da câmera para inscrever uma estética realista podem bem envolver distorções. Perante a realidade bruta do terremoto, Kiarostami deseja acertar as contas e estabelecer a diferença entre um cinema de transparência que oculta as distorções impostas por elementos externos, isto é, entre *Onde fica a casa do meu amigo?*, e o cinema de *E a vida continua*. Mas o senhor Ruhi ainda não mora em sua própria casa: os “senhores” entrevistaram novamente, e aquilo que tencionava dizer sai pela culatra em *E a vida continua*, implicando um *mise en abîme* em que a realidade é constantemente confundida, seja a estética realista, seja caracterizada por um distanciamento brechtiano. Esse tipo de confusão entre o real e o imaginário é levado adiante no terceiro filme da trilogia, *Através das oliveiras*, a partir do momento em que o novo “diretor” se apresenta. Na sequência, ele se encaminha, trajado como a personagem, a um grande grupo de meninas, no intuito de encontrar uma para interpretar o papel da jovem esposa no documentário dramatizado. Nativos são escalados para reencenar eventos já encenados por outros nativos elencados como atores em *E a vida continua*.

O encontro com o senhor Ruhi é também crucial devido a sua posição em *E a vida continua*. Um plano do diretor o mostra olhando pela janela do carro, aparentemente dilacerado entre suas memórias do último filme e sua projeção imaginativa ao próximo. O filme, então, duplica essa confusão no tempo. Um *travelling* longo, em close-up, dos ramos das oliveiras salpicados de luz movendo-se ao vento conduz a um repentino plano de Ahmed correndo pela estrada ziguezagueante de Koker a Potesh, a qual desempenhara papel visual tão importante em *Onde fica a casa do meu amigo?* Já que o caminho havia sido criado especialmente para o filme, ele é emblemático da imbricação entre o imaginário e o real. Mas o caminho é também uma representação gráfica da linha imaginária que liga os eventos da jornada de Ahmed, a rodagem pré-terremoto de *Onde fica a casa do meu amigo?*, ao futuro, à reconstrução

pós-terremoto e às reencenações em *Através das oliveiras*. Em *E a vida continua*, as camadas de tempo começam a trabalhar na memória do espectador. A memória ficcional de Farhad, o corte abrupto para Ahmed correndo pela estrada, imediatamente detona a memória real de qualquer espectador que tenha visto o filme anterior. O flashback se dá logo após Farhad decidir pegar uma estrada vicinal, abandonando as estradas diretas para Koker, que estão interditadas por congestionamento e deslizamentos. E o flashback conduz, logo em seguida, a um encontro com o senhor Ruhi e, por conseguinte, a suas memórias de *Onde fica a casa do meu amigo?* As memórias dos espectadores do filme anterior são reforçadas e, claro, questionadas pelo senhor Ruhi, detonando um movimento que perpassa o “antes” e o “depois” do terremoto, que se tornam um “então” e um “agora” nas ficções que separam e unem ambos os filmes. Assim o senhor Ruhi conduz a história a sua nova “casa no filme”, num pequeno vilarejo nos arredores de Koker. Aqui, Farhad observa, parado, as pessoas morando em casas arruinadas enquanto tentam reconstruir a vida. Ele conhece um jovem casal e ouve a história de seu casamento, e a reconstrução desse encontro será o evento central de *Através das oliveiras*. Quando *E a vida continua* foi lançado, a plena extensão de seu alcance era inimaginável. Embora *Através das oliveiras* proporcione de fato um *déjà vu* com relação a *E a vida continua*, os detalhes precisos da cena original são difíceis de rememorar. Assim, rever *E a vida continua* na sequência é experimentar, numa súbita descarga de reconhecimento, uma fusão do filme futuro e do filme passado em um momento presente de especiação.

No decurso dos três filmes, a presença do cinema vai de transparente à escancarada. Embora o processo de realização cinematográfica não esteja em *Onde fica a casa do meu amigo?*, a presença do diretor e uma consciência do cinema e de suas realidades e suas distorções permeia *E a vida continua*. Por fim, em *Através das oliveiras*, a história está vinculada à produção de um filme sobre as experiências de Farhad na zona de terremoto. O sentido de regresso, de meia-volta, que caracterizara *E a vida continua* se repete.

Mohammed, interpretando o diretor, filma o encontro de Farhad com um jovem casal enquanto os dois tentam fazer uma nova vida nas ruínas, um incidente que se deu durante *E a vida continua*. Porém, outras realidades interferem e perturbam as tentativas de reproduzir esse evento passado empreendidas pelo diretor. Assim como, no período após o terremoto, o passado regressava para pôr em questão a filmagem de *Onde fica a casa do meu amigo?*, também no terceiro filme a tentativa de filmar uma história acerca das consequências do terremoto é deslocada por outra realidade. Cada vez mais, a obra registra a presença de relações de gênero e a maneira como se inscrevem na sociedade e no cinema. O processo de realização cinematográfica é quase interrompido depois de seguidos planos em que “atores” desobedecem o roteiro. Gradualmente, do ponto de vista dramático, a relação entre os atores se torna mais significativa que a cena que desempenham, e o interesse do diretor se volta para eles. O incidente original que se está reencontrando para o documentário dramatizado não apenas fora emblemático de que “a vida continua”, como também sugeria que o desastre poderia quebrar a rigidez das convenções sociais. Na cena crucial de *E a vida continua*, um jovem conta a Farhad sua história. No dia seguinte ao terremoto, ele e a noiva constataram que a família deles havia sido dizimada (“Perdi muita gente, primos inclusive, 60 ou 65 parentes”). De acordo com o costume, teriam de observar o período de luto correto, um ano, antes do casamento. Ele diz: “Em meio à confusão, demos cabo da coisa”. Então, descreve três noites passadas sob um abrigo improvisado de plástico, seu mirrado “banquete de casamento”. Àquela altura, eles já haviam se mudado para uma casa abandonada, ainda ostensivamente de pé, a qual o jovem trabalhava para reconstruir.

Em *Através das oliveiras*, esse encontro deve ser reencontrado, e Mohammed precisa encontrar uma jovem e um jovem para desempenhar os papéis do casal original. Mais uma vez, a lacuna entre o evento original e sua reencenação abre um vácuo estético, evidenciado em um primeiro momento pela natureza estática da filmagem e, depois, pela intervenção dos sentimentos

dos próprios atores na truncada cena. A equipe de filmagem se encontra a postos do lado de fora da casa, e Farhad está parado na mesma posição do encontro original. Um jovem passa por ele carregando um saco de gesso e sobe as escadas. Sua esposa, interpretada por Tahereh Ladanian, que fora selecionada na cena de abertura do filme, o cumprimenta, mas ele não responde. O diretor diz “corta”, e eles tentam um segundo *take*. Após duas tentativas fracassadas, o jovem explica ao diretor que, embora conseguisse dizer suas falas para ele com perfeição, quando tenta falar com a garota, começa a gaguejar. O diretor manda chamar Hossein Rezai, que prestara serviços no acampamento, como substituto. Mais uma vez, um jovem passa caminhando por Farhad com um saco de gesso. Dessa vez é Tahereh que não responde à saudação; o diretor, mais uma vez, grita “corta”. Após diversas tentativas fracassadas, eles interrompem o trabalho. Dirigindo de volta ao acampamento, Hossein conta ao diretor que tempos atrás cortejou Tahereh, porém, como havia sido rejeitado pela família dela, ela se recusava a dirigir-lhe a palavra até mesmo no contexto do filme. Antes do terremoto, a mãe dela o rejeitara, qualificando-o como pretendente indigno para a estudiosa filha, porque ele era analfabeto. Quando o terremoto matou os pais dela, ele tentou novamente e foi rejeitado pela avó de Tahereh por ser analfabeto e sem-teto.

O relato de Hossein conduz a um flashback com uma prolongada sequência que percorre os meandros do cemitério lotado enquanto os enlutados cuidam de covas após o terremoto. A câmera acompanha Hossein enquanto ele observa Tahereh e a avó dela. Só mais tarde, no filme, é que Hossein, em um de seus incensados discursos para a silenciosa Tahereh, diz que ela havia devolvido o olhar no cemitério, e que ele interpretara isso como sinal de encorajamento. Durante o flashback, a câmera registra o intenso olhar de Hossein, mas não dá nenhuma indicação quanto ao olhar de Tahereh. O momento que falta torna-se um ponto crucial de incerteza no filme. Ele inscreve a posição impossível de Tahereh, dividida entre a família e o pretendente. Mas também dá testemunho das diretrizes para a representação

cinematográfica das relações entre os sexos estabelecidas pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica. Hamid Naficy já assinalou que o contato visual, especialmente como expressão de “desejo”, era bastante “desencorajado”.⁷ Em *Através das oliveiras*, a presença de Tahereh, até então primeiro papel feminino notável em um filme de Kiarostami, provavelmente assinala o ponto em que um excepcional ponto cego da cultura islâmica – o status e a representação das mulheres – afinal daria um hesitante passo para dentro da tela. A ausência de seu olhar torna presente o problema, e seu silêncio sublinha ainda mais as restrições que cercam as jovens mulheres. Uma vez que o filme a coloca inesperadamente em contato com Hossein, ela mantém um silêncio total, mirando-o uma vez enquanto “o problema” é discutido por Mohammed e o senhor Shiva. A história estabelece logo no princípio que Tahereh é uma jovem obstinada dotada de vontade própria quando ela tenta rejeitar um vestido de camponesa inadequado que lhe é imposto pelas filmagens. Ao passo que o silêncio dela passa a representar o silêncio das mulheres, o dilema de Hossein fundamenta-se na miséria de classe. Ele explica ao diretor que não apenas ama Tahereh, mas que é muito melhor quando pessoas alfabetizadas se casam com analfabetos e pessoas sem-teto se casam com proprietários de terra – desse modo, todos podem se ajudar. No flashback, após a cena no cemitério, Hossein segue a avó argumentando em prol de si mesmo enquanto passam pelo bosque de oliveiras; ele baseia o discurso no fato de acreditar que Tahereh sente o mesmo por ele. A avó reitera a rejeição, e Hossein vaga, desorientado, rumo à filmagem do documentário dramatizado. Ele assiste a uma reencenação do episódio entre Farhad e o bebê que havia transcorrido em *E a vida continua*. Para indicar o novo rumo do filme, a câmera foca em Hossein por todo o decurso da cena; apenas a trilha sonora e a locação sugerem a reencenação que se processa diante da câmera fictícia.

⁷ Hamid Naficy, “Islamicising Film Culture in Iran”, em *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Londres: Richard Tapper, 2002, p. 46.

Sob pressão do senhor Shiva, o diretor de produção, Tahereh concorda em fazer a cena com Hossein e em responder à saudação. No dia seguinte, a cena transcorre bem, até o momento em que Hossein precisa dizer a Farhad quantos parentes perdeu. Por três vezes, em vez dos 65 que constavam no roteiro, ele dá o número de mortos como 26, número de familiares que perdera “na realidade”. Quando Hossein acerta as falas, a filmagem acaba. Tahereh vai embora, e o diretor encoraja Hossein a segui-la e continuar argumentando em seu favor. Mohammed segue o casal a distância, visualizando, talvez, mais uma história sobre as consequências do terremoto, na qual, das ruínas e da devastação, barreiras sociais poderiam ser desafiadas e escolhas pessoais talvez ganhassem ascendência sobre escolhas familiares no tocante ao casamento (Kiarostami trabalhou por dois anos em um projeto intitulado *Os sonhos de Tahereh*, mas o filme nunca foi realizado). A espetacular tomada final, de seis minutos, mostra Hossein seguindo Tahereh pelos campos até que ele se detém e corre de volta ao bosque de oliveiras. Embora o final seja incerto, Tahereh parece ter dado a Hossein o sinal pelo qual ele esperava.

Em suas discussões com Mohammed, o diretor, e em suas súplicas a Tahereh, Hossein frequentemente reiterava o quanto era importante para ele que seus filhos tivessem um parente alfabetizado que os ajudasse com a lição de casa.⁸ O problema do dever de casa dá, então, uma volta completa até o ponto de partida da trilogia, quando Ahmed, em *Onde fica a casa do meu amigo?*, tenta devolver ao amigo o caderno. Após o terremoto, a busca pelos meninos Ahmedapour é o ponto de partida para *E a vida continua* e, embora na cena final Farhad e Puya pareçam estar prestes a encontrá-los na estrada, o filme termina sem eles. Através das oliveiras traz os meninos Ahmedapour de volta à trilogia. Eles levam vasos de gerânios para a casa que está fazendo as vezes de set e, numa longa e complexa tomada, a câmera os acompanha pelo retrovisor

⁸ Em 1989, Kiarostami realizou um documentário, *Lição de casa*, no qual ele elabora a questão através de entrevistas com crianças.

do carro enquanto eles correm pela estrada, rumo à escola. Estão a salvo, mas a escola, onde estão fazendo prova, é agora uma tenda num campo.

O terremoto é o evento central, traumático e real que Kiarostami não pôde mostrar porque não estava lá quando aconteceu. No entanto, quando retorna ao local após o acontecido, o filme reage à devastação registrando a ruína de vidas e lares com um estilo disjuntivo que testemunha o trauma ao mesmo tempo que reconhece as limitações da representação. Essa separação, ou distância, de um ponto de referência original é duplicada no modo como os acontecimentos do filme encontram-se frouxamente interligados, com planos longos em vez de montagem associativa, o que produz uma estética de reflexão em vez de ação. Existe um elemento de “ação diferida” nessa estratégia cinematográfica, como se um evento traumático possibilitasse um regresso ao passado, o qual é, então, submetido a reinterpretções e considerações. O conceito freudiano de *Nachträglichkeit* (ação diferida) tenta evadir-se a um conceito hiperlinear ou hiperdeterminado da psique humana, favorecendo uma possível revisão de eventos por meio de um retorno, em momento posterior, a partir do qual as memórias encontram novo significado. Em seu “retorno” a *Onde fica a casa do meu amigo?*, Kiarostami borra temporalidades e submete o filme a uma espécie de revisão; contudo, deixa aberta sua estratégia estética como se a integridade dos acontecimentos fosse mais significativa que um sentido de “fechamento” nas imagens e na imaginação do diretor. Em *Através das oliveiras*, a estratégia é quase contrária. Os atores que reencenam um acontecimento refratado pela imaginação do diretor fictício, Farhad, agora dirigidos por outro diretor fictício, Mohammed, desviam o passado no sentido do futuro com a urgência de sua própria história. Mais uma vez, o terremoto é um pano de fundo essencial às relações, mas Kiarostami dá mais um passo oblíquo no sentido de borrar imaginação e realidade. A história de Tahereh e Hossein, arquitetada por Kiarostami, conduz seu cinema por essa ficção casual e cuidadosamente construída até a realidade da posição ocupada pelas mulheres na República Islâmica e em seu cinema. Embora em tempos

recentes seu cinema tenha, particularmente com *Dez* (2002), se voltado às mulheres de modo direto, a série de repetições e retornos que compõe a trilogia conduz ao olhar invisível de Tahereh em *Através das oliveiras*.

Gosto de cereja é quase completamente desprovido da presença de mulheres. No entanto, ele atua de fato como ponto de transição entre Tahereh e Mania, protagonista de *Dez*. Os três encontros de *Gosto de cereja* são filmados no carro do senhor Badii, prefigurando de maneira clara os dez encontros que se dão no carro de Mania enquanto ela dirige pelas ruas do Teerã. *Dez* é filmado com câmeras digitais, possibilitando um enfoque íntimo na interação entre personagens e voltando-se do espaço exterior da paisagem para a vida das mulheres, o espaço interior do carro e a interioridade da emoção. Kiarostami descreveu como descobriu a intimidade dessa nova e menos onerosa tecnologia na sequência de coda de *Gosto de cereja*, identificando sua transição naquele momento em que o uso do vídeo deveu-se a um acidente, não a uma intenção. A transição espelha, retroativamente, *Gosto de cereja*. Filmado em 1996, logo após o centenário do cinema, a pulsão do filme rumo à morte tem uma dimensão alegórica na qual a jornada do senhor Badii atua também como reflexão elegíaca sobre os momentos agonizantes do cinema. Se existe a questão de um amor perdido por trás do desejo de morte do protagonista, ela pode bem ser reconfigurada como o próprio sentimento de perda do diretor diante da morte de seu maior amor, o cinema. A coda acena a uma possível ressurreição e um retorno, à maneira de uma fênix, das cinzas, com possibilidade de um engajamento mais intenso com a sociedade e seus problemas. O emprego de “St. James’ Infirmary” na trilha sonora dramatiza um amor morto, e o próprio Kiarostami anuncia que a filmagem acabou.

ENTREVISTA COM ABBAS KIAROSTAMI – UMA ABORDAGEM EXISTENCIALISTA DA VIDA*

Michel Ciment e Stéphane Goudet**

Michel Ciment e Stéphane Goudet:
**Por que quase três anos separam
Através das Oliveiras (1994)
e *Gosto de cereja* (1997)?**

Abbas Kiarostami: Não tive sorte no fim da filmagem. Rodei a primeira parte durante 45 dias. Mas não conseguia me decidir sobre o fim da história. Preferi parar o processo e, só depois de um tempo, retomei. Eu queria filmar uma primavera bem verde. Tive, então, que esperar

um ano para terminar a última cena, na primavera seguinte. Além disso, sofri um acidente de carro que me deixou imobilizado durante quatro meses e atrasou também o fim. Ainda assim, acho que esses atrasos sucessivos foram benéficos para o filme.

No momento da estreia de *Através das oliveiras*, você evocou a possibilidade de realizar uma

* Entrevista realizada em Paris no dia 29 de maio de 1997. Traduzida do persa para o francês por Pedram Memarzadeh. (N.) Publicada originalmente com o título “Entretien avec Abbas Kiarostami – Un approche existentialiste de la vie”, *Positif*, n. 442, dez. 1997. (N. E.)

** Ciment é crítico, jornalista e professor (Université Paris Diderot VII). Publicou, entre outros, *Passeport pour Hollywood: entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman & Wenders* (1992), *Fritz Lang: le meurtre et la loi* (2003) e *Le cinéma en partage* (com N. T. Binh, 2014). Goudet é crítico e professor (Université Sorbonne – Paris I), e entrevistou Kiarostami diversas vezes para a revista *Positif*; publicou *Jacques Tati, de François le facteur à Monsieur Hulot* (2002) e *Buster Keaton* (2008). (N. E.)

continuação desse filme, *Os sonhos de Tahareh*, contando a mesma história, mas segundo o ponto de vista da mulher.

É verdade, tudo levava a esse projeto, mas, na última hora, a poucos dias da filmagem, não me senti disposto a começá-lo. Eu tinha trabalhado nele durante um ano e meio, em tempo integral, e conhecia todos os detalhes, as causas e os efeitos. Disse pra mim mesmo que a filmagem não me ensinaria mais nada, não traria nada de novo. Sinto como se o tivesse realizado.

Quando você escolheu o título *Gosto de cereja*?

O título do filme foi modificado três vezes. Na verdade, foi a primeira vez que tive bastante tempo para alterar o título a meu bel-prazer. Eu tinha pensado em *Viagem na aurora*. Depois pensei em *Eclipse*, até que por fim me decidi pelo atual.

Esse título mantém por muito tempo um contraponto com a paisagem, com aquelas árvores queimadas, os rochedos, os

detritos, as cores ferrugem e esfumaçadas. Por que esse cenário?

Filmei a vinte minutos de carro ao norte de Teerã, no outono, estação do ano em que a natureza está morrendo, para que o cenário estivesse em harmonia com a personagem e seu estado de espírito. O fim do filme, na primeira cópia, é muito verde, brilhante, cheio de flores, marcando a volta da primavera, a renovação da vida.

Seus três últimos filmes, *E a vida continua* (1992), *Close-up* (1990) e *Através das oliveiras*, são também, de certa maneira, obras sobre o cinema. Aqui, esse aspecto quase desaparece, com exceção do epílogo em vídeo.

Acho que em *Através das oliveiras* eu já tinha ultrapassado a noção de “cinema dentro do cinema”, mas ainda não tinha encontrado a ideia para substituí-la. Se uma trilogia requer um fio condutor, então os três filmes que você citou formam, efetivamente, um conjunto. Desse ponto de vista, há uma cisão com

Gosto de cereja. A rigor, esse filme poderia ser, em vez de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), o primeiro da trilogia em torno do confronto entre a vida e a morte.

O que acontece na hora da fusão sobre preto antes do epílogo, além de uma substituição da personagem principal pelo diretor do filme?

Eu não queria que houvesse, na última parte do filme, a menor referência sobre a morte e me negava a mostrar se o “herói” estava morto ou vivo. Queria abstrair essa pergunta e, principalmente, evitar o *happy end*, o fim bonitinho e superficial, que teria criado na cabeça do espectador a seguinte pergunta: por que não fazer um filme sobre um suicídio bem-sucedido? Com o fim que escolhi, cabe à imaginação do espectador decidir. Estatisticamente, em dezoito casos de suicídio, dezessete tentativas fracassam. Logo, o que mais me interessa é o êxito, é dele de que tenho mais vontade de falar. Mas eu não queria

fazer uma tragédia. Então decidi acrescentar esse epílogo em vídeo, cujo suporte o distingue do que precede. Para mim, o filme acaba na noite escura. A continuação é como um *post-scriptum* que fecha um romance. Ele não é, portanto, de fato, “cinema dentro do cinema” ou uma *mise en abîme*, procedimento hoje tão difundido no cinema iraniano que, a meu ver, perdeu todo interesse. É um epílogo que mostra simplesmente que, independentemente do que se passou com a personagem principal, a vida continua. Pois não havia necessidade, para mostrar a morte em geral, de passar pela morte desse indivíduo singular. Eu queria deixar registrada a consciência da morte, a ideia da morte, que só o cinema torna aceitável. Essa ideia ocorre quando a escuridão se impõe, quando todas as luzes se apagam na tela. A lua desaparece atrás das nuvens, e tudo fica escuro. Percebemos, então, que não há mais nada. Pois a vida vem da luz. Aqui, o cinema e a vida formam um único. Porque o cinema, ele

também, é luz. Eu deixei um minuto e meio de tela escura no plano. Minha equipe me disse que era tempo demais, que os espectadores sairiam da sala. Mas o escuro tinha que ser prolongado, para que o espectador fosse confrontado com a não existência, que, para mim, remete à simbolização da morte. A fim de que ele olhasse a tela para não ver nada. Quando o verde da primavera retorna, é, a um só tempo, a ressurreição da vida e da imagem. Quase sempre, quando uma pessoa morre, nosso primeiro gesto é fechar seus olhos. Agimos como se recolocássemos a tampa sobre a lente de uma câmera fotográfica. Todo filme é um documentário sobre a vida, ele prova sua existência, sua persistência. A filmagem em vídeo está ali, simplesmente, para revelar o retorno da primavera.

Você evocou, a propósito do filme, a poesia de Omar Khayyam, que escreveu: “A vida só está separada da morte pelo espaço de um sopro”. Você se sente próximo dessa poesia, que associa os

contrários e conjuga metafísica e sensualidade?

Gosto principalmente da simplicidade das poesias de Khayyam, para além de sua inteligência, sua sensualidade, sua precisão, sua concisão. A leitura de seus poemas tem para mim a força de uma bofetada. Constantemente, ele nos lembra da presença da morte e de nossa necessidade de viver com ela. Para ele, a vida consiste em ter em mente que o ar que inspiramos deve sempre ser expirado.

Mostra-nos que a respiração, apesar das aparências, é um ato complexo, que acaba sempre dando errado. Seus poemas nos colocam sem a menor cerimônia diante da morte, e nem por isso são pessimistas; nos incitam a tomar consciência de nossa condição humana, mas para louvar ainda mais a vida. Por isso Khayyam gosta tanto de elogiar o vinho, o prazer e a embriaguez que dele advém. Segundo ele, a vida passa tão depressa que não devemos perder nem mesmo um instante para ter um bom momento. O prazer do instante é nossa

finalidade na Terra – pelo menos enquanto ninguém volta de outro mundo para nos dizer que era ruim beber! Vou recitar para vocês um poema de Khayyam:

*“Não tenho prazer algum em viver sem um excelente vinho
Sem o vinho, não poderia suportar o peso de meu corpo
Seria até mesmo difícil andar
Pois o vinho é meu combustível
Nos mais belos momentos de minha vida, vejo mulheres servindo-me vinho
E me servem mais e mais até a saciedade,
Instante de inconsciência em que meu corpo não aguenta mais”*

Pela primeira vez, você procurou locações gravando em vídeo antes de filmar Gosto de cereja. Qual foi a contribuição desse método?

Normalmente os roteiros são escritos com cuidado, em casa; depois procuramos as locações para a filmagem. Dessa vez, meu filho e eu pegamos um carro, levamos uma câmera e fomos explorar o

terreno para trabalhar diretamente no espaço do filme. Foi uma experiência nova para mim. Eu tinha determinadas sensações em relação ao espaço que me cercava. Além disso, podia observar as pessoas pela tela da câmera. Meu filho filmava, mas não sabíamos exatamente para quê. Quando achamos o ator principal, em vez de lhe dar o roteiro e conversar com ele, mostramos o que fora filmado para que se impregnasse de nossa ideia. E, quando a filmagem começou, já não era necessário lhe dar precisões do estado em que ele devia ficar nesse ou naquele instante, que emoção devia representar ou não... Ele só tinha que reproduzir o que tinha visto na tela, substituindo minha cabeça pela dele, já que eu tinha desempenhado todos os papéis na pré-filmagem em vídeo.¹ A principal contribuição desse método foi condicionar os atores não por meio das palavras, mas por

¹ Esse filme, montado e mixado pelo filho de Kiarostami, seria apresentado em 1997, no Festival de Locarno. Problemas técnicos impediram a projeção.

meio da imagem. Os atores não tinham que modular sobre o que estava escrito no roteiro, tampouco lutar para se destacar de um texto muito imponente que tinham decorado sem conseguir se apropriar dele. Mostrar-lhes o vídeo os liberava do peso do texto e preservava a naturalidade deles, que não se perdi durante o aprendizado dos diálogos. Na verdade, durante a filmagem, dois “atores” nunca se encontraram. Cada vez que um personagem fala em um plano fechado, eu estou do outro lado da câmera para lhe dar a réplica e me esforço para despertar nele certas emoções. O idoso, o jovem soldado, o jovem seminarista, de quem eu era o único interlocutor, certamente ficaram surpresos de não me ver no filme!

Por que você utiliza com tanta frequência o carro como lugar, como personagem, como metáfora?

Um dia me dei conta de que passava dentro do carro não apenas muito tempo, mas também diversos momentos importantes. Na verdade,

eu tenho ali dentro uma vida interior muito mais interessante do que em casa, onde estou sempre me movimentando. Em casa não tenho tempo de meditar. Mas, quando você está dentro de um carro, com ou sem cinto de segurança, você fica imóvel. Ninguém o incomoda. Não há telefone nem geladeira nem visita inesperada. Então eu trabalho ao volante. É meu único escritório possível, um cômodo íntimo, como uma pequena casa, onde não há nada de supérfluo e onde, além de tudo, estamos diante de uma tela gigante constituída pelo para-brisa que nos oferece um *travelling* cinematográfico interminável. Você entra ali, e a visão lhe escapa. Você sai do carro e descobre a paisagem. Como no cinema. É o melhor lugar que conheço para olhar e para refletir.

Quando filma dentro do carro, você fica restrito a planos fechados. Ora, você se queixa que os atores em close perdem a espontaneidade e ficam excessivamente “conscientes”

de que estão representando. Como você lida com essa contradição? Com que dificuldades técnicas você se defronta quando filma no carro?

O mais difícil é que o olhar do câmera, nesses momentos, não está atrás da câmera. E isso é também uma vantagem, pois ninguém incomoda o ator. Ele se sente mais à vontade com essa câmera sozinha diante dele, sem equipe técnica. Quando o câmera e seu assistente regulam o foco, sempre incomodam o ator. Nesse filme, a câmera estava imóvel, fixada no carro, o que nos valeu algumas surpresas: a ponta do nariz do ator sai do campo, por exemplo. A ausência do câmera permite amenizar essa dificuldade que você evocou e que explica, em parte, minha predisposição a planos de conjunto. Quando a câmera faz um *travelling* com uma equipe atrás dela, evito deixá-la próxima demais do ator. Prefiro que seja sempre discreta. Nos planos de carro, fico sentado com a câmera bem atrás de mim. Falo com o ator

não sobre o filme, mas sobre a vida cotidiana. Quando sinto que ele está confortável, que esqueceu a câmera, eu lhe faço a pergunta principal e aperto o botão para filmar. Suprimo, portanto, o cerimonial do “silêncio, motor, corta, claquete”, que traumatiza o ator.

Que relação você estabelece entre o deslocamento do carro e a fala?

Essa é uma questão importante para mim. Dentro do carro, as pessoas tornam-se rapidamente íntimas. Quando estamos sentados ao lado de alguém de quem somos muito próximos (familiares) ou que mal conhecemos (e continuaremos sem conhecer), quase sempre ficamos confortáveis. Ali as relações e os encontros sempre serão mais interessantes.

Você começou sua carreira com filmes quase sem diálogos (*O pão e o beco* [1970], *A experiência* [1973]), e hoje seu foco é o uso do verbo. Como você sente essa evolução?

Realmente não consigo explicar. Só me lembro de que, na época de meus primeiros filmes, eu não era de muita conversa; hoje sou bem mais. Às vezes acontece de ficarmos em silêncio na presença de algumas pessoas e de sermos muito conversadores com outras. Tudo depende também do instante e do interlocutor. Nem o mutismo nem o excesso de palavras me assustam. Em *Gosto de cereja*, tentei compartilhar os momentos de discussão, trabalhar o ritmo e alternar uma cena dialogada com uma sem falas. Tinha a intenção de criar, entre as cinco pessoas que trocavam ideias, um espaço geográfico, cênico, no qual não há conversa.

Daí a musicalidade do filme.

Muito obrigado.

Um dos métodos recorrentes em seu cinema – seus documentários e suas ficções – é o do questionamento. Por que o diálogo legitimou a prática dessa forma de ir ao encaço, que você recusa na imagem, quando

exclui qualquer panorâmica, qualquer close inquisidor sobre as personagens?

Para mim, tudo provém do questionamento, que é uma forma de curiosidade. Se nos referirmos aos psicólogos e aos psicanalistas, perguntar consiste em fazer o inconsciente surgir no consciente. O cinema pode, às vezes, à sua própria maneira – massiva, popular –, rivalizar com a psicanálise. Se esse filme permitisse, por exemplo, pelo menos que um suicídio fosse evitado... Não porque a religião proíbe, mas porque o espectador tomaria consciência do valor da vida. Setenta por cento das pessoas já pensaram ao menos uma vez em se matar. Se o filme, intervindo no momento certo, der algumas respostas para quem estiver pensando em suicídio, eu terei criado – e esse espectador singular terá criado comigo – algo positivo a partir de algo negativo.

Como você vê o suicídio?

Há dois anos, o vencedor do prêmio Pulitzer escreveu uma

carta antes de se suicidar: “Hoje recorro ao primeiro de meus direitos fundamentais para desaparecer deste mundo”. Arthur Koestler indicava que, no dia em que não se sentisse mais útil aos outros, ele deixaria de viver. No Japão, o suicídio tem, cultural e socialmente, um significado muito particular. O aspecto existencial ou existencialista é mais forte ainda, pois cada pessoa reconhece que tem responsabilidade no curso dos acontecimentos. E quando uma pessoa julga que não está mais apta a assumir suas responsabilidades, ela tem o pleno direito de escolher não viver mais. Na verdade, a tomada de consciência da possibilidade do suicídio nos torna, a meu ver, mais conscientes de nossa responsabilidade em relação à vida. *Gosto de cereja*, de certa maneira, adota uma abordagem existencialista da vida. Estamos aqui para fazer alguma coisa, para nos sentirmos plenamente responsáveis por algo. Você pode observar que só por meio do questionamento podemos chegar a esse tipo de raciocínio. O suicídio é proibido no

Irã, proscrito como um ato negativo, nihilista. Mas cabe à arte colocar esse problema em primeiro plano, chamar a atenção dos espectadores para essa questão de extrema importância. Quando Kierkegaard era jovem, ele teve que responder, na aula de poesia, à seguinte questão: “O que você quer ser? Olhe à volta, as profissões que as pessoas exercem, e escolha a que você deseja para você”. Kierkegaard conta que observava ali um motorista de metrô, aqui comerciantes, lá o pessoal de manutenção de um parque, em suma, empregados que, a seus olhos, ajudavam os outros. Ele sentou-se em um parque e pensou que não queria ter nenhuma dessas profissões. “Eu queria”, ele se deu conta, “incomodar a consciência das pessoas”. Mas é evidente que você cria uma desordem para criar uma nova ordem; se possível, melhor. Distinguem-se três etapas na evolução psicológica. São elas: *forming*, *storming* e *norming* (formação, tormenta, normalização). Essas três etapas só podem surgir do questionamento, da dúvida. Com

a condição de que as questões não sejam as mais simples nem as mais amáveis. É preciso enfiar a faca no peito e não hesitar em cutucar a ferida para tirar o que há de mais profundo no homem. É a única maneira de produzir um efeito e, talvez, de exercer influência. Aí está toda a importância, toda a nobreza da arte. O essencial é estar em conflito e se colocar, precisamente, “em questão”.

Por que você faz do suicídio, gesto essencialmente individual e solitário, um gesto para ser realizado a dois, que precisa de ajuda externa?

Não fui eu quem decidiu recorrer à ajuda externa. Foi a personagem. Sou apenas o espectador dessa situação. Eu também gostaria de saber o motivo de sua tentativa suicida. No filme, o idoso pergunta ao motorista: “Por que você não fala? Qual é o seu problema?”. Mas ele não responde. Eu não sei quais são esses problemas nem tenho muita vontade de que o espectador saiba

mais sobre eles. Meu objetivo, de todo modo, não é fazer o público chorar por sua sina. Ele não responde às perguntas dos três passageiros e, além disso, frustra nossa curiosidade. Como espectador, eu tento imaginar o que pode levá-lo a pedir ajuda para cometer suicídio. Mas as hipóteses formuladas para responder a essa pergunta na hora da escrita me pareciam ser mais interrogações de espectador do que de diretor. A única ideia que exploro no filme, como diretor, é que aquele homem talvez esteja simplesmente buscando, esperando se comunicar. Cioran conta que às vezes era solicitado por seus doentes, mas não tinha tempo para cuidar deles. Às vezes alguns abriam a porta para entrar à força na sala em que ele cuidava de seus pacientes, ameaçando se matar na hora. Cioran lhes respondia: “Excelente ideia. Por favor. É fácil e rápido fazer isso. Vá em frente”. Geralmente o doente se retratava: “Tá, mas estou com um pequeno problema. Esqueci que tinha uma coisa para

fazer. Minha meia está furada... Meus pés estão sujos. Tenho que trocar a camiseta...”. Cioran conclui daí que eles não tinham a menor intenção de se matar. Estavam simplesmente pedindo atenção. Não é por acaso que a cada dezoito tentativas, dezessete fracassam. Isso traduz também o pouco desejo de morrer daqueles que se arriscam a fazer esse gesto. Poderíamos quase dizer que procuram com esse ato um pretexto para viver. Eu tinha imaginado que quando víssemos pela janela o candidato à morte, na véspera de seu suicídio, indo e vindo em seu quarto, ele poderia estar com um termômetro na boca para verificar se não está doente. Como ele também se recusasse a comer ovos explicando que é ruim para o colesterol. Em suma, vários detalhes que exprimem uma tergiversação entre o desejo de vida e o desejo de morte. O estudo das tentativas de suicídio, “bem-sucedidas” ou não, revela, no mais das vezes, muitos pontos positivos inimagináveis. No filme, o idoso acaba dizendo: “Se você

quer realmente morrer, eu o ajudo. Enquanto indivíduo, você nasceu livre, até mesmo para dar cabo de sua existência”. É um ponto de vista bem diferente do que um religioso poderia defender, e que diria: “Não, você não tem direito de se matar”. O idoso lhe explica o contrário: “Como ser humano, você desfruta da liberdade de cada uma de suas escolhas”. A escolha de morrer é a única prerrogativa que um ser humano pode ter em relação a Deus e às normas sociais. Na vida, tudo nos foi imposto quase que desde o nascimento: data e local de nascimento, pais, casa, nacionalidade, físico, cor de pele, cultura... Nosso livre-arbítrio é, no final das contas, muito pouco solicitado por tudo o que um indivíduo faz. O artigo publicado no *Le Monde* durante o Festival de Cannes estava, portanto, totalmente certo ao inserir aquele subtítulo ao filme: “Um carro para a liberdade”. Essa liberdade fundamental de morrer cria, em seguida, outras liberdades, conquistadas uma a uma.

Em *Gosto de cereja*, assim como em *Solução número 1* (1978) ou em *Onde fica a casa de meu amigo?*, diante de um problema ético, em relação ao outro, a resolução é, por fim, individual. Por que essa escolha recorrente?

Para mim, cada personagem é importante. Mas, em determinado momento, um deles deve se sobressair e ficar no centro do filme. Como nos quadros de grupo de Auguste Renoir, nos quais a multidão está na sombra e a luz distingue um único rosto. (Quando a posição no centro do quadro, por exemplo, não basta para valorizá-lo.) Acredito, aliás, que só pode haver moral individual.

Existe algum equivalente em persa da expressão, particularmente adaptada ao filme, “Ajuda-te, e o céu te ajudará”?

A expressão existe em persa. Dizemos mais precisamente: “O movimento (o gesto) é seu; de Deus vem a recompensa”.

Os três passageiros não questionam da mesma maneira o motorista. Como você caracterizaria cada um deles?

O primeiro, o soldado, representa a inconsciência e a juventude – e, para mim, no final do filme, todos aqueles soldados correndo no campo são o símbolo desse frescor, dessa juventude. O religioso encarna uma determinada posição do discurso e do saber, impondo, *a priori*, as fronteiras entre o bem e o mal – para além do dogmatismo religioso, eu designo, por meio dessa personagem, todas as convenções sociais impostas e jamais explicadas. Quanto à terceira pessoa, é um iluminado, um filósofo que, embora iletrado, tomou consciência dos verdadeiros valores pela experiência, pela vida. Daí seu direito de falar da liberdade de morrer como expressão do livre-arbítrio. “É você quem decide sozinho. Ninguém vai impedi-lo.”

Mas ele é taxidermista; logo, também tem uma relação

singular com a morte...

É verdade, mas ele tem uma visão sensata da morte. Ele diz que mata pela vida, para aprender a viver. Se mata pássaros, é para os empalhar, preservar, e, de certa maneira, conservá-los vivos, oferecer-lhes uma forma de eternidade.

O lugar do espectador também muda com a sucessão desses três passageiros. No momento do primeiro encontro, o espectador e o passageiro não sabem nada sobre as intenções do motorista; no segundo, o espectador sabe qual é seu desejo, mas a personagem não; no último encontro, os dois estão a par da situação.

Segundo as normas clássicas, é inútil dar várias vezes as mesmas informações ao espectador. Na verdade, esses três indivíduos têm por função essencial servir ao espectador, ajudá-lo em sua busca de sentido. No terceiro encontro, o questionamento se dá em outro lugar. O porquê é ultrapassado e já não interessa. Encontramos esse

tipo de substituição entre personagens no teatro iraniano. A primeira pessoa vai para o palco, fala de si mesma ao espectador, depois vai embora. Uma segunda personagem se apresenta, dá informações complementares, antes de sair também do palco, e assim por diante.

Você insistiu muito, no momento da estreia de *Através das oliveiras*, na necessidade de dar mais espaço ao espectador para que ele seja o verdadeiro coautor do filme. Em que medida *Gosto de cereja* satisfaz essa exigência?

É verdade, eu tive essa meta. Inclusive ao não explicar o que movia o motorista. Além disso, preferi deixar o filme inacabado para que o espectador o terminasse por mim. Dei concretamente livre curso à imaginação dele quando me recusei a lhe dar as respostas prontas. Essa abertura vale também para mim na cena de dissecação: não mostro nada, mas faço com que ruídos sejam ouvidos; eles permitem imaginar o que está

acontecendo. Não se veem o escalpe nem os pássaros nem o professor nem os alunos, mas acredito que os espectadores imaginam claramente a cena. Sempre que temos a oportunidade de incluir cenas em que podemos solicitar a imaginação do espectador, nós lhe oferecemos a possibilidade efetiva de criar o filme conosco. Dirigimos suas ideias e guiamos sua imaginação para que ele tenha, em seguida, o cuidado de refletir por si mesmo sobre o devir das personagens, sobre o final do filme etc. Um poema de Molavi, há mil anos, já pedia para o leitor imaginar a continuação das frases e das histórias que ele anuncia.

O que representa no filme, e em seu cinema, o retorno à cidade, quase vinte anos depois de *O relatório* (1977), seu filme mais urbano?

Esse retorno à cidade não foi programado. Aconteceu sem que eu me desse realmente conta. Mas nada me impede de voltar para o campo em meu próximo filme. Eu queria, no entanto, que se assistisse

à constituição da cidade. Daí essas áreas em obras e também a fábrica que tritura pedras para fazer areia, depois o concreto. Não a coloquei ali unicamente para homenagear Bouygues!² Sério, para mim a construção da cidade tem relação com a aceitação das responsabilidades, que considero o principal tema do filme. Estar vivo é como estar em uma sala de cinema. A partir do momento em que temos um bilhete de saída e, entretanto, aceitamos ficar, temos que mostrar que somos responsáveis.

Como você escolheu o intérprete principal?

Homayoun Ershadi é um arquiteto que conheci na galeria em que ele vendia antiguidades. Fui logo avisando que ia lhe fazer mal, desrespeitá-lo. Mas o acalmei também dizendo que o suicídio é um pecado autorizado pelo cinema. Ele tinha uma personalidade parecida com

² Coprodutor e distribuidor do filme pela produtora Ciby 2000.

a do motorista. Apesar do tempo de filmagem, nossa relação não evoluiu entre o primeiro e o último dia, e nunca ficamos de fato íntimos. Mas acredito que, felizmente, esse filme tenha lhe permitido se sentir melhor no plano afetivo.

Você pensou em inserir uma personagem feminina nesse filme e – por que não? – nesse carro?

Pensei que a mulher estaria tacitamente presente, no plano de fundo do filme, na mente do espectador. Parece-me que esse tipo de tema pede, como explicação possível, um problema de casal. A ausência da mulher me parecia ser um meio de lhe dar ainda mais importância e valor do que sua presença fugidia. O fato de não aparecer na tela lhe dá a possibilidade de estar presente na consciência de cada espectador. Quando o vemos pela última vez através da janela, podemos nos perguntar onde estão sua esposa e seus filhos, o que estarão fazendo. Devo dizer que, para mim, atrás de cada homem bem-sucedido

se esconde uma mulher extraordinária. Vale dizer que uma mulher poderia muito bem estar atrás daquele homem que está mal, pois a relação amorosa, no sentido pleno de um casal, é provavelmente a coisa mais séria que nos é dado viver. Não necessariamente a mais importante, mas a mais séria!

Você ficou surpreso com o fato de, às vezes, a primeira meia hora do filme ser vista como uma cena de paquera homossexual?

É claro que criei propositalmente essa impressão. Esses mal-entendidos um pouco viciosos me parecem interessantes. Gosto muito das crianças. Sinto muito prazer em falar com elas. Mas sei que alguém vendo isso de fora pode se enganar completamente sobre o que está acontecendo na conversa. Gostei de induzir o espectador ao erro e de remetê-lo a sua própria perversão, a suas próprias fantasias.

Por que mostrar o carro dando voltas e percorrendo, com exceção

da última viagem, sempre o mesmo caminho?

Essa *mise en scène* circular faz parte da simbologia do filme. Dar voltas no mesmo lugar é, de fato, não ir a nenhum lugar. Estar em movimento para nada. Sem que haja sentido. É preciso ir de um ponto a outro para realmente avançar. Esse percurso remete, portanto, à ideia de inércia. E o que não se mexe, não cresce, não progride, está doente ou condenado a morrer.

Por que essa escolha musical na última sequência?

Como meus filmes não têm fim, gosto de terminá-los com uma música, inclusive para assinalar ao espectador que os créditos vão aparecer. Essa música, música de morte entoada sobre um cadáver, me interessou pela sensualidade do trompete de Louis Armstrong.³ Apesar de tudo, ela é alegre

³ Substituído depois de Cannes, a pedido da produtora Ciby 2000 por questões de direitos musicais, por trompetistas iranianos, tal como "Time, do Pink Floyd, desaparecera subitamente dos créditos de *Através das oliveiras* depois do festival de 1994.

e otimista e servia, portanto, idealmente, à ideia de vida que devia emanar do filme. Além disso, ela me parecia estar muito próxima da poesia de Khayyam, na qual a alegria consegue surgir da dor. Como uma música de sepultamento que exalasse vida, quietude e até mesmo felicidade...

Qual é seu próximo projeto?

O título é *Cerimônia especial*. Ele será produzido por Marin Karmitz, e devo começar as filmagens em outubro, no Irã. Mas não quero dizer nada além disso. Ainda não...

Tradução do francês por Eloisa Araújo Ribeiro

ABBAS KIAROSTAMI FOTÓGRAFO*

Youssef Ishaghpour**

Entre as várias atividades artísticas de Kiarostami – artes gráficas, pintura, instalação, poesia etc. –, a fotografia e o cinema parecem ser as mais próximas entre si; no entanto, têm finalidades distintas, até mesmo opostas. Atento às especificidades dos suportes e das práticas, Kiarostami está ciente dessas diferenças.

Se eu comecei na realização de filmes, não foi porque o cinema se provou uma arte completa, ou, como dizem, a recapitulação de todas as artes. Sempre considerei que a fotografia, a pintura, as artes gráficas etc. têm sua função própria e que cada campo artístico é importante. No entanto, na minha opinião, a fotografia tem um lugar à parte.¹

* Publicado originalmente com o título "Abbas Kiarostami Photographe", em *Victor Erice/ Abbas Kiarostami Correspondances*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2007, pp. 44-53. (N. E.)

** Professor (Université Paris V – René Descartes) e teórico de cinema e de artes visuais, publicou entre outros: *D'une image à l'autre: la nouvelle modernité du cinéma* (1982); *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir* (1986); *Le réel face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami* (2001); e *Kiarostami. II. Dans et hors les murs* (2012). (N. E.)

¹ Laurent Roth (org.), *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997. (Collection Petite Bibliothèque).

Tendo começado com estudos de pintura e artes gráficas antes que suas atividades de grafista o conduzissem aos vídeos publicitários e depois ao cinema, só mais tarde Kiarostami foi se dedicar à fotografia como uma finalidade em si mesma. Ele já havia tirado fotos, é claro, uma vez que essa prática é uma necessidade primária para os cineastas – ela ensina a ver, diz ele, possibilita a aquisição de uma faculdade de discernimento, educa o senso de equilíbrio e de harmonia.²

Mas Kiarostami não se tornou fotógrafo para além do uso comum e generalizado da fotografia senão pelo amor à natureza. “Minhas fotos não são o resultado de meu amor pela fotografia, mas do amor que dedico à natureza”, diz.³ “Os primeiros anos da revolução desaceleraram nosso trabalho. Um dia, quando não tinha nada para fazer, comprei uma máquina fotográfica Yashika barata e fui dar uma volta na natureza; queria me tornar parte daquele ambiente. A natureza me conduzia.”⁴ Uma atração que, em retrospecto, parece bem mais complexa.

Agora, olhando para trás depois desses anos todos, se eu volto aos primeiros dias de minhas experiências com a fotografia, descubro que tinha um desejo imperioso e uma vontade muito forte de abandonar a cidade.

Independentemente da vida insuportável da cidade, havia outras razões, cuja menção aqui não se faz necessária. Mas alguma coisa, como algum tipo de insegurança, de desassossego, me impelia, me expulsava da cidade. Essa saída da cidade não desembocava necessariamente na criação de uma relação com a natureza. [...] “Aquilo que ficou separado de sua essência busca

² Ibidem, p. 38-9.

³ Abbas Kiarostami. *Photographies*. Paris: Hazan, 1999, p. 7.

⁴ Idem.

se reunir à própria origem”, disse nosso grande poeta Rumi. Se eu vou até a natureza, não é para ver ou procurar, em comparação com minha vida urbana no apartamento, o paraíso. Tudo isso vem acompanhado de outra coisa totalmente diversa que decorre de minha vida “não natural” na cidade. Porque, de fato, procurar o mundo da natureza é apenas a aparência das coisas. Há muito mais por trás dessa aparência; por causa dessa vida, eu mesmo fui transformado em um ser falso que não me agrada muito. É por isso que, para fugir desse ser falso que não me agrada nem um pouco, eu vou até a natureza, para reencontrar meu verdadeiro ser.⁵

O abandono da cidade após a revolução no Irã e o descobrimento da natureza e daqueles que a habitam produziram uma mudança nítida no cinema de Kiarostami. Se compararmos *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) aos filmes dirigidos anteriormente – *O viajante* (1974), *Traje de casamento* (1976) e *O relatório* (1977) –, torna-se evidente a metamorfose, mesmo que em um filme inicial como *O pão e o beco* (1970) já ficasse prefigurado o movimento posterior do cineasta. Entretanto, há diferenças fundamentais entre os camponeses, que trabalham e vivem na natureza, mas não a “veem”, e aquele que lança um olhar contemplativo sobre a natureza, que se torna assim “paisagem”. Como a história da pintura nos mostra: são sempre os habitantes da cidade que vão até a natureza. A paisagem só é vista por alguém que, encontrando-se exilado da cidade, não possa adentrar aquele ambiente. Há uma espécie de fronteira entre esses dois mundos, um verdadeiro limiar entre esses dois exílios, um limiar que se transforma em enquadramento, que se torna o enquadramento.

⁵ Youssef Ishaghpour, “Dialogue avec Abbas Kiarostami: la nature, exil et épiphanie”, em Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Paris: Farrago, 2001 [ed. bras.: *Abbas Kiarostami*, trad. Samuel Titan Jr., São Paulo: Cosac Naify/Mostra Internacional de Cinema, 2004].

Externamente, existem muitas diferenças entre a prática fotográfica e a do cinema. A primeira é a solidão. Kiarostami contou sobre sua experiência após a filmagem de *O coro* (1982) e a partida da equipe.

*Eu fiquei lá vários dias, fotografando, totalmente em paz, sem ser obrigado a discutir com o diretor de fotografia, o engenheiro de som e os outros membros da equipe para fazer cada um dos planos. De fato, por dezesseis dias, limitei-me a seguir o roteiro, levando em conta as dificuldades próprias a todo trabalho de direção. Podia procurar a imagem que quisesse, com toda a liberdade.*⁶

Ele conclui dizendo que “a estranha pureza da fotografia só se manifesta quando a gente fica sozinho, face a face consigo mesmo. [...] O silêncio não é perturbado pelo clique do obturador que captura o instante”.⁷ Essa solidão é, em todos os sentidos do termo, *essencial*. Ainda que – como ele repete em *Caminhos de Kiarostami* (2006) – tenham sido a dificuldade, a dor e mesmo o suplício de suportar, na solidão, a beleza da natureza – “Contemplar o céu nublado e o tronco volumoso de uma árvore sob uma iluminação mágica”⁸ – que levaram Kiarostami a fotografá-la – “Eternizar de algum modo esses momentos de paixão e de dor”⁹ – para compartilhá-la com os outros.

Além disso, o método de trabalho cinematográfico é diferente do empregado na fotografia.

Para o cinema, tudo já está preparado, organizado. Cada plano, mesmo que independente, tem relação também com os planos

⁶ Laurent Roth (org.), Abbas Kiarostami, cit. p. 37-8.

⁷ Ibidem, pp. 39-40.

⁸ Abbas Kiarostami. Photographies. Paris: Hazan, 1999, p. 18.

⁹ Ibidem, p. 9.

*que o precedem e que o seguem. O diretor tem uma ideia na cabeça e, durante a filmagem, ele tenta fazer com que a cena corresponda àquilo que ele imaginou. É muito diferente da fotografia, sobretudo da fotografia da natureza. [...] Nada é organizado com antecedência.*¹⁰

É a própria paisagem que o convida a se deter e fazer seu registro na película. Por princípio, cada fotografia é uma entidade. Mesmo ao fazer uma série de fotografias, a relação estabelecida entre elas vem de fora, ao passo que um filme é um conjunto de imagens e sons intrinsecamente conectados. Uma fotografia, e cada ato fotográfico, acontece sempre pela primeira e última vez. Uma segunda fotografia de uma mesma paisagem, tirada “quase” no mesmo instante, já é outra, nunca idêntica à anterior – existe o tempo, que tudo muda. Não se repete uma fotografia. Ao passo que, no cinema, trata-se sempre de uma segunda vez, não de uma primeira (o engarrafamento na estrada e o deslizamento de pedras em *E a vida continua* [1992] são reconstruções). O que é filmado pela primeira vez, se não é um documento absoluto, torna-se um, devido ao fato de que se integrará a uma construção, como elo de um conjunto de relações com outros elementos do filme, e perde a qualidade de primeira vez. Trata-se sempre de uma segunda vez, porque o filme é resultado de uma construção; há no cinema uma dimensão de artifício que não existe no mesmo grau e da mesma maneira nas fotografias. E é essa dimensão de artifício que, em níveis muito diferentes, e com ironia, Kiarostami introduz e tematiza em seus filmes.

Sou ao mesmo tempo cineasta e fotógrafo. Mas ninguém nunca me viu assistir a um de meus filmes do começo ao fim em uma sala de cinema. É porque o cinema tem um poder que depende da construção, do artifício. De fato, na minha opinião, quanto

¹⁰ Idem.

maior a capacidade que o filme tem de estabelecer uma relação poderosa com o espectador, mais ele exigiu elaboração; em outras palavras, ele exigiu uma construção mais forte, uma “arte” maior. [...] A verdade é que a fotografia é resultado de uma ação súbita, que o convite que uma paisagem me faz para ser fotografada se produz com uma velocidade tal que não experimento a sensação de artifício em nenhum momento, tampouco sinto que intervenho na existência dessa fotografia.¹¹

Entretanto, a diferença mais essencial e radical entre uma fotografia e uma imagem cinematográfica é, evidentemente, a ausência ou a presença de movimento. O cinema, graças ao movimento, dá de imediato a ilusão do presente e da presença – nos filmes de Kiarostami, de um tempo sempre em curso, sem nada que o impeça. Por sua vez, a fotografia já é sinal de um “ter sido”, de uma ausência. As fotografias são isentas de qualquer sobrecarga – de atores, história, pensamentos, ideias e até mesmo da obrigação de fidelidade em relação ao real. Por essa razão, elas atingem ocasionalmente uma altura que seus filmes, que têm outros objetivos, raramente alcançam; nelas, dentro de uma espécie de silêncio absoluto, produz-se algo como o pressentimento de um mistério sobre a natureza e o ser.

Para mim, a fotografia é uma coisa misteriosa e sentimental, enquanto as imagens em movimento tornam muito explícito seu propósito. Elas não têm mais mistério. A história e as intenções predefinidas dessas imagens em movimento criam uma obra homogênea demais e, em última instância, banal, clichê. Eu acho que criar uma continuidade permanecendo imóvel é mais criativo e variado.¹²

¹¹ Youssef Ishaghpour. “Dialogue avec Abbas Kiarostami”, cit.
¹² Abbas Kiarostami. *Photographies*, cit., p. 19.

A fotografia satisfaz os sentimentos criativos e torna possível o acesso à serenidade. Há uma pureza estranha em seu domínio. Quando vi as fotos tiradas por Kasrain no monte Damavand, pensei que era o auge do sagrado, da devoção. Passar meses, anos, fotografando aqueles altos picos constituem, em meu entendimento, algo de sublime que consagra a superioridade da arte fotográfica em relação ao cinema.¹³

“Nada além da fotografia nos oferece esse luxo de registrar para a eternidade momentos únicos que não duram mais que um instante.”¹⁴ Movimento do tempo e eternidade do efêmero, eis o que distingue o cinema da fotografia. Abbas Kiarostami consagrou dois filmes a essa diferença: *Cinco* (2003), uma redução minimalista da cinematografia a sua essência de reprodução do tempo e do movimento, e *Caminhos de Kiarostami*, no qual, a partir de suas próprias fotografias, o cineasta vai ao encontro do fotógrafo, em uma obra elevada à segunda potência.¹⁵

“De certo modo divina, a fotografia permite que nos apropriemos da natureza e do ser. Entretanto, não se deve esquecer como é difícil elevar-se a esse estado privilegiado. É preciso saber olhar, saber ver. O segredo está no conhecimento dessa visão, desse olhar.”¹⁶ A qualidade de uma paisagem é essencialmente estética e se revela a um olhar distinto, exterior, exilado, proibido mesmo no limiar, diante do quadro que permite à paisagem tornar-se objeto de aspiração, de contemplação: a “presença da ausência” de um lugar, a promessa de uma distância ao mesmo tempo negada e concedida. Essa metamorfose do mundo em sua imagem, eternizando sua beleza revelada na

¹³ Abbas Kiarostami. *Textes, entretiens, filmographie complète*, cit.

¹⁴ Abbas Kiarostami. *Photographies*, cit., p. 16.

¹⁵ A propósito de *Cinco* e de *Caminhos de Kiarostami*, permito-me fazer referência ao *Le réel, face et pile*, cit. e a “Regard signé” em *Lignes de temps*. Paris: Institut de Recherche et d’Innovation, 2007. Disponível em: <www.amateur.centrepompidou.fr>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁶ Abbas Kiarostami. *Textes, entretiens, filmographie complète*, cit., p. 40.

contemplação, transforma o entorno em um lugar que não é alhures, outro mundo, mas o próprio entorno na luminosidade de sua aparição, em sua abstração material. Mas essa presença da ausência da imagem exige também a ausência do olhar dirigido a si mesmo, a metamorfose de uma presença para si, física, em uma contemplação pura em busca do quadro, do ponto em que é preciso se encontrar para que o mundo se permita aparecer. Nessas fotografias, é esse mundo que aparece em sua própria transcendência, como nos *satori*, enquanto iluminações.

Nessa aparição da natureza transcendente, em sua própria presença, são os pensamentos do fotógrafo que se exprimem por meio de sua “colocação entre parênteses” e sua “desaparição”, não ao se projetar na natureza ou unir-se a ela, mas por meio de sua anulação. Aqui, o fotógrafo atingiu o mais alto grau de sua arte, praticando, graças a ela, uma “restituição” que não consiste apenas em devolver à natureza aquilo que ela lhe dá, mas a fazer com que sua recepção, que equivale a seu retrato, seja a possibilidade de a natureza se fazer presente. Mesmo que, para tanto, seja necessário atingir a espontaneidade sem premeditação; humano, demasiado humano, não há lá nada de imediato, de inocente, de natural nem de mecânico. É o efeito de uma arte consumada, de um desejo de tornar os outros visíveis – mais precisamente, de revelar a beleza que se fez pressentir e cuja chegada foi entrevista na solidão.

No momento da captura, isso não obedece a nenhum programa nem a nenhuma decisão. Criou-se interiormente uma relação tal entre Kiarostami e a natureza, e ele desenvolveu em si tal capacidade de enquadramento, uma sensibilidade tamanha em relação às relações de cores, à luz, ao espaço e à composição, que, ao mesmo tempo que tudo isso se realiza de maneira não consciente, é como se a natureza se fizesse pintura em sua própria aparição. Nessa relação, para Kiarostami tão imediata e *natural* que promoveu o desembaraço do que a palavra “arte” ainda poderia evocar de artificial, o ato fotográfico não mais se efetua por uma decisão voluntária preliminar, mas por aquilo que poderia parecer um automatismo e que não o é senão em aparência.

A iluminação súbita – um *satori* –, que é, a um só tempo, apreensão e expressão de um sentido, de um encontro entre a presença do mundo no menor elemento e no que é passageiro, talvez seja uma definição da fotografia. Mas isso depende de quem é o fotógrafo. Porque há, em Kiarostami, alguma coisa da imprevisibilidade que se encontra nas experiências místicas: uma presença súbita da natureza. Em uma árvore ou uma montanha, é toda a natureza que se faz presente. É o mistério do ser que faz aflorar a imagem. A beleza da natureza nas fotografias de Kiarostami não é aquela, limitada e singular, de tal árvore ou tal montanha, mas justamente daquilo que as torna belas: a parte invisível que se torna visível por meio delas. Montanha, céu, nuvens e árvores não são apenas estes ou aqueles seres singulares; são – e são apenas porque, ao mesmo tempo, são mais que eles mesmos, uma vez que a natureza os torna seres. É preciso que a imagem de uma árvore numa encosta seja uma presença de ausência do cosmos, da natureza, e que seja essa ausência que se torne manifesta nessa presença singular. Tal parte da natureza vira paisagem tornando-se mais que ela mesma: esse mais é a beleza em que aflora todo o mistério da natureza e do ser.

Assim, a natureza não remete a um alhures, a um além, mas a si mesma em sua aparição: em tais luzes e na cor da terra, das nuvens e das árvores. A relação das cores – conforme encontradas nas fotografias de Kiarostami –, das nuvens e da luz é tal que, sem qualquer tensão ou dinâmica, a imagem não passa jamais a impressão de um estado definitivamente congelado, mas do aberto, carregado de espera, pressentimento, porvir e, dir-se-ia, de alguma “divindade”. Isso é porque a natureza não coincide consigo mesma; antes, ausente de si, configura-se sempre em caminho, em porvir. Essa não coincidência da natureza consigo mesma constitui a condição de sua intimidade com o olhar exilado, porém fervoroso, que vem a seu encontro.

O absolutamente diverso da natureza que mantém relação com o sagrado resta oposto ao homem enquanto ele não aspira por ele, a partir de seu próprio exílio a fim de reencontrar a unidade e a intimidade, nessa contemplação-criação,

que revelem sua beleza. Essa beleza natural, a aparição de seu enigma, o visível de seu invisível, aparece ao homem como sua própria negação. Ele vê sua própria ausência: a natureza, com o indizível de seu mistério, existindo desde antes dele e sobrevivendo a ele, prescinde perfeitamente dele. Mas se na contemplação da beleza o homem experimenta uma solidão enquanto ser mortal, a beleza, em sua aparição, tem de paradoxal ao revelar-lhe, negando-o, a sua finitude e a sua eternidade de ser mortal-imortal. O absolutamente diverso da natureza, separado, intocável, inabordável – essa aparição do distante em seu retrato – não se faz visível senão pela contenção, pela distância, pelo silêncio daquele que vai a seu encontro.

Graças à presença da ausência da imagem, que, por meio da transformação do mundo em sua própria imagem, imponderável e imaterial, torna a paisagem visível e lhe confere uma realidade irreal, ela se torna uma imagem do futuro; a natureza, o presente de seu próprio além; o efêmero, a imagem da eternidade. É essa eternidade do efêmero que é, a um só tempo, consciência da morte e desejo de eternidade. Na eternidade do efêmero, há o tempo e sua negação, assim como a singularidade da paisagem é o enigma do ser e de sua aparição.

Tenho nostalgia da neve. Ela tem uma ligação com nossa infância. [...] A neve muda subitamente toda a paisagem. É um branco que tende ligeiramente à limpeza e à prosperidade. [...] As paisagens perdem os detalhes quando estão cobertas de neve, encontrando uma nova beleza. É uma beleza minimalista. Graças aos tons de cinza, os volumes tomam uma nova forma, que não é mais funcional. [...] Como nas pinturas de Fontana. No inverno, a natureza colorida transforma-se numa natureza em preto e branco. [...] Não vou mais falar da brancura e da limpeza da neve porque se trata de um longo assunto.¹⁷

É provável que a descoberta desse silêncio do “país da neve branca” tenha levado Abbas Kiarostami a preferir a fotografia em preto e branco e até mesmo a transformar suas imagens antigas. Quando utilizava cores, as paisagens nevadas lhe faziam falta, mas a neve, refletindo todas as cores, não era branca, porque sabemos, desde os impressionistas, que não existe branco na natureza. Talvez essa conversão de Kiarostami também tenha motivação circunstancial. Em primeiro lugar, houve a descoberta da câmera digital portátil, que, parecendo-lhe permitir uma relação mais direta entre o cineasta e a realidade, libertou o artista plástico que há em Kiarostami para outras tarefas. Além disso, por causa de sua reprodução generalizada em todo o mundo, da proliferação das imagens digitais, a fotografia, convertida em portátil e manipulável graças ao equipamento que todo mundo carrega no bolso, e ornada de qualquer cor, perdeu a magia da imagem. A distância e a diferença entre a imagem e a realidade são ainda mais reduzidas. Uma analogia aparente, volátil e sem substância, tomou da realidade e da imagem aquilo que lhes é peculiar. Contra esse abuso generalizado, o preto e branco é, portanto, um arcaísmo, um recuo, uma abstração. Ele permite instaurar novamente a distância em relação àquilo que é imediatamente dado e restaurar, assim, a imagem em sua diferença. Não se trata mais da ilusão do real nem da dependência ou da “fidelidade” em relação a ele, conforme o que se espera dos filmes de Kiarostami. Em suas novas fotografias, aquilo que falta – as cores – torna-se possibilidade formal: a imagem de um alhures.

No entanto, mesmo em preto e branco, a imagem de reprodução registra absolutamente tudo da verdadeira profusão de detalhes, diversidade e multiplicidade. A fotografia ignora o vazio. Já o branco da neve cria o vazio, faz desaparecer a profusão e os detalhes, impõe a tudo o silêncio. Além das árvores, essas paisagens, cuja brancura é reforçada pelo cinza e pelo preto dos rochedos, não são habitadas senão por raros seres vivos: revoadas de corvos no céu, cavalos, cães errantes e um lobo solitário na montanha.

Em geral, a terra encoberta torna-se uma tela branca, imaculada; uma página intocada sobre a qual a fotografia, tornada mais uma vez arte gráfica, desenha, qual um pintor do Extremo Oriente, sua caligrafia no meio da natureza, como se fizesse haicais. Nessas páginas brancas, o que se delinea, em silhueta rarefeita – sobretudo as árvores, sem folhas e em estado de esboço –, leva a tinta negra do inverno. Sombras delicadas, turvas, de ligeiros relevos, são como a harmonia de uma ressonância do silêncio. As formas aparecem em sua agudeza, em sua abstração. Toda a arte da composição do pintor Kiarostami e sua sensibilidade ao ritmo plástico atingem a plenitude nessas paisagens de neve que, com doçura e calma imponderáveis, parecem ser o eterno alhures de um país da infância, subtraído ao movimento e ao tempo.

Tradução do francês por Tiago Lima

A AURA, NÃO HAVERÁ – O CINEMA DE KIAROSTAMI NA ERA DIGITAL*

Frédéric Sabouraud**

Tomemos dois planos de Abbas Kiarostami: um deles, a abertura de *O vento nos levará* (1999); o outro, o início de *Dez*, filme rodado três anos mais tarde (2002). Entre esses dois longas-metragens de ficção, Kiarostami realizou um documentário, *ABC África* (2001), e fez duas videoinstalações, *Sleepers* (2001) e *Ten Minutes Older* (2001). Há um abismo entre os dois planos citados. No primeiro, encontramos a figura que serve de “assinatura” para o cineasta iraniano, ao redor da qual ele não cessa de produzir variações desde que a inaugurou, doze anos antes, em *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), com o caminho em zigue-zague pelo qual o menino anda, subindo a colina que leva a uma árvore. Nesse filme e nos seguintes, era possível perceber uma

* Publicado originalmente com o título “L’aura, l’aura pas... – Le cinéma de Kiarostami à l’ère du numérique”, *Revue Trafic*, n. 63, outono 2007, pp. 25-38. (N. E.) Não foi possível manter o jogo de palavras do título em francês que brinca com a grafia semelhante das palavras *aura* e o verbo “ter” no futuro, *avoir*, na terceira pessoa do singular, *aura*. (N. T.)

** Professor (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis), crítico e cineasta. É autor de *Depardon / Cinéma* (com Raymond Depardon, 1993); *Abbas Kiarostami – Le cinéma revisité* (2010); e *L’homme d’Aran de Robert Flaherty: mythe, île et cinéma* (2012). (N. E.)

representação simbólica, um tipo de plano-quadro (*plan-tableau*) conforme Pascal Bonitzer o define,¹ que se tornava uma figura da existência enquanto percurso ascensional, abrindo-se sobre um caminho contraditório e amargo, concluindo-se com a presença de uma árvore, figura eterna da vida para além da morte, símbolo de um estado do ser atingido pelo desapego e pela afirmação de si. Desde então, esse caminho escavado na colina pela equipe de filmagem tornou-se objeto de fetiche, a ponto de ser lugar de visita obrigatório nas excursões para turistas japoneses. O realizador sugeriu que possivelmente haveria uma origem para esse caminho em zigue-zague ao mencionar uma recordação que tinha de sua avó: ela fotografava mentalmente durante os passeios que eles faziam juntos em estradas ladeadas por colinas. Essa explicação que Kiarostami nos fornece, baseada em uma lembrança pessoal, e por outro lado a fetichização do lugar pelo mercado das agências de viagem marcam, de certo modo, o esgotamento desse gesto repetido como portador de uma anamnese que se tornou demasiadamente legível. Em *O vento nos levará*, já não era uma criança que subia por esse caminho, mas um carro, como em *E a vida continua* (1992), *Através das oliveiras* (1994) e *Gosto de cereja* (1997). No entanto, de toda a série de percursos em zigue-zague, o desse plano em *O vento nos levará* é o mais magnífico, estando inscrito em um cenário suntuoso. Filmado em 35 mm, em cores, ele instaura a luminosidade quente que predomina ao longo de todo o filme, banhada por tons de ocre. É verdade que tanto o som quanto as falas – discussão trivial entre homens que permanecerão por muito tempo não identificados, nem visualmente nem com relação a sua função (a equipe de filmagem ficará, aliás, quase invisível até o fim) – funcionam como contraponto, impedindo o excesso de lirismo que a paisagem grandiosa inspira. Tal defasagem entre som e imagem também provoca a curiosidade do espectador a

¹ Pascal Bonitzer. *Peinture et cinéma, Décadrages*. Paris: L'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1985, pp. 29 e ss.

respeito do que constitui essas personagens, por ora invisíveis, ao mesmo tempo que coloca o homem e suas preocupações em uma escala do tamanho de um inseto nessa majestosa paisagem de montanhas. Aliás, a imobilidade das montanhas faz referência a uma temporalidade em que o humano, visivelmente, está apenas de passagem, com toda sua autocomplacência e sua agitação vã. Nós passamos de uma forma de espiritualidade (a vida depois da morte, a existência como percurso único) a outra (o homem inscrito em uma natureza que o relativiza). No entanto, continuamos confrontados, como em todos os planos desse filme, a uma espécie de sublimação do real pela película tal como o cinema (e, antes, a fotografia) o vê, produzindo o que poderia ser chamado, na ordem da percepção, de lembrança do encantamento por meio da renovação, seja fictícia, seja projetada, em suma, alguma coisa da ordem de um simulacro operacional eficiente. Essa paisagem não existe em nossa frente, mas as imagens dela que nos são propostas nos mergulham no encantamento e reativam as lembranças de nossos próprios encantamentos passados em outras paisagens em que estivemos. Não haveria, por sinal, nesses instantes em que contemplávamos esses panoramas, estando neles de corpo inteiro, a impressão de se descolar um pouco deles, a sensação de olhá-los como *o outro, o que está ali em frente*, quase já como imagens (com esse bônus gratificante de estar frente ao *outro* que existe ali, ainda que nos seja impossível chegar até ele, em função da distância, o que nos permite, justamente, beijá-lo com o olhar)? Ou seja, nesse plano que nos lembra outras imagens, a aura está plenamente ativada, ainda que seja relativizada pelo que dizem as personagens que não conseguimos distinguir. A aura de uma paisagem lírica torna-se, assim, a aura de um cinema que recria, em nossa frente, essa sensação de encantamento a que eu me referi antes; o cinema permite-nos visitar essa sensação ao dar-lhe vida novamente, sem que por isso sejamos por ele enganados. Estamos, portanto, frente a uma aura em crise, mas que resiste, que se mantém firme, ainda que como lembrança de um cinema perdido.

Apagamento de uma figura matriz

A outra imagem, aquela dos primeiros planos de *Dez*, coloca-nos em uma sequência de dezoito minutos no decorrer da qual vemos, em uma sucessão de planos médios (filmados no mesmo eixo e dando impressão de continuidade, de plano-sequência), um rapazinho que entra em um carro e se senta ao lado de uma mulher cuja imagem aparece apenas nos últimos minutos, depois de o menino ter saído do automóvel. O essencial da sequência nos confronta ao rosto e a uma parte do corpo do menino, que discute com a mãe (adivinhamos a ligação entre eles pela conversa que mantêm). Gravada com uma câmera mini-DV com qualidade medíocre e repetidos efeitos de superexposição na profundidade de campo em razão da diferença de luminosidade entre o interior e o exterior do veículo, a imagem é frequentemente “queimada”. Além disso, em diversas ocasiões são notados olhares para a câmera por parte da criança e também por parte de outros motoristas, visivelmente curiosos e interessados na gravação nas ruas de Teerã. Com relação ao zigue-zague já citado, em *Dez* ele dá lugar a uma sucessão de percursos não retilíneos, cuja trajetória nunca vemos, posto que não saímos do automóvel. Dessa vez, o trajeto sinuoso, acidentado, sujeito aos acasos do trânsito urbano não é mais perceptível em sua significação simbólica, resultado de um distanciamento que lhe daria outro valor, de outra natureza. Ele está inscrito em um espaço mais amplo e é conjugado à proximidade dos diálogos dos passageiros. Diferentemente do que lhe fora oferecido antes, o espectador não tem mais a possibilidade de tomar distância, de adotar um ponto de vista duplo, *in* e *out*, para melhor compreender o sentido global do que ocorre com as personagens. Aliás, nessa nova configuração, o “ao redor” ou não existe mais ou é praticamente invisível. Tudo se concentra no espaço fechado do carro, no entre uma coisa e outra do diálogo e do campo/contracampo (que não raro tarda em aparecer e, às vezes, chega a ser completamente ocultado). Se o mundo em parte se dissipou, a questão passa a ser como chegar a ele. Dito

de outra maneira, no filme, o único mundo em que as personagens existem é o do automóvel, espaço intermediário, de troca, uma troca efêmera e às vezes “sem rosto”, já que um dos interlocutores não é visto (a prostituta).

O fim da “grande narrativa”

Assistimos a uma espécie de encolhimento, desaparecimento, adormecimento da função simbólica do cinema analógico, fundado na inscrição e no lirismo, ao mesmo tempo que o vídeo se impõe pela primeira vez de forma inteira na obra de ficção de Kiarostami. É preciso lembrar que o vídeo havia feito uma breve aparição ao final de *Gosto de cereja*, nas imagens do making of da rodagem do filme, substituindo o final tão esperado – ele se suicida ou não? – a que o filme nos liga. Essa pirueta é justificada por diferentes razões, segundo as entrevistas de Abbas Kiarostami, que ora menciona um acidente de laboratório, ora fala de um rolo perdido, ora evoca a vontade de não concluir, de algum modo entre o imponderável e o domínio, sem de fato tomar uma posição sobre essa questão nem abordar os problemas relativos à censura com que o tema do filme – o suicídio – confrontou-se inevitavelmente, a ponto de ser até hoje proibido no Irã. O distanciamento é substituído, em *Dez*, por uma proximidade aprisionadora, opressiva para o espectador, dentro dessa pequena caixa que se desloca, forma de predileção do cineasta iraniano desde *E a vida continua*. *Mise en scène* do ponto de vista do ser contemporâneo frente ao mundo, tornado desfile permanente de imagens em movimento mantidas a distância e reduzidas ao estado de superfície, como um tipo de antecipação da projeção e da estetização da experiência do ser, restrito a um espaço pequeno e com pouca possibilidade de comunicar, de ir ao encontro desse outro mundo que o cerca, mas que ele não engloba, e que pouco a pouco se torna, se não virtual, ao menos longínquo, opaco. Com relação ao percurso em si, em *Dez* ele é inscrito horizontalmente, enquanto

em *E o vento nos levará* havia um sobe e desce, fosse a caminho do vilarejo, fosse na colina do cemitério, para fazer ou receber ligações com o celular. Em *E o vento nos levará* ainda havia, senão a crença, ao menos a lembrança dela, a marca de uma transcendência ainda que reduzida a um percurso prático e hierárquico (ele vai “lá em cima” para negociar com a chefe o direito de permanecer no local por mais alguns dias e esperar o funeral de uma velha senhora cuja agonia nunca acaba), embora sua repetição (cinco vezes no filme) conferisse a esse gesto uma dimensão compulsiva, epilética e vã. Já em *Dez* não se pode contar com essa figura, a um só tempo simbólica e ascensional. Tudo está na altura do homem (ou melhor, na altura da mulher, como veremos adiante) e em uma relação de proximidade, de imobilidade do quadro e de fechamento. Passa-se, assim, do zigue-zague à linha fragmentada e sem destinação, sem trajetória significativa (senão pela ausência), sem grande forma evidente ao espectador em uma proximidade que impede qualquer distanciamento reflexivo, qualquer inscrição no tempo ou na história de uma vida, fora de qualquer representação simbólica de proposta distanciada como declinação secular de uma antiga figura mística da espiritualidade tornada inoperante. O tempo é apenas uma sucessão de segmentos no espaço e de sequências no tempo, e a numeração, de dez a um, acentua a dimensão arbitrária, aleatória e imanente. Como consequência, o filme, o espectador e o cineasta devem ter consciência de que qualquer inscrição em um tempo mítico fundado no lado de lá ou reduzido à escala da vida humana tornou-se algo fora do tema, é como um engodo que não funciona mais. O cinema luta por sua vasta empreitada de liquidação de figuras e de narrativas míticas, “liquidação do valor tradicional da herança cultural”, segundo Walter Benjamin.² Nessa nova configuração, qualquer narrativa não passa de uma sucessão de fragmentos que substituem aquela

² Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanique”, em *Écrits français*, Paris: Gallimard, 1991, pp. 142-3. (Collection Bibliothèque des Idées.)

que tudo engloba – a “grande narrativa”, como diria Lyotard –, a narrativa da vida, a dos seres enquanto comunidade, a do povo, a do mundo. Não que o mundo contemporâneo não venha a trabalhar as trocas entre essas personagens. Mas as toma individualmente como matéria que alimenta suas subjetividades, seus pensamentos, suas palavras; elas são liberadas, isoladas desse mundo. Autonomizadas, atomizadas.

Perda da aura ao quadrado

Por que comparar esses dois planos? Para falar da aura e de sua perda em uma nova etapa, posterior à definição dada por Walter Benjamin;³ nova etapa a que o cinema nos expõe, ao passar ao vídeo no modo kiarostamiano (que fique claro: ele não é o único a fazê-lo). Trata-se, portanto, de uma perda da aura ao quadrado. Dessa vez, não é apenas pela reprodutibilidade que a obra de arte perde a aura, mas também por sua própria matéria, desnudada de qualquer potencialidade de sublimação ou de erotização, reduzida tecnicamente a uma qualidade que pode ser conseguida por qualquer pessoa (basta dispor de uma câmera mini-DV, objeto que, hoje, atingiu o estatuto de bem de largo consumo e cujo gesto tornou-se, por isso mesmo, totalmente banalizado). A imagem que vemos ali, em sua textura, sua sobriedade, é da mesma ordem que qualquer vídeo de férias que ocupa hoje o lugar dos filmes de família rodados em Super 8. Essa imagem se conserva mal, está sujeita ao apagamento e é da ordem do indiferenciado no fluxo das outras imagens. Passamos da mística laica da emulsão, fundada sobre a perspectiva científica de uma “eternidade” na escala humana e que impunha um tempo diferido de revelação objetiva

³ Ibidem, p. 143. Em português: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-96.

(pelo banho, no laboratório), àquilo que Christian Caujolle chama de “código” numérico, inteiramente fabricado pela máquina-câmera e exposto, em sua instantaneidade, ao próprio filmador. Em um prolongamento dessa mutação técnica, esse último se encontra parcialmente despossuído de seu estatuto de “transmissor”⁴ de uma realidade que ele extirparia por meio do visor da câmera ao imprimi-la, com a ajuda da máquina, sobre a película ou a fita magnética. Ele é o primeiro espectador, um espectador que intervém, que vê na tela o mundo que ele filma da mesma maneira que qualquer outro espectador. A máquina, magnificada por Vertov em *O homem com a câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929), essa máquina de revelar verdades como em *O homem das novidades* (*The Cameraman*, 1928), em que o chimpanzé substitui pateticamente Buster Keaton na função de girar a manivela, ela aumenta seu quociente de poder na fabricação da imagem em vídeo e, por isso, reduz o poder daquele que filma (a ponto de ser difícil nomeá-lo – o termo “videasta” parece mais conveniente ao artista contemporâneo do que chamá-lo de cineasta que adotou o suporte videográfico).

Não é apenas o valor simbólico da obra, mas a própria aura do artista que é novamente atingida, como já sublinhava Gianni Vattimo a propósito do texto de Benjamin: “Aqui, não são somente as obras que não conhecem mais o original, mas a própria diferença entre produtores e consumidores tende a desaparecer, porque essas artes se resolvem no uso técnico das máquinas, e todo discurso sobre a genialidade (que é apenas a aura vista da perspectiva do artista) fica assim liquidado”.⁵ Haveria, portanto, na passagem ao vídeo tal como ela ocorre para Kiarostami (e para outros), um passo a mais em direção a essa perda da aura, o que tornaria ainda mais difícil a distinção entre arte e não arte, entre artista e não artista, entre realidade e obra, e isso, no limite, amplificaria o movimento descrito por Vattimo: “Se o sentido da arte é produzir uma

⁴ No texto original, “passeur”, que significa “passador” ou “passante”. (N. T.)
⁵ Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*. Paris: Seuil, 1987, pp. 58-9.

reintegração da existência, a obra terá maior valor se conseguir referir-se a essa reintegração, terminando por dissolver-se nela”.⁶

Chegamos, então, ao cerne do problema: como um cineasta que levou ao limite certas formas visuais (o zigue-zague) e certos princípios (a *mise en abîme*, de que *Através das oliveiras* funciona como ponto de chegada barroco, sob o risco de um esvaziamento de sentido, de ser puro academismo, exercício de estilo, piroeta vertiginosa e vã) decide voltar ao jogo destruindo o que, até então, estava nos fundamentos de seu gesto artístico? Impõe-se aí um pequeno passo atrás, tanto na obra de Kiarostami quanto no meta-discurso que ela engendrou. Quando, no final dos anos 1980, descobre-se o primeiro longa-metragem de Kiarostami visível na Europa, *Onde fica a casa do meu amigo?* – juntamente com alguns curtas anteriores e entre eles o primeiro, *O pão e o beco* (1970) –, o parentesco com Rossellini parece evidente: mesma limpidez da decupagem; mesmo tipo de inscrição no real; mesma *mise en scène* da “crise da imagem-ação” questionando a noção de *raccord*, de unidade, de progressão dramática da narrativa e de apreensão por parte do espectador; mesma recusa de “glamorizar” o mundo; mesmo recurso à figura da criança como alguém que tem um ponto de vista depositado sobre o mundo e, por isso mesmo, é detentora de uma verdade essencial (pensa-se aqui evidentemente no episódio napolitano de *Paisà* [1946] e, em menor medida, em *Alemanha, ano zero* [*Germania anno zero*, 1948]). Veio em seguida o óvni chamado *Close-up* (1990), narrativa do processo de um impostor de cinema feita de documentários verdadeiros e falsos e de reconstituições mais verdadeiras do que na natureza, colocando o crítico de cinema em crise. Não teria sido um engano? Não estaria Kiarostami mais próximo do Hitchcock barroco e tardio de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), do Welles da última hora de *Verdades e mentiras* (*F for fake*, 1975) (que colocam e recolocam de maneira incessante a questão da impostura do cinema e

⁶ Ibidem, pp. 60-1.

do artista) e do Buñuel de seu período francês, de *O discreto charme da burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) (e seus sonhos encadeados, em que “eu sonhei que fulano sonhava...”)?) Os filmes seguintes vão confortar uns (“rossellinianos”) e outros (“wellesianos”) até cansá-los – em *Através das oliveiras*, o cineasta aparece em três registros diferentes, inclusive com os traços do próprio Kiarostami.

Desaparecimento da figura do cineasta

Essa maneira recorrente de inscrever a figura do cineasta no plano, seja na forma de documentário (*Lição de casa* [1989], *Close-up*, *ABC África*, *Através das oliveiras*) ou ficção (*E a vida continua*, *Através das oliveiras*), seja metaforicamente (o impostor de *Close-up*, o suicida de *Gosto de cereja*), seja ainda por meio das variáveis próximas (o jornalista de *E o vento nos levará*), fazendo eco ao *modus operandi* de outros cineastas (Johan van der Keuken, em *Vacances du cinéaste* ou *Vacances prolongées*; Robert Frank, em *Home Improvements* ou *True Story*; ou Robert Kramer, em *Route One* e *Berlin 10/90*, entre outros), podia ser lida como maneira de levar até o limite a lógica do documentário, tal como explica Jean-Louis Comolli: “O documento final, o *nec plus ultra* do documentário, é o corpo filmado do cineasta, que de certo modo produz um curto-circuito no círculo da representação, ao confundir sujeito e objeto, meios e fins, prova e tentativa.⁷ Ao entrar em cena, o corpo do autor potencializa o conjunto *corpo-palavra-sujeito-experiência-vida* para torná-lo menos ‘falsificável’ ainda”.⁸ Kiarostami leva essa autoinscrição ao limite em *ABC África*, deixando-se filmar por seu assistente durante seu trabalho

⁷ Não foi possível manter o jogo de palavras presente no texto em francês entre *preuve* (“prova”) e *épreuve*, “tentativa”, que na expressão à *l'épreuve* significa “a prova”. (N. T.)

⁸ Jean-Louis Comolli, “L’anti-spectateur, sur quatre films-mutants”, *Images Documentaires*, n. 44, 1º e 2º trimestres de 2002, p. 11.

de pesquisa, um percurso indeciso que revela sua dimensão a um só tempo curiosa, perdida e predadora.⁹ Ele chega a “se mostrar” filmando as crianças e convidando algumas delas a ver, na tela de cristal líquido da câmera, aquilo que ele próprio vê no momento em que grava, encenação deliberadamente idílica de um ritual de passagem de bastão entre um cineasta iraniano reconhecido e uma criança ugandense desconhecida, dado ao espectador como uma fábula, um conto, uma versão mais realista, feliz e acessível, graças ao digital, dessas histórias em que Sabzian, em *Close-up*, acreditou em demasia, até se passar por um cineasta iraniano popular, Mohsen Makhmalbaf. Para Kiarostami, isso é também uma maneira de nos fazer acreditar que, em seus filmes, o espectador pode escolher estar ora frente à câmera, ora atrás dela.

Paralelamente a essa *mise en scène* de si e a essa partilha do gesto cinematográfico, Caroline Renard analisa na obra de Kiarostami aquilo que ela chama de “planos prolongados”,¹⁰ cuja aparição coincide com a passagem ao vídeo digital. Ela evoca por exemplo o longo plano na penumbra de *ABC África*, fugazmente atravessado por um raio. Esse plano pode ser lido como prolongamento de uma ação para além de uma suposta expectativa do espectador (e até mesmo de sua exasperação por nada ver), gesto de poder do cineasta, que impõe ao espectador uma experiência frustrante também compreendida inversamente, como a espera de um fenômeno aleatório, o raio, ao qual o cineasta se submete ao dividir conosco sua espera. Nessa figura de estilo, que joga ao mesmo tempo o jogo da afirmação e o do apagamento, é possível encontrar aquilo que Jacques Rancière descreve a respeito de Flaubert em *A fábula cinematográfica*. “Flaubert sonhava, como se sabe, com uma obra sem tema nem matéria, repousando sobre nada além do ‘estilo’ do escritor. Mas esse estilo soberano, expressão pura da vontade de arte, só podia se realizar

⁹ Convido o leitor a ler um texto que intitulei “Le pas de côté” (“O passo de lado”), publicado em *L’image, le monde*, n. 2, outono de 2001, Éditions Léo Scheer.

¹⁰ Caroline Renard, “Sur la prolongation des plans”, comunicação realizada durante o colóquio *Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel*, 15 mar. 2007, ESAV de Toulouse.

em seu contrário: a obra livre de qualquer vestígio da intervenção do escritor, tendo a indiferença dos grãos de poeira revolteando, a passividade das coisas sem vontade, nem significado. [...] O trabalho do estilo consistia em aparentar a passividade do olhar vazio das coisas sem razão, ao expor essas ações comuns. E atingia essa meta apenas se tornando, ele próprio, passivo, invisível, anulando tendencialmente sua diferença com a prosa comum do mundo.”¹¹

A etapa seguinte será, com *Dez* e depois com *Cinco* (2003), aos quais devem ser acrescentadas as duas videoinstalações mencionadas no início desse texto, o apagamento total dessa figura e, mais ainda, de seu gesto. O gesto testamentário parece ser, nesse sentido, *10 sobre Dez* (2004), em que Kiarostami, como bom pedagogo, divulga suas reflexões sobre o cinema como alguém que escreve as próprias memórias, como se ele se situasse, dali em diante, em um *depois*, no qual sua figura não teria mais nada a fazer e seu gesto estaria reduzido ao mínimo. Com efeito, a partir dessa época, a *mise en scène* parece querer “ausentar-se”, contida, reduzida a sua mais simples expressão (o filme plano-sequência fixo documentário, como uma espécie de volta às origens, aos planos Lumière). Para compreender o sentido desse apagamento, ele deve ser lido como prolongamento de uma forma narrativa cada vez mais desnudada de qualquer referente ficcional ou de roteiro, atuando na lentidão, na fixidez, na ausência de resolução, na multiplicação de pontos de vista, na banalização deliberada dos temas abordados, que, no entanto, quando colocados um ao lado do outro, fazem sentido enquanto verdadeira proposta de uma nova ficção, em reação às proposições da televisão e do cinema e também àquilo que Comolli chama de “o devir-espetáculo do mundo tal como ele é proposto pelos meios de comunicação”.¹² Frente aos fluxos do capital e da comunicação midiática, o cinema de Kiarostami se junta aos

¹¹ Jacques Rancière, *A fábula cinematográfica*, trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013, p. 14.

¹² Jean-Louis Comolli, cit., pp. 10-1.

“verdadeiros fluxos subterrâneos”: “Eles fluem lentamente sob a terra, fazem lençóis e fontes. Não se sabe onde vão dar. E sua velocidade é desconhecida”,¹³ escreve Lyotard.

O gesto cinematográfico “borrado” e a interpelação do espectador

No início do terceiro milênio, o cinema de Kiarostami parece tomar outra direção, como se sua própria obra adotasse essa forma em zigue-zague que pouco a pouco sai de seu eixo vertical para se juntar àquele, horizontal, indiscernível e incerto, de *Dez*. Não deveríamos de modo nenhum concluir que tal ruptura é definitiva, mas simplesmente uma “etapa seguinte”, um passo a mais, um novo segmento, assim como vem ocorrendo desde o início de sua trajetória, em uma elaboração em total sintonia com aquilo que chamamos pós-modernidade. De *ABC África* a *Dez*, o vídeo tem sido suporte escolhido de maneira constante por Kiarostami (isso até que seu próximo filme nos contradiga), não somente porque ele libera o realizador do peso de uma equipe técnica e de seus imperativos estéticos e porque lhe permite escapar da censura pelo uso de modos de produção mais leves e de financiamentos europeus, mas também para atingir o ponto, em suas instalações ou em vídeos como *Cinco*, em que pode colocar o próprio cineasta em estado de ausência. Os cinco planos daquele que ainda temos dificuldade de chamar de filme dão às vezes a impressão de que a pessoa que filma nos deixa sozinhos frente ao desfile (de gansos, de cachorros, de passantes), enquanto vai tomar um café. Não por desenvoltura ou provocação fácil, mas em um gesto de apagamento levado a seu grau máximo para nos devolvê-lo na cara, levando-nos a um questionamento sobre o que procurávamos ali e alhures, no cinema ou na frente da televisão, sobre o que nos é dado. O objetivo do jogo seria o de nos

¹³ Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée, 1993, p. 17.

conduzir a decifrar esse “quase nada” para nele buscar sentido, ao encontro de questões que, desde os *ready-made* de Duchamp, a arte contemporânea apresenta de maneira incessante.

Dominique Païni, em *Le présent exposé*¹⁴, aponta bem as mudanças induzidas por instalações como *Sleepers* (vídeo projetado sobre o solo em uma sala escura, mostrando, por 98 minutos, um casal dormindo em uma cama) ou *Ten Minutes Older* (uma criança dormindo e acordando; vídeo projetado de maneira regular, com poses de alguns minutos entre cada apresentação). “Não é necessário que o visitante da instalação dependa de uma submissão à imagem”, escreve Dominique Païni. De fato, desde seu primeiro filme, em seu esforço de pôr em jogo, interpelar, desestabilizar o espectador em relação a sua expectativa convencional, Kiarostami dá um salto decisivo: ele abandona a sala escura, toma distância do dispositivo aprisionador da sala de cinema, rompe com certo tipo de relação de dependência, de sadomasoquismo, para ali induzir outro, talvez mais perverso e ao mesmo tempo mais livre, fundado em outras mitologias, outras relações ao poder, à Lei, em outras crenças mais contemporâneas. Já não podemos evitar a questão de saber o que viemos buscar ali. Mais ainda, conforme acrescenta Païni: “Os visitantes são convidados a tornar-se personagens dos filmes de Kiarostami, mais de maneira plástica do que ficcionalmente”. O cineasta não apenas rompe com o lugar tradicional do espectador, já colocado em xeque em todos seus filmes, ele também o incita a entrar em um espetáculo mostrado como definitivamente falso. É o que ocorre por exemplo em *Forest*, sua instalação apresentada em Barcelona em 2006 e em setembro de 2007 no Centro Pompidou, em Paris, constituída de árvores de mentira, cobertas de uma camada de fotografias de cascas e rodeadas por espelhos, que devolvem ao espectador sua própria imagem. O espectador, metamorfoseado em passante, pode assim tornar-se personagem de uma narrativa ficcional que foge ao “romance” da ficção cinematográfica clássica e

14 Dominique Païni, “Abbas Kiarostami, le présent exposé”, *Art Press*, n. 320, fev. 2006.

moderna, numa espécie de inscrição distanciada, um desvio da realidade num espaço virtual indeterminado, nem totalmente ficção nem totalmente real.

A crise da criança

Se em *Dez* o desaparecimento da figura do artista e de seu gesto não é levado tão adiante, o filme o reduz, ao menos em aparência, a sua mais simples expressão: captar o que se passa à frente e dar ao filme, como nova ilusão, a impressão de ser um puro documentário (efeito já produzido pela primeira sequência de *Close-up*, no táxi, que no entanto é completamente encenada). Em *Dez*, tem-se a impressão de que Kiarostami destrói tudo o que parecia se fossilizar em alguns de seus filmes precedentes, inclusive a visão da infância tal qual ela aparecia desde *O pão e o beco*, *O viajante* (1974) e *Onde fica a casa do meu amigo?*, figura metafórica ainda mítica de um ser moderno levado a percorrer sozinho as emboscadas da vida por meio de sua própria experiência, sob o risco de transgredir a Lei, a do Pai ou a do Professor, em nome de uma crença mais profunda, fundada em sua própria elaboração a partir de critérios e de valores emprestados e reapropriados, escolhidos. Frente a essa figura submetida ao risco da iconização, Kiarostami reage: a criança de *Dez* é uma sarna que nos incomoda por sua arrogância, pela maneira desagradável com que imita o machismo do pai, mas nem por isso nos faz pender totalmente para o lado da mãe, que permaneceu invisível por tempo demais e que também parece ter dificuldade em se explicar, em justificar o que lhe soa verdadeiro, que parte ela quer defender de sua liberdade, de sua independência e dos meios às vezes discutíveis que ela usa para conseguir isso (como a acusação mentirosa contra o marido feita aos juízes para obter o divórcio e a guarda da criança). Pela inscrição dos corpos nessa bolha em que o carro em movimento se transforma, a questão da relação à Lei, sempre presente, agora dá maior autonomia ao ser, que se torna uma figura múltipla, evitando, assim,

qualquer risco de martirização ou de idealização da personagem. Quanto ao cineasta, ele se coloca “de férias”, se retira, e o homem (pai) fica perdido em um fora de campo difuso. A mulher ocupa o terreno, mas uma figura persegue a outra e, como desde o início do cinema de Kiarostami, o ser continua a avançar essencialmente sozinho (ainda que os outros exerçam um papel importante, é enquanto “outros”, conforme veremos). Já não há mais personagem principal no filme, nem mesmo impuro (ainda que uma mulher esteja presente em todos os episódios). A afirmação cada vez maior da impureza do homem adulto cede lugar àquela plural, do filho e das mulheres.

A busca – outra figura-chave de sua obra, ainda que se trate de um desvio, de uma inconclusão, de uma decepção para o espectador – também desapareceu, no próprio artifício que ela representava: levar o pão para casa ou o caderno ao colega, ir ao jogo de futebol ou encontrar os dois atores do filme anterior, casar-se com a garota amada, encontrar alguém para enterrá-lo depois do suicídio, filmar o funeral de uma senhora que ainda não morreu etc. As mulheres de *Dez* não buscam nada a não ser o sentido de suas ações (educar o filho, fazer o que querem da vida, viver com o homem que amam etc.). Não se trata de um sentido único e definitivo para a vida, mas de uma pesquisa que se recompõe incessantemente em função das novas situações, dos confrontos, das discussões durante as quais se emitem opiniões divergentes e que abalam certezas frágeis. Se a experiência é a forma fundamental sobre a qual o cinema de Kiarostami se constitui desde o primeiro filme como algo que não pode ser intercambiado nem sujeito a resoluções, deixando o espectador sempre em um espaço de interpretação e de vazio, em *Dez* ela toma a forma de uma confrontação polifônica ainda menos acabada, ainda mais localizada, voluntariamente banalizada. Assim como a própria forma de seu cinema, a experiência parece, no movimento engendrado por *Dez* e pelas videoinstalações, ser conduzida à própria dissolução. Nova unidade de sua obra, essa perda da aura, levada ao limite, não se define como resultado, uma vez que a própria obra de Kiarostami recusa sistematicamente essa

noção de resolução, de objetivo, de solução, seja para as personagens que ela nos apresenta, seja por si mesma. O trabalho de Kiarostami também é conscientemente constituído sob a forma de uma experiência feita de recomposições regulares e de obstáculos frontais, formando seu próprio zigue-zague, seu percurso a um só tempo caótico e fruto de uma construção, sem nunca pretender encontrar o dispositivo ideal, a forma definitiva. O filme em 35 mm que o cineasta iraniano deve rodar na Itália em 2008, para o qual convidou Juliette Binoche, atriz de envergadura internacional, irá provavelmente surpreender muita gente, anunciando uma nova direção, já que a da depuração e do apagamento parece ter sido levada ao limite.¹⁵

Do agenciamento à alteração da imagem do outro

Numa tentativa de recapitular essas e outras evoluções, o próprio percurso da obra e a ruptura mencionada ganham mais sentido quando inscritos nas reflexões sobre o fim da modernidade. Assim, a maneira que desde o início Kiarostami teve de decepcionar o espectador em sua expectativa de ficção, de narrativas cruzadas que pouco a pouco convergem para um destino único, encontra-se amplificada pelo acúmulo de encontros tais como eles são organizados em um filme como *Dez*: encontros aleatórios, encontros por interesse, encontros programados. Vemos aí uma nova etapa, posterior à da lógica do encontro como agenciamento que foi definida por Alain Bergala¹⁶ e que se baseia, segundo ele, em quatro critérios: agenciamento como um par de forças puramente mecânicas, não fundado na convivência, a serviço do ritmo e da fluidez na narrativa cinematográfica pura e perfeitamente reversível (resumi). O que muda com *Dez*

¹⁵ O filme ao qual o autor se refere é *Cópia fiel* (2010). (N.T.)

¹⁶ Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinéma/Les Petits Cahiers/SCEREN-CNDR, 2004, pp. 9 e ss.

é a maneira pela qual a acumulação de interlocutores (essencialmente do sexo feminino) multiplica os pontos de vista (a velha senhora, a irmã, a prostituta etc.) para tender a uma versão banalizada, relativizando ainda mais cada fala, inclusive a da motorista. Aí está, sem o contraponto do “encontro intensificado”¹⁷ de que fala Philippe Arnaud a respeito dos filmes de Bresson, “um fundo alterado de outro” – alterado sobretudo porque às vezes o rosto desse outro só é visto tardiamente ou nunca chega a ser visto.

“O povo que falta”

Trata-se, portanto, de confrontar o espectador com uma proposta de cinema que faz coro a questões abordadas pela filosofia há mais de meio século, sobre a crise ou o fim dos valores e do sistema de pensamento da modernidade: em relação ao tempo, à história, ao outro, à crença, ao pertencimento etc. Parece que, pouco a pouco, Kiarostami se dá conta dessa reviravolta fundada no que Nancy chama de “desastre ontológico”¹⁸ constituído pelo desaparecimento da comunidade e que Deleuze chama, parafraseando Paul Klee, de “o povo que falta”,¹⁹ visando à dupla impossibilidade definida por Jean-Louis Comolli (e citada por Deleuze),²⁰ a impossibilidade de “escapar do grupo e a impossibilidade de se satisfazer com isso”. Como afirma Deleuze, “a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse”.²¹ “Não o mito de um povo passado, mas a fabulação de

17 Philippe Arnaud, “...son aile indubitable en moi”. Crisnée, Bélgica: Yellow Now/ Rencontres Cinématographiques de Dunkerke, 1996, p. 14.

18 Jean-Luc Nancy, *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgeois, 1999, p. 146

19 Gilles Deleuze, *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985, pp. 282-3.

20 Ibidem, p. 286.

21 Idem. Na edição em português, o trecho se encontra em: Gilles Deleuze. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 262.

um povo por vir”,²² escrevia ainda. Em Kiarostami, parece que a atomização do ser é ainda mais claramente levada em conta, no tempo de sua própria existência fragmentada, assim como no espaço de sua relação com o mundo e com o Outro, mas de maneira não melancólica: a questão seria sobretudo a de ver como o “eu” consegue continuar a existir com outro tão flutuante, indiscernível, desafetado, sabendo-se que o “eu” só existe quando há um “nós”, conforme lembra Nancy.²³ Quando o “nós” estanca, se distende e se limita, o “eu” entra em crise. Kiarostami aborda essa crise em uma reavaliação que, ao frustrar a expectativa afetiva do espectador, obriga-o a modificar sua demanda frente à ficção, a estar em outro lugar, com outra postura, onde qualquer resquício de função catártica primária pareça definitivamente evacuado. Esse percurso, fundado sobre um “quase nada”, essa multiplicação dos pontos de vista, essa confrontação sem resposta definitiva, tudo isso pode ser lido como um tipo de aprendizado de como olhar as imagens e de reflexão sobre nossa expectativa frente a elas, uma espécie de nova pedagogia do espectador, nova inscrição do artista e da arte, novo rito de iniciação em que o desejo, ao aceder à idade adulta, é incessantemente questionado, perturbado, deslocado. A esse desejo é oferecido um mergulho nesse buraco da agulha em que ainda haveria algo de ligação com o mundo e de liberdade individual. É paradoxal que, para conseguir isso, Kiarostami se apoie não somente em formas cinematográficas modernas (o que foi adquirido de Rossellini a Welles, como mencionado antes, combinado a influências que podem ser identificadas provindo de alguns de seus predecessores no cinema iraniano, como Saless ou Farrokhzad),²⁴ mas também no cinema dos primeiros tempos, levado a seu limite (suas videoinstalações podem ser lidas como uma “nova visita” ao

22 Ibidem, p. 290 (no original) e 266 (em português).

23 Jean-Luc Nancy, cit. “Je suis ‘je’ (j’existe) seulement si je peux dire ‘nous’”, p. 258.

24 A esse respeito, refiro-me ao livro escrito por Mehrnaz Saeed-Vafa e Jonathan Rosenbaum (*Abbas Kiarostami*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2003), no qual Rosenbaum fala, com precisão e pertinência, dessas influências.

princípio do plano Lumière por meio de uma declinação proposta ao espectador contemporâneo e destinada a levá-lo a uma espécie de essência, senão original, ao menos primitiva do cinema como experiência do olhar). Recuando no tempo e voltando ainda mais, o cinema de Kiarostami se alimenta de formas narrativas (poesia, conto e arte da digressão, narrativas místicas) e de representação (miniaturas) ligadas à cultura persa ancestral, tomando como espaço de ação (até hoje) essencialmente o Irã contemporâneo, que, por ter sido submetido a uma monarquia autoritária e em seguida à lei do integralismo xiita, parece ter brincado de contar carneirinho com o mundo moderno e seus valores para integrá-los.

Aprender a viver sem

É através dessa recomposição complexa no tempo e no espaço que a obra de Kiarostami faz uma proposição estética muito singular. Essa proposição leva em conta a ruptura com o pensamento moderno e suas representações e, ao mesmo tempo, se distingue de um pós-cinema desligado de qualquer questionamento sobre a realidade e o sentido do mundo. Para Kiarostami, que no entanto não renuncia a representá-lo, é como se o mundo não pudesse (ou não pudesse mais) ser figurado como um grande todo, somente como uma sucessão de parcelas em movimento, cujas microevoluções, em suas diferenças e na complexidade de sua união forçosamente arbitrária, subjetiva e parcialmente aleatória, levassem em conta a impossibilidade de sintetizá-las em uma só forma, de as imobilizar em um só tempo, ainda que em movimento. Como se, por meio dessa sucessão de fragmentos ligados por fios tênues, a questão fosse sinalizar para nós, modestamente, *fragilmente*, esse presente que se esboça a nossa frente e (dele) nos indicar o esboço de formas moventes e complexas cuja riqueza, multiplicidade e indeterminação de sentido qualquer síntese correria o risco de trair. Mais do que nos indicar

direções de contornos indecisos e cujas finalidades ainda são invisíveis, por meio de suas próprias representações flutuantes e fragmentárias, o objetivo seria nos fazer desaprender a buscar a todo custo o sentido global e a orientação unívoca e aceitar viver sem respostas reconfortantes e definitivas, mas em uma constante recomposição, jamais apreensível em sua totalidade. Viver em uma percepção e em uma compreensão parcialmente míopes da realidade, com trocas limitadas em duração e em número (mas não em interesse), cuja profundidade de campo permaneceria indiscernível e cujo fora de campo permaneceria em grande medida inconcebível, resistindo, assim, à ilusão de um retorno ao grande todo figurável. Tal visão proposta por Kiarostami é ao mesmo tempo muito contemporânea e muito antiga, muito ocidental e muito oriental. Ela se baseia em uma reinterpretação das formas ancestrais de narração e de representação, com frequência ocultadas pelo pensamento e pela arte do Ocidente e insuficientemente colocadas em evidência por este texto. Espécie de *Cartas persas* de um Montesquieu iraniano, a obra de Kiarostami se apresenta como resultado de uma alquimia entre passado e presente, aqui e acolá, e isso é ainda mais desorientador e fascinante diante de nossa concepção ocidental do pensamento e do tempo, que carrega consigo uma intensa potência de presentificação da realidade que ela desenrola a nossa frente.

A ALMA DO IRÃ. SOBRE SHIRIN, DE ABBAS KIAROSTAMI*

Youssef Ishaghpour**

Profundamente iraniano, Kiarostami destoa de seus compatriotas, no entanto, por seu olhar distanciado. E uma sobriedade rara. Pois são o *páthos* das emoções, o exagero retórico e, essencialmente, sua fonte – a “religião da paixão do amor” – que prevalecem no Irã e impregnam sua poesia lírico-mística multisecular. Kiarostami é consciente do caráter descontraído e minimalista de sua abordagem e de por que seus filmes têm pouca ressonância e pouco sucesso em um universo tradicional, no qual dominam o patético e o desprezo pelo intelecto e pela razão. Esse mundo tradicional – que se manifestou abertamente na Revolução Islâmica do Irã – já possuía, há pouco mais de dois séculos, sua mais autêntica expressão dramática: o *Tazieh*. É o patético comovente do *Tazieh*, sobretudo a comoção de seus espectadores, como o contrário absoluto de seus próprios filmes e sua ausência de efeitos, que deve ter atraído Kiarostami; ele lhe dedicou, em 2004, uma videoinstalação de setenta minutos, *Looking at Tazieh*. *Shirin* resulta dessa experiência: ele é seu prolongamento, a passagem do cultural à arte, na ordem profana da ficção e do cinema.

* Publicado originalmente com o título “L’âme de l’Iran. Sur Shirin d’Abbas Kiarostami”, *Trafic*, n. 70, verão de 2009. (N. E.)

** Professor (Université Paris V – René Descartes), teórico de cinema e de artes visuais, publicou, entre outros, *D’une image à l’autre: la nouvelle modernité du cinéma* (1982); *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir* (1986); *Le réel face et pile: le cinéma d’Abbas Kiarostami* (2001); e *Kiarostami II. Dans et hors les murs* (2012). (N. E.)

O *Tazieh*¹ não é um espetáculo, tampouco uma arte ou um teatro que tenha rompido relações com o ritual religioso, apesar de não ser exatamente um ritual sagrado. É uma re-apresentação-atualização dos eventos fundadores do xiismo – o martírio dos descendentes do Profeta em Karbala – em uma cerimônia sacrificial de luto. No *Tazieh*, estamos conscientes de que não se trata de eventos nem de pessoas reais, mas de re-apresentação interpretada e cantada. Uma re-apresentação que não esconde seus artifícios necessários, mas os exhibe com ostentação e insistência. No entanto, isso não retira nada, para os participantes (atores e espectadores que foram interpretar e chorar juntos e não fruir um espetáculo), do *páthos* da crença em sua presença. Os espectadores choram e reagem como se o evento ocorresse debaixo de seus olhos pela primeira vez. Espectadores e atores formam um conjunto: os atores estão no centro, os espectadores sentados à volta; o todo sob uma luz homogênea que clareia o espaço da rotunda. Os espectadores – de fato, participantes tão importantes quanto os atores – conhecem não apenas a narrativa dos eventos que eles frequentemente ouviram, mas também a própria peça, por a terem revisto a cada ano. Desde o princípio, o diretor do *Tazieh* anuncia que “estamos aqui para praticar o luto, chorar e fazer chorar”. E são principalmente as mulheres que choram.

Uma primeira experiência de apresentação do *Tazieh* por Kiarostami para um público europeu aconteceu justamente num “teatro em círculo”, em Roma, onde uma trupe de *Tazieh*, conduzida por Kiarostami, foi interpretar. Os europeus assistiam, como espectadores, ao teatro; nas telas, dispostas em toda a volta, eles podiam ver os iranianos, em planos fechados ou abertos, participando da re-apresentação do mesmo evento na cerimônia do luto religioso. Apesar de todos os elos históricos e crípticos que ainda vinculam o

¹ “A palavra *Tazieh*, de raiz árabe *azâ*, luto, é utilizada no Irã especificamente para o teatro religioso, enquanto significa, em geral, a celebração do luto ou a prática do luto.” (Leili Echghi, “Théâtre des passions dans l’islam iranien. Le Ta’zié”, *Revue d’Esthétique*, n. 35, 1999, p. 76.)

teatro e o ritual – que esteve, em todo o mundo, nos fundamentos do teatro –, havia, nessa experiência romana de Kiarostami, a copresença e a diferença, essencial e percebida enquanto tal, entre experiência religiosa e espetáculo profano. Algo que as videoinstalações, apresentadas depois em exposições, não podem restituir, transformando-se em um documentário sobre o *Tazieh*, que insiste muito sobre os rostos e reações comovidas dos espectadores revivendo intensamente o evento fundador.

Contudo, se eram o rosto dos espectadores e sua emoção que essencialmente importavam, *Tazieh* não poderia se poupar de mostrar a “cena” em que se produziam os eventos, pois não apenas o resultado teria sido incompreensível para um público não iraniano, ao qual a experiência se endereçava originalmente, mas, considerando a dimensão quase sagrada da cerimônia, Kiarostami teria que se abster de metamorfoseá-la como bem entendesse para transformá-la naquilo que o interessa mais que qualquer outra coisa: o cinema. Ele só pode fazê-lo abandonando o sagrado em favor do profano, com toda a diferença e a distância que separam o sagrado e o profano, a religião e a arte – no caso do cinema, mesmo o “documento” da ficção, apesar de *Shirin* também constituir um documentário de outro gênero.

Uma primeira ocasião foi dada a Kiarostami graças a um filme de *sketches*, em 2007, para os sessenta anos do Festival de Cannes, o qual se chamava *Cada um com seu cinema*. Em seu *sketch*, *Where Is My Romeo?*, Kiarostami mostra os efeitos emocionais da visão de um filme. Sentadas na sala escura de um cinema, algumas mulheres assistem – mas nós apenas ouvimos sua banda sonora – à última cena de *Romeu e Julieta*. Diante do fim trágico e do suicídio passional da heroína, choram. O rosto em lágrimas das espectadoras remete diretamente a *Tazieh*. Mas ali se encerra toda semelhança.

Em primeiro lugar, por mais banal e pouco pertinente que pareça a distinção entre realidade e ficção, o real do *Tazieh* consiste no fato de que se trata de uma cerimônia ligada indiretamente ao sagrado. É evidente que não pelo *Tazieh*, mas pelo sagrado a que ele se refere, muitos aceitam, e está ali o real, de

morrer ou matar, como os mártires de todas as religiões que, por seu testemunho, deram uma consistência real a sua crença. Coleridge, por sua vez, deu a melhor definição do que é exigido pela ficção: “A suspensão da descrença”. Para que a ficção possa funcionar, é preciso que o público acredite naquilo que ele considera mentira, ilusão e imaginário. A mentira da ficção pode ser um caminho para alcançar o verdadeiro.² Mas, em primeira instância, ela não deixa de ser mentira, e o público mantém em certa medida essa consciência, mesmo que se deixe cativar: desde a Antiguidade, muitos veem no jogo de fazer crer a origem da potência e da atração da história e das fábulas. As crianças diferenciam muito bem o que é de brincadeira e o que é de verdade. Com a crença religiosa – e ela é implicada para os participantes do *Tazieh* –, trata-se de vida, morte, salvação, não “de brincadeira”. Em relação ao sagrado, único real e verdadeiro para os crentes, é o profano inteiro que se torna inconsistente e ilusório. Por mais célebre, mítica e comovente que seja a tragédia de *Romeu e Julieta*, sabemos que se trata de uma interpretação, de uma ficção que não implica diretamente os mistérios do Universo e os fundamentos da existência humana, como o fazem a crença religiosa e o ritual sagrado. Eis uma primeira diferença entre *ali*, o “real” e *Where Is My Romeo?*, ou *Shirin*.

No *Tazieh*, a cerimônia do luto religioso é um ato comunitário e coletivo; para tanto, é necessário que os participantes se percebam enquanto comunidade, que estejam presentes para si mesmos e para os que “agem”. É o efeito dessa participação que vemos nos rostos de *Tazieh*, que detém toda sua força na autenticidade documental em sua origem, mesmo se a instalação final comporta e necessita uma elaboração secundária.

2 Sobre sua prática, Kiarostami já havia declarado: “Que seja documentário ou ficção, o todo é uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em dizer de tal maneira que se creia. Que uma parte seja documentária ou uma outra reconstituída, é o nosso método de trabalho, não diz respeito ao público. O mais importante é que nós alinhemos uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. Mentiras irreais, mas verdadeiras de algum modo. Isso é importante. [...] Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade...” (em *Cinéma de notre temps: Abbas Kiarostami – vérités et mensonges*, documentário realizado por Jean-Pierre Limosin, 1994).

O que ocorre no cinema? “No início”, disse Kiarostami, “eu imaginava que as luzes da sala de cinema se apagavam para melhor enxergarmos as imagens na tela. Então observei com atenção os espectadores sentados confortavelmente em seus lugares e constatei que havia uma razão mais importante: essa obscuridade permitia a cada espectador isolar-se dos outros e estar só, estar ao mesmo tempo entre os outros e deles separado. Cada indivíduo, assistindo ao filme, cria seu próprio mundo. A partir de cada detalhe – de uma cidade ou uma pradaria, de um personagem ou um assunto – que aparece na tela, o espectador se informa para criar um universo. O cinema não nos informa de um único mundo, mas de vários. Ele não nos fala só de uma realidade, mas de uma infinidade de realidades.³

Sonhar, cada um em sua própria realidade, é sem dúvida verdadeiro para a arte e a ficção, mas certamente não em uma cerimônia religiosa, “realidade única” e coletiva em sua essência. Ora, em *Where Is My Romeo?*, e em *Shirin*, não há participantes coletivos de uma cerimônia religiosa – e isso independentemente de ser filmado ou não. Mas, de fato, em encenação para um filme, há espectadoras fictícias de um filme fictício contando uma ficção, as quais que, além do mais, são atrizes profissionais. Essas diversas condições se determinam umas às outras. Além disso – e aqui a diferença com o *Tazieh* é sideral –, não existe presença simultânea de espetáculo fictício e espectadoras tão fictícias quanto. As espectadoras que nós vemos não assistem a nada. Elas não assistem à projeção de nenhum filme. O elo é estabelecido, apenas para nós, por Kiarostami, em uma espécie de “efeito Kulechov” entre dois elementos independentes: uma banda sonora e imagens de mulheres sentadas em uma sala escura. Esse “efeito Kulechov” particular não é induzido nem projetado por nós entre dois planos sucessivos, mas graças à montagem do som e da imagem.

3 “Un film, cent rêves” (“Um filme, cem sonhos”), discurso proferido em 1995 para o segundo século do cinema, em *Abbas Kiarostami*. Paris: L'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1997, p. 69. Texto publicado neste catálogo. (N.E.)

Todo esse caráter artificial – reconhecido como tal – da abordagem conceitual de uma espécie de documentário fictício e teórico sobre a potência cativante do cinema sobre o espectador aparece em dois outros níveis em *Where Is My Romeo?*. A tragédia da paixão pode até mesmo ter ressonâncias profundas no coração dos iranianos e ser consubstancial à “alma do Irã”, mas a história de Romeu e Julieta, ainda por cima em inglês, não tem consistência mítica para o grande público. O *sketch* não possui duração suficiente para que nós, espectadores do filme de Kiarostami, vejamos aí mais do que uma experiência teórica ou um documentário sobre mulheres aos prantos: falta-lhe a duração e os ingredientes necessários à criação de um efeito patético.

Em *Shirin* – partindo dos mesmos princípios para chegar a um resultado diferentemente eloquente –, Kiarostami superou esses perigos: uma duração de noventa minutos; um público maior; e *Khosrov va Shirin*: uma das histórias de paixão míticas mais célebres do Irã. Um romance, uma aventura épica, cantada por Nezami Ganjavi (1140-1210), *Khosrov va Shirin* é a história lendária de origem iraniana pré-islâmica: Khosrov II Parviz, o Vitorioso, foi o último grande rei da Pérsia antiga, e Shirin, uma princesa cristã e rainha da Armênia.

Os jovens Khosrov e Shirin se apaixonam, graças aos retratos que lhes são mostrados por um mago.⁴ Em busca um do outro, Khosrov parte em direção à Armênia e Shirin vai à Pérsia. O acaso de um encontro: Shirin, banhando-se num rio, é surpreendida por Khosrov, ainda que não haja reconhecimento. Mesmo quando se reencontram na corte armênia, eles trocam apenas palavras. Shirin, que apenas cederá caso se torne rainha da Pérsia, exorta Khosrov – em vez de se contentar com o discurso amoroso – para que reconquiste seu reino que foi apoderado por um usurpador. Khosrov apenas obtém êxito ao se aliar ao imperador de Bizâncio e deve se casar com sua filha... Khosrov e Shirin são príncipes e reis: o trágico de sua história provém, portanto, dos obstáculos que lhes são impostos por seu dever de prestígio,

4 Padre e sábio da antiga Pérsia, de onde vêm também os reis magos da Bíblia.

política e reinado. A pura paixão do amor, em sua possibilidade de realização, com suas dimensões essenciais, místicas e sacrificiais, é vivida por um súdito: Farhad, o “perfurador de montes por amor a Shirin”, um pobre artista, arquiteto e escultor, que não se surpreende com o amor do rei por ela, mas “com o fato de que o mundo inteiro não esteja apaixonado por Shirin”; ele pensa que “seus suspiros poderiam fazer arder o Universo”. Com ciúmes da notoriedade popular do amor maldado de Farhad por Shirin, Khosrow faz chegar a ele, numa artimanha, a notícia da morte de Shirin. Farhad se joga sobre seu machado e se mata. Quando enfim Khosrov pode fazer de Shirin sua rainha, é um de seus filhos, Shirouyeh, que, na boa tradição oriental, massacra seus irmãos, encarcera o pai e, em seguida, o cega e o mata. Na sepultura, Shirin, que havia ficado junto ao rei, mata-se com um punhal e deita-se sobre o cadáver de Khosrov.⁵

Lendária, a história de Khosrov, Shirin e Farhad foi cantada inúmeras vezes.⁶ Ela apresenta a matéria de uma ópera: príncipes, rei, rainha, artista, sábio conspirador; paixão, amor desafortunado, contrariado ou desesperado, traição, assassinato, suicídio. Mas também motivos de romance épico: busca, guerra, caça, banquete... Em suma, uma história de aventura patética

5 Esse suicídio final é a única semelhança entre *Khosrov va Shirin* e *Romeu e Julieta*.

6 Ferdusi (940-1020) – na epopeia persa *O livro dos reis* – contou uma de suas primeiras versões, mais próxima da história real: Khosro, com sua vontade de reconstituir o antigo Império Persa, em um dos episódios da luta eterna pela dominação do Oriente Médio, se apodera de Jerusalém, à época sob domínio bizantino. De acordo com os antigos costumes dos vencedores, que levavam os deuses dos vencidos, Khosrov se apropria da Santa Cruz (que pensava-se ser a de Cristo) e a instala ao lado de seu trono. Heráclio, imperador bizantino, promove a guerra contra ele para recuperar a Santa Cruz. (Em seu ciclo da igreja de Arezzo, *Storia della vera croce*, Piero della Francesca dedicou um de seus grandes afrescos a essa batalha.) É por isso que o filho de Khosrov o mata para firmar a paz... Pouco depois, o Império Persa desaparece, conquistado pelos árabes muçulmanos. Em *Khosrov va Shirin*, de Nezami, passamos da epopeia heroica ao romance lírico-místico; Shirouyeh mata seu pai, ele também, “por amor a Shirin”. Há uma adaptação francesa de *Khosrov va Shirin*: *Le roman de Chosroès et Chîrîn*, traduzido do persa por Henri Massé, Paris: G.-P. Maisonneuve & Larose, 1970. Podemos também ver alguns exemplos de miniaturas dedicadas à história de Khosrov, Shirin e Farhad em Francis Richard, *Les cinq poèmes de Nezâmi. Chef-d’oeuvre d’un manuscrit persan du XVII^e siècle*, Bibliothèque de L’image, 2001.

nas antípodas do cinema de Kiarostami, que dizia, evocando a ausência de sucesso de seus filmes no Irã: “Nos habituaram a ver o mundo através de uma história, a aceitar a realidade apenas através de uma história que a torne atraente?”;⁷ “é verdade que um filme sem história não tem muito sucesso com o espectador”.⁸ Apesar de desejar demonstrar o poder da história nos espectadores, *Shirin* não é obviamente uma ópera nem a realização daquilo que, historicamente, substituiu a ópera: o grande filme de cinema. Mesmo se também para Kiarostami, como para outros, depois da rarefação da história, produz-se um retorno ao segundo grau da potência operística do cinema, foi o caso, para ele, de contar uma história patética sem abandonar seu próprio cinema: de realizar ao mesmo tempo não o fazendo, fazer imaginar um grande filme sem o mostrar.

Na escuridão da sala, ele havia dito, nós damos a cada um a possibilidade de sonhar e exprimir livremente seus sonhos. [...] O espectador completa seu filme a partir do nosso “semifilme”. [...] Um cinema semifabricado, um cinema inacabado que se completa com a mente criativa do espectador...⁹

Shirin, fundado inteiramente sobre esse princípio, serve-se da separação completa da imagem e do som:

O som e a imagem são dois elementos distintos. Podemos separar os dois, aí está o cinema, podemos abstrair [...]. O som não é o apoio da imagem nem vice-versa. Não podemos substituir um pelo outro. É preciso considerar cada um de forma independen-

⁷ Em 10 sobre Dez.

⁸ Em Abbas Kiarostami, cit. p. 71.

⁹ Ibidem, p. 70.

te. Mas um bom uso do som pode criar uma imagem na mente do espectador.¹⁰

É o que tenta *Shirin*, ao realizar um filme unicamente com sons e imagens mudas.

Mas os espectadores a que *Shirin* se endereça somos nós, não as espectadoras fictícias que vemos no filme, começando pela primeira, que no escuro, na espera gulosa pelo prazer da história, come uma bala e parece oferecer à vizinha, tampouco a segunda, que masca um chiclete. Seria possível, segundo Kiarostami, assistir ao filme sem a banda sonora. Mas, se experimentamos, vemos suceder rostos de mulheres, filmadas frontalmente, em planos fechados, no centro de enquadramentos semelhantes, senão idênticos, com poltronas vazias ou ocupadas ao fundo, raramente por silhuetas de homens; principalmente por mulheres que vimos ou veremos no primeiro plano. Jogos de luz e cor, mesmo de clarões, como efeito da luminosidade da tela ausente, na penumbra da sala, mudam a presença dos rostos do primeiro plano e fazem aparecer e desaparecer as figuras do fundo. As mulheres, em geral comoventes e às vezes belíssimas, olham, absortas, ligeiramente em direção ao alto; os olhos se dirigem à esquerda ou à direita de acordo com sua posição em relação à tela. Por vezes elas seguem com o olhar movimentos ausentes para nós; elas mudam de atitude, posição, se inclinam, se endireitam, baixam os olhos para não ver, cruzam as mãos, as levam ao queixo, sobre a bochecha, arrumam o lenço, puxam uma mecha. São rostos de atrizes, com muita expressão e ricos em sentimentos: curiosidade, interesse, espanto, alegria, tristeza, nostalgia, devaneio, lamento, desespero. Elas são divertidas, lânguidas, sensuais, suspirantes, consternadas, pensativas, zombeteiras, irônicas, zangadas, descontentes, dolorosas, melancólicas. No entanto, se o espectador das imagens de *Shirin* não ouve a banda sonora

¹⁰ Em 10 sobre Dez.

(e assiste obviamente a um filme sem legendas), ele permanece, nesse caso, espectador. Ele vê momentos muito interessantes, mas sem ligação entre si. Um documentário: uma série de retratos cinematográficos de mulheres e suas expressões em movimento.

Kiarostami (ao contrário de seu hábito de trabalhar com não profissionais) quis reunir atrizes, jovens e menos jovens – pelo menos cerca de sessenta –, do cinema iraniano.¹¹ Ele as filmou uma a uma, durante seis minutos, pedindo que pensassem em sua própria história de amor. Em seguida, ele decupou o material filmado para remontá-lo em função do desenrolar da tragédia amorosa, que elas não viram, mas à qual supostamente estão assistindo na tela. No entanto, diante de algumas de suas reações – entre outras, sobressaltos ou asco diante das cenas de violência –, é difícil acreditar em sua espontaneidade, sem nenhuma indicação de interpretação dada por Kiarostami, e pensar que se trata somente, para nós, de efeitos induzidos pela relação entre imagens mudas e uma banda sonora muito elaborada.

O “filme sonoro” não retoma diretamente Nezami, suas numerosas imagens poéticas e suas metáforas frequentemente circiniais, tampouco Kiarostami tentou, em seus créditos ilustrados (as únicas imagens visíveis da história), filmar os antigos manuscritos reais com suas iluminuras. Ele não quis perder a aura mítica e áulica nem trazer as coisas ao nível da realidade cotidiana de seus próprios filmes. Ele ficou no intervalo do mito e da realidade, ao mesmo tempo na distância e na proximidade. Assim, o livro e suas ilustrações que vemos nos créditos não são de hoje, mas se assemelham às edições litográficas correntes do século XIX. E o texto foi reescrito e recitado na tonalidade enfática, sentenciosa e grandiloquente que o grande público iraniano ouvia no rádio ou via no teatro e nos filmes históricos.

¹¹ Atriz convidada, Juliette Binoche revela o caráter fictício do conjunto. Mas, com seu “lenço” de rigor, ela destoa, como a imagem antiga de uma matrona romana enlutada ou como uma figura espiritual de portal de catedral gótica, perdida em meio às iranianas, e de sua presença muito forte.

Esse tom solene, tornado “presente” por um trabalho complexo de efeito sonoro, não teria alcançado seu efeito patético sem a música: um arranjo de temas persas, mas compostos e orquestrados à moda ocidental pelos maiores músicos iranianos da segunda metade do século XX. Ao fazer isso, em *Shirin* Kiarostami se serviu da música pelas mesmas razões pelas quais ele se recusava a usá-la em outros filmes, dizendo:

A música tem a capacidade de enternecer, por isso eu evito utilizá-la para abalar o espectador. [...] O cinema tem algo de fascinante. Uma vez sentado no escuro em sua poltrona, o espectador volta a ser uma criança inocente, e nós podemos, no escuro, arrebatá-lo completamente, sem lhe deixar a liberdade de refletir. [...] O espectador é acostumado às coisa inúteis e falsas, do contrário muitos filmes não precisariam de música. Essa presença constante tem por objetivo guiar o espectador – aqui é preciso ter medo, aqui é preciso ficar triste, aqui é preciso se emocionar, como se o diretor estivesse ao lado da tela tal um maestro.¹²

E é como maestro que Kiarostami cria ressonâncias entre as imagens e os sons.

Contrariamente ao poema de Nezami e à tradição narrativa antiga, *Shirin* começa pelo fim: com um verdadeiro *Tazieh*, no sentido original de luto fúnebre (do qual deriva o sentido específico do teatro religioso iraniano).¹³ Ouvimos reverberações naquilo que imaginamos ser uma sepultura-gruta, gotas

¹² Em 10 sobre Dez.

¹³ Ver nota 3.

d'água que caem, ruídos pesados de passos e sobretudo de pranteadoras.¹⁴ Shirin fala às acompanhantes e, para nós, ao que parece, às espectadoras da sala: “Escutem-me, minhas irmãs. É minha vez de contar minha história, de contar-lhes aqui mesmo, junto ao corpo sem vida de Khosrov”. O luto projeta sua sombra sobre a história contada em flashback com retornos à sepultura-gruta. E, antes de se matar, Shirin conclui: “Vocês, minhas irmãs enlutadas... Vocês escutam minha história e choram. Através dessas lágrimas, eu observo seus olhos. Essas lágrimas são derramadas por mim, Shirin, ou pela Shirin adormecida em cada uma de vocês?”.

Shirin se endereça às acompanhantes, mas, para nós, é às mulheres que vemos na tela. Aquelas que, segundo Kiarostami, “sonham cada uma com seu próprio filme” e com sua própria história. Mas aqui a história é, em sua essência, a mesma para todas: a do sofrimento e da demência do amor, que ouvimos em coro nos créditos finais. Trata-se de um poema de Attar somado à história de Shirin e Khosrov para revelar seu sentido geral.¹⁵ Vimos que é Farhad que encarna a dimensão mítico-sacrificial do amor. Ao esculpir o retrato de Shirin na montanha, ele recita: “À exceção do amor, o céu não tem outra ‘porta’”.¹⁶ Em seguida, ele canta alguns versos de Attar, os quais ouvimos novamente no fim:

*Eu me perdi em mim mesmo, e dessa forma, a mim mesmo,
desapareci / ¹⁷ Eu era um borriço do mar, no mar me fundi /*

14 Kiarostami já havia mostrado um grupo delas no fim de *O vento nos levará*, no qual, aliás, o cineasta do filme se referia à história de Farhad dirigindo-se a Agha Youssef, que cavava um buraco no cemitério.

15 Attar (1150-1220) é um dos maiores poetas místicos do Irã. Peter Brook encenou sua *Conferência dos pássaros* no Bouffes du Nord. Kiarostami havia reescrito em prosa um de seus poemas e o havia citado longamente num momento crucial de *Caminhos de Kiarostami*.

16 “Mirhab”, lugar em direção ao qual os fiéis oram na mesquita.

17 Na linguagem mística de Attar, o primeiro “mim mesmo” é o “si” do amor e de sua identidade com o amado/Deus. O segundo é aquele, pejorativo, da existência e da consciência ordinária, da autoconservação e do saber.

*Eu era apenas uma sombra, no princípio deitada servil no chão,
assim que o sol apareceu, eu desapareci. / Engaje-se na via de
seu amor, tu que és um sábio. Quanto a mim, o amor me tornou,
ao mesmo tempo, ignorante e sábio. / Sob o domínio de
seu coração, perdi meu coração e minha razão, afundei-me na
demência do amor.*

Assim como Nezami, Attar não era xiita. Apenas no século XV o xiismo se tornou a forma islâmica dominante no Irã. A “religião” do amor místico-sacrificial é ali mais antiga. É essa mesma paixão místico-sacrificial – cujo objeto final é Deus¹⁸ – que determina a ação dos heróis do *Tazieh*. De forma que se, cronologicamente, *Tazieh* é sua condição, na obra de Kiarostami, *Shirin*, com o *páthos* da paixão do amor, remete a algo de mais originário e de mais fundamental na “alma do Irã”.

Kiarostami acentuou, cada vez mais, o aspecto conceitual de sua obra: *Cinco* (2003) era um filme sobre a essência do cinema, imagem-movimento e imagem-tempo; *Caminhos de Kiarostami* (2006) dizia respeito à diferença entre fotografia e cinema (sendo ao mesmo tempo um filme sobre o próprio Kiarostami e a consciência da morte como origem de sua itinerância e seu amor pela paisagem). Aqui, conforme às tendências da arte contemporânea, segundo as quais o espectador tornou-se principal “objeto”, trata-se primeiro de um pseudodocumentário sobre os espectadores cativados pelo cinema. *Shirin* funciona em dois níveis: o patético de um “filme persa”, que Kiarostami não realiza, mas nos oferece, graças à banda sonora e o efeito que imaginamos dela sobre as espectadoras (o público popular iraniano, que amua, em geral,

18 Para os místicos e poetas iranianos, amigo e amado são as faces e nomes de Deus. Isso também está em questão em *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), que é uma verdadeira miniatura persa. A propósito desse filme, e também mais tarde em *Cinco* e *Caminhos de Kiarostami*, ver Youssef Ishaghpour, *Kiarostami: le réel, face et pile*. Paris: Farrago, 2001 [ed. bras.: *Abbas Kiarostami*, trad. Samuel Titan Jr., São Paulo: Cosac Naify/Mostra Internacional de Cinema, 2004].

os filmes de Kiarostami, por não terem história nem *páthos*); e o “filme de Kiarostami”, o documentário sobre esse cinema. Mais essencialmente, *Shirin* é uma verdadeira homenagem às mulheres e às atrizes iranianas; de maneira mais oculta, é um documentário sobre a “alma do Irã”.

Tradução do francês por Ana Siqueira

O ESPETÁCULO INTERROMPIDO: ABBAS KIAROSTAMI FORA DO IRÃ*

Luiz Carlos Oliveira Jr.**

Bastante modestos do ponto de vista tecnológico-material, mas infinitamente complexos enquanto dispositivos conceituais, os filmes realizados por Abbas Kiarostami ao longo dos anos 1990 desbravaram todo um novo horizonte de possibilidades da máquina-cinema, obrigando críticos e teóricos a rever antigos dualismos. Na medida em que arrebatava os cinéfilos que frequentavam os grandes festivais mundo afora, o diretor iraniano embaralhava duas concepções tradicionalmente tidas como opostas e irreconciliáveis: de um lado, a escuta parcimoniosa do mundo, a premissa rosselliniana do cinema como revelação do sentido ontológico da realidade; do outro, o desejo de controle e a representação do mundo atrelada a um postulado conceitual, a premissa hitchcockiana do cinema como arte, que coloca o registro automático das aparências a serviço de uma ideia. Se, para Rossellini, rodar um plano é evidenciar os aspectos que já estão nas coisas, para Hitchcock, um plano é uma construção mental que dobra a matéria da realidade a uma ideia ou uma figura matricial que, segundo o platonismo de Hitchcock, é o que deve dar forma

* Artigo inédito feito sob encomenda para este catálogo. (N. E.)

** Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação de Ismail Xavier. Autor do livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013), já publicou diversos artigos em livros de estudos sobre cinema e afins. Atuou como crítico na revista eletrônica *Contracampo* entre 2002 e 2011, participando do corpo editorial de 2004 em diante. (N. E.)

às coisas. Um plano hitchcockiano, por conseguinte, terá uma precisão e um rigor de detalhes que contrastam com o plano rosselliniano, marcado muito mais pela simplicidade “rústica” das imagens, pela ausência de efeitos de expressionismo ou de modelação nuançada da luz, pela atitude asceta e pelo compromisso quase sagrado de reduzir o cinema ao essencial, condição única para as aparições epifânicas que marcam filmes como *Stromboli* e *Francisco, arauto de Deus* (*Francesco, giullare di Dio*), ambos de 1950. Kiarostami, porém, a despeito de tudo o que pensávamos saber sobre o cinema, reuniu as duas atitudes sem nenhum atrito interno, conciliando as epifanias rossellinianas com a ideia hitchcockiana de que o cinema não está no mundo tal como ele é, mas nas reelaborações feitas pelo olho e pelo intelecto.

É preciso ressaltar que os filmes de Kiarostami se provavam vigorosos não só pela potência cinematográfica de que eram investidos, mas também pelo olhar singular direcionado tanto à realidade social do Irã (seu povo, sua tradição cultural, seus tabus) quanto a sua beleza natural, suas paisagens, suas regiões remotas. Por isso, na época de *Cópia fiel* (2010), seu primeiro filme inteiramente ocidental, surgiu a pergunta inevitável: o que mudará no cinema de Kiarostami agora que ele passou a filmar fora de sua terra natal? Privado da paisagem natural e social que marcara seus filmes anteriores, estará ele condenado a filmar os espaços com certa indiferença e se concentrar no lado mais maneirista de seu cinema, na manipulação sagaz do material fílmico, na construção – com base em elementos extremamente simples e baratos – de estruturas de *mise en abîme* sofisticadas e vertiginosas? Não faltou quem dissesse, à época da primeira exibição de *Cópia fiel* em Cannes, que, distante da realidade social específica que lhe era familiar, só havia restado ao cineasta suas habilidades de prestidigitador. Daí a visão de alguns de que o filme é pura artimanha, puro truque de dispositivo.

Cópia fiel se instala, de fato, num terreno perigoso, flertando com a possibilidade iminente de se esgotar numa interrogação sobre seus próprios mecanismos de funcionamento. Porém, não se trata de um filme que se

prende apenas a um interesse teórico ou que só se sustenta mediante uma leitura de sua *démarche* metarreflexiva. Embora possa, sim, ser visto como uma teoria não verbal sobre o cinema, a imagem e a representação artística de maneira geral, *Cópia fiel* traz outros interesses, sobretudo como proposta radical de “ficção aberta”, constituindo um desses filmes que, a exemplo de *O ano passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) e *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Drive*, David Lynch, 2001), condensam dobras do tempo e da memória e criam uma série de caminhos que se entrelaçam e se bifurcam, confundindo as fronteiras entre o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário, o original e a cópia, e mantendo-se eternamente abertos ao jogo interpretativo. As situações de caráter quase laboratorial criadas com os atores em *Cópia fiel* são desiguais, nem sempre mantêm a mesma força dramaturgicamente-experimental, mas nunca deixam de ser instigantes nem de se arriscar em alguma zona desconhecida. Kiarostami não descarta a aventura e o risco, elementos cruciais para cineastas como ele, que acreditam nos poderes criativos da natureza, das pessoas, dos animais, dos objetos, do vento, das forças meteorológicas, e por isso precisam sempre deixar uma porção do quadro livre para a passagem do imprevisto, da fagulha de realidade inalterada que, ao se infiltrar num plano perfeitamente pensado, composto e ensaiado, ilumina o filme e o redimensiona.

Na sequência de abertura, um escritor, James Miller (William Shimell), dá uma palestra sobre seu livro recém-traduzido para o italiano (o filme se passa na Toscana). Na plateia, uma mulher (Juliette Binoche) cochicha com seu filho pré-adolescente, aparentemente injuriado. A mulher deixa um bilhete para o escritor e sai. No dia seguinte, eles se encontram e, com Binoche ao volante, tomam a estrada em direção a uma pequena cidade onde diariamente ocorrem dezenas de casamentos (por razões de tradição e superstição, muitas pessoas acreditam que o lugar favorece uma união feliz). Ele, inglês, e ela, francesa, conversam ao longo do caminho. O livro escrito por ele defende a tese de que a cópia de uma obra de arte pode ser tão bela

quanto a obra original ou até mesmo superá-la. A própria noção de original, para James, seria supérflua – não seria a obra, em si, a cópia de alguma coisa, de alguém, de algum aspecto do mundo ou, em última análise, de uma ideia cujo original só existe no espírito do artista?

Chegando à cidade, Binoche diz ter uma surpresa para o escritor: ela o leva a um museu onde se acha uma “cópia original”, um retrato feminino que, durante muito tempo, se pensou ser um original, até que, um belo dia, os historiadores descobriram que se tratava de uma cópia de uma pintura muito mais antiga. A cópia foi tratada como original durante tanto tempo que, no fim das contas, acabou dotada de uma “aura de original”, e esse encantamento resiste às descobertas dos pesquisadores, que James, aliás, esnoba, dizendo que a falta de originalidade daquele retrato é totalmente irrelevante para o observador que decidir gastar alguns minutos diante dele. É o olhar sobre as coisas que lhes dá sua verdade e seu sentido, não um suposto valor intrínseco de cada objeto artístico; o olho é indiferente à noção de autenticidade.

Saindo do museu, James e a personagem de Binoche entram num café, onde acontece a cena pivô de *Cópia fiel*: o escritor se afasta para falar ao celular e, depois que volta à mesa, cai numa interminável discussão de relacionamento com Binoche. Eles já não são pessoas que se conheceram havia poucas horas: são casados há quinze anos. A cena torce o filme sobre si mesmo. Passado e presente, interior e exterior se comutam e se confundem como numa fita de Moebius. As fronteiras entre ator, personagem e personagem dentro da personagem são dissolvidas. Kiarostami inutiliza a semiologia das aparências para nos confrontar com a ambiguidade fundamental de uma arte em que a noção de original é problemática desde a raiz: a imagem cinematográfica é sempre e necessariamente cópia; a duplicação e a copiagem fazem parte intrínseca de seu processo de reprodução do mundo aparente. E o que seria o cinema, cópia fiel da realidade ou deformação subjetiva que nem mesmo a mais límpida transparência clássica consegue dissimular? Faz sentido continuar falando de uma relação de referência entre imagem e realidade em plena era digital?

A escolha da Toscana como ambientação do filme não é de maneira nenhuma inocente. Se Kiarostami filma no berço da perspectiva linear, na região em que, seis séculos antes, a pintura ocidental fizera do quadro uma janela ou um espelho plano em que o mundo natural se daria a ver sem deformação; se ele opta por um lugar com tamanho peso simbólico para acolher seu primeiro filme “ocidental” e decide fazer toda a narrativa girar em torno de questões relacionadas à arte e à representação; em suma, se ele recorre a todo esse *tour de force* teórico, é porque tinha como meta, desde o início, questionar aquele que é o grande parâmetro em vista do qual os estilos artísticos ocidentais se definem, quer por aproximação, quer por distanciamento – a saber, o paradigma mimético.

Entendida pelo prisma da tradição da mimese, a pintura renascentista pressupõe uma transparência na relação do sujeito com a imagem, não só porque assegura uma relação de naturalidade entre o olho e o espaço representado, mas, sobretudo, porque permite que transpareçam nos signos materiais da pintura os significados espirituais dos textos religiosos ou mitológicos que a inspiraram (daí Panofsky encarar a perspectiva como uma “forma simbólica”). Ora, é precisamente essa transparência da significação que Kiarostami desfaz em *Cópia fiel*. Por mais frontal e límpida que seja sua *mise en scène*, sempre fincada no que há de mais concreto, presente e imediato numa filmagem, ela termina por corroborar os efeitos de opacidade criados pelo jogo desenvolvido em conjunto por atores e diretor, o qual impede o olhar de almejar qualquer via direta para o significado do drama. Podemos ir mais longe e dizer que Kiarostami interdita qualquer relação especular entre a imagem e o mundo representado, afirmando que, mesmo no cinema (ou *sobretudo* no cinema), há uma clivagem, uma ruptura, um corte entre a imagem e o real e entre o olhar e a cena. Negando de forma sistemática a isometria entre a representação e o olhar, o filme corrói a mimese por dentro.

A questão do “falso” já estava presente no cinema de Kiarostami desde *Close-up* (1990), mas é evidente que ela se aprofunda em *Cópia fiel*. Aqui, o

que está em jogo é a ficção, ou o que podemos chamar de pacto ficcional: o acordo tácito entre plateia e obra que sustenta o fingimento (a ficção não é da ordem da verdade, mas do possível e verossímil).

É interessante ver como, em paralelo à mudança de universo cultural que o cineasta enfrenta nesse filme, um tecido de continuidade se costura: os principais enquadramentos, temas, motivos composicionais e figuras de estilo de Kiarostami aos poucos aparecem, como se naturalmente encontrassem seu lugar na paisagem. Na Itália, não no Irã, através dos ciprestes, não das oliveiras, Kiarostami recupera seus planos, aqueles mesmos (ou não tão mesmos assim) que filmou em casa. A estrada prolonga caminhos já visitados; as paredes de pedra de Arezzo se tornam uma continuação dos cenários de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) e *O vento nos levará* (1999).

Mais radical talvez seja a opção adotada em *Um alguém apaixonado* (2012), seu filme seguinte, rodado no Japão. Em *Cópia fiel*, mal ou bem, a Itália ainda oferecia um quadro de beleza natural e artística e um fundo histórico-cultural que mantinham Kiarostami numa conexão forte e incontornável com o espaço. Em *Um alguém apaixonado*, ele se desloca para Tóquio, cidade bastante rica em termos de possibilidades arquitetônicas e cenográficas. Mas o diretor fecha quase toda a narrativa em interiores (um café, um carro, um apartamento), cujas janelas envidraçadas mantêm as personagens ao mesmo tempo vedadas e expostas ao mundo externo.

A trama é simples: Akiko, uma jovem estudante que topou ser garota de programa por uma noite, mente para o namorado ciumento e vai ao encontro do sr. Watanabe, cliente por quem o “patrão” dela diz ter muito apreço e respeito. No dia seguinte, o namorado de Akiko, cada vez mais desconfiado, comporta-se de maneira obsessiva e violenta. Ela pede ajuda ao sr. Watanabe, mas é perseguida pelo namorado, que aparece no prédio em que o homem mora e começa a ameaçá-los. Tudo isso é narrado numa única reta temporal sem curvas dramáticas progressivas. Somente na última sequência (se é que é correto falar de sequências e cenas num filme que se apresenta como um

único bloco de ações monolítico) há um acúmulo de tensão e uma explosão súbita, que deixa o filme em suspenso, “sem final”. A horizontalidade da narrativa é quase total, como se o filme fosse um simples trajeto plano como aquele que Akiko faz dentro do táxi que a leva para a casa do sr. Watanabe. Tem-se aí uma depuração do tipo de narrativa que Kiarostami passou a desenvolver em certo momento de sua carreira.

Com *E a vida continua* (1992), o cinema de Kiarostami havia atingido uma concepção magistral da ideia de que um filme pode ser apenas um trecho limitado de um percurso muito maior, cujo fim, assim como o começo, encontra-se em algum ponto fora do trajeto selecionado – o filme já começa no meio de alguma coisa e termina sem concluir o que começou. Em *Close-up*, já havia indícios desse tipo de narrativa, mas a obra ainda se dava dentro de um arco de eventos que tinha pontos de partida e chegada definidos. É em *E a vida continua* que surge aquela ideia outra, de uma narrativa que é pega em movimento e mais tarde é abandonada ainda em movimento, como se entrássemos num veículo em deslocamento, vissemos um pouco da paisagem pela janela e, depois, fôssemos largados no meio da estrada para o veículo seguir em frente, mas sem nós. O espectador é convidado a embarcar no filme, nessa viagem *dirigida* por Kiarostami (no duplo sentido de diretor e motorista), cuja câmera se combina com o carro para produzir uma nova máquina de cinema, um dispositivo de filmagem que se tornaria uma de suas marcas.

Em *Um alguém apaixonado*, o trajeto proposto pelo filme – e que, mais uma vez, já pegamos em andamento – termina de forma brutal e surpreendente: no último plano, o sr. Watanabe está atônito, sem saber o que fazer para se livrar do namorado enfurecido de Akiko. Quando se aproxima da janela e afasta a cortina para ver o que se passa lá embaixo, é atingido por uma pedra atirada (imaginamos) pelo namorado de Akiko. A pedra quebra o vidro da janela e, com o impacto, derruba o velho homem. Os créditos finais começam em seguida. O efeito é similar ao de uma interrupção brusca do espetáculo, o que a composição do quadro reforça, já que todo o campo é

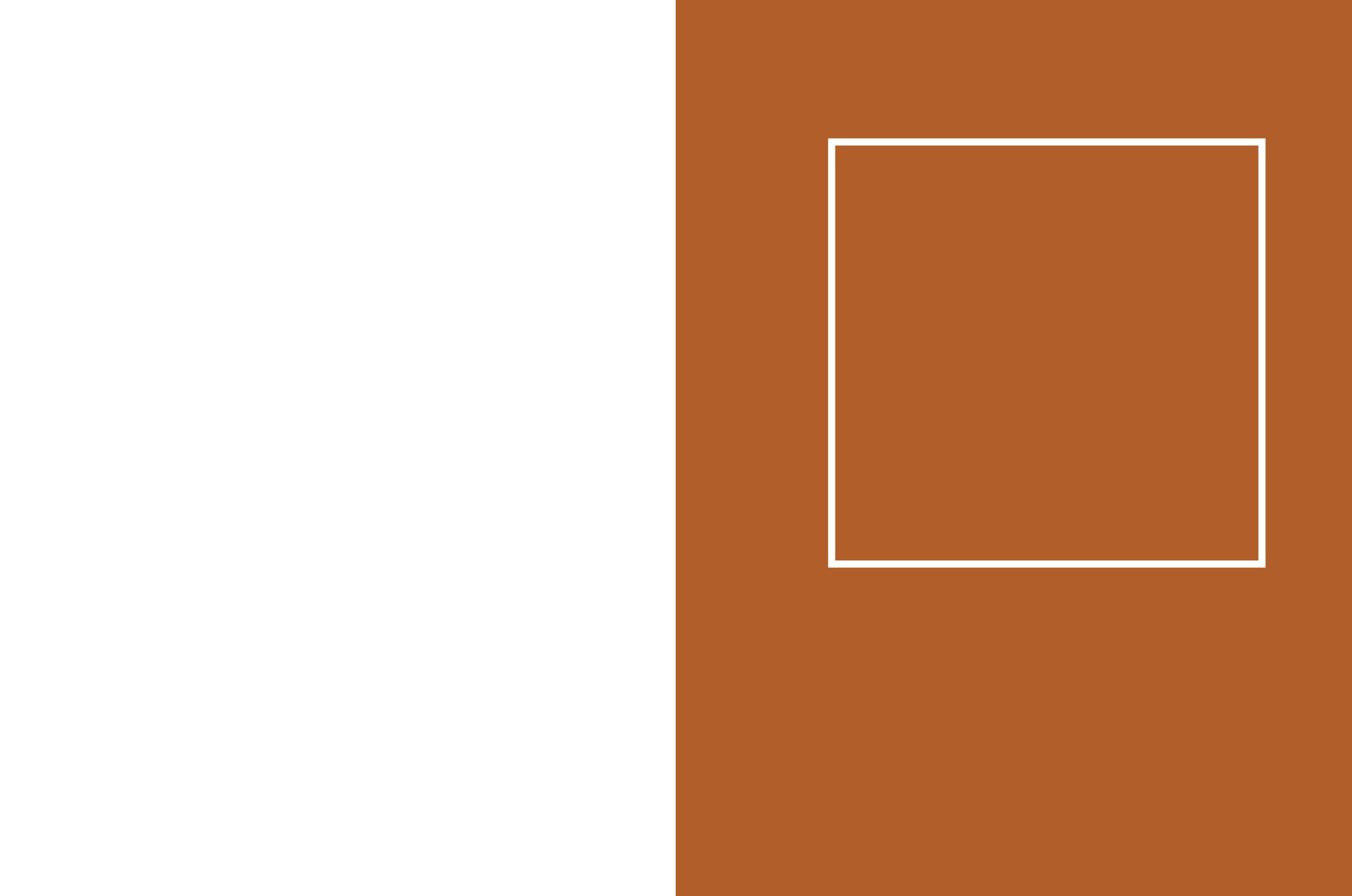
ocupado pela janela retangular, coberta por uma cortina branca que a torna uma duplicação metafórica da própria tela do cinema – ou seja, ao quebrar a janela, é como se a pedra furasse a tela, destruísse o suporte em que se projeta o filme, interrompendo o espetáculo e interditando a continuidade da narrativa. A ameaça que vem do fora de campo destrói a representação que se desenvolve no campo, como se o real se vingasse da ficção.

O plano final de *Cópia fiel* mostrava, também, uma janela. Lá, tratava-se de uma janela aberta, com vista para uma parte da cidade de Lucignano, na Toscana. Vale lembrar que a vista pela janela é o modelo reivindicado por Leon Battista Alberti em seu influente livro *De pictura*, de 1435, para caracterizar a imagem “natural” e “objetiva” da pintura europeia do Renascimento. Essa vista pela janela define um olhar dirigido para o exterior por um sujeito confinado num espaço interior. Kiarostami certamente está consciente disso, e não seria exagero dizer que ele termina o filme especulando sobre o que é observar o mundo dessa posição albertiana.¹

A função do quadro-janela da pintura ocidental era abrir um campo de visibilidade e significação no qual se pudesse representar uma história. Em *Um alguém apaixonado*, mais do que em qualquer outro filme de sua carreira, Kiarostami se propõe a contar uma história, a articular um pequeno novelo de situações dramáticas implicadas numa cadeia causal. Isso torna ainda mais impactante o plano final, que ressignifica o filme inteiramente. Até ali, era o filme mais “normal” e talvez até mais banal de Kiarostami. Com a pedrada no vidro, torna-se uma reflexão metaestética das mais poderosas. Um simples gesto de agressão estética, um vidro quebrado numa fração de segundo, pode redimensionar por completo uma obra e impregná-la de uma carga conceitual até então imperceptível? Duchamp responde.

¹ É preciso atentar para o fato de que, no mundo islâmico, a janela tem função e significado diferentes: ela não serve como abertura privilegiada para a paisagem externa, mas como filtro simbólico para a luz que vem de fora e se projeta sobre o ambiente interno.

Assim como *Cópia fiel*, *Um alguém apaixonado* demonstra um Kiarostami que aproveita os anos de exílio artístico para meditar de maneira mais incisiva que nunca sobre as formas e os meios de constituição da ficção, da imagem, da representação – do cinema.



□ O PÃO E O BECO

Nan va kuche, 1970, 35 mm, pb, 11'

Roteiro Taghi Kiarostami

Direção de fotografia Mehrdad Fakhimi

Som Harayer Areshkar

Montagem Manucher Oliai

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Medhi Shirvanfar e Reza Hashemi

Um garoto vê seu caminho interrompido pela presença de um cachorro que o amedronta. Por fim, ele tem a ideia de amansá-lo dando-lhe um pedaço do pão que levava para casa.

□ O RECREIO

Zang-e tafrih, 1972, 35 mm, pb, 14'

Roteiro Abbas Kiarostami, baseado na história de Masud Madani

Direção de fotografia Ali Reza Zarindast

Som Harayer Areshkar

Montagem Reuhola Emami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Sirius Hassanpour e crianças da escola Mherash

Por quebrar a janela da escola jogando bola, Dara é punido e apanha de seu professor. Após ter sido excluído por crianças que jogam futebol na rua, o garoto toma um caminho alternativo de volta para casa. Vagueia pela cidade, cruza um riacho e um morro repleto de lixo, até chegar à beira de uma estrada movimentada.

Os filmes sinalizados com □ estão na retrospectiva brasileira

□ A EXPERIÊNCIA

Tadjrobe, 1973, 35 mm, pb, 60'

Roteiro Abbas Kiarostami e Amir Naderi

Direção de fotografia Ali Reza Zarindast

Som Harayer Areshkar

Montagem Rajayan

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Hossein Yar Mohamadi e Parviz Naderi

O jovem adolescente Mahmad trabalha num estúdio fotográfico. Um dia, durante um trabalho na rua, troca olhares com uma garota que vive em um dos bairros ricos da cidade e se apaixona por ela. No dia seguinte, resolve mudar sua aparência para tentar conquistá-la.

□ O VIAJANTE

Mosafer, 1974, 35 mm, pb, 71'

Roteiro Abbas Kiarostami, baseado na história de Hassan Rafii

Direção de fotografia Firuz Malekzadeh

Som Harayer Areshkar

Montagem Amir Hosein Hami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Hassan Darabi, Hassein Arab, Massoud Zandbegleh e Mostafa Tari

O jovem Ghassem tem problemas na escola e em casa porque se interessa apenas por futebol. Quando descobre que o time nacional vai jogar em Teerã, decide fugir de casa e seguir para a capital. Para custear a viagem, engana os pais e os colegas. O garoto consegue chegar a Teerã a tempo de comprar o ingresso para a partida, mas o cansaço será seu pior aliado.

DUAS SOLUÇÕES PARA UM PROBLEMA

Do rah-e hal baray-e yek mas'ale, 1975, 35 mm, cor, 5'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Morteza Rastegar

Som Changiz Sayad

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Said Jarrahi Alamdari e Hamid Jarrahi Alamdari

Durante o recreio, Dara devolve a Nader um livro que ele lhe emprestara. O amigo nota que o livro está danificado. Duas soluções se apresentam: Nader se vinga e rasga o livro do amigo ou Dara conserta o livro do colega e eles continuam se dando bem.

EU TAMBÉM CONSIGO

Man ham mitunan, 1975, 35 mm, cor, 4'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Mostafa Haji

Som Harayer Areshkar e Mohammad Haqiqhi

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Kamal Riahi e Ahmad Kiarostami

Duas crianças assistem a um desenho animado sobre comportamentos típicos dos animais: um canguru pula, um cavalo galopa e um peixe nada. Depois de observar as diversas ações, um dos garotos diz: “Eu também consigo!”. O último desenho, em que um pombo é visto voando, deixa os garotos emudecidos. É que, dessa vez, a frase não pode ser pronunciada.

AS CORES

Rangha, 1976, 16 mm, cor, 15'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Morteza Rastegar e Mostafa Haji

Som Changiz Sayad

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Shahin Amir-Arjomand

Ao mostrar uma série de objetos coloridos, o filme procura familiarizar as crianças com a variedade das cores. A sequência final é um quadro-negro, onde se veem, desenhados a giz, alguns dos objetos apresentados anteriormente.

□ TRAJE DE CASAMENTO

Lebas-l baray-e arusi, 1976, 35 mm, cor, 57'

Roteiro Abbas Kiarostami e Parviz Davai

Direção de fotografia Firuz Malekzadeh

Som Changiz Sayad

Montagem Musa Afshar

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Babak Kazemi, Masud Zandbegleh, Mohammed Fassih Motaleb, Mehdi Nekui e Reza Hashemi

Uma mulher encomenda um terno para o filho mais novo na alfaiataria em que o garoto Ali trabalha. Hossein e Mohamad, dois amigos que trabalham no mesmo prédio, pedem para usar o terno na véspera da entrega. As coisas se complicam quando, no dia fatídico, um dos garotos apanha e acaba devolvendo o terno manchado de sangue para Ali. No momento da prova final, cabe a ele a difícil tarefa de escondê-lo do alfaiate, da mãe e do dono do terno.

TRIBUTO AOS PROFESSORES

Bozorgdasht-e mo'alleh, 1977, 16 mm, cor, 24'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Mohammad Haghighi

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Sucessão de entrevistas com diversos professores, o filme presta homenagem a essas pessoas e suas ações pedagógicas junto às crianças.

PINTANDO

Rangzani, 1977, 16 mm, cor, 7'. Episódio da série "Como utilizar seu tempo livre?" (*Az oughat-e faraghat-e khod chegune estefade konim*)

Roteiro Abbas Kiarostami

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Ali Asghar Mirzai para Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Filme educativo destinado a suscitar nas crianças o amor pela pintura.

O PALÁCIO DE JAHAN-NAMA

Kakh-e Jahan-Nama, 1977, 35 mm, pb, 30'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Firuz Malekzadeh

Som Changiz Zayad

Montagem Abbas Kiarostami

Elenco Manijeh Torfeh e Manuchehr Anvar

Documentário sobre a restauração do palácio de Jahan-Nama, uma das residências tradicionais do Xá durante os anos 1970.

□ O RELATÓRIO

Gozareh, 1977, 35 mm, cor, 105'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Ali Reza Zarrindast

Som Yusef Shahab

Montagem Mahtalat Mirfenderski

Produção Barman Farmanara

Elenco Kurosh Afshar, Mehdi Montazer, Mostafa Tari e Shohreh Aghdaslu

Um funcionário público do Ministério das Finanças é acusado de corrupção; ao mesmo tempo, seu casamento está em crise. Após uma violenta discussão com a esposa, ela tenta o suicídio. Mahmad a leva para o hospital; lá os médicos dizem que ela sobreviverá.

SOLUÇÃO NÚMERO 1

Rah-e hall-e yek, 1978, 16 mm, cor, 11'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Firuz Malekzadehn

Som Changiz Sayad

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Ali Assgar Mirzahi

Um homem sai à procura de um pneu para seu carro, que estragou numa remota região montanhosa. Após encontrar uma oficina mecânica e consertá-lo, o motorista se vê obrigado a empurrar o pneu pelo caminho de volta, sozinho.

CASO UM, CASO DOIS

Ghaziye shekl-e avval, 1979, 16 mm, cor, 53'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Hushang Baharlu

Som Changiz Sayad

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Ali Assgar Mirzahi

O professor pede que os alunos denunciem quem faz barulho durante a aula. Como ninguém dedura, parte da turma é expulsa. Um dos alunos denuncia, então, o responsável. Kiarostami interroga em seguida os protagonistas do caso, mas também os pais, homens públicos, responsáveis religiosos, artistas, intelectuais, um apresentador de televisão e o presidente da República à época: “O aluno que denunciou o amigo tem razão ou não?”.

DOR DE DENTE

Dandan-e dard, 1980, 16 mm, cor, 24'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Firuz Malekzadeh

Som Changiz Sayad

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Jamshid Prvizian

Reza não escova regularmente os dentes e acaba numa cadeira de dentista, a qual lhe explica, por meio de um desenho animado, a importância da higiene dental.

COM OU SEM ORDEM?

Be tartib ya bedun-e tartib?, 1981, 35 mm, cor, 16'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Iraj Safavi

Som Changiz Sayad

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Partindo da simples comparação entre situações diversas, o filme estimula as crianças a pensar sobre noções de ordem e desordem. No entanto, a filmagem passa por dificuldades, e a equipe se vê impossibilitada de trabalhar uma sequência de maneira ordenada.

□ O CORO

Hamsorayan, 1982, 35 mm, cor, 17'

Roteiro Abbas Kiarostami, baseado na história de Mohammad Javad Kahnamoi
Direção de fotografia Ali Reza Zarrindast
Som Ahmad Asghari e Changiz Sayad
Montagem Abbas Kiarostami
Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Um avô desliga seu aparelho de audição quando o som da cidade o agride. Então ele corre o risco de ser atropelado por uma carroça. Em casa, ao desligá-lo de novo, não ouve as netas o chamarem para abrir a porta. Com o reforço de colegas da escola, em coro, elas conseguem chamar o avô.

O CONCIDADÃO

Hamshahri, 1983, 16 mm, cor, 52'

Roteiro Abbas Kiarostami
Direção de fotografia Firuz Malekzadeh
Som Mohammad Haqhihi
Montagem Abbas Kiarostami
Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos
Elenco Reza Mansuri

Quando o conselho de tráfego de Teerã decide fechar uma área central da cidade para os carros, vários motoristas tentam convencer o policial de trânsito a liberar a passagem.

MEDO E DESCONFIANÇA

Tars va suezan, 1984, cor, 45', projeto de série em 13 episódios de 45', dos quais apenas um foi realizado

Roteiro Abbas Kiarostami
Produção Voz e visão da República Islâmica

Cada episódio consistiria em contar uma história ficcional que abordaria os sentimentos de medo e desconfiança. Em seguida, haveria uma discussão filmada entre um grupo de pessoas e um psicólogo.

OS ALUNOS DO PIMEIRO ANO

Avvaliha, 1985, 16 mm, cor, 84'

Roteiro Abbas Kiarostami
Direção de fotografia Homayun Payvar
Som Changiz Sayad
Montagem Abbas Kiarostami
Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos
Elenco Mohammad Dadras e professores, empregados e alunos da escola Tohid

Em uma escola primária iraniana, assistimos ao ritual de convocações à sala do diretor: autores de brigas, bagunças ou insultos devem se confrontar com a palavra do dirigente do estabelecimento. Em contraponto, assistimos os quinze minutos da ginástica matinal no pátio da escola.

▣ ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO?

Khane-ye dust kojast?, 1987, 35 mm, cor, 83'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Farhad Saba

Som Asghar Shahverdi, Behruz Moavenian e Jahangir Mirshekari

Montagem Abbas Kiarostami e Naamet Allah Alizadeh

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Ahmad Ahmadpur e Babak Ahmadpur

Ahmad descobre que pegou por engano o caderno de Mohammad, colega de turma que foi ameaçado de ser expulso da escola caso não levasse o dever de casa feito. Ahmad, desobedecendo às ordens da mãe, vai ao outro vilarejo tentar encontrar a casa do amigo para lhe devolver o caderno. Após um longo e perigoso périplo, Ahmad se vê obrigado a resolver o problema de outro modo.

▣ LIÇÃO DE CASA

Mashg-e shab, 1989, 16 mm, cor, 86'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Ali Asghar Mirzai e Iraj Safavi

Som Ahmad Asghari

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Alunos e professores da escola Shahid Massumi

Concebido como investigação dos problemas recorrentes com as lições de casa, o filme entrevista diversas crianças a fim de descobrir suas opiniões e suas ideias a respeito. Ao mesmo tempo, apresenta um retrato preciso do estado da educação primária no Irã contemporâneo.

▣ CLOSE-UP

Namay-e nazdik, 1990, 35 mm, cor, 90'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Ali Reza Zarrindast

Som Ahmad Asghari, Hassan Zahedi, Jahangir Mirshekari e Mohammad Haqhihi

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Abbas Kiarostami, Abolfarzl Ahankhah, Hassan Ferazmand, Hossein Sabzian, Hushang Shahaï, Mehrdad Ahankhah e Mohsen Makhmalbaf

Abbas Kiarostami segue o rastro de Hossein Sabzian, homem acusado de ter enganado uma família rica de Teerã fazendo-se passar pelo cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf. Kiarostami filma o julgamento de Sabzian e reencena toda a história, tendo como protagonistas personagens reais envolvidos no caso.

▣ E A VIDA CONTINUA

Zendegi va digar hich, 1992, 35 mm, cor, 91'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Homayun Payvar

Som Behruz Albedini e Hassan Zaehdi

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Kanoon, instituto para o desenvolvimento de crianças e de jovens adultos

Elenco Farhad Kheradmand, Puya Payvar, habitantes de Roudbar e de Rostamabad

Após um terremoto que atingiu o norte do Irã em 1990, um cineasta e seu filho retornam ao local do desastre para tentar encontrar dois garotos que participaram de um filme precedente do diretor. Apesar de não conseguirem, a viagem se revela uma experiência profunda para ambos, que entram em contato com um mundo de que até então tinham apenas um vago conhecimento.

□ ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS

Zir-e derakhtan-e zeytun, 1994, 35 mm, cor, 103'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Hosein Jafarian e Farhad Saba

Som Hossein Moradi, Mahmud Samakbashi e Yadollah Nayafi

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Abbas Kiarostami

Elenco Farhad Kheradmand, Hossein Rezai, Mohamad Ali Keshavarz, Tahereh Ladiana e Zarifeh Shiva

Durante as filmagens numa região devastada pelo terremoto de 1990, o diretor percebe que Hossein, um jovem escolhido para encenar uma das personagens, está apaixonado na vida real por Tahereh, que fará o papel da esposa. A família da moça é hostil ao casamento, mas o terremoto e o filme dão a Hossein uma nova esperança.

□ JANTAR PARA UM

Sham-e yeknafare, 1995, 35 mm, pb, 1', episódio do filme coletivo *Lumière et compagnie*

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Philippe Poulet

Voz off Isabelle Huppert

Produção Fabienne Servan-Schreiber, Neal Edelstein, Angel Amigo e Soren Staermose para CinéTévé/La Sept-Arte/Igeldo Komunikazioa/Soren Staermose AB/Le Studio Canal Plus

Por uma mensagem na secretária eletrônica, mulher pede ao interlocutor um novo encontro, mas ele decide não interromper a preparação do jantar para atender à ligação.

□ REPÉRAGES

1995, 35 mm, cor, 17', episódio do filme *À propôs de Nice, la suite* em homenagem a Jean Vigo, correalizado por Catherine Breillat, Constantin Costa-Gavras, Claire Denis, Raymond Depardon, Pavel Louguine e Raul Ruiz

Codireção Parviz Kimiavi

Direção de fotografia Jacques Bouquin

Som Jean-Pierre Fenié

Montagem Anne Belin

Produção François Margolin para Margo Films/La Sept Cinéma

Elenco Christine Heinrich-Burelt, Luce Vigo, Parviz Kimiavi e Simone Lecorre

Um cineasta iraniano viaja a Nice à procura de locações para a realização de um filme em homenagem ao célebre cineasta francês Jean Vigo.

□ O NASCIMENTO DA LUZ

Tavalod-e nur, 1997, Beta SP, cor, 5'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Bahman Kiarostami

Produção Waka films

Um plano-sequência do nascer do sol no alto de uma cadeia de montanhas.

☐ GOSTO DE CEREJA

Ta'm-e ghilas, 1997, 35 mm, cor, 99'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Homayun Payvar

Som Jahangir Mirshekari

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Abbas Kiarostami e Ciby 2000

Elenco Abdolhossein Bagheiri, Afshin Khorshid Bakhtari, Ahmand Ansari, Homayoun Ershadi, Mir Hossein Nuri e Safar Ali Moradi

Um homem procura ajuda para uma misteriosa tarefa. O que o senhor Badii quer é alguém que se disponha a atender a seu último desejo, na manhã do dia seguinte: chamá-lo pelo nome duas vezes, ao pé de uma cova já cavada. Se ele responder, socorrê-lo; se não responder, cobri-lo com terra. Após ouvir objeções de diversas pessoas a respeito do caso, ele finalmente encontra um senhor disposto a aceitar sua proposta.

☐ O VENTO NOS LEVARÁ

Bad ma-ra khahad bord, 1999, 35 mm, cor, 118'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Mahmoud Kalari

Som Jahangir Mirshekari e Mohammad Hassan Najam

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Abbas Kiarostami e Marin Karmitz (MK2)

Elenco Bahman Ghobadi, Behzad Dorani, Farzad Sohrabi, Massoud Mansuri e Massumeh Salimi

Um jornalista parte com sua equipe para um vilarejo rural a fim de filmar um rito tradicional: o funeral de uma senhora moribunda. Durante a longa

espera, ele é ajudado por um garoto que lhe dá informações atualizadas sobre a situação. Mas a senhora demora a morrer, a equipe o abandona e, na solidão, ele acaba se integrando à comunidade e repensando suas atitudes.

☐ ABC ÁFRICA

ABC Afrique, 2001, DV, cor, 84'

Roteiro Abbas Kiarostami, baseado no argumento de Ramin Rafirasme

Direção de fotografia Seifollah Samadian e Abbas Kiarostami

Som Mohammad Reza Delpak

Montagem Abbas Kiarostami

Produção Marin Karmitz

Elenco Abbas Kiarostami, Ramin Rafurasme, Seifollah Samadian e crianças e supervisores dos centros de acolhimento de órfãos de Uganda

Em abril do ano 2000, a pedido da associação humanitária Fida (Fundo Internacional de Desenvolvimento Agrícola), financiada pela ONU, Abbas Kiarostami foi convidado a fazer um filme sobre órfãos cujos pais morreram de aids em Uganda (1,5 milhão de crianças perderam os pais por contaminação pelo vírus HIV). A partir de Kampala, cineasta e equipe cruzam o país durante dez dias para o que seria uma preparação ao filme, mas as imagens capturadas pelas duas câmeras digitais se provam suficientemente fortes para a realização do documentário.

SLEEPERS

Sleepers, 2001, DV, cor, 98', instalação de vídeo apresentada na 49ª Bienal de Arte Contemporânea de Veneza (2001), na Galerie de France em Paris (entre 26 de outubro e 24 de novembro de 2001) e na exposição *Abbas Kiarostami/Victor Erice – correspondências* em Barcelona (2006) e em Paris (2007).

Instalação composta de um plano fixo em *plongée* e projetada no chão do espaço expositivo. Vemos na imagem um casal que, aparentemente, dorme em uma cama com lençóis brancos.

TEN MINUTES OLDER

Ten Minutes Older, 2001, DVcam, cor, 10', instalação de vídeo apresentada na exposição *Abbas Kiarostami/Victor Erice – correspondências* em Barcelona (2006) e em Paris (2007).

Videoinstalação composta de um plano único projetado no chão. Vemos um bebê que dorme tranquilamente, até ser acordado pelos barulhos da cidade.

DEZ

Dah, 2002, DVcam, cor, 94'

Roteiro, direção de fotografia, som e montagem Abbas Kiarostami

Produção Abbas Kiarostami e Marin Karmitz (MK2)

Elenco Amin Maher, Amene Moradi, Katayoun Taleizadeh, Mandana Sharbaf, Mania Akbari e Roya Arabshahi

Uma mulher, divorciada e casada uma segunda vez, tem problemas de comunicação com o filho, que insiste em viver com o pai. Ao longo de dez passeios dentro de um carro, a mulher conversa com o garoto e com outras mulheres sobre questões de âmbito pessoal. O filme explora a vida da mulher no Irã contemporâneo.

10 SOBRE DEZ

10 on Ten, 2003, DVcam, cor, 87'

Equipe técnica Abbas Kiarostami, Homayun Payvat, Kamyar Minukadeh, Mazdak Sepanlou e Bahman Kiarostami

Produção Abbas Kiarostami e Marin Karmitz (MK2)

Elenco Abbas Kiarostami

Dirigindo um carro através de paisagens que serviram de cenário para a filmagem de *Gosto de cereja*, Kiarostami evoca sua concepção de cinema e descreve o processo criativo artístico com dez lições destinadas aos estudantes.

TAZIEH

Ta'ziyé, Ópera

Concepção e mise en scène Abbas Kiarostami, Teatro India, Roma, de 18 de junho de 2003 a 8 de julho de 2003.

Produção Teatro di Roma e Taormina Arte, retomado em Bruxelas (2006) e Paris (2007)

Abbas Kiarostami mostra sobre três telas imagens relacionadas a uma cerimônia que celebra a fundação do Islã xiita, história do massacre do imã Hossein. As imagens difundidas no centro por uma televisão a cores de tamanho normal retoma uma das versões canônicas do *Ta'zieh*, o dia d'Ashura, *mise en scène* por atores. À esquerda, na tela gigante, vemos, difundidos em pb, o rosto das mulheres que foram com os filhos assistir à representação. À direita da televisão, em outra tela gigante, vemos, ainda em pb, o rosto dos homens, situados em outra parte dos bancos. À medida que o espetáculo segue, o público que assiste à representação parece cada vez mais perturbado. Essa projeção ocorreu em um teatro ou em uma sala na qual estão dispostos tapetes e almofadas persas em que o público pode sentar-se.

▣ CINCO (CINCO LONGOS PLANOS DEDICADOS A YASUJIRO OZU)

Five (Five Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu), 2003 DVcam, cor, 74'

Roteiro Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Abbas Kiarostami e Bahman Kiarostami

Elenco Ali Reza Riahi, Farhad Khodaverdi e Seifollah Samadian

Composto de planos-sequência fixos, o filme apresenta cinco situações aparentemente triviais à beira-mar.

▣ TICKETS

Tickets, 2004, 35 mm, cor, 115'

Codireção Ken Loach e Ermanno Olmi

Roteiro Abbas Kiarostami, Ermanno Olmi e Paul Laverty

Direção de fotografia Mahmoud Kalari, Fabio Olmi e Chris Menges

Som Francesco Liottard, Maricetta Lombardo e Ray Beckett

Montagem Babak Karimi, Giovanni Ziberna e Jonathan Morris

Elenco Carlo delle Piane, Valeria Bruni Tedeschi, Silvania de Santis, Filippo Tojano, Martin Thomson, William Ruane, Gary Maitland, Blerta Cahani e Kladji Qorraj

Uma viagem de trem da Europa central a Roma serve de pano de fundo para três histórias que se entrelaçam. O episódio realizado por Kiarostami, no centro do filme, relata as relações tumultuadas entre uma viúva histórica e sua empregada, tiranizada pela patroa ao longo de todo o percurso.

ABBAS KIAROSTAMI/VÍCTOR ERICE: CORRESPONDÊNCIAS

Abbas Kiarostami/Víctor Erice: correspondances, 2005-07, cor, 97'

Direção e roteiro Víctor Erice, Abbas Kiarostami

Realizado para a exposição *Abbas Kiarostami/Víctor Erice: Correspondências* que ocorreu em Barcelona (2006) e em Paris (2007), o filme é composto por dez cartas filmadas trocadas pelos dois grandes mestres.

□ CAMINHOS DE KIAROSTAMI

Roads of Kiarostami, 2006 DVcam, pb, 32'

Roteiro e voz Abbas Kiarostami

Direção de fotografia Abbas Kiarostami e Bahman Kiarostami

A primeira parte do filme é uma sucessão de fotos que mostram paisagens montanhosas, estradas sinuosas, árvores sem folhas, acompanhada de música e da voz (off) de Kiarostami, que explica seu amor pelas estradas e a significação simbólica que ele lhes dá. Já na segunda, vemos Kiarostami ao volante do carro, à procura de paisagens nevadas para fotografar.

□ WHERE IS MY ROMEO?

Where Is My Romeo?, 2007, 35 mm, cor, 3', episódio de um filme coletivo encomendado a 35 cineastas por Gilles Jacob para a comemoração do 60º Festival de Cannes e apresentado no filme coletivo *Cada um com seu cinema* (35 mm, cor, 2008, 100')

Sucessão de rostos de espectadoras iranianas em lágrimas assistindo ao filme adaptado da peça de William Shakespeare *Romeu e Julieta*.

EGGS

Eggs, 2008, cor, 17'

O filme é composto de um falso plano-sequência sobre três ovos de gaiivota presos num rochedo e, em seguida, carregados pelas ondas.

□ SHIRIN

Shirin, 2008, digital, cor, 92'

Roteiro Farrideh Golbou

Elenco Bita Fahari, Daya Ashouri, Juliette Binoche e outras

Desenvolvendo o procedimento já utilizado no curta-metragem *Where Is My Romeo?*, Kiarostami filma os rostos em close-up de atrizes em uma sala de cinema. A banda sonora, único elemento do filme dado ao espectador é a banda sonora do poema do Nezami Ganjavi, "Khosrov e Shirin" (1175), adaptado por Mohammad Rahmania.

□ CÓPIA FIEL

Roonevesht barabar asl ast, 2010, 35 mm, cor, 106'

Roteiro Abbas Kiarostami

Fotografia Luca Bigazzi

Montagem Bahman Kiarostami

Produção Abbas Kiarostami, Angel Barbagallo, Charles Gillibert e Marin Karmitz (MK2)

Elenco Juliette Binoche e William Shimell

Um homem e uma mulher se encontram em um pequeno vilarejo no sudoeste da Toscana. Ele, escritor britânico que acabou de dar uma palestra sobre seu novo livro; ela, francesa, dona de uma galeria de arte.

□ NO

No, 2010, cor, digital, 8'

Rebecca é uma garotinha italiana com um lindo cabelo. Quando é consultada se aceitaria fazer parte de um filme em que uma amiga ciumenta cortaria sua cabeleira, ela rejeita.

□ UM ALGUÉM APAIXONADO

Like Someone in Love, 2012, digital, cor, 109'

Roteiro Abbas Kiarostami

Fotografia Katsumi Yanagijima

Som Mohammad Reza Delpak

Montagem Bahman Kiarostami

Produção Marin Karmitz e Kenzo Horikoshi

Elenco Rin Takanashi, Ryo Kase e Tadashi Okuno

Encontro entre um senhor erudito guardião das tradições, uma jovem sedutora que se prostitui para pagar os estudos e seu namorado ciumento. As histórias se entrelaçam num dia que mudará a vida deles para sempre.

VENICE 70: FUTURE RELOADED

Venice 70: Future Reloaded, 2013, cor, digital, 1'25", setenta diretores que fizeram a história recente do Festival de Cinema de Veneza comemoram seu aniversário oferecendo-lhe um curta-metragem. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/cinema/history/directors/kiarostami.html>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

Equipe Abbas Kiarostami, Irene Bufo, Omid Mohammad Nejad, Shaed Sherafat, Farid Seraj, Nazli Seyad Gorgani e Homa Gaderi
Elenco Amir Houssein Mohammad Nejad, Mani Sherafat e Shaed Sherafat

Homenagem ao curta de Louis Lumière *L'arroseur arrosé* (1896).

COLABORAÇÃO EM FILMES REALIZADOS POR OUTROS CINEASTAS:

RANANDEH

1980, curta-metragem

Direção Nasser Zeraati

Roteiro e montagem Abbas Kiarostami

KELID

1987, 72'

Direção Ebrahim Forouzesh

Roteiro e montagem Abbas Kiarostami

NEGAH

1984, curta-metragem

Direção Ebrahim Forouzesh

Montagem Abbas Kiarostami

SEH CHEHREB AZ YEK MOBSEH

1989, curta-metragem

Direção Hassan Agha Karimi

Roteiro Abbas Kiarostami

LAHZEH-HA

1985, curta-metragem

Direção Iraj Karimi

Montagem Abbas Kiarostami

ZANBAGA-HAYE VASHI

1989, curta-metragem

Direção Ebrahim Forouzesh

Montagem Abbas Kiarostami

KHOD-AM, MAN KHOD-AM

1985, curta-metragem

Direção Ebrahim Forouzesh

Roteiro e montagem Abbas Kiarostami

VIAGEM AO PAÍS DO PASSAGEIRO

Safar be diar-e mosafer, 1993, 28'

Direção Bahman Kiarostami

Produção Abbas Kiarostami

O BALÃO BRANCO*Badkona-e sefid*, 1995, 84'**Direção** Jafar Panahi**Roteiro** Abbas Kiarostami**SAFAR**

1995, 84'

Direção Ali Reza Raissian**Roteiro** Abbas Kiarostami**TARH***The Project*, 1997, 46'**Direção** Bahman Kiarostami**Roteiro e produção** Abbas Kiarostami**BID VA BAD***Willow and Wind*, 1999, 81'**Direção** Mohammad Ali Talebi**Roteiro** Abbas Kiarostami**DASHTAN VA NADASHTAN***To Have or Not to Have*, 2001, 45'**Direção** Niki Karimi**Produção** Abbas Kiarostami**ISTAGAH-E MATRUK***The Deserted Station*, 2001, 88'**Direção** Ali Reza Raissian**Argumento** Abbas Kiarostami**OURO CARMIM***Tala-ye sorgh*, 2003, 95'**Direção** Jafar Panahi**Roteiro** Abbas Kiarostami**KĀRGARĀN MASHGHUL-E KĀRAND***Men at Work*, 2006, 75'**Direção** Mani Haghighi**Roteiro** Abbas Kiarostami**MEETING LEILA**

2012, 88'

Direção Adel Yaraghi**Roteiro** Abbas Kiarostami**THE GIRL IN THE LEMON FACTORY**

2013, 9'

Direção Chiara Maranoni**Roteiro** Abbas Kiarostami

FICHA TÉCNICA

Patrocínio Banco do Brasil **Realização** Centro Cultural Banco do Brasil **Empresa produtora** Fumaça Filmes **Curadoria e produção de cópias** Fábio Savino **Assistente de curadoria** Maria Chiaretti **Produção Executiva** Fábio Savino e Sabrina Garcia **Coordenação de produção** Júlia Vanini **Projeto gráfico** Joana Amador **Vinheta** Arthur Frazão e Milii Bursztyn **Assistente de produção** Anele Rodrigues **Produção local Brasília** Daniela Marinho, Rafaella Rezende **Produção local São Paulo** Renata DaCosta e Katharine Weber **Monitoria Rio de Janeiro** Ayla Vieira e Carolina Calcavecchia **Assessoria de imprensa Brasília** Tato Comunicação **Assessoria de imprensa Rio de Janeiro** Cláudia Oliveira **Assessoria de imprensa São Paulo** ATTi Comunicação e Ideias **Legendagem Eletrônica** Entrelace **Revisão de cópias** Pamela Cabral

CATÁLOGO

Organização e coordenação editorial Fábio Savino e Maria Chiaretti **Produção editorial** Maria Chiaretti **Tradução** Álvaro Antonio Luz, Ana Siqueira, Eloisa Araújo Ribeiro, Ismar Tirelli Neto, Lúcia Monteiro, Paulo Scarpa e Tiago Lima **Revisão** Thais Rimkus e Carmen Garcez

Agradecimento especial Abbas Kiarostami

Agradecimentos Alberto Elena (*in memoriam*), Alain Bergala, Amandine, CLAUDE, Anna Azevedo, Arndt Röskens, Bahman Kiarostami, Bahman, Maghsoudlou, Bernard Payen, Bernard Payen, Brigitte Dieu, Charles Tesson, Éditions Klincksieck, Eduardo Savino, Fatemeh Mohseni, François Niney, Frédéric Sabouraud, Godfrey Cheshire, Jean-Jacques Varret, Jean-Luc Nancy, Jonathan Rosenbaum, Laura Mulvey, Margot Rossi, Michael Gibbons, Michel Ciment, Mônica de Castro Reinach, Nasrine Médard de Chardon, Saqi Books, Stéphane Goudet, Sylvie Pras, Toufan Garekani, Wilson Savino, Youssef Ishaghpour

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F487

Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami. Organização de Fábio Savino e Maria Chiaretti; tradução de Araújo Ribeiro, Eloisa [et al.]; textos de Kiarostami, Abbas w[et al.]. – Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016. 272 p. il.

Inclui filmografia.
Vários autores.

ISBN 978-85-92558-00-0

1. Cineastas 2. Kiarostami, Abbas,1940 3. Cinema – Irã – França – História e crítica 4. Crítica cinematográfica 5. Mostra de Cinema I. Savino, Fábio II. Chiaretti, Maria III. Araújo Ribeiro, Eloisa IV. Kiarostami, Abbas V. Título.

CDD 791.430 92

CDU 791

FIAF F81kiarostami

Créditos das fotos:

Close-up © Celluloïd Dreams (capa)
Gosto de cereja © DR-MK2
Dez © MK2
O vento nos levará © DR-MK2
Close-up © Celluloïd Dreams
Gosto de cereja © DR-MK2
ABC África © S.Samadian
Um alguém apaixonado © Eurospace

A produção reserva 10% de ingressos de forma gratuita para a população de baixa renda, mediante solicitação na bilheteria.

Fonte: ITC Franklin Gothic Std e Warnock Pro
Papel: Pólen 90 gramas
Impressão: Gráfica Stampapa
Tiragem: 1.100









Produção

Realização



FUM4ÇA
FILMES



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA