

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Rodrigo Rios Azevedo

POR UM CINEMA DA INTROSPECÇÃO
Estudo sobre a reflexividade em Abbas Kiarostami

Belo Horizonte,

2022

Rodrigo Rios Azevedo

POR UM CINEMA DA INTROSPECÇÃO

Estudo sobre a reflexividade em Abbas Kiarostami

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia M. Andrade

Belo Horizonte,

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430233 Azevedo, Rodrigo Rios, 1994-
A994p Por um cinema de introspecção [manuscrito] : estudo sobre a
2022 reflexividade em Abbas Kiarostami / Rodrigo Rios Azevedo. – 2022.
156 p. : il.

Orientadora: Ana Lúcia Menezes de Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Kiarostami, Abbas, 1940- – Teses. 2. Diretores e produtores de
cinema – Irã – Teses. 3. Crítica cinematográfica – Teses. 4. Cinema –
Teses. I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Mestrado do aluno **RODRIGO RIOS AZEVEDO** - Número de Registro **2019664830**.

Título: **“Por um Cinema da Introspecção: Estudo Sobre a Reflexividade em Abbas Kiarostami”**

Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. José Ricardo da Costa Miranda Junior – Titular – Centro Universitário UNA

Profa. Dra. Ursula de Almeida Rösele – Titular – Centro Universitário UNA

Belo Horizonte, 26 de janeiro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Menezes de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 26/01/2022, às 17:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jose Ricardo da Costa Miranda Junior, Usuário Externo**, em 26/01/2022, às 18:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ursula de Almeida Rosele, Usuário Externo**, em 28/01/2022, às 11:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1214036** e o código CRC **DF72CFEA**.

Para o J, que já não poderá ler isto.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, por tudo e por todas as coisas. Selma Rios e Celimar Duarte sempre me proveram da revelação do indizível.

A Ana Lúcia Andrade, pela influência que ressoa cada página deste texto e também pela confiança que jamais imaginei encontrar.

Ao Abdullah Hadi, por ter diminuído distâncias e por me ensinar mais do cinema iraniano.

À minha avó, Lourdes, pelo cafezinho com pão de queijo. À minha avó, Dalva, que soube do início deste percurso, mas que não saberá que ele chegou num árduo ponto final.

Meu obrigado a Thais Botrel e a José Ricardo, que generosamente iluminaram a escuridão do início deste percurso.

A Daisy Turrer, por desvendar com tanta paixão a colisão entre palavra e imagem.

A Ursula Rösele, por toda inspiração e pela dica mais preciosa.

Aos professores e professoras que me incentivaram em momentos distintos, com olhares cuidadosos e únicos sobre o cinema. Muito obrigado, Mariana Souto, Nelma Costa, Tatiana Alves de Carvalho Costa, Celina Lage, João Dumans, Leonardo Vidigal, Ataídes Braga, Sávio Leite e Carla Maia.

Agradeço de forma muito especial ao professor Rafael Ciccarini, dentre tantas outras coisas, por ter me apresentado ao trabalho de Kiarostami: a primeira linha desta dissertação foi escrita numa de suas aulas.

A Cleidisson Dornelas e a Sandra Campos, pela amizade e porque me proporcionaram, desde 2019, a chance de viver e compartilhar a experiência do cinema de uma forma peculiar.

A Júlia Rios, pela escuta sobre o cinema iraniano e sobre a Terra Média.

A Camila Lana, parceira dos desabafos e de tanto mais – seria impossível elencar toda a importância de sua companhia e de seu apoio.

Por me fazer ver que o encanto pelo cinema pode aparecer (e se renovar) nas palavras, muito obrigado Mariana Mól e Luiz Carlos Oliveira Jr.

Este trabalho não deixa de ser fruto de minha paixão pela realização e de tudo o que a experiência de fazer um filme ocasionou em minhas convicções teóricas. Por isso, devo muitos agradecimentos aos que estiveram ao meu lado em toda produção que tive o privilégio de participar até aqui. Agradeço principalmente aos outros membros do Clube dos Cinco, Cézar Pelegrino, Ricky C. Soares, Fabiola Alecrim e Guta Diniz.

A Andrea Luciana Ferreira, por me incentivar a trilhar o percurso final de modo ligeiro.

Ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, pelo tempo.

Deixo também um agradecimento carinhoso para Raquel Diniz e Natalia Arruda, da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, que me ajudaram nos momentos mais difíceis.

A Matheus Monteiro, meu melhor amigo da vida, seja na proximidade ou na distância. Obrigado pela compreensão, pelo tempo, pela constelação particular, pelo “vai dar certo”.

Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem.

(Jean-Paul Sartre)

Tudo em mim é a tendência para seguir outra coisa; uma impaciência consigo mesma, como uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado propõe investigar a reflexividade no cinema do artista iraniano Abbas Kiarostami a partir de um movimento teórico-analítico; o maior enfoque incide sobre os filmes que compõem a chamada “trilogia de Koker” – *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (1987); *E a Vida Continua* (1992), também conhecido como *Vida e Nada Mais*; e *Através das Oliveiras* (1994). Busca-se lançar luz sobre como o diretor, através da experiência de realização, nutre certo desassossego curioso que acaba por engendrar um pensamento capaz de enriquecer as discussões sobre linguagem cinematográfica, suas potencialidades e seus limites.

Palavras-chave: Abbas Kiarostami; cinema; análise fílmica; reflexividade; linguagem cinematográfica.

ABSTRACT

This master dissertation proposes to investigate, from an analytical-theoretical perspective, the reflexivity in the movies made by the Iranian artist Abbas Kiarostami; our main focus is on the movies that constitute the so-called “Koker's trilogy” – Where Is the Friend's House? (1987), And Life Goes On (1992), also known as Life and Nothing More, and Through the Olive Trees (1994). We seek to shed light on how this director, through the filmmaking itself, creates a provoking restlessness that shapes a thought capable of enriching discussions about the language of film, considering its potential and its limits.

Keywords: Abbas Kiarostami; cinema; film analysis; reflexivity; language of film.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	08
2. CAPÍTULO 1 – A (RE)DESCOBERTA DO OLHAR.....	17
2.1 – Sob a vista de Lumière	18
2.2 – Sob a vista de Kiarostami.....	32
3. CAPÍTULO 2 – DIFERENÇA E REPETIÇÃO	46
3.1 – A perspectiva da criança	47
3.2 – O caminho da poesia.....	72
4. CAPÍTULO 3 – AS REPERCUSSÕES DO REAL.....	85
4.1 – <i>Lição de Casa e Close-Up</i>	91
4.2 – <i>E a Vida Continua</i>	102
4.3 – <i>Através das Oliveiras</i>	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS.....	148
FILMES MENCIONADOS	153

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado propõe uma atual incursão teórico-analítica ao cinema do diretor iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016), concentrando-se numa investigação sobre as diferentes formulações reflexivas encontradas na chamada “trilogia de Koker” – composta pelos longas-metragens: *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (*Khane-ye Doust Kodjast*, Irã 1987); *E a Vida Continua* (*Va Zendegi Edame Darad*, Irã, 1992), também conhecido como *Vida e Nada Mais*¹; e *Através das Oliveiras* (*Zir-e Derakhtan-e Zeytoon*, Irã, 1994). Pretende-se, aqui, comprovar a hipótese de que esse conjunto de filmes oportuniza compreender em sua notável intensidade o modo como a produção de tal cineasta transporta um movimento meditativo capaz de apurar dilemas quintessenciais da criação cinematográfica.

Para situar este estudo, importa notar que, por toda a História do Cinema, figuram realizadores que se propuseram, através de diferentes maneiras, a colocar sob suspeita o próprio cinema, seu potencial realista, seu valor discursivo e a expressão artística por trás de cada enquadramento. Exemplos variam da obra de Dziga Vertov (1896-1954) – realizador soviético que sustentava um tipo de “fé no poder analítico do cinema enquanto instrumento de conhecimento pela montagem, enquanto olhar que trabalha para revelar a estrutura dos processos naturais e sociais” (XAVIER, 2018, p. 150) – até filmes como *Jogo de Cena* (Brasil, 2007), de Eduardo Coutinho (1933-2014), e *Santiago* (Brasil, 2007), de João Moreira Salles (1962-) – os quais “filiam-se a uma espécie de ensaísmo audiovisual”, que faz do deslinde e da problematização do próprio método de criação artística o tema e a estrutura de um “reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema” (FELDMAN, 2016, p. 59).

O legado de Abbas Kiarostami integra essa tradição. Seus filmes incorporam e harmonizam concepções tidas como antitéticas: entre realismo e poesia, documentário e ficção, narrativa e contemplação, não se encontram limites bem definidos ou barreiras pragmáticas. Em consequência, seu discurso cinematográfico vivifica questionamentos internos e, deste modo, abastece uma excepcional “autoconsciência que gera reflexões sobre os próprios filmes e, portanto, sobre o cinema” (RESENDE, 2008, p. 121).

Pode-se dizer que o cinema ainda revela-se misterioso para si mesmo. As célebres sombras lançadas por Orson Welles (1915-1985), em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941),

¹ Optamos por utilizar, ao longo desta dissertação, o título *E a Vida Continua* por sua notável recorrência entre os textos que aludem a obra do cineasta.

parecem seguir obscurecendo o ideal de transparência atribuído à sétima arte. Ainda pairam incômodos e incertezas sobre o encanto e o peso representativo das filmagens; então, como mostrar? Colocar alguém ou uma paisagem em imagens seria invalidar o que eles realmente são? Por um filme, o quão próximo do real se pode chegar? A obra de Kiarostami posiciona-se no centro dessas discussões, e daí extrai algumas de suas características mais instigantes.

Para Frédéric Sabouraud (2016, p. 205), os panoramas das estradas em zigue-zague², imagens que recorrentemente atravessam as narrativas do artista iraniano, parecem, de forma emblemática, encaminhar o movimento de construção artística de Kiarostami, que “sem nunca pretender encontrar o dispositivo ideal, a forma definitiva”, conduziu seus filmes por direções notavelmente distintas, por vezes até opostas: por um lado, encontra-se o insólito minimalismo de filmes como *Cinco (Five Dedicated to Ozu)*, Irã/França/Japão, 2003) ou *Dez (Dah)*, Irã/França/EUA, 2002), nos quais se pode deduzir certa rescisão autoral – sintoma da *mise en scène* pouco preocupada em uma ordenação rigorosa do universo diante das lentes –, por outro, há filmes como *Cópia Fiel (Copie Conforme)*, Irã/França/Itália/Bélgica, 2010) ou *Um Alguém Apaixonado (Like Someone in Love)*, Japão/França, 2012), em que o controle da ficção mostra-se como uma ferramenta indispensável para seu êxito discursivo.

Em meio a esse pluralismo estético, no entanto, acreditamos ser possível encontrar uma característica constante, espécie de eixo formador de uma trajetória coerente. Trata-se de um gesto de introspecção, uma análise íntima e profunda que esses filmes elaboram acerca de si, promovendo, em conjunto, uma série de elucubrações multifacetadas acerca da expressão audiovisual. Como escreve Luiz Carlos Oliveira Jr. (2016a, p. 46), Kiarostami converteu o plano cinematográfico em algo que pode ser definido como:

um campo de especulação meta-artística, isto é, um dispositivo teórico em que a representação se dobra sobre si mesma e se põe a refletir sobre os meios e as formas que a tornam possível [...] um equivalente imagético daquilo que uma teoria convencional expressaria através de conceitos escritos.

Utilizando tal perspectiva como norte, este estudo se aproxima de uma linha de investigação científica denominada por alguns pesquisadores de Teoria dos Cineastas, a qual nos permite ingressar num caminho metodológico pautado por uma significativa capacidade de “produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões por detrás do gesto de se fazer cinema”

² Alexandre Wahrhaftig (2015, p. 159) também realça os “constantes ziguezagues” nos filmes de Kiarostami, salientando a relação entre cinema e realidade, que, no percurso artístico deste cineasta, ora distanciam ora se aproximam, “‘esticando nosso olhar’ não somente para o real, mas também para a ficção”.

(GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 31). Trata-se de uma busca por entender a dimensão teórica contida na poética de um cineasta, entender como o ato criativo toca, renova ou mesmo evoca importantes conceitos para a teoria do cinema³.

Diante disso, surgem questões importantes para o desenvolvimento de nosso percurso. Como confirmar a existência de uma carga teórica na obra de Kiarostami? O que isso poderia desvelar ou complementar acerca das estabelecidas concepções da linguagem e da imagem cinematográfica? Qual a relação deste ato teórico com a reflexividade? Para Abbas Kiarostami, o que era, afinal, o cinema?

Deve-se sublinhar que, à diferença de diretores como Andrei Tarkovski (1932-1986), Glauber Rocha (1939-1981) e John Grierson (1898-1972), Kiarostami não formulou um conjunto teórico de modo verbal. É bem verdade que ele forneceu inúmeras declarações⁴ em cursos, entrevistas e pequenos textos, deixando informações muito importantes sobre seu modo de pensar o cinema, contudo, boa parte de tais declarações pode mostrar-se contraditória e incompleta, uma vez que tratam das particularidades de certos filmes ou de assuntos muito específicos. Cientes disso, não deixaremos de recorrer ao que o cineasta disse, mas sempre buscaremos sopesar suas declarações com o que encontramos nos filmes analisados.

Ao abordar o pensamento de Jacques Aumont sobre o conjunto teórico de determinados “artistas do cinema que não registraram suas reflexões em textos [verbais]”, Rafael Ciccarini Nunes (2015, p. 1), ressalta que é possível encontrar, imerso nos filmes de alguns destes artistas, “um sólido conjunto de ideias e pensamentos sobre o próprio cinema e o mundo engendrados não em textos escritos, mas na própria forma e materialidade filmica”. Ocorre que Aumont (2004a, p. 14), na introdução do livro *As Teorias dos Cineastas*, diz declarar-se culpado “por só poder incluir fugidamente” em sua publicação o trabalho de alguns cineastas cujos intentos teóricos subsistem implícitos – nesse cenário, aliás, o autor menciona o nome de “Abbas Kiarostami”.

Direcionamo-nos, portanto, rumo a um estudo que possa fazer certo pensamento teórico emergir da herança artística de Kiarostami, pensamento relacionado aos eternos dilemas sobre a capacidade de reprodução do mundo por meio da linguagem cinematográfica. Para tanto, o

³ Cf. PENAFRIA, Manuela et al. Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – nota dos editores. Revisitar a teoria do cinema Teoria dos cineastas - Vol. 3 (2017, pp. 29-38).

⁴ Muitas delas estão reunidas no texto *Dois ou Três Coisas que Sei de Mim*, que pode ser encontrado no livro *Abbas Kiarostami* (2004), o qual utilizaremos recorrentemente ao longo de toda a dissertação.

corpus evidenciado, como foi dito anteriormente, será formado pelas longas-metragens que compõem a trilogia de Koker⁵.

Koker, a propósito, não existe mais⁶. Era um pequeno vilarejo da província de Gilan, no Irã, onde foi filmado parte de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, primeiro filme da trilogia, que acompanha a trajetória de um personagem chamado Ahmad para devolver ao seu amigo um caderno apanhado por engano. Poucos anos após as filmagens, precisamente no dia 21 de junho de 1990, um terremoto destruiu toda aquela região. Preocupado com os garotos que haviam trabalhado em seu filme, Kiarostami viajou com o filho para procurá-los. Essa viagem torna-se ficção; é encenada no segundo filme da trilogia, *E a Vida Continua*. Todavia, na realização seguinte o diretor parece colocar seu próprio trabalho em xeque: o último componente da trilogia, *Através das Oliveiras*, reconstitui as gravações de *E a Vida Continua*, discutindo e deixando transparecer, por intermédio da metalinguagem acentuada, o próprio ato da escrita cinematográfica.

Em meio a essa dialética de um filme sobre outro filme que, por sua vez, trata de personagens de outro filme, o aspecto do retorno aparece de modo mais claro nas duas últimas produções, no entanto, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* é, em si mesmo, um filme “pautado por repetições”, no qual a construção cinematográfica de Kiarostami “aproxima-se mais da poesia do que da prosa realista de seus filmes anteriores” (WAHRHAFTIG, 2015, p. 6).

Procurar pelas razões que levaram Kiarostami a compor a trilogia dessa forma, perpassada por questões e imagens que se refletem, por pessoas e paisagens que se repetem e retornam sob outra perspectiva, é o que constitui o fio condutor deste texto. Contemplando as múltiplas formulações reflexivas da trilogia de Koker, criadas através de um significativo regresso às próprias imagens, supomos poder identificar os atributos centrais da teoria artística de Kiarostami, “uma teoria não verbal do que é o cinema e do que é a imagem, desenvolvida com uma profundidade e uma elegância que poucos além dele conseguiram alcançar” (OLIVEIRA JR., 2016a, p. 61).

⁵ Kiarostami, cumpre dizer, não conceituava esses três longas-metragens como uma trilogia. Ele chegou a sugerir que *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* fosse substituído por outro de seus filmes, *Gosto de Cereja (Ta'm e Guilas, Irã/França, 1997)*, constituindo, assim, uma trilogia ligada pelo tema da preciosidade e do valor pela vida (ISHAGHPOUR, 2004). Para o cineasta, já que não existe entre os filmes uma amarração temática, eles acham-se unidos apenas pelo acaso da locação, isto é, por se passar em Koker (ELENA, 2005).

⁶ Cf. SOUSA, Daniel M.C. de. *A Diluição do Autor na trilogia Koker de Abbas Kiarostami*. 2012. p.17.

Dos avanços técnicos que em alguma medida democratizaram e reconfiguraram ontologicamente a realização cinematográfica, aos diversos fundamentos sobre o manuseio da realidade, o cinema, de forma notável, é uma arte em constante revisão teórica e poética.

Através de expedientes reflexivos, alguns filmes, tais como *Verdades e Mentiras (F For Fake)*, Irã/França/Alemanha, 1973), de Orson Welles; *Cabra Marcado para Morrer* (Brasil, 1984), de Eduardo Coutinho; *Blow-Up - Depois Daquele Beijo (Blow-Up)*, Reino Unido/Itália, 1966), de Michelangelo Antonioni (1912-2007); *Janela Indiscreta (Rear Window)*, EUA, 1954) e também *Um Corpo Que Cai (Vertigo)*, EUA, 1958), de Alfred Hitchcock (1899-1980), evidenciam tal característica e, para além do gesto anti-ilusionista de se revelar aos espectadores, exploram os limites da própria linguagem. Por vezes, deixam transparecer a incompletude, o inalcançável. Em meio a um jogo entre a suspeita e a crença nas imagens e nos sons, exterioriza-se um diálogo recôndito entre os cineastas e sua arte. Julgamos que esse diálogo, ao acolher o público e os pesquisadores, pode se transformar num insigne subsídio para a produção de materiais verdadeiramente enriquecedores sobre os recursos expressivos do cinema.

Com frequência, os exegetas da obra de Kiarostami apontam os atributos reflexivos que percorrem os filmes do diretor, mas são poucos, e em sua maioria artigos breves, os textos cujo enfoque realmente incide sobre o assunto. Ainda assim, vale dizer que estes estudos fornecem um alicerce vital para esta dissertação: buscaremos retomar e reexaminar algumas de suas posições, bem como tentar promover novos encaminhamentos a partir do que eles desenvolvem. Também cabe ressaltar que, ao longo da pesquisa feita para fundamentar esta dissertação, o artigo *O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami*, escrito por Oliveira Jr. (2016a), foi o único texto encontrado que trata de uma teoria artística na obra do cineasta iraniano.

Jacques Aumont (2004a, p. 13) fez uma “aposta” na introdução de *As Teorias dos Cineastas*: para o autor, “os cineastas teóricos esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática”. De certa forma, partilhamos, aqui, da mesma aposta. Examinando a trilogia de Koker à luz do progresso de um experimento estilístico e meditativo, que se articula sob os aspectos do retorno e da metalinguagem, supomos poder encontrar um vivaz meio de transporte para seguir algumas trilhas abertas por Kiarostami na direção de um melhor entendimento do cinema enquanto meio de registro, do trabalho do cineasta como contador de histórias e do processo de realização como algo que afeta o mundo filmado.

Trata-se, enfim, de uma chance de ver como o cinema pode se descobrir a partir de dentro, posto que a produção kiarostamiana “supõe uma das mais brilhantes e misteriosas reflexões sobre os mecanismos mediante os quais o cinema olha e se relaciona com a realidade, em um ato tanto de respeito e fidelidade quanto de manipulação e transfiguração da verdade” (JORGE *in* DE REZENDE, 2007, p. 134).

Gostaríamos de sublinhar que, ao procurar pelo que esses filmes clamam, pelo que eles refletem, nosso objetivo é tentar encontrar seus dilemas para compartilhá-los, enderecá-los à palavra e ao campo acadêmico, mas sem ter a pretensão de reproduzir literariamente a obra do diretor, projetando nela uma posição de equivalência ou de substituição. Também cabe ressaltar que se falamos de uma teoria em Kiarostami, tendo em vista a profusão estilística de sua obra, certamente não estamos lidando com um conjunto de pensamentos rigorosamente sistemático, que vai de par com uma identidade poética uniformemente coesa. É preciso considerar as especificidades e a individualidade de cada produção analisada.

Com isso em mente, havíamos, inicialmente, traçado uma divisão tripla para a elaboração do presente texto; cada capítulo enfocaria um aspecto diferente, uma característica mais saliente de um dos filmes da trilogia. Assim, apresentaríamos gradualmente o todo reflexivo a partir das questões proeminentes de cada título; na primeira parte, por exemplo, trataríamos especialmente do desenvolvimento narrativo no filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*.

Não abandonamos completamente a ideia, mas tentamos nos concentrar ainda mais em utilizar os filmes para atrair as questões e não utilizar as questões para atrair os filmes, uma vez que, seguindo a ideia inicial, nos vimos diante da infecunda armadilha de tentar encaixar ou desencaixar o pensamento do cineasta com algo previamente levantado por algum teórico ou explorado por outros realizadores. Sabemos bem que “filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em ‘escolas’ estéticas”, como escrevem Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2020, p. 21), entretanto, considerando que Kiarostami é um cineasta desassossegado com a linguagem – alguém que dispõe, numa mesma obra, tendências, manobras estéticas e formas estilísticas muito distintas entre si –, buscamos, no presente texto, tomar uma série de cuidados a fim de não agrilhoar sua reflexão em lugares de onde ela, notadamente, parece ter tentado escapar, de territórios que buscou desterritorializar.

Em vista disso, o primeiro capítulo, *A (Re)Descoberta do Olhar*, paira sobre um curta-metragem que Kiarostami realizou para integrar um filme coletivo. Zarpando da curiosa referência aos primórdios da sétima arte que se perpetra nessa breve narrativa, somos levados

até questões verdadeiramente fundamentais da História do Cinema – o que nos possibilita contextualizar como algumas das características mais marcantes da filmografia do diretor se propagaram através do tempo, impregnando-se de determinados valores históricos. Com isso, tentamos estabelecer um campo conceitual eficaz em nos ajudar a dar conta da riqueza da reflexão do cineasta; em especial, esta primeira parte da dissertação se desenvolve sobre uma pesquisa bibliográfica cujo principal interesse refere-se aos imbricamentos entre documentário e ficção, pensados a partir do cinema dos primórdios e do estilo de Kiarostami, vistos em amplitude. Acreditamos que esta é uma apresentação necessária para aclarar a raiz de problemáticas importantes da trilogia de Koker, isto é, para sedimentar parte importante do que se desenvolverá nos próximos capítulos. Ademais, teremos a oportunidade de introduzir aqui o modo como a reflexão sobre o cinema pode ganhar um corpo fílmico sob o *olhar* de um cineasta, e como este mesmo *olhar* é colocado em questão por Abbas Kiarostami.

Para desenvolver o segundo capítulo, *Diferença e Repetição*, levamos em consideração que *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* tem recebido menos atenção e desvelo entre os trabalhos que cuidam dos filmes do diretor, mesmo entre aqueles que se referem aos filmes da trilogia de Koker. Decidimos, por isso, dedicar-lhe um capítulo exclusivo. Pode-se dizer, seguindo a linha de pensamento deixada por Youssef Ishaghpour (2004), que o primeiro filme da trilogia demarca um ponto de inflexão na carreira do cineasta, mas que, ao mesmo tempo, carrega uma gama de características observáveis em seus trabalhos anteriores. Colocando-o em foco, esperamos poder esboçar uma ideia geral do que Kiarostami realizou até ali e, assim, esclarecer como este filme reúne múltiplos traços estilísticos importantes para o cineasta – os quais acabam por engendrar uma narrativa que se vale tanto de elementos do cinema clássico e do moderno, quanto da influência do real e da poesia, numa formulação que almeja atrair a maior participação dos espectadores.

Já o terceiro capítulo, *As Repercussões do Real*, trata especialmente da relação entre o real e a reflexividade nos outros dois filmes da trilogia, observando a expansão de uma espécie de *mise en abyme*, a qual faz com que *E a Vida Continua* e *Através das Oliveiras* provenham um do outro de maneira singular. No início do capítulo, buscamos delinear um breve cenário da importância da reflexividade na cinematografia do Irã para podermos situar mais precisamente os filmes analisados. Também sentimos a necessidade de dedicar um espaço do capítulo para abordar, ainda que de modo conciso, os filmes *Lição de Casa* (*Mashgh-e Shab*, Irã, 1989) e *Close-Up* (*Nema-ye Nazdik*, Irã, 1990), que foram realizados entre os filmes da trilogia, e que serão levantados de modo a contribuir para que a construção do texto possa

acompanhar os passos do realizador na edificação de suas operações autorreflexivas e na elaboração de filmes que se posicionam, cada vez mais, “sob o risco do real”, conforme a expressão de Jean-Louis Comolli (2008, p. 169).

Antes de prosseguir, impõe-se dizer que as teorias de Comolli mostraram-se bem importantes para este estudo, especialmente no que se refere ao real em Kiarostami. Por essa razão, deliberamos em tomar de empréstimo dois termos utilizados por ele, conforme suas acepções na coletânea *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Referimo-nos, em primeiro lugar, ao termo “*mise en abyme*” que, em nota dos organizadores e tradutores, César Guimarães, Ruben Caixeta, Augustin de Tugny e Oswaldo Teixeira (in COMOLLI, 2008, p. 5), é posto como “o procedimento no qual a narrativa (no seu todo ou em parte) encontra-se reduplicada – de maneira auto-reflexiva [sic] – no interior da história contada”. O segundo termo é justamente “real”: pautamo-nos, aqui, por sua acepção lacaniana, que adeja os textos de Comolli sobre o cinema documentário, e que se refere ao inefável, a algo cuja representação plena é, no limite, impossível. Mesmo assim, conforme explanam Caixeta e Guimarães (*Idem, Ibidem*, p. 48):

É preciso sublinhar, contudo, que o fato do real não ser de todo representável não constitui uma falha ou um defeito do documentário [...]. Com efeito, não se trata de uma ausência do real [...], mas, justamente, do contrário, isto é, de um excesso de real que perfura ou transborda a representação.

Com as *Considerações Finais*, nosso desejo é o de unificar alguns pontos levantados ao longo do texto e adensá-los com informações que possam nos ajudar a entender, afinal, que movimento é este executado por entre os três filmes em destaque – e, talvez, por toda a filmografia do diretor –; um movimento que se configura como uma espécie de escavação feita pelo cineasta em torno de seu próprio ato criativo, que parece querer encontrar um lugar mais profundo do cinema através de um procedimento reflexivo.

É adequado aclarar que nos valemos do termo “reflexivo” numa definição ampla e recorrente; de acordo com Fátima Chinita (2013, p. 26 - grifo nosso), “qualquer dicionário revela que o vocábulo ‘reflexivo’ provém do campo da Filosofia, reportando-se à *capacidade que o espírito tem de alcançar a consciência e o conhecimento de si através do pensamento*”: é neste sentido que utilizaremos tal vocábulo, pensando-o, claro, como um meio de o cinema pensar sobre si próprio.

Ainda vale esclarecer que utilizaremos como principais vetores analíticos: 1) a *mise en scène*, considerando, na esteira de Oliveira Jr. (2010, p. 15), que tal conceito “leva em conta uma complexa dinâmica onde todos os elementos [da realização] intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos”; 2) a montagem, entendida a partir da definição de Jacques Aumont (1995, p. 62) como “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração”; e 3) os interesses – ou, talvez, desinteresses e desvios – com relação aos aspectos narrativos⁷ desenvolvidos pelo diretor.

De modo geral, este estudo se organiza a fim de fazer com que a pesquisa bibliográfica possa seguir intrincada à análise dos filmes, para que um processo encontre forças no outro, posto que muitos recantos teóricos, os quais, a princípio, pareciam conter respostas para entender as tendências estéticas que se colidem e se interpenetram na obra de Kiarostami, mostraram-se, ao mesmo tempo, insuficientes e excessivos para abranger as suas várias alianças e desavenças com diferentes polos do discurso cinematográfico.

Encaminhados pelos descaminhos do diretor, pela têmpera nômade de sua produção, deve-se dizer que também tivemos de lidar com os nossos próprios desvios e mudanças de rumos. Nessa dinâmica, vislumbramos, no decorrer dos filmes, um reacender de questões entorno das forças de uma linguagem que dá forma ao olhar, agindo na extensão e na tensão de seus limites. A partir desse eixo, tentamos dispor em cada capítulo um reluzir distinto que, esperamos, seja capaz de iluminar no fim deste percurso ao menos uma parte do inquieto pensamento deste cineasta.

⁷ Entendemos, com Marc Vernet (*in* AUMONT, 1995, p. 90), que, na criação cinematográfica, o simples desejo por registrar, enquadrar e, então, “mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto”. Nesse prisma, a narrativa surge como a condução da visão sobre alguma coisa. Devemos lembrar ainda que todo objeto “já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele ‘conta’: qualquer objeto já é um discurso em si” (*Idem, Ibidem*); lembremos do uso do preto para simbolizar o luto, na impressão causada pela imagem de uma arma, de uma faca, de uma gota de sangue etc. Ademais, “para que um filme seja plenamente não-narrativo, seria preciso que ele fosse não-representativo, isto é, que não se possa reconhecer nada na imagem e que tampouco se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos” (*Idem, Ibidem*, p. 93). Assim, a narrativa não necessariamente implica em contar uma história, mas também não deixaremos de ver sua importância neste sentido.

2. CAPÍTULO 1 – A (RE)DESCOBERTA DO OLHAR

Como forma de celebração do 70º aniversário da Mostra Internacional de Cinema de Veneza, setenta cineastas de diversos países foram convidados a forjar um filme coletivo intitulado *Venezia 70 - Future Reloaded* (2013). Para compor o filme, cada um desses artistas foi encarregado de produzir um curta-metragem de aproximadamente dois minutos; tinham considerável liberdade criativa, mas havia uma designação geral: refletir sobre a arte cinematográfica e seu futuro. Quando ligados pela montagem, estes curtas se integram numa espécie de mosaico assimétrico⁸. Tal assimetria é resultado da vasta e dissonante multiplicidade estilística do conjunto – cada cineasta, afinal, sustenta uma visão muito própria sobre o cinema, seu elo com o mundo, seu destino. Mesmo tangentes a uma só intenção, os curtas encarnam e revelam traços particulares das convicções e concepções estéticas de realizadores como o grego Yorgos Lanthimos (1973-), a francesa Claire Denis (1946-), o brasileiro Walter Salles (1956-), o tailandês Apichatpong Weerasethakul (1970-) e o iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016).

Tomaremos o curta-metragem que Kiarostami desenvolveu para esse projeto como ponto de partida desta dissertação. Não podemos, contudo, deixar de ressaltar que este é um objeto incomum na filmografia do diretor. Trata-se de um *remake*. Por que, então, começar por aqui? O que este filme seria capaz de oferecer para instaurar as questões propostas por este estudo? Arriscamo-nos a responder que nosso interesse, em primeiro lugar, recai sobre a carga simbólica do seguinte gesto: a contribuição de Kiarostami para uma coleção de curtas elaborados com o propósito de pensar sobre o cinema e seu futuro é a refilmagem de *O Regador Regado* (*L'Arroseur Arrosé*, França, 1895), de Louis Lumière, um dos filmes projetados na sessão que se consagrou historicamente como a gênese da sétima arte.

Ao evocar Lumière, Kiarostami exerce uma operação poética que toca a lendária origem do cinema; ele vai de encontro aos primórdios, mira a essência – mas parece fazê-lo com a finalidade de se infiltrar por ali e incutir determinados questionamentos, como, por exemplo: existe mesmo uma essência? – e propõe, deste modo, um exercício de autognose em que o cinema interroga a si mesmo no íntimo de seu mito fundador.

⁸ Cf. VANNUCCI, Enrico. *Past memories for a new future: The 70th Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*. 2014. Neste artigo, Vannucci comenta sobre a exibição desse filme coletivo no primeiro dia da mostra e sublinha a enorme diferença entre os curtas que o integram. Disponível em: ingentacconnect.com/necsus/2014/00000003/00000001/art00025 - Acesso em: 12 jun. 2020.

Sendo assim, essa refilmagem⁹ serve-nos como peça-chave para abrir uma via de compreensão não apenas em torno do que seu realizador pensa acerca de alguns fundamentos do cinema, mas também sobre o modo como estes pensamentos podem se manifestar em seu fazer artístico. Ademais, examinando o seu caráter narrativo-ficcional, contamos fazer ver que este retorno ao trabalho de Lumière, algo presumivelmente insuspeito à primeira vista, uma alusão prosaica ao marco inaugural da arte de que falamos, na verdade, indica uma afinidade estilística. Nosso maior objetivo, contudo, é estabelecer aqui um ambiente propício para a articulação analítica acerca da trilogia de Koker.

Considerando que a decisão de refilmar logo *O Regador Regado* não parece ser aleatória, tampouco insignificante, supomos que a sua configuração metalinguística ajuda-nos a contextualizar, desde um ponto de vista histórico, algumas questões de força estética que atravessam a produção kiarostamiana.

Cumprir dizer que estamos lidando com um pequeno, porém expressivo, exemplar do que foi a obra deste diretor no período de seu exílio artístico, quando, por motivos políticos, ele teve de rodar alguns filmes longe de sua terra natal: um momento que utilizou “para meditar de maneira mais incisiva que nunca sobre as formas e os meios de constituição da ficção, da imagem, da representação – do cinema” (OLIVEIRA JR., 2016b, p. 233).

2.1 – Sob a vista de Lumière

Quando decide refilmar *O Regador Regado*, Kiarostami conecta-o ao restante de sua filmografia, convoca-nos a revê-lo sob sua perspectiva artística – daí, surgem as correlações e as divergências que serão investigadas adiante –, mas, de antemão, ele convoca-nos simplesmente a revê-lo. Atitude invulgar, uma vez que, percorrendo a história e a teoria do cinema, pode-se notar que este título ocupa um lugar à parte, quase marginal, entre os filmes de Lumière. Para situá-lo melhor, torna-se inevitável pensar no entorno de sua criação e no contexto de sua primeira exibição pública, realizada na França, em 28 de dezembro de 1895.

⁹ Dos setenta curtas que integram o filme *Venezia 70 - Future Reloaded*, atualmente, sessenta e oito encontram-se disponíveis para apreciação no canal oficial da *Biennale Channel*, no *YouTube*; dentre eles, esta refilmagem de Kiarostami. Disponível em: <http://youtube.com/channel/UCjyBmRFhkJtnsWc261LMxBw> - Acesso em: 21 fev. 2020.

Foi nesse dia, no Grand Café de Paris, que aconteceu a estreia comercial do Cinematógrafo, mecanismo construído pelos irmãos Louis (1864-1948) e Auguste Lumière (1862-1954). Por causa desse evento, a data se tornou o marco inaugural do cinema. No entanto, muito se tem escrito a fim de alcançar um entendimento mais apurado acerca do papel histórico desempenhado pelos Lumière. Em geral, eles são caracterizados como “austeros inventores” que não viam futuro na própria invenção, como descreve Jean-Claude Bernardet (2006, p. 12). Não obstante, com Kristin Thompson e David Bordwell (2003, p. 23), podemos ver que fizeram do cinema um “fenômeno internacional”. E, ainda, se seguirmos a provocação deixada por Jean-Luc Godard e Jacques Aumont (2004b), devemos nos perguntar se ao menos um deles não seria, afinal, o último dos pintores impressionistas.

Todavia, sabe-se já que não é possível se contentar com o egrégio sacramento que lhes confere a alcunha de inventores do cinema, porquanto, “durante quase todo um século, química, mecânica, fisiologia, óptica e eletricidade criaram condições para que tivéssemos a emergência da técnica de registro e projeção cinematográfica” (XAVIER, 2017, p. 28).

Sendo assim, é bem comum que estudos sobre a genealogia do cinema reiterem a importância de nomes como Niépce e Daguerre, pela criação dos primeiros aparatos de captura fotográfica; Muybridge e Marey, por conta das suas pesquisas sobre a decomposição do movimento; Charles-Émile Reynaud, pelo peculiar sistema de animação e exibição dos seus desenhos; Thomas Edison e William Dickson, além dos irmãos Skladanowsky, pelo envolvimento com mecanismos bastante parecidos e até predecessores do tão aclamado invento dos Lumière.

Nomes como esses, na opinião de pensadores como Marcel Lapiere e Arlindo Machado, constituem uma história técnica do cinema, testemunham seu virtuosismo moderno, mas estão longe de indicar uma origem absoluta. Para esses autores, perseguir a pulsão ancestral de um ideal cinematográfico traz à tona heranças muito mais distantes e distintas entre si, como a fantasmagoria, os estudos de Ptolemeu – e seus prolongamentos nos experimentos de Alhazen –, a formação do aspecto visual na alegoria da caverna, de Platão, assim como o complexo da múmia, teorizado por André Bazin¹⁰, e até as pinturas rupestres em Lascaux. Conforme sintetiza Machado (2007, p. 14): “o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos”.

¹⁰ Cf. BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 27-35.

De qualquer forma, a história mais geral acabou por entrelaçar o surgimento do cinema com a chegada do Cinematógrafo; e foram mesmo as suas características e vantagens técnicas que permitiram um meio extraordinário de fabricar e operar imagens. Em sua época, em meio aos demais mecanismos com intenções parecidas, ele se destacou, dentre outras coisas, por “funcionar como câmera ou projetor, e ainda fazer cópias a partir dos negativos [...] não utilizava luz elétrica e era acionado por manivela” (COSTA *in* MASCARELLO, 2006, p. 20).

Ainda de acordo com Flávia Cesarino Costa, podemos destacar outra vantagem muito importante: o aparelho dos Lumière era leve. Um de seus contemporâneos, por exemplo, o Vitascópio, além de precisar da eletricidade para funcionar, pesava quase meia tonelada; tudo isso, claro, restringia imensamente as possibilidades daquilo que ele era capaz de registrar. O Cinematógrafo, por outro lado, “podia ser transportado facilmente e assim filmar assuntos mais interessantes que os de estúdio¹¹, encontrados nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso complicado” (*Idem, Ibidem*).

Em outras palavras, a invenção dos Lumière oportunizou a captura de filmagens da humanidade e do mundo em seu devir e em seu encontro, garantindo a chance de estender um olhar sobre o desenrolar da existência, *in loco*. E ainda que seja imprescindível desmistificar a sua paternidade absoluta, há que se reconhecer uma dose expressiva de justiça na eminência histórica do mecanismo desenvolvido por esses franceses, cujo sobrenome soa como poesia do destino.

Muitas das produções dos Lumière, evidenciando o potencial de sua invenção, eram breves registros da vida cotidiana: a chegada de um trem, uma família reunida à mesa, alguns operários deixando uma fábrica, entre outros. Mais tarde, surge também o interesse pela captura de paisagens exóticas. Tais predicados foram decisivos para custear a associação desses filmes – igualmente conhecidos como *vistas* – ao âmbito dos documentários.

¹¹ Isso é algo relevante quando pensamos na composição dos filmes exibidos pelo Cinetoscópio, aparelho de Thomas Edison e William Dickson: tais filmes eram gravados num estúdio conhecido como *Black Maria*, nome herdado, pela semelhança, dos camburões de carros de polícia do século XIX. Ali, sob um teto retrátil feito para permitir o máximo de entrada da luz natural, necessária para garantir um tempo adequado de exposição da película, havia um fundo preto que isolava e evidenciava as figuras filmadas. A falta de profundidade dessas imagens, das narrativas, e mesmo sua curta duração, para além das inevitabilidades técnicas, levavam em conta o modo de exibição pretendido: a projeção no Cinetoscópio era individual – através de um pequeno óculo, um espectador de cada vez tinha acesso aos filmes (BRAGA, 2008, p. 84). Pode-se acrescentar, segundo Machado (2007, p. 124), que o conteúdo desses filmes – entre outras coisas, um beijo, danças sensuais ou exóticas; corpos nus ou com pouca roupa – “evocam inevitavelmente a escopofilia, ou seja, o erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver”.

A esse respeito, Ismail Xavier (2017, p. 35) comenta que, um pouco depois de sua eclosão, o portento das imagens em movimento começa a se transformar, assumindo diferentes formas e funções, seja na esfera social ou na estética; é nessa fase de “consolidação dos vários usos da técnica cinematográfica” que desponta uma bem conhecida, porém instável, cisão matricial entre duas tendências do cinema: a documental e a ficcional. Desse ponto de vista, se atribui aos Lumière, até pelo interesse científico, o pioneirismo da primeira tendência, enquanto Georges Méliès (1861-1938), o ilusionista francês que expandiu sua mágica por intermédio dos filmes que dirigiu, fica com o título de pai das ficções cinematográficas.

Nesse prisma, ergue-se a primeira zona de enfoque para este estudo. Acontece que *O Regador Regado* caracteriza-se por uma inequívoca articulação ficcional, formulada para suportar a singela historieta cômica sobre um jardineiro que se molha por culpa de um garoto travesso. Diante desse filme, a referida cisão matricial mostra-se frágil, e suscita a discussão de um tópico extremamente pertinente à poética de Abbas Kiarostami: os atravessamentos entre documentário e ficção. Tendo isso em mente, importa-nos verificar se a escolha por refilmar logo *O Regador Regado* é capaz de traduzir algum esclarecimento sobre como tal cisão é encarada pelo diretor desde o solo de fundação do cinema.

Em parte, a originalidade da obra de Kiarostami, como afirmam Chiaretti e Savino (2016, p. 27 - grifo nosso), “reside em *aliar documentário e ficção* de maneira até então desconhecida”. Por essa razão, somos levados a supor que a refilmagem em questão não intenciona reembalar a obra de Lumière sob a insígnia da ficção, condicioná-la ao outro lado da segmentação dicotômica, mas sim colocar em causa a sua dimensão ambivalente.

Em *Introdução ao Documentário*, Bill Nichols (2010, p. 117) afirma que os filmes realizados por Louis Lumière¹² – dentre eles, *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière (La Sortie de*

¹² De agora em diante, o nome de Louis Lumière aparecerá com maior ênfase. Isso porque, como esclarece Felipe Fernandes Braga (2008), embora Auguste e Louis tenham, de fato, fabricado juntos o Cinematógrafo, sabe-se que Louis teve participação e interesse predominantes. Os trabalhos feitos pela companhia *Société Lumière* traziam a assinatura de ambos, ainda que fosse para evidenciar um envolvimento fraternal ou para reafirmar a união de interesses e empreendimentos em comum – que, aliás, remontam aos quereres de seu pai, Antoine. Porém, no ano de 1918, Louis pediu ao irmão que separassem os créditos de algumas invenções, entre as quais estava o Cinematógrafo; naquela época, ele “preparava a documentação necessária à sua candidatura à Academia de Ciências [...] com tal pedido encerrava a trajetória da assinatura ‘Irmãos Lumière’” (BRAGA, 2008, p. 52). Deve-se dizer que, apesar de algumas especulações, não há comprovações de qualquer querela familiar por causa dessa atitude. O próprio Auguste destacava a diligência de seu irmão com relação ao invento. Ocorre que, a partir daí, especialmente depois dos anos 1930, muitos estudos vieram reiterar a preeminência de Louis Lumière, por vezes indicando a importância de seu trabalho como fotógrafo na composição dos filmes que realizou. E mesmo em registros mais recentes, como aqueles do *website* IMDB, por exemplo, ele aparece como único diretor de filmes comumente atribuídos também a seu irmão. Evidentemente, tratá-lo sob o cargo de diretor carrega certo anacronismo, mas exprime uma correlação válida para entendermos qual foi sua atuação na época.

l'usine Lumière à Lyon, França, 1895) e até mesmo *O Regador Regado* – estão “a apenas um pequeno passo do documentário propriamente dito”. Partilhando do desassossego de Kiarostami, aplicamo-nos em questionar se eles não guardariam essa mesma distância da ficção.

Por um lado, não é pouco claro que a obra de Lumière demanda um lugar maleável para qualquer classificação, basta levar em conta, como faz Jean-Louis Comolli (2008, p. 28), que no raiar da aparição do Cinematógrafo “a distinção ‘ficção/documentário’, longe de se impor como preconceito, não era sequer imaginada”. Por outro lado, defrontar sua qualidade documental pode soar como algo subversivo, pois, como visto, existe todo um arranjo tecnocientífico que prospecta esta reputação.

Com efeito, o que está em jogo aqui é um parâmetro de valor histórico. É preciso ter em mente que o Cinematógrafo representa um triunfo de seu tempo, que tal invenção compatibiliza-se com a atmosfera positivista pela sua robustez tecnológica, e é por aí que assinala a resolução de um remoto anseio humano. Sem embargo, o fascínio que exerce transcende a estima racional e, desde o início, prova-se hábil em sensibilizar pessoas diferentes por motivos diferentes, suscitando:

Desde a satisfação do cidadão urbano, ilustrado, orgulhoso do grau de desenvolvimento de sua civilização até o desconcerto, encantamento ou medo de um camponês distante, pasmo diante de uma competência obscura que ele não dominava e que, aproximada ou não da magia, era mais uma evidência e sanção dos poderes do dominador (XAVIER, 2017, p. 32).

Chega a ser difícil julgar o impacto causado pelas primeiras projeções de imagens em movimento. Em grande parte do mundo atual, elas tornaram-se muito comuns, estão espalhadas nas mais variadas mídias e são utilizadas em incontáveis aplicações do dia a dia, mas, no fim da era vitoriana, ainda pertenciam ao terreno das novidades excêntricas. Naquele tempo, os rumos do Cinematógrafo ainda eram incertos, contudo, pode-se dizer que, enquanto fenômeno cultural, ele se firmou no intenso entusiasmo do público perante sua insigne capacidade de registrar a realidade. É o que verifica Robert Stam (2003, p. 38) ao explorar os primeiros escritos que aludem a essa invenção: em matérias jornalísticas da época, o autor identifica “um discurso de fascinação, uma espécie de reverência religiosa pela pura magia da mimese”.

“‘É a própria natureza apanhada em flagrante’ exclamavam com supressa e admiração os primeiros críticos”, nos conta Georges Sadoul (1963, p. 23), em *História do Cinema Mundial*. Através do que Sadoul escreve neste livro, conseguimos assimilar mais acertadamente como essas reações iniciais entabularam postulados sobre o cinema e seu lugar no imaginário social. É esclarecedor, por exemplo, que os primeiros operadores do Cinematógrafo costumavam filmar o movimento rotineiro das ruas próximas aos locais de exibição das *vistas* como uma forma de atrair público para as sessões noturnas, uma vez que estes mesmos transeuntes, “pensando que haviam sido filmados, enchiam as salas na esperança de se verem na tela” – há de se ver nessa reação uma entusiasmada busca geral pela comprovação de como aquela máquina “registrava corretamente a realidade familiar” (*Idem, Ibidem*).

Mas o que seria registrar *corretamente*? Para entender a colocação, faz-se necessário considerar o enaltecimento de certo valor ontológico das imagens cinematográficas. Trata-se do reconhecimento de que a veemência mimética dessas imagens sustenta um vínculo excepcionalmente estreito com a realidade, pois, diferente de outros meios de expressão como a palavra ou mesmo a pintura, a inscrição analógica do real transcorre na película de um modo mecânico, por isso, a objetividade do registro é considerada aqui como um dado imanente.

A fotografia, anteriormente, havia sido recebida de um modo bastante parecido¹³. As inquições surgidas ao redor de seu nascimento são parte da herança¹⁴ deixada ao cinema, são atualizadas por ele. O movimento, em particular, oferece fôlego renovado às discussões sobre a aptidão analógica das imagens. Conforme a influente argumentação de Christian Metz (1972, p. 28):

como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade [...] Não se trata apenas, portanto, de constatar que o filme é mais ‘vivo’, mais ‘animado’ que a fotografia, nem mesmo que os objetos são mais corporalizados; vai além disso: no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento.

¹³ Cf. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1998. pp. 27-57.

¹⁴ Podemos destacar como elementos oriundos desse lastro de ancestralidade com a fotografia o instrumental necessário para as inquições sobre a fotogenia: tema caro aos primeiros teóricos do cinema, particularmente a Jean Epstein, e muito ligado aos resíduos do real apoderados e, para eles, intensificados pela arte cinematográfica. Mais tarde, continuou sendo base importante para diferentes pensadores; aparecendo de forma notória como fundamento de parte importante da teoria realista do cinema, cuja produção mais acentuada ocorre entre as décadas de 1940 e 1960, tendo como expoentes André Bazin e Siegfried Kracauer.

Diversos teóricos, entretanto, expuseram fragilidades desse realismo mecânico, expondo camadas mais complexas da relação cinema-realidade e provocando reconsiderações importantes, especialmente acerca do ideal de uma imaculada duplicação maquínica do visível¹⁵. Nesta dissertação, não temos por objetivo traçar uma problematização do tema de forma extensa, mas é preciso reiterar sua influência na caracterização do cinema primitivo, e particularmente da obra de Lumière, como meio pragmático de documentação¹⁶. Não nos referimos ao *documentário* propriamente dito; tal conceituação só viria mais tarde, porém, como nos informa Bill Nichols (2010, p. 118), não são raros os autores que explicam a base desta categoria de filmes através da fusão destas duas histórias:

1) a capacidade incomum das imagens cinematográficas e das fotografias de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão fotomecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças à passagem da luz através de lentes, combinada com 2) a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade.

Com o que levantamos até agora, podemos entrever o alinhamento entre as forças tecnológicas e documentais que marcam a entrada do cinema na grande história. Esse alinhamento lhe possibilita uma admissão orgânica nas escrituras de seu tempo, validando-o como objeto eficiente e funcional, ao mesmo tempo guarnecido de um enlevo próximo da magia. Não por acaso, é provável que a mais popular entre as histórias que narram as reações do público presente na primeira projeção do Cinematógrafo seja aquela do medo de um trem que parecia vir em sua direção.

Mais que um conto sobre a ingenuidade humana frente ao desconhecido, esta é uma lenda de espanto e encanto diante do poderio técnico daquele aparelho inovador. Algo tão ordinário, corriqueiro, como a simples chegada de um trem, torna-se um evento excepcional, pois este trem move-se pelos trilhos de uma paisagem feita de luz e sombras, ele próprio é composto de luz e sombras; tal qual a famosa designação do escritor russo Maksim Gorki¹⁷.

¹⁵ O próprio Bill Nichols (2010, p. 120), por exemplo, não deixará de nos advertir sobre a fé depositada nas propriedades indexadoras de tais imagens; afinal, nossas crenças ou dúvidas em relação ao que é representado nos filmes são pautadas, sobretudo, pelos propósitos dos realizadores e não apenas por discernimento científico: “É com algum risco que aceitamos como dogma o valor de evidência das imagens”.

¹⁶ Desse ponto de vista, a “missão específica, sagrada” da câmera seria registrar o mundo real; isso aflui na ideia de que o cinema deveria “promover o progresso científico, grande ideal do início do século XX, oferecendo-nos um novo modo de apreensão do mundo” (BURCH, 2019, p. 185).

¹⁷ Como um dos primeiros espectadores de cinema, Gorki (*apud* XAVIER, 2017, p. 27) descreve o que vê nessas imagens moventes como um “reino das sombras”. Esse escritor, aliás, nos oferece um bom exemplo do que está em jogo com o valor dos ideais científicos que alimentam o momento de surgimento do cinema, pois ele

Mesmo em representações metalinguísticas sobre o início do cinema, é bastante comum a sua propagação ou exaltação. Um exemplo recente está em *A Invenção de Hugo Cabret* (Hugo, EUA, 2011), filme de Martin Scorsese (1942-), no qual o diretor não apenas cria uma cena retratando a estranheza e admiração dos primeiros espectadores¹⁸, mas se utiliza do conceito da lenda como elemento influente dentro do universo diegético: em outra cena desta mesma narrativa, o personagem principal, um garoto que vive numa estação ferroviária de Paris, encontra-se preso aos trilhos e defronta-se com o perigo de ser atropelado por uma locomotiva. Aqui, a novidade pode estar no uso da tecnologia 3D para tentar replicar a antiga estupefação aos novos espectadores, renovando a impressão de que um trem poderia cruzar a tela, mas tal referência é difundida nos filmes há muito tempo.

“O cinema tinha apenas seis anos e já olhava para si mesmo”, nos diz Ana Lúcia Andrade (1999, p. 15), ao tratar de *O Caipira e o Cinematógrafo* (*The Countryman and the Cinematograph*, EUA, 1901), de Robert W. Paul (1869-1943). O protagonista deste curta foge assustado ao se deparar com a imagem projetada de uma locomotiva se aproximando. Paul aborda com humor a ideia de que os filmes foram recebidos como artigos tão reais que se confundiam com a própria realidade¹⁹.

A bem da verdade, faltam comprovações sobre como realmente foi a conduta dos espectadores perante *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, França, 1896); sequer existem evidências da presença deste filme na sessão inaugural feita no Grand Café. Como aponta Felipe Fernandes Braga (2008, p. 237), a exibição desse título “não consta no programa distribuído aos espectadores da sessão, nem recebe menção nas edições de *Le Radical* ou de *La Poste*, de 30 de dezembro, os dois jornais a dar mais destaque ao evento, inclusive descrevendo as fitas exibidas na ocasião”.

desenvolve uma feroz reprimenda da utilização desta arte incipiente como espetáculo de variedades, “vendo na ‘degeneração’ de tal produto científico um *escândalo moral*” (*Idem*, p. 30 - grifo nosso).

¹⁸ No filme de Scorsese, Georges Méliès é um desses espectadores. Todo o segmento parece se passar depois da estreia no Grand Café. Mas é bem conhecida, vale ressaltar, a história de que Méliès estivera presente já na noite de estreia. Fato ou ficção, em geral, o caso vem contrapor a visão artística e sonhadora do ilusionista com a suposta austeridade dos Lumière, pai e filhos. Jean-Claude Bernardet (2006, p. 12) desenvolve a situação assim: “Georges Méliès foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho, e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o ‘*Cinematographo*’ não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas”.

¹⁹ Felipe Braga, na esteira de Tom Gunning, nos lembra que os primeiros espectadores já esperavam por algo de especial no lançamento do Cinematógrafo: estavam preparados para alguma surpresa, precavidos pela campanha de promoção e até pelo nome do aparelho. Mesmo que tenha havido um impacto momentâneo, especialmente para as pessoas que desconheciam qualquer elemento do *modus operandi* do invento, isso não significa que as projeções foram tomadas como a realidade em si, apenas como um tocante meio de representação (BRAGA, 2008, p. 241).

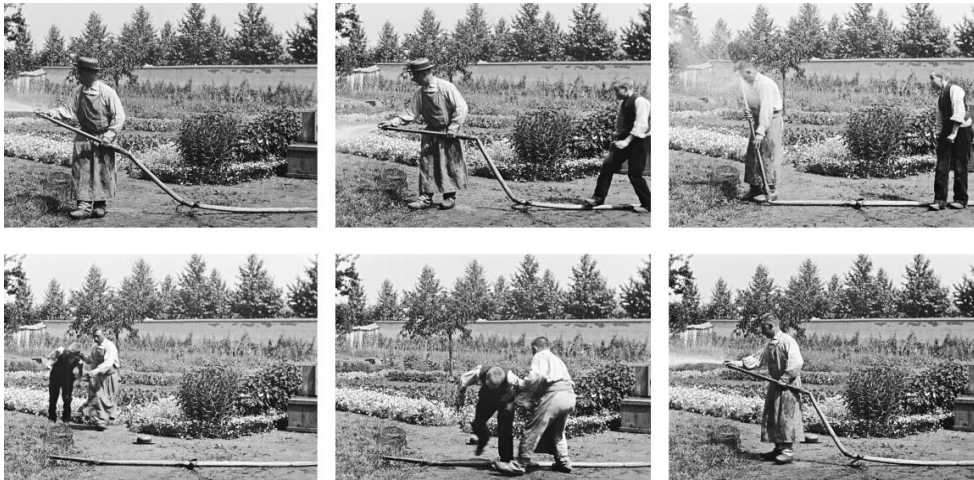
A despeito de sua autenticidade, essa lenda comporta muito bem o ideário em questão. Através dela, o advento do Cinematógrafo, mais que histórico, mostra-se como algo simbólico. E o quadro se completa pela efígie de Lumière como homem da ciência, empenhado em obter o que Inácio Araújo (1995, p. 10) classifica como “a primeira e mais completa definição” do que seria o cinema: “um modo de captar a realidade em movimento sem nenhuma interferência humana”. Por certo, *A Chegada de um Trem à Estação* consegue transmitir certa impressão de espontaneidade, aparentar ser um encontro genuíno com o real, um fragmento bem enquadrado do cotidiano que se entrega à coleta metódica da fisionomia do mundo, uma captura feita sem interferências. Talvez por isso, ele tenha se tornado tão emblemático, enquanto *O Regador Regado* acabe comumente subjugado ou deixado de lado – embora, de acordo com Georges Sadoul (1963, p. 21), na época em que foram criados, estes dois filmes eram os trabalhos mais célebres e imitados de Lumière.

Kiarostami escapa ao chavão. Privilegiando justamente *O Regador Regado*, o diretor aflige a textura supracitada; vem reivindicar um olhar mais amplo sobre a natureza do registro lumieriano e desestabilizar a ideia de que o comportamento de Lumière por trás das câmeras, isto é, o que moldava sua estilística, consistia rigorosamente, como quer Burch (*apud* DARIN, 2004, p. 27 - grifo nosso), em “escolher o melhor enquadramento possível para captar um instante da realidade e filmá-lo *sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação*”.

A fim de descortinar com mais atenção o gesto metalinguístico de Kiarostami, devemos considerar a estruturação do curta em questão que, diferente dos outros filmes projetados naquela sessão inaugural e do que era a tendência das primeiras capturas feitas pelos operadores do Cinematógrafo, dá conta do desenvolvimento de uma historietta integral.

Em linhas gerais, o que acontece em *O Regador Regado* pode ser exposto da seguinte forma: há um homem de chapéu e avental regando as plantas de um jardim. Absorto, ele não percebe a aproximação matreira de um menino que pisa sobre a mangueira e suspende a água. Prontamente, o homem se põe a ver o que aconteceu: olha para a mangueira, tenta esticá-la, erguê-la, mas nada funciona. Outra vez, ele observa a ponta da mangueira e, então, o menino levanta o pé, libertando a água. O líquido escapa com pressão, atingindo em cheio o rosto do homem, fazendo com que o chapéu salte de sua cabeça. O menino tenta fugir, mas o homem consegue capturá-lo. Depois de levar uns tapas, o jovem sai de cena. A seguir, o homem volta ao que fazia antes, continua regando as plantas – agora, porém, sem o chapéu (Figura 01).

Figura 01 – A encenação em *O Regador Regado*.



Fonte: Fotogramas de *O Regador Regado* (1895).

O cuidado com a movimentação e com o tempo torna a encenação patente. Em sua breve duração, se estabelece uma cadeia de acontecimentos não apenas completa, mas provida de uma rima entre o começo e o fim. Nesse ínterim, a fuga do garoto chama especial atenção: depois de soltar a água, o jovem corre para frente, quase na direção do jardineiro. Isso é menos uma fuga do que uma corrida até onde a lente o mantém mais visível – e não parece ser por acaso que ele só consiga escapar até o exato limite do enquadramento²⁰. Também é curioso que o jardineiro escolha não castigar o garoto lá onde o encontra, em vez disso, volta com ele até o centro do quadro. Toda a preocupação em controlar e centrar a ação é ainda mais flagrante se levarmos em consideração que o invento dos Lumière, apesar de todas as qualidades já mencionadas, “tinha ao menos um inconveniente técnico sério”: ele não possuía nenhum visor, isto é, “não permitia enquadrar” (AUMONT, 2004b, p. 37).

²⁰ Essa rigorosa utilização das bordas do enquadramento, cabe sublinhar, é algo que distingue *O Regador Regado* das outras *vistas* de Lumière; as bordas, como escreve Aumont (2004b, p.39 - grifo do autor), configuram aquilo que “limita a imagem, o que a contém, no duplo sentido da palavra”. Mesmo que o garoto da filmagem em questão surja de um terreno inacessível ao olhar dos espectadores, para Aumont (*Idem, Ibidem*), a dinâmica espacial que ali é gerida ressoa por demais o arranjo do palco do teatro e, assim sendo, não compartilha certa qualidade de *transbordamento*, observável em outras *vistas* de Lumière: em *A Chegada de um Trem à Estação*, por exemplo, a locomotiva e os figurantes transgridem constantemente os limites das bordas, fazendo com que o jogo cênico se transforme incessantemente e que o quadro permaneça perfurado pelo que ultrapassa seus limites. É também verdade que, desde um ponto de vista pictórico, *O Regador Regado* não tira muito proveito da profundidade visual regulada pela perspectiva – Lumière, inclusive, chegou a fazer suas próprias refilmagens da *vista* e tal aspecto foi por ele aperfeiçoado: a ação e o elenco eram os mesmos, mas mudando os personagens de lugar e utilizando o ponto de fuga quase de forma literal, pois é em seu rumo que o menino travesso tenta fugir do jardineiro, ele reordenou a ação, guiando-a até o fundo da imagem, complexificando sua visualidade. Acreditamos, contudo, que a relação entre os corpos e o espaço em *O Regador Regado*, desde sua primeira versão, merece notabilidade, pois ela emerge como um meio inequívoco de desbravar o potencial narrativo da imagem em movimento, o potencial da ficção que se constrói através de instrumento que vai ao mundo capturar suas aparências.

Mesmo sendo exceção à regra, *O Regador Regado* é capaz de nublar a pureza canônica das *vistas* de Lumière²¹. Todavia, não acreditamos que Kiarostami se utilize dele apenas para realçar seu caráter diferencial. À luz de sua filmografia e tendo em mente o ideário levantado, é possível inferir que seu gesto contorna uma questão importante para o iraniano: o modo como este curta é construído, sua verve ficcional, estaria contradizendo a magnitude do que ele absorve da realidade?

Vimos que o pensamento sobre a sétima arte, desde o início, esteve às voltas com os aspectos concernentes à representação do real. Nessa lógica, o estabelecimento de uma bifurcação entre ficção e documentário, bem longe de ser apenas uma diferença genérica, implica em modos de agir e pensar diante do que se oferece como representação. Em Lumière, tal distinção ainda não havia se estabelecido tão bem, mas mesmo depois de seu assentamento na teoria, na crítica e na prática, muitos são os cineastas que lhe extrapolam. Conforme escreve Jean Louis-Comolli (2008, p. 90):

Logo fica evidente, para quem percorre essa sequência de lutas e de batalhas chamada ‘história do cinema’, que essa distinção é frequentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas – ia dizer nos seus desejos. De Vertov, Murnau ou Flaherty até Kiarostami, passando por Welles, Rossellini e Godard, o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro.

Nesses atravessamentos, despontam novos modos de pensar as gradações, motivações, evidências, barreiras ou acentuações daquilo que é transcrito na matéria luminosa do cinema. Ao mesmo tempo, surge com eles um grande embaraço conceitual. Como bem coloca o professor César Guimarães (2011, pp. 71-72 - grifo nosso), é necessário considerar que:

a distinção entre documentário e ficção tem sido algo variável, histórica e epistemologicamente, submetida às interrelações particulares mantidas entre os dois registros e amparadas, de maneiras diversas ao longo da história do cinema, por quadros teóricos e perspectivas críticas particulares. *É possível que essa distinção só possa ser apreendida de acordo com a especificidade das inflexões teóricas e críticas que, a cada vez, tanto repõem quanto deslocam, em graus diversos, as diferenças e as aproximações entre os dois domínios, à maneira de cartógrafos que divergem quanto à demarcação dos territórios.*

²¹ Algo similar ocorre quando pensamos no interesse do precursor francês, ao menos como um tipo de produtor, em filmar a paixão de Cristo. A esse respeito: Cf. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. São Paulo: Editora Papirus, 2007.

Sendo assim, sob pena de engastar ou sujeitar seu movimento poético aos artefatos intelectuais de um ou outro teórico, e a fim de arrematar um entendimento sobre a conexão que Kiarostami estabelece com *O Regador Regado*, nos respaldaremos por declarações dadas por ele próprio. Tomemos, então, suas palavras:

Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho e não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa [...] Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade (KIAROSTAMI, 2004, p. 87).

Ressoa nesse breve e conhecido depoimento a energia paradoxal que Kiarostami frequentemente põe em cena. Visando *alcançar uma verdade maior*, ele costuma lançar mão dos mais variados recursos – alguns mais comuns aos filmes de ficção, outros aos documentários. É bem verdade que associar a ideia de mentira ao documentário parece ser contra-intuitivo, mas sob a perspectiva deste cineasta, a veracidade daquilo capturado nas filmagens não poderia se anular, por exemplo, pela utilização de algo como a encenação. Isso significa que a articulação de *O Regador Regado*, mesmo abalando o ideal do documentarismo de Lumière, não o afasta de seu conhecido potencial cinematográfico; as vibrações da realidade não se interrompem por tal articulação. O que ocorre é o impulsionamento de uma maneira diferente de explorar a vinculação entre o cinema e o real, diferente ao menos daquela definição típica do “realismo lumeriano, que até certo ponto é apenas mecânico” (SADOUL, 1963, p. 21).

Enquanto que, para teóricos como Marc Vernet (*in* AUMONT, 1995, p. 100), “qualquer filme é um filme de ficção” – porque um filme torna presente aquilo que, em verdade, está ausente, e exhibe o que “se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever” –, para Kiarostami: “Todo filme é um documentário sobre a vida, ele prova sua existência, sua persistência” (KIAROSTAMI *apud* CIMENT; GOUDET, 2016, p. 164).

Se, por meio de sua refilmagem, o diretor iraniano tece algum comentário entorno do solo de nascimento do cinema, ele o faz puxando os fios da história e do seu próprio desassossego em face de categorias ou de predefinições da gramática cinematográfica. Sendo assim, nos parece que o retorno que empreende ao exórdio da cisão entre ficção e documentário é feito, em verdade, para insistir na indeterminação de tal cisão – ou, talvez, na sua recomposição.

Ademais, à revelia do que ele próprio informa na declaração predita, temos motivos para indagar se não haveria em sua obra uma convocação implícita para que seus espectadores façam o mesmo. Jean-Claude Bernardet, a propósito, percebeu curiosas variações nas falas de Kiarostami sobre o quão relevante seria a consciência do público frente às manipulações feitas no cinema. A mais destoante da menção anterior, possivelmente, é a seguinte: “Em todos os meus filmes lembro que o espectador verá pura fabricação mental. Não faço parte dos cineastas para quem o sucesso é o poder de tornar crível a sua mentira (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 149).

No decorrer desta pesquisa, encontramos insistentes declarações dadas pelo diretor a fim de afastar a ideia de que seus filmes pretendem noticiar o real de forma desanuviada²². De fato, valendo-se constantemente de trivialidades do cotidiano, boa parte da obra de Kiarostami nos remete aos meandros rotineiros da vida que lhe serve como matéria-prima. Mas, ao mesmo tempo, esses filmes guardam um lirismo perene que teima em ser avistado.

Tendo o cinema como fabricação mental, Kiarostami dá a volta no real para acessá-lo de forma sensível na esfera de um rito poético. O diretor não se aliena ao mundo que reflete, não procura nele uma equivalência absoluta e, para abordá-lo, não se limita por catalogações ou definições. Nesse sentido, não facilita aos espectadores uma conceituação sobre sua obra. Em compensação, oferece uma experiência peculiar. Bernardet (2004, p. 157), seguindo a linha de pensamento deixada por Laura Mulvey, acredita que existe um tenaz “princípio de incerteza” esperando pelos espectadores das produções kiarostamianas; tal princípio nasce na oscilação entre o fascínio e o ceticismo, no interior da crença e da suspeita pelo que se vê – ou pelo que se ouve²³.

Nessa indeterminação, o que importa não é se o material é ficcional ou documentário, ou se há um diálogo entre os dois. O problema não está aí, não está mais aí. Diante dos filmes de Kiarostami, ficção e documentário parecem categorias ultrapassadas que não permitem um discurso adequado sobre eles (*Idem, Ibidem*).

²² Muitas delas aparecem ao longo do livro de Bernardet, mas são constantemente percebidas em entrevistas e palestras dadas pelo diretor. Acreditamos, contudo, que a declaração mais enfática a esse respeito esteja mais bem divulgada no texto *O Real, cara e coroa*, do filósofo Youssef Ishaghpour: “É preciso ter em mente que estamos vendo um filme. Mesmo nos momentos em que parece muito real, eu gostaria que duas flechinhas ficassem piscando nos dois lados da tela, de modo que o público não esqueça de que está vendo um filme, não a realidade (KIAROSTAMI *apud* ISHAGHPOUR, 2004, p. 114).

²³ O áudio falsamente danificado no filme *Close-Up (Nema-ye Nazdik*, Irã, 1990) é um bom exemplo disso. A esse respeito: Cf. PINTO, Ivonete. *Close-up - A invenção do real em Abbas Kiarostami*. 2007. pp. 94-113.

É por aí que a diretriz estética de Kiarostami conduz sua audiência pelas margens onde as intenções artísticas se cruzam com a realidade, deixando à flor da pele a dimensão ambígua experimentada pelos espectadores de cinema. Nessa direção, a opinião de Comolli é esclarecedora: para este autor, a estreia do Cinematógrafo, em 1895, é menos o aparecimento do cinema e mais o nascimento dos espectadores como sujeitos de cinema, paradoxalmente fascinados pela têmpera realista e pelos rendimentos ficcionais – e isso é algo que continua até os dias de hoje. Não se trata de confundir imagens com a vida, como faz o personagem do referido filme de Robert W. Paul, mas da oscilação do imaginário quando tocado por imagens: acreditar, duvidar, voltar a acreditar: “Sei muito bem que é apenas uma imagem, mas mesmo assim quero a coisa... sei muito bem que não é o trem de verdade, mas mesmo assim...” (COMOLLI, 2008, p. 94).

No decorrer desta dissertação, teremos oportunidade de avaliar como e em que intensidade essa característica intercorre nos filmes de Kiarostami. Por ora, basta observar que este diretor, de forma bem frequente, proclama não acreditar num cinema “que apresente ao espectador apenas uma versão da realidade”; para ele, é trabalho dos cineastas “deixar os filmes inacabados de modo que os espectadores possam completá-los e contribuir com seu próprio imaginário” (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 52).

Esse traço estilístico é compartilhado por alguns de seus conterrâneos. Os chamados “filmes de arte iranianos” são marcados por trilhas internas que conduzem os espectadores a perceber de forma polivalente sua compleição, uma delas encontra-se justamente na indistinção entre documentário e ficção (PESSUTO, 2011, p. 23). Além de Kiarostami, cineastas como Mohsen Makhmalbaf (1957-), Samira Makhmalbaf (1980-), Jafar Panahi (1960-), Amir Naderi (1946-) ou mesmo Marziah Meshkini (1969-), produzem filmes que, de modo mais ou menos suave, vêm desestabilizar os espectadores, envolvendo-os na reflexão sobre a índole eminentemente ambígua da representação imagética.

Com isso, gostaríamos de retomar a inveterada separação entre Méliès e Lumière, mas sob os termos de Jean-Luc Godard que, ao seu modo típico, deslinda a divisão de forma sofisticada. Segundo ele: “O que interessava a Méliès era o ordinário no extraordinário e a Lumière o extraordinário no ordinário” (GODARD *apud* AUMONT, 2004b, p. 27). Dizendo isso, além de chamar atenção para um tipo de vínculo complementar entre estes cineastas precursores, Godard coloca em jogo o interesse, a intenção. Kiarostami, seguramente, se encaixa no papel do cineasta cujo interesse é encontrar o extraordinário no ordinário. É, de fato, notável como ele nutre apreço pela representação da vida corriqueira, dando-lhe sempre a chance de

transcorrer em instantes aparentemente efêmeros ou imprevistos. Porém, é por um ângulo oblíquo que ele decide encarar a obra de Lumière – ou, mais amplamente, o elo matricial do cinema com a realidade.

Por essa perspectiva, com *O Regador Regado*, Kiarostami pode se reconhecer na História do Cinema desde sua mais celebrada origem, mas sem deixar de ressaltar que, para além de um registro puro ou científico, muito mais que um estilhaço do visível, o fazer cinematográfico é a diligente manufatura de uma *vista*, de um olhar partilhado. Entretanto, como discutiremos a seguir, não se trata de qualquer *olhar*.

2.2 – Sob a vista de Kiarostami

Um contraplano: eis o elemento mais destoante e mais sugestivo da refilmagem que Kiarostami faz de *O Regador Regado*. Mas não é sua única diferença: além de haver aqui uma nova razão de aspecto, conseguimos ouvir o barulho da água, o som dos personagens andando pelo chão, disjuntando as pedras, podendo constatar o pálido azul do céu e a cor verde que brota das folhagens. Tais diferenças são provenientes de recursos técnicos que ainda não existiam ou que não foram utilizados por Lumière. É bem verdade que o som e a cor já estão no cinema desde o princípio – os filmes de Méliès eram pintados *frame a frame*, e as sessões do Cinematógrafo eram acompanhadas por performances musicais –, mas estas características, com maior regularidade e refinamento poético, foram se inserindo nos filmes após aperfeiçoamentos e transformações do aparato cinematográfico.

Tomando o cinema como um “fenômeno idealista”, como quer André Bazin (2014, p. 37), podemos acreditar que era apenas uma questão de tempo para a técnica conseguir ajuntar tais características, pois os precursores do cinema, os “profetas” que estavam em busca de um jeito de representar a realidade de forma integral, desde o início tinham em mente “a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo” (*Idem, Ibidem*). Talvez por isso, reencontrar *O Regador Regado* com cores e sons seja algo menos chamativo do que perceber o seu novo enquadramento, ainda que este esteja muito bem encaixado com o restante da breve narrativa.

A refilmagem, aliás, traz quase os mesmos acontecimentos desenrolados na versão de 1895; diferencia-se mesmo pela inserção de um personagem. Nós o ouvimos, primeiramente. Vinda do extracampo, uma voz infantil, na atitude de um diretor, instrui a contagem regressiva e

ordena: “Ação”. Em meio à pegadinha com o jardineiro, propaga-se o som de suas risadas. Kiarostami, após alguns segundos, nos mostra um garotinho gargalhando, olhando para o visor de uma câmera digital que, pode-se deduzir, registra a *gag* – é o contraplano da encenação (Figura 02).

A simplicidade desse enquadramento pode ser enganosa. Lembremos, em primeiro lugar, que a ideia de montagem não estava estabelecida nas *vistas* lumerianas, e se hoje tomamos essa dialética entre os planos como algo muito óbvio, convém dizer que as relações não eram tão evidentes para os primeiros espectadores. Em alguns lugares, existiu até a função do “explicador” de cinema, alguém que durante a projeção ajudava o público a entender aquela linguagem incipiente que se formava da justaposição de imagens moventes (CARRIÈRE, 2015, p. 14).

Figura 02 – A presença da câmera na refilmagem de Kiarostami.



Fonte: Fotogramas de *Venice 70 - Future Reloaded* (2013).

Levando em conta seu potencial insurgente frente ao valor do processo fotoquímico tão ligado aos filmes de Lumière e, para alguns, à própria essência do cinema, o uso da câmera digital é outro componente que merece atenção. Kiarostami, deve-se dizer, é um entusiasta dessa tecnologia²⁴, um apreciador da liberdade que ela consegue proporcionar. Liberdade, por exemplo, com o tempo, antes restrito ao tamanho da película. Nessa lógica, o cineasta vê no

²⁴ Sua primeira experiência com o digital aconteceu depois de perder os negativos da sequência final de *Gosto de Cereja* (*Ta'm e Guilass*, Irã/França, 1997). Kiarostami reformulou o final deste longa com os *takes* de uma câmera digital, que foram inicialmente gravados como registro de bastidores. Depois, ele realizou o tocante documentário *ABC África* (*ABC Africa*, Irã/França/Uganda, 2001), fruto de uma viagem que fizera a Uganda com o objetivo de se encontrar com algumas crianças órfãs, cujos pais morreram em decorrência da AIDS. Kiarostami (2004, p. 187) nos diz que levou duas câmeras digitais, mas não esperava utilizar as filmagens feitas com elas – a sua utilização foi parte de um estágio inicial de produção – porém, assistindo-as, notou “que seria impossível voltar a filmar com uma câmera 35 mm e obter a mesma simplicidade e vitalidade obtidas com a câmera digital”. Tornaram-se, então, o *original* do filme.

digital a possibilidade de atenuar as interferências da direção nas cenas²⁵, o que proporcionaria a abertura de um precioso espaço para improvisações e encontros fortuitos, deflagradores da incidência do real no ato de rodagem (KIAROSTAMI, 2004, p. 186).

Para este estudo, impõe-se com maior relevância o tratamento metalinguístico que reveste esse contraplano: ele revela a origem da filmagem que víamos, desnudando a chamada “quarta parede”²⁶, retirando do invisível a sua estância criadora. É assim que entramos num jogo metalinguístico, reflexivo. Agora vemos a fonte do primeiro enquadramento, mas e este novo? A sensação de revelação suscitada pelo contraplano, paradoxalmente, reacende o caráter ilusório e ficcional do filme.

Considerando a sua exterioridade plástica, notamos que a baixa profundidade de campo cria um fundo quase abstrato atrás do menino, uma mancha impressionista apropriada para destacar, num plano fechado, seu rosto sorridente (Figura 02). De um lado, esse garotinho é quem coordena a ação; do outro, é quem a protagoniza. A câmera também está fora de foco; ela é bem divisada porque, inelutavelmente, acompanhamos o olhar do garoto, somos envolvidos por ele. É esse, afinal, o olhar que buscamos, que nos orienta. Devemos nos atentar para a presença da criança, para a função que exerce atrás das câmeras e para a importância de seu olhar.

Os personagens de Kiarostami – e muitos deles são bem jovens –, com alguma frequência, surgem envolvidos com algo relativo à produção de imagens, ora fascinados ora desconfiados, mas próximos em algum nível. É o caso de Mahmad (Hossein Yarmohammadi), protagonista do média-metragem *A Experiência (Tajrobe)*, Irã, 1973), que mora no estúdio fotográfico onde trabalha. Ele cuida da limpeza do lugar, busca chá para o dono, entretém as crianças que vão ali para serem fotografadas. Vive entre imagens. O menino monta até seus próprios álbuns, faz algumas colagens com as películas (Figura 03). Quando consegue se afastar um pouco da rotina penosa, agravada pelo comportamento abusivo do patrão, se distrai pelo movimento das ruas e dos fotogramas no cinema.

²⁵ Com isso, a feitura de um filme pode ser compartilhada, aberta ao acaso, ao improvisado, ao transcender do tempo. Tal colocação torna-se evidente quando observamos *Dez (Dah)*, Irã/França/EUA, 2002): o filme é sobre os percursos de uma motorista e as conversas entre ela e seus passageiros, incluindo seu filho. Tudo é capturado a partir de imagens de câmeras digitais instaladas no carro da protagonista, deixadas ali para registrar esses percursos com o mínimo de intervenção possível. No próximo capítulo, arrazoaremos melhor sobre o que significa a atenuação do trabalho da direção nos filmes de Kiarostami.

²⁶ Segundo o *Dicionário Teórico e Crítico*, de Aumont & Marie (2003, pp. 214, 215): “No teatro, é a parede imaginária que separa o palco da sala. [...] No cinema, esta expressão tem apenas um significado alusivo e remete para a teatralidade convencional de certas encenações [...]”.

A *Experiência* é um filme sobre descobertas. Muito se diz sobre a descoberta da sexualidade do protagonista²⁷, mas existe antes a descoberta ou o desvelar das aparências. O enredo é entusiasmado com a paixão de Mahmud por uma garota que vive num bairro mais rico. O jovem forja encontros casuais, torna costume passar pela casa da menina enquanto ela espera o transporte escolar. Nunca se esquece de cobrir as roupas puídas com seu melhor casaco, mas, ainda assim, ele se move depressa, com olhares rápidos; não diz nada, apenas deixa alguns assovios no ar. É só quando, sem autorização, veste um terno do patrão que toma a coragem para, enfim, investir numa longa troca de olhares e sorrisos. Mahmud, portanto, manipula as aparências que acredita necessárias para produzir a ansiada relação.

Algo similar acontece com Ghassem (Hassan Darabi), o herói dúbio de *O Viajante (Mosafer, Irã, 1974)*, primeiro longa de Kiarostami. Todo o filme gira em torno do amor desse garoto pelo futebol: Ghassem quer viajar até Teerã para ver uma partida da seleção, mas não tem dinheiro suficiente. Obstinado, começa a vender o que tem para fazer a viagem. Negocia as suas traves, suas redes, entra em estúdios de fotografia para tentar vender canetas e selos. O que consegue não é suficiente. A última esperança repousa numa câmera fotográfica deteriorada, encontrada por seu amigo num porão. Vender o equipamento, Ghassem descobre, geraria pouco lucro. Antes, havíamos visto que ele não hesita em mentir para se envolver com o esporte²⁸, logo, não surpreende que decida enganar outros garotos a fim de resolver seus problemas. Não há filme na câmera, mas, ainda assim, o menino oferece aos colegas os seus serviços de fotógrafo (Figura 03); cobra um determinado valor por cada imagem nunca tirada e consegue o dinheiro para a viagem.

Já em *E a Vida Continua (Va Zendegi Edame Darad, Irã, 1992)*, um jovem chamado Puya (Buba Bayour)²⁹ tem papel de destaque. Ele é o filho do diretor de cinema que vagueia pela região devastada por um terremoto em busca de dois jovens que haviam trabalhado num filme

²⁷ Isso também não escapa das relações com as imagens sorrateiramente propostas pelo filme. Em uma determinada passagem, como bem lembra Youssef Ishaghpour (2004, p. 104), vemos que Mahmud, durante a noite, imprime e amplia o retrato de uma jovem cliente que havia sido fotografada ali no estúdio onde trabalha; ele cola tal imagem “num anúncio de cartolina com a foto em tamanho real de uma moça de poucas vestes, a fim de usá-la como companheira de cama. Assim, a fotografia – como a mulher da cartolina – torna-se sucedâneo, ausência de realidade, imaginário, suporte de um fantasma”.

²⁸ A sequência inicial o apresenta jogando bola com os colegas. Depois do jogo, mesmo tendo sido informado de que está atrasado para a escola, Ghassem acaba parando numa espécie de banca de revistas, fascinado por uma publicação sobre o esporte que tanto ama. Ele não tem dinheiro para comprar o que deseja, mas afirma ao vendedor que sua mãe o pagará. Chega à sala de aula atrasado, com um pano ao redor da cabeça, alegando que estava com dor de dente.

²⁹ Buba Bayour, segundo nos informa Laura Mulvey (2016), é o filho do diretor de fotografia de *E a Vida Continua*.

que realizara algum tempo atrás. Logo no início, Puya deita-se no banco de trás do carro dirigido pelo pai e começa a observar a paisagem fluida emoldurada pela janela. Depois de um tempo, ele mesmo enquadra a vista com os dedos (Figura 03).

Iremos tratar melhor desse filme no terceiro capítulo, importa-nos trazê-lo neste momento por causa de um comentário feito por Kiarostami sobre o enquadramento de Puya. O cineasta diz o seguinte: “Gostaria de sublinhar a sensibilidade do olhar do menino, a mesma que deveria ter aquele que está ligado ao cinema” (KIAROSTAMI, 2004, p. 236). Orientando-se pelos seus filmes, por essa colocação e pela refilmagem de *O Regador Regado*, considerando especialmente o contraplano adicionado, poderíamos dizer que Kiarostami associa a essência do fazer cinematográfico com o olhar de uma criança? E o que, afinal, implicaria esse olhar?

Figura 03 – Da esquerda para a direita: Mahmad observa alguns negativos; Ghassem finge fotografar as crianças; Puya (re)enquadra a janela.



Fontes: Fotogramas de *A Experiência* (1973), *O Viajante* (1974) e *E a Vida Continua* (1992).

Não é a primeira vez que o diretor, num projeto filmico, envolve-se com Lumière e deixa pistas para compreender melhor as questões colocadas. Quando fez *Lumière e Companhia* (*Lumière et Compagnie*, França/Dinamarca/Espanha/Suécia, 1995), questionaram-lhe: “Por que filma?”. A resposta de Kiarostami (*apud* FRESQUET, 2017, pp. 83-84) foi: “Para mim, fazer filmes é um prazer, mas não o levo muito a sério. É como um jogo, como quando era criança”.

Excederia nosso propósito mergulhar em dados biográficos, mas vale dizer que a juventude do diretor, de acordo com Alberto Elena (2005, p. 14), não foi particularmente feliz; muito isolado, refugiou-se na pintura para combater a solidão – como Lumière, antes dele, envolveu-se primeiro com as artes plásticas e depois com o cinema –; “Abbas era uma criança introvertida com problemas de comunicação, e em sua passagem pelo ensino básico nunca

conversou com nenhum dos seus colegas de escola”.³⁰ O próprio Kiarostami (2004) assume ter tido essas dificuldades em se comunicar; ele diz ter passado a infância numa busca ansiosa e irrequieta pelos mais variados meios de se expressar, abordar seus sentimentos, se fazer presente.

A inquietude, aliás, é o maior emblema de suas memórias infantis: enquanto jovem, não conseguia sossegar, estava sempre à caça de alguma atividade insólita e, regularmente, questionava o porquê de todas as coisas. Segundo ele, algumas crianças ao atingir uma idade mais avançada param de questionar, outras não – “Eu sou como estas”, afirma o diretor – “Talvez resida aí a origem de todas as artes, ou pelo menos de minha arte: *na curiosidade, e não na predeterminação*” (KIAROSTAMI, 2004, p. 194 - grifo nosso).

Erguem-se, entrelaçadas, duas categorias relativas ao modo como o olhar de uma criança estaria associado ao cinema de Kiarostami. Para entendê-las, antes de tudo, é necessário afrouxar o nó que as mantém unidas. A primeira delas concerne aos personagens de pouca idade. Por ter começado sua carreira como cineasta no *Kanun (Kanun-e Parvaresh-e Fekri-ye Kudakan va Nowjavanan*: Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes), os primeiros filmes do diretor eram sobre assuntos relacionados aos percalços da vida infantil. O instituto foi criado em 1965 pela imperatriz Farah Diba, esposa do Xá Reza Pahlavi, mas seu departamento de cinema só se efetivaria cinco anos mais tarde, com *O Pão e o Beco (Nan va Kuche*, Irã, 1970) – primeiro filme de Kiarostami. Parte da produção fílmica do *Kanun*, deve-se dizer, não era necessariamente destinada às crianças, mesmo que a maioria dos filmes, ao menos tematicamente, acabassem por envolvê-las. No caso da obra de Kiarostami, desde *O Pão e o Beco* encontram-se muitos personagens jovens e um forte apreço pela representação da *perspectiva da criança* frente ao mundo (esta temática requer melhor atenção, e será abordada com mais detalhes no próximo capítulo). Mas isso não é uma regra, pois nem sempre são esses os personagens que habitam seus filmes, especialmente naqueles realizados pós-*Kanun*.

Aproximamo-nos, então, da segunda categoria, que não diz respeito aos personagens, mas aos cineastas. Quando Kiarostami diz haver no olhar de Puya a sensibilidade que deveriam ter as pessoas ligadas ao cinema, ele se refere a um tipo de postura para quem está atrás das câmeras: tal postura é impelida por algo que chamaremos aqui de *olhar-infância*.

³⁰ Tradução do autor de: “*Abbas was an introverted child with communication problems, and throughout his basic education he never talked to any of his classmates*”.

Jacques Aumont (1993, p. 59), numa averiguação do termo “olhar”, afasta-o da esfera do puramente visual, e determina que “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão [...]. É a dimensão propriamente humana da visão”. Soma-se a isso que na origem da palavra *infância* – do latim *infantia*, derivada do verbo *fari* (falar) e de sua negação (*in*) – acha-se a ideia de que “o in-fans é primeiro aquele que não fala”, ou ainda, aquele desprovido, isento, de uma “linguagem articulada” (GAGNEBIN, 1997, p. 170). Por fim, deve-se lembrar que Kiarostami coaduna a ideia de infância com a inquietude, a curiosidade e um feitio inquisitivo.

Temos, então, um olhar diletante que inquieta e é inquietado pelo que vê; um olhar que se (co)move pelos impulsos e instintos da curiosidade, que navega desprendido de confinamentos predeterminados pelos códigos da linguagem, que desconfia deles e os questiona. Em seu fluxo de interesses e repercussões deve estar tanto o que se encontra no mundo – desde os temas até as paisagens, os personagens etc. – quanto a intencionalidade que os enquadra e os mecanismos que os reconfiguram em matérias artísticas.

Assim, se a refilmagem de *O Regador Regado* materializa o *olhar-infância*, ela o faz porque o retorno de Kiarostami até Lumière parece ser endereçado à curiosidade inicial fomentadora da confecção das *vistas*. Recordemos que, enquanto o senso comum apregoa o pertencimento da obra desse precursor francês ao campo dos documentários, o título em questão evidencia que seu entusiasmo inicial também tolera componentes embrionários não apenas da ficção, mas, de forma mais específica, das comédias burlescas do cinema mudo – a saber: “a clara relação causa-efeito da pegadinha com seu indispensável instante de envolvente antecipação; uma vítima que ignora algo que se passa e a relação conspiratória do brincalhão com os espectadores; a pura fisicalidade visual da ação” (RICKMAN, 2008, p. 7).³¹

Mais uma vez, não se trata de reposicionar a obra de Lumière em termos genéricos, mas de fazer ver que num mesmo manancial de inspiração artística podem se atravessar intencionalidades polivalentes. Quanto aos pormenores linguísticos específicos da refilmagem, ao desnudar a quarta parede no contraplano adicionado e realçar o olhar comprometido no fazer cinematográfico, o diretor consegue enredar o público num nível mais profundo de participação através da metalinguagem, que “propicia um ‘jogo’ mais aberto e,

³¹ Tradução do autor de: “*the clear cause and effect of the stunt with its indispensable moment of delicious anticipation; the unknowing victim and the prankster’s conspiratorial relationship to the audience; the pure, visual physicality of the action*”.

de certa forma, mais democrático com o espectador – uma vez que explicita suas próprias regras” (ANDRADE, 1999, p. 67).

É por essa explicitação das próprias regras que nos tornamos mais cientes dos manejos discursivos, tanto aqueles utilizados por Kiarostami quanto os de Lumière – uma vez que se coloca em xeque o juízo de absorção inconsciente do visível. É que, mesmo concebendo suas *vistas* antes de uma linguagem específica sequer ter sido estabelecida, temos de levar em conta que Lumière conhecia muito bem a pintura e a fotografia. Além disso, como comprova Lance Rickman (2008), no caso específico de *O Regador Regado*, ele também foi fortemente influenciado pelas tirinhas cômicas da época³².

Podemos, destarte, afastar a ideia de que o *olhar-infância* exprime inocência ou ingenuidade frente às imagens. Longe disso, ao que tudo indica, é um meio de pensar sobre elas, de fazer progredir o arroubo de autorreflexividade da poética kiarostamiana. Dão testemunho disso, de um ponto de vista formal, esse uso da metalinguagem no curta em questão – que desdobra em si não apenas a sua atual recriação, mas também a trama histórico-conceitual que o envolve –, e, de um ponto de vista temático, as ações tanto de Mahmad quanto de Ghassem, protagonistas, respectivamente, de *A Experiência* e *O Viajante* – pois eles fazem de si imagens enganadoras, simulacros, para se aproximar de seus desejos mais verdadeiros: a paixão pela garota e o amor pelo futebol³³.

Em verdade, componentes reflexivos e demandas sobre as imagens se prolongam pelos enredos e pelos interesses dos personagens de Kiarostami quase de forma obsessiva. Como parte disso, sem contar os personagens de pouca idade, cabe mencionar o protagonista de *O Vento Nos Levará* (*Bad Ma-ra Khahad Bord*, Irã/França, 1999), vivido por Behzad Dorani, que viaja até um vilarejo afastado a fim de registrar o transcorrer dos ritos fúnebres típicos daquela região – tal captura iria fornecer imagens raras, mas, curiosamente, esta narrativa gira em torno de forças vitais hábeis em impor dificuldades à obtenção dessa captura tão almejada.

Também é apropriado citar Hossein Sabzian, que inspirou a criação de *Close-Up* (*Nema-ye Nazdik*, Irã, 1990). Kiarostami leu uma notícia de jornal sobre ele e ficou intrigado: Sabzian, um homem pobre, apaixonado pelo cinema, havia sido preso por ter se passado pelo cineasta

³² Cf. RICKMAN, Lance. *Bande dessinée and the Cinematograph: Visual Narrative in 1895* (2008). Nesse texto, Rickman reúne algumas tirinhas cômicas divulgadas no fim da era vitoriana. A extrema similaridade com a composição de *O Regador Regado* comprova que a encenação desta *gag* é praticamente uma tradução intersemiótica do que já circulava em quadrinhos naquele período.

³³ Cf. TESSON, Charles. *A Criação Cinema Ou a Tela Branca de Um Sonho Desfeito*. In: Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias. Catálogo CCBB, 2016.

Mohsen Makhmalbaf. Assim, ele se aproximou de uma família de boa condição financeira, iludindo-os com a promessa de que faria um filme sobre eles.

Outro exemplo é James Miller (William Shimell), um dos protagonistas de *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*, Irã/França/Itália/Bélgica, 2010), que estava na Itália para o lançamento de uma edição traduzida de seu livro sobre o estatuto da originalidade nas obras de arte quando é levado por uma vendedora de antiguidades, Elle (Juliette Binoche), até a *Musa Polimnia*: esta pintura, como explica a personagem de Binoche, foi tomada como uma peça original durante muitos anos, mas eventualmente descobriram que se tratava de uma cópia; ela ganhou, então, o renome de *cópia original* – questionamentos acerca do paradoxo formado por entre estas duas palavras se assoalham por toda a compleição do longa.

Em comparações feitas com a cultura ocidental, esses componentes que suscitam a reflexividade em Kiarostami foram por vezes debatidos como sintoma modernista, vanguardista, maneirista ou pós-moderno. Mesmo percebendo similaridades, acreditamos que reaver a obra do cineasta dentro desses termos seria assumir uma identificação fadada à incompletude, pois suas influências são muitas, são intermitentes e parte considerável delas foi comprovadamente extraída da cultura oriental, mais especificamente da tradição persa/iraniana, como, por exemplo, do *Tazieh*, cerimônia anual que aproxima teatro e religião a fim de rememorar a morte do imã Hussain, neto do profeta Maomé, na batalha de Karbala: “uma herança ancestral cultural, com tendência à fabulação” (PINTO, 2007, p. 31), em que há uma interação efusiva dos espectadores – e que o próprio Kiarostami já afirmou ser a chave da modernidade dentro de sua obra.

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. [...] 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 (ISHAGHPOUR, 2016, p. 212 - grifo do autor).

Além disso, há influxos do misticismo da poesia sufi³⁴, de alguns cineastas conterrâneos que o precederam – dentre os quais, podemos destacar Dariush Mehrjui, diretor de *A Vaca* (*Gav*,

³⁴ Cf. KAHTALIAN, Marcos. *Cinema fundamentalista: o cinema iraniano após a Revolução Islâmica*. 2001. p. 36.

Irã, 1969) – e da miniatura persa³⁵. Ainda sobre esse tópico, é válido evidenciar o seguinte apontamento feito por Alberto Elena (2005, pp. 187-188):

Nada poderia estar mais afastado das intenções de Kiarostami do que o uso dessa reflexividade como exercício lúdico do maneirismo ou como um mero jogo da memória para cinéfilos: se algo repousa por de trás da habitual operação desses dispositivos, é a profunda preocupação filosófica com o significado das aparências e, conseqüentemente, a reflexão sobre o potencial do cinema para reconstituir uma realidade mais profunda por meio de suas ‘mentiras’.³⁶

Por isso falamos aqui de um *olhar-infância*: a sua questão não é tanto a de um puro rompimento com a linguagem, mas, sim, de encontrar algum modo de reorganizá-la como ferramenta de investigação sensível das substâncias que constituem as obras cinematográficas³⁷. Seus descentramentos e rupturas não se encerram num agitado exercício formal, derivam-se do triunfo das curiosidades e interesses, adequam-se pelo que surge no encontro entre o cineasta e o que filma – em outras palavras, é a feitura dos filmes que molda a linguagem, e não a linguagem, ou o desvio dela, que molda a feitura dos filmes –, costumam, enfim, deixar parte de suas questões à vista, como um chamado para que os espectadores não só consigam perceber seus mecanismos internos, mas se inserir no fluxo dos enigmas que energizam tal investigação.

Entre os mais diversos cineastas, iniciativas devotadas em definir uma conduta do olhar, desde muito cedo, amparam gestos reflexivos. Exemplos variam do “*Cine-Olho*”, de Vertov (in XAVIER, 2018, p. 210), “que contesta a representação visual do mundo dada pelo olho humano e que propõe seu próprio ‘eu vejo’”, até a proposição feita por Brakhage (*Idem, Ibidem*, p. 273), de “um olho não governado pelas leis da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição”, passando, notoriamente, pela mirada hitchcockiana: o

³⁵ É o que indicam Oliveira Jr. (2016a) e Youssef Ishaghpour (2004). Cabe ressaltar que o próprio diretor não acreditava em uma influência direta da miniatura persa, mas reconhecia ali a mesma natureza, o mesmo solo de criação e inspiração artística (NANCY, 2001). No próximo capítulo, voltaremos a tratar da influência da miniatura persa sob a ótica de Ishaghpour.

³⁶ Tradução do autor de: “*Nothing could be further from Kiarostami's intentions than the use of this reflexivity as a playful exercise in mannerism or a simple film buff's memory game: if anything lies behind the habitual use of these devices, it is a profound philosophical concern with the meaning of appearances and, consequently, a reflection on the cinema's potential to reconstitute a deeper reality by means of its 'lies'.*”.

³⁷ Para Ishaghpour (2004, p. 125), diferente de cineastas como aqueles que realmente estão ligados ao movimento modernista, Kiarostami “não foi um rato de cinemateca a ponto de precisar se situar na história do cinema e se defender dela. Ele vem de um ‘antes e não se situa num ‘depois’”; as suas experimentações e tensionamentos da linguagem não são necessariamente artimanhas que se animam, por exemplo, pelo objetivo de se opor aos pressupostos vigentes. Isso, porém, pode ser uma consequência inevitável de suas formulações estéticas.

“ato de olhar”, em alguns dos mais conhecidos trabalhos do mestre do suspense, “é em si o motivo, o ‘tema’ da narrativa, além de ser o ponto nodal da decupagem e da trama” – em Alfred Hitchcock, é o olhar que “produz a ficção” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 13).

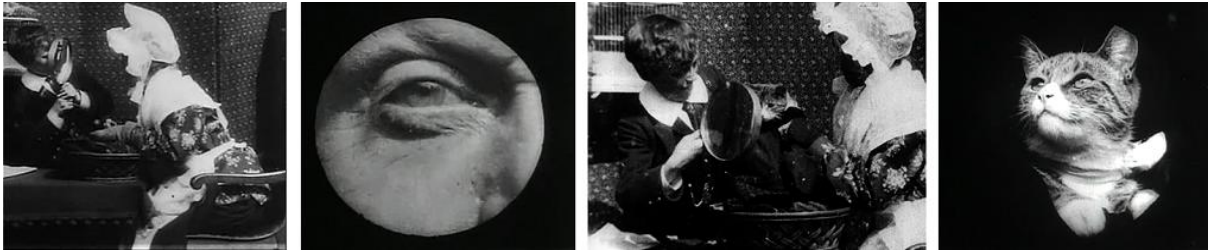
Seria preciso frequentar cada um desses exemplos para realmente entender as sinuosidades e as singularidades de seus dispositivos de reflexividade, todavia, podemos estimar que o elo organizado entre o cinema e a visão é algo que obseda diversos cineastas – também os cinéfilos, os teóricos, quem quer que troque olhares com um filme e tenha a visão encantada num invulgar investimento psíquico. Estância da partilha dos olhares, o cinema inflama o funcionamento secreto das próprias imagens ao servir-se dos expedientes metalinguísticos.

Como visto em Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2020, p. 103): “A lente cinematográfica, desde o começo, frequentemente funcionou como um olho protético, servindo de extensão mecânica da percepção humana”. Não à toa, filmes como *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kino-Apparatom*, URSS, 1929), de Vertov³⁸, logram ser lidos à luz do louvor que fazem a esse maleável olho descorporificado, “órgão dos sentidos que descobre o mundo como que pela primeira vez” (*Idem, Ibidem*, p. 104), pois consegue lançar nossa consciência em determinados recantos das matérias filmadas que, de um ponto de vista natural, seriam arriscados ou mesmo inalcançáveis a nosso ver. No cinema, enquanto espectadores, podemos, por exemplo, confrontar uma fera ou um trem sem sofrer sequelas, e nos aproximar de rostos, de gestos, de particularidades, mesmo estando sentados, quase imóveis, protegidos em uma sala escura.

De um jeito axiomático, o agenciamento intelectual do olhar já era diagnosticado de forma íntima, em *Os Óculos de Leitura da Vovó* (*Grandma's Reading Glass*, Reino Unido, 1900). Nesse curta-metragem, dirigido por George Albert Smith, um garoto brinca de ver. Tudo começa com um plano aberto, em que o personagem é apresentado ao lado de sua avó. Munido de uma lupa, ele se põe a observar certas coisas que o cercam; numa atitude detetivesca, esquadrinha detalhes do que o atrai. Essa operação é transposta aos espectadores por Smith: aquele enquadramento inicial, típico dos filmes do período, passa a ser intercalado com planos mais fechados, correspondentes ao que a lente do objeto enfoca e redimensiona (Figura 04).

³⁸ A questão da *mecanicidade do olho* é forte em Dziga Vertov (*in* XAVIER, 2018, p. 202) que, tanto em suas teorizações quanto nas suas produções, alude aos elementos mecânicos do cinema sob uma perspectiva ideológica – “Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito” – e cria um manifesto em defesa de um determinado modo de utilização do aparato cinematográfico que nunca se esquece ou se esquiva da força técnica que lhe dá a vida: “Todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência profunda da sua própria técnica” (XAVIER, 2018, p. 203).

Figura 04 – Um garoto explora a visão da lupa.



Fonte: Fotogramas de *Os Óculos de Leitura da Vovó* (1900).

Cumprir dizer que esse tipo de utilização da decupagem e da montagem não era prática corrente em 1900, mas tais recursos já aparecem aqui de forma precisa e evidente. Na dinâmica do filme, a atitude do garoto conduz nosso olhar, e é por seu intermédio que invadimos a cena; cabe reparar que, por serem (re)emoldurados esfericamente, os planos fechados denotam sua origem diegética, mas também anunciam sua ênfase discursiva.

Nesse sentido, um plano específico se destaca: aquele do olho da avó (o segundo mostrado na *Figura 04*) que surge agigantado quando regido pela lente da lupa-cinema: esta aparição sobrenatural de um retalho da concretude do real indica o jogo imagético de amplificação do olho orgânico. Mais ainda, esse olho que nos encara de volta parece antever questões relativas ao voyeurismo e à sedução escopofílica de um olhar sem corpo, cuja aproximação inaudita até aquilo que divisa deu origem a uma série de problematizações em níveis éticos e estéticos – dentre elas, estão o *male gaze* e o olhar de vigilância³⁹.

Não seria desmedido afirmar que determinadas separações entre diferentes vertentes criativas do cinema pautam-se justamente pelas crenças e posições tomadas com relação aos caminhos oferecidos por esta arte para chegar tão perto de alguém ou de alguma coisa. Ismail Xavier (2003), ao resgatar o clima que acolhe o Cinematógrafo no final do século XIX, reitera o apreço por esta tecnologia como instrumento de dominação da natureza visível, e nos lembra que sua utilização incorre rapidamente em metamorfoses e divergências.

³⁹ Entre os anos 1970 e 1980, sobreechegam teorias de cinema interessantemente marcadas pela psicanálise de Jacques Lacan, pelos pensamentos de filósofos como Michel Foucault – trazendo a ideia de que “o olho é o ponto de convergência privilegiado para várias estruturas de visibilidade e olhares que, no cinema, encontram sua articulação no plano, no enquadramento e na montagem” –, e também pelas ideias do movimento feminista, que influenciam as teorizações da época ao apontar “padrões específicos de controle e cativação (dentro do espaço intradieético, entre a câmera e personagens ou entre espectadores e filme) inerentes ao olhar” (ELSAESSER; HAGENER, 2020, pp. 102-103). Sobre esse último contexto, um artigo bastante relevante é “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, escrito por Laura Mulvey e publicado originalmente em 1975, na revista *Screen*: ele pode ser encontrado na já referida coletânea *A Experiência do Cinema*, cuja organização foi feita pelo professor Ismail Xavier (2018).

As questões sobre a expressividade do *close-up* são determinantes já nesse momento. Nos Estados Unidos, a utilização dos planos próximos foi assimilada pela influência do teatro e da literatura popular, levando os impulsos dramaturgicos dos enredos a operar nos detalhes. Tudo pode incrementar a narrativa, transmitir um significado; o rosto, em especial, assume a ideia de “janela da alma” (XAVIER, 2003, p. 40): nesta acepção, o cineasta basilar seria David Wark Griffith (1875-1948). Quase em paralelo, na França, Jean Epstein (1897-1953) e Germaine Dulac (1882-1942) elogiam o *close-up* por motivos diferentes, e o manipulam ao lado de perturbações na imagem e no movimento, como as “alterações de velocidade da câmera” – é que, para estes cineastas, o poder do cinema não repousa em uma reprodução do nosso modo costumeiro de apreensão do ver ou mesmo do sentir; eles querem, sobretudo, a “vida secreta que se tece a nossa volta e em nós, ganhando expressão nas formas instáveis, fora da nossa consciência” (*Idem, Ibidem*, p. 42).

Em alguma medida, as questões do cinema são as questões do olhar, referem-se a seus efeitos de duração e proximidade, suas intenções, possibilidades e, talvez, acima de tudo, aos seus limites. Ademais, aos cineastas, filmar pode ser empregar uma visão de mundo e também correr o risco de tê-la confrontada, remodelada. Como, afinal, lidar com o que surge no momento do encontro com os corpos filmados? Existe a viabilidade de incorporar essa interação nos filmes? Lembremos que o próprio ato de enquadrar é destacar alguma coisa, conquanto outras são suprimidas. Desde aí se encontra uma limitação inevitável. O que se perde e o que se ganha centralizando a ação, organizando um plano, avultando uma narrativa? O que foi deixado de fora deve permanecer invisível? Eis algumas das questões que parecem desossossegar Kiarostami.

É fato que em palestras, entrevistas e textos escritos, o cineasta discutiu algumas dessas interrogações. Ao lado de Jean-Luc Nancy, por exemplo, versou sobre o incômodo que o limite do enquadramento lhe causava. Para ele: “O cinema conforme dá a ver, obstrui o olhar. Isso porque egoisticamente limita o mundo a um lado do cubo e nos priva dos outros cinco”⁴⁰ (KIAROSTAMI *apud* NANCY, 2001, p. 91). Em resposta, Nancy (*Idem, Ibidem*) ressalta que “mesmo na realidade, nunca vemos mais do que dois ou três lados do cubo, sempre há algo que fica oculto, mesmo assim, a partir daí conseguimos ver a totalidade das coisas”⁴¹.

⁴⁰ Tradução do autor de: “*Le cinéma, autant qu'il donne à voir, borne le regard. Parce qu'il limite égoïstement le monde à une face du cube et nous prive des cinq autres*”.

⁴¹ Tradução do autor de: “*Mais même dans la réalité, on ne voit jamais que deux ou trois faces du cube, il y en toujours qui restent cachées et c'est à partir de là que l'on voit quand même la totalité*”.

À medida que o assunto avança, o cinema é questionado na função de transporte seguro pelos subterrâneos do visível. A conversa com Nancy é interessante, mas torna perceptível que é mesmo na sétima arte, na ondulação de cada filme, o lugar onde Kiarostami busca, por seus próprios meios, respostas para as questões como as que foram levantadas acima. Em razão disso, no escopo desta pesquisa, nosso interesse recai sobre sua práxis cinematográfica, ou seja, sobre o modo como tais questões se manifestam na escritura de seus filmes.

Nosso objetivo maior é dar novos passos rumo a uma compreensão das articulações reflexivas na produção kiarostamiana; articulações cujo vigor de inquisição, como aponta Luiz Carlos Oliveira Jr. (2016a), possui a potência e a profundidade de um gesto teórico. Para tanto, devemos considerar que a incidência da reflexividade é algo tão persistente quanto volúvel na obra de Kiarostami. Como vimos, mesmo numa breve contribuição para um projeto fílmico, este diretor enlaça elementos reflexivos.

Ocorre que, em paralelo à propensão curiosa do *olhar-infância*, ao longo da extensão de sua obra, esses elementos se diversificam: ora querem saber dos personagens ou das pessoas que lhes conferem uma vida-imagem nos filmes ora pairam sobre temas; outras vezes parecem ser tentativas de se adensar nos extremos da representatividade, em repensar as funções e funcionalidades do cinema; cuidam também de aludir influências de outros meios artísticos, principalmente a poesia e a pintura, tanto oriental quanto ocidental. Daí, surgem ecos, retornos, espelhamentos, zigue-zagues: sinais mais ou menos explícitos e fragmentários que denotam essa constante peregrinação interior.

Tendo isso em mente, um conjunto de três filmes se impõe à nossa atenção; neles, tal peregrinação se manifesta de modo inequívoco e instigante. Trata-se da trilogia de Koker. Em seu desenvolvimento, Kiarostami recupera e, simultaneamente, inova alguns de seus procedimentos formais e de seus temas prediletos, induzindo caminhos inéditos para as suas realizações futuras. Vale lembrar que a dimensão metalinguística, no decorrer dos três filmes, ganha cada vez mais força e evidência. Todo esse procedimento, segundo nos parece, oferta uma chance de averiguar, dentro do íntimo mutante da obra deste diretor, como seu processo criativo encontra-se atrelado ao desenvolvimento de uma intensa meditação sobre a linguagem cinematográfica.

Optamos, pois, por eleger essa trilogia como fio condutor para o trajeto a ser percorrido nos próximos capítulos. Apostando que ela cumpre um papel central no pensamento de Kiarostami, iremos examinar os elementos reflexivos dispersos em sua constituição, esperando compreender melhor o estilo do cineasta e a consciência teórica de seu legado.

3. CAPÍTULO 2 – DIFERENÇA E REPETIÇÃO

O primeiro filme da trilogia de Koker, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (*Khane-ye Doust Kodjast*, Irã 1987), estabelece um importante marco na trajetória de Abbas Kiarostami; a começar pelo prêmio que recebeu no ano de 1989, em ocasião do Festival Internacional de Cinema de Locarno.

O Leopardo de Bronze não foi só o primeiro prêmio estrangeiro de relativa importância entregue a Kiarostami, mas foi também, e de forma ainda mais significativa, uma magnífica caixa de ressonância para seu trabalho: depois de vinte anos atuando na profissão, as principais revistas especializadas do mundo começaram a escrever sobre seus filmes. [...] Não há dúvida, além disso, de que essa exibição foi muito importante, não apenas para a futura carreira internacional de Kiarostami, mas também para o destino do cinema iraniano pós-revolucionário (ELENA, 2005, p. 79)⁴².

A partir dessa notoriedade internacional, críticos, cinéfilos e acadêmicos de diversos países passaram, com invulgar regularidade, a tentar decifrar aquele cinema singelo, e ao mesmo tempo complexo, que estava se produzindo no Irã. Especialmente em Kiarostami, muitos pensadores ocidentais se empenharam em reconhecer e perscrutar traços da modernidade, sobretudo do Neorrealismo. Contudo, talvez como sintoma da distância cultural, é possível notar que qualquer coisa de enigmático sempre conseguiu se sobressair de suas imagens e histórias. Nesse sentido, a pergunta feita pelos *Cahiers du Cinéma* ergue-se emblemática: “Quem é você, Senhor Kiarostami?”⁴³.

Mesmo aliviando o caráter biográfico da interrogação, permanece árdua a tarefa de tentar formular alguma resposta. Perante artista tão desassossegado, seria preciso considerar as inúmeras variações de sua trajetória, de seu estilo⁴⁴. Ainda hoje, os filmes de Kiarostami escapam de definições regulares e rompem com grilhões conceituais – o que, ao menos em parte, explica a proliferação de estudos tão diversificados que crescem ao seu redor.

⁴² Tradução do autor de: “*The Bronze Leopard was not only Kiarostami's first relatively important foreign award, but also, and more significantly, it represented a magnificent sounding board for his work: after twenty years in the profession, the world's leading specialist reviews began to write about his films. [...] There is no doubt, however, that this screening was very important, not only for Kiarostami's future international career but also for the fate of post-revolutionary Iranian cinema*”.

⁴³ Mais precisamente, tal pergunta serviu de título para uma edição da revista francesa: *Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami?*, *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.º. 493, jul-ago, 1995.

⁴⁴ Compreendemos, aqui, a noção de *estilo* seguindo a linha deixada por David Bordwell (2013, p. 17), isto é, como “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia em um filme [...] a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas”.

Longe da pretensão de solucionar a questão dos *Cahiers*, tendo antes o desejo de contribuir com os estudos que dela se aproximam, o propósito maior desta pesquisa perpassa a tentativa de entender como alguns aspectos do desassossego estético deste cineasta se relacionam com os processos reflexivos que permeiam seus filmes. Queremos flagrar o pensamento de Kiarostami sobre o cinema em seu processo ativo, em mudança e oscilação.

Isso nos leva até outro aspecto marcante de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Acontece que parte dos exegetas de Kiarostami, dentre eles, Alberto Elena (2005) e Youssef Ishaghpour (2004), tratam este longa-metragem como um ponto de inflexão em sua obra: eles acreditam que, no momento de realização do filme, o estilo do cineasta passava por uma transformação determinante. Todavia, também se acham aqui diversos elementos que já haviam sido explorados por Kiarostami desde o princípio de sua carreira. Esses impulsos de ruptura e continuidade guardam prenúncios de trabalhos futuros e ecos de criações passadas, o que pode nos oportunizar o flagrante que almejamos e, de forma mais abrangente, instaurar nossa busca por comprovar o papel nuclear da trilogia de Koker na dimensão teórica do trabalho do diretor.

Tendo isso em mente, decidimos desenvolver este capítulo observando tais impulsos, dando especial atenção para a verve reflexiva que surge entre eles. Além disso, privilegiando, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, a perspectiva das crianças como traço de continuidade e – no esteio dos pensamentos de Ishaghpour (2004) – a influência da poesia como indício de ruptura, tentaremos elucidar como o influxo de inquietude e a experimentação de diferentes procedimentos formais são fundamentais para o avanço da investigação particular de Kiarostami sobre o discurso cinematográfico e suas potencialidades de representação da vida.

3.1 – A perspectiva da criança

No capítulo anterior, tratamos do conceito de *olhar-infância* no cinema de Kiarostami, uma atitude regulada pela curiosidade artística, pelos interesses e desconfianças acerca de tudo aquilo que toca e constitui a matéria cinematográfica. Temporariamente, havíamos desassociado tal conceito dos personagens de pouca idade que habitam os filmes do diretor, mas acreditamos que existe uma correlação relevante entre eles, correlação que, em grande parte, é responsável pela morfogênese da teia reflexiva que unifica a poética kiarostamiana.

A presença da criança como protagonista é, pois, o primeiro aspecto que queremos realçar na trilogia de Koker, mais especificamente, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Trata-se de um elemento frequente e definidor não apenas na obra do cineasta, mas na cinematografia de seu país. Isso se deve ao contexto político-social e ao seu peso sobre a produção cultural. A fim de entender um pouco melhor essa questão e as condições de criação de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, podemos rememorar um significativo evento histórico: a Revolução Iraniana.

Em janeiro de 1979, o Xá Mohammad Reza Pahlavi, cedendo a pressões diversas, abandonou o Irã; entre a dissolução de sua monarquia e a instauração da república islâmica, autoridades religiosas, como o Aiatolá Ruhollah Khomeini, ganharam bastante protagonismo político. Foi um período de mudanças, instabilidades e incertezas, quando muito do que havia sido concebido sob o governo do Xá estava sendo destruído ou comprometido. Kiarostami, como foi visto no capítulo anterior, desenvolvia seus projetos no Kanun, instituto que havia sido criado pela esposa de Pahlavi.

De acordo com Alberto Elena (2005), apesar da situação crítica, ao longo da fase de implementação do regime islâmico, as intervenções foram relativamente moderadas em relação ao Kanun – não apenas em razão de seu conteúdo ser prioritariamente voltado ao público infanto-juvenil, mas porque seus produtos não eram de grande apelo comercial e, sendo assim, suas atividades puderam seguir já no início da década de 1980 – o que proporcionou uma brecha para Kiarostami continuar com seu trabalho à margem de maiores restrições impostas pelas políticas culturais do governo.

Cabe ponderar o nível de moderação dessas interferências. É bem verdade que a colocação de Elena se aplica bem ao Kanun, enquanto instituto, mas, para se medir o impacto real de tais interferências, também podemos considerar que apenas Kiarostami restou no departamento de cinema: todos os seus colegas de profissão foram afetados, tiveram de partir em exílio.

Nas palavras do próprio diretor: “Antes da Revolução Islâmica éramos seis ou sete a fazer filmes. Depois de 1979, meus colegas partiram para a Europa ou para os Estados Unidos, e eu fiquei sozinho” (KIAROSTAMI, 2004, p. 200).

Ainda assim, pode-se dizer que o Kanun sempre foi um reduto excepcional para a produção de determinada arte marginal; como explica Douglas Resende (2007, p. 18):

O estabelecimento do Kanun era parte de uma política de desenvolvimento cultural que o regime de Pahlavi havia iniciado para oferecer entretenimento inofensivo à juventude iraniana. Mas o instituto acabou se tornando um cavalo de Tróia para o governo – que naquele momento já havia assumido seu caráter ditatorial perverso – e muitos dos trabalhos literários mais subversivos daqueles anos eram publicados e distribuídos largamente pelo Kanun.

O instituto, em síntese, seja sob o governo do Xá ou dos Aiatolás, foi por muito tempo um espaço *sui generis* de liberdade e experimentação artística, tendo em vista que havia, principalmente após a Revolução, uma série de imposições e restrições relativas a todos os filmes que poderiam ser produzidos ou mesmo exibidos no país. Nesse cenário, apenas a criança, explica Marcos Kahtalian (2001, p. 54), “encontra uma relativa liberdade de figuração no cinema iraniano”. Em consequência, a realização de filmes protagonizados por personagens de pouca idade, que já eram comuns dentro do Kanun, tornou-se, de modo geral, algo recorrente na cinematografia do país; mais ainda, tornou-se um caminho para que os artistas pudessem promover reflexões estético-políticas. Para Kahtalian (2001, p. 57):

É como se o cinema iraniano promovesse uma poética da inocência, da ingenuidade, enraizada nas classes populares, mas, sobretudo, nas crianças. É longa a lista de filmes em que o protagonista principal é uma criança em luta para cumprir uma obrigação moral simples, em luta para ser capaz de respeitar uma ética dos despossuídos.

A *relativa liberdade* de que fala esse autor, também foi abordada por Kelen Pessuto. Segundo a pesquisadora, com as “muitas normas que surgiram para enquadrar o cinema aos preceitos islâmicos, havia se tornado difícil a representação de personagens”. Dessa forma, por serem vistas como receptáculos de valores almejados pelos muçulmanos, “como o amor à família, a pureza e a inocência”, as crianças-personagens conseguiam escapar de determinadas arestas da censura e abrir caminho à frente de inúmeras produções, movendo críticas cuidadosamente afiadas sobre o autoritarismo ao seu redor (PESSUTO, 2011, p. 81).

O protagonismo entregue às crianças, seus comandos de olhar sobre universos arbitrários, dogmáticos e opressores, se apresenta de maneira insistente, ainda que esparsa, na História do Cinema mundial – o que, deve-se ressaltar, não o torna menos valoroso e pujante⁴⁵ –, mas

⁴⁵ Vide filmes como *A Infância de Ivan* (*Ivanovo Detstvo*, URSS, 1962), de Andrei Tarkovski (1932-1986); *O Pássaro Pintado* (*The Painted Bird*, República Tcheca/Eslováquia/Ucrânia, 2019), de Václav Marhouk (1960-); *Cafarnaum* (*Capharnaüm*, Líbano/EUA/França/Reino Unido/República de Chipre/Catar, 2018), de Nadine Labaki (1974-); e até mesmo *Os Incompreendidos* (*Les Quatre Cents Coups*, França, 1959), de François Truffaut (1932-1984).

ocorre que, no Irã, esta é uma característica tão periódica e estimada que alguns autores, como David MacDougall, acreditam que o conjunto de obras executado ali, talvez, constitua a “única cinematografia nacional que oferece às crianças um papel central na sociedade” (MACDOUGALL *apud* PESSUTO, *Ibidem*).

Na filmografia legada pelo Neorealismo italiano⁴⁶, de fato, crianças e adolescentes dotavam os filmes de uma perspectiva invulgar – neste sentido, *Alemanha, Ano Zero* (*Germania Anno Zero*, Itália, 1948), de Roberto Rossellini (1906-1977), talvez seja o exemplo mais representativo e impactante⁴⁷. Tal característica, aliás, é frequentemente utilizada por críticos e pesquisadores ocidentais a fim de estabelecer conexões entre o movimento fermentado na Itália e parte do cinema iraniano⁴⁸. Entre eles, porém, há de se considerar uma “diferença fundamental” sublinhada por Kelen Pessuto (2011, *Ibidem*): a distinção “entre as crianças do cinema iraniano e do italiano é que no primeiro [elas] são vistas também como agentes da sociedade, já no segundo o papel delas como vítima de um sistema é preponderante”.

Em maior ou menor grau, isso é o que se pode observar em produções como, por exemplo, *O Balão Branco*⁴⁹ (*Badkonake Sefid*, Irã, 1995), de Jafar Panahi; *Filhos do Paraíso* (*Bacheha-Ye Aseman*, Irã, 1997), de Majid Majidi (1959-); *O Jarro* (*Khomreh*, Irã, 1992), de Ebrahim Forouzesh (1939-); e *Tartarugas Podem Voar* (*Lakposhtha Parvaz Mikonand*, Irã/França/Iraque, 2004), de Bahman Ghobadi (1969-).

Se, depois da Revolução Islâmica, a presença da criança passa a ser utilizada com tamanha assiduidade e importância, é imprescindível lembrar que, na filmografia de Kiarostami, em específico, isso sempre ocorreu. Esse é um dos motivos pelos quais seus trabalhos tornaram-se inspirações tão fortes para alguns de seus contemporâneos. Talvez, também seja o que tenha levado ele próprio a dizer não acreditar que as decorrências do evento histórico levantado tenham sido capazes de desarranjar sua linha de elaboração artística – o que não significa,

⁴⁶ O movimento neorealista, conforme consta no *Dicionário Teórico e Crítico*, de Aumont & Marie (2003, p. 212): surgiu “durante a guerra e oriundo, a um só tempo, da influência das escolas realistas francesas (Renoir, Clair, Grémillion) e, de modo mais amplo, europeia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Barbato, De Santis, do *Centro Sperimentale* e da revista *Cinema*”.

⁴⁷ É um dos exemplos utilizados por Gilles Deleuze (2018, p. 14), em *A Imagem-Tempo*, segundo volume de sua taxonomia sobre a sétima arte. Quando o filósofo versa sobre a mudança das percepções óticas do cinema clássico para o cinema moderno, coaduna a presença da criança nos filmes do Neorealismo com a ideia de uma “impotência motora” que afeta os pequenos diante do mundo dos adultos, sendo que é justamente isso que, segundo Deleuze, aumenta sua “aptidão para ver e para ouvir”.

⁴⁸ Cf. RESENDE, Douglas. *O cinema de Abbas Kiarostami: Entre a transparência e a auto-inquirição*. 2007. pp. 31-35.

⁴⁹ O roteiro deste filme foi escrito por Abbas Kiarostami.

como bem escreve Alberto Elena (2005, p. 56), “que os ecos da Revolução não possam ser claramente ouvidos no *corpus* de Kiarostami”⁵⁰.

Logo em seu filme de estreia, *O Pão e o Beco*, o qual foi inspirado numa situação ocorrida com seu irmão, quando era mais novo, Kiarostami se utiliza da perspectiva de uma criança para transfigurar certa circunstância corriqueira, familiar, num itinerário estranho e temível. O curta narra a volta para casa de um menino (Reza Hashemi) que havia ido comprar pão. No meio do percurso, um cachorro o intimida. O menino foge, mas o animal permanece nos becos, bloqueando seu caminho. O protagonista espera um tempo; tenta prosseguir novamente, não consegue; tenta outra vez, ao lado de um adulto desconhecido (Mehdi Shahvenfar), mas este segue seu próprio trajeto, deixando o pequeno em desamparo. Em seguida, o cachorro faz sua investida mais severa e o menino precisa enfrentá-lo: ele se ajoelha e joga para o animal, supostamente ferino, um pedaço do pão que levava consigo. Daí em diante, sem a conotação violenta de antes, o cão, tal qual um protetor, continua acompanhando o garoto, quase sempre ao seu lado, até a porta de casa.

Em *O Pão e o Beco*, a escolha da locação, a visualidade do espaço e a organização do tempo são fundamentais para redimensionar o habitual caminho de casa num recanto ameaçador: os becos e as ruelas da paisagem oferecem um aspecto labiríntico ao enredo e o curta-metragem é formado por períodos de espera: em sua maior parte, não há nenhuma ação ostensiva em jogo, mas o que se desenrola no tempo parece ser algo ainda mais profundo. Kiarostami, experimentando ritmos de montagem, parece querer filmar algo que não pode ser visto: o crescimento da ansiedade dentro do menino.

Já em seu segundo filme, outro curta, chamado *O Recreio (Zang-e Tafrih, Irã, 1972)*, o protagonista é apresentado no corredor de uma escola, esperando para ser castigado. Dara (Sirus Hassanpur), acidentalmente, havia quebrado uma janela enquanto jogava bola com os amigos. Depois do castigo, ele inicia sua jornada de volta para casa. No caminho, além de um cachorro num beco, encontra um grupo de meninos travando uma partida de futebol. Dara decide ficar ali, observando com atenção o desenrolar da partida. Num determinado momento, a bola cai em sua direção e ele lhe dá um chute; advém que, como o vidro quebrado já prefigurava, seu chute é forte demais e a bola vai pra longe. O garoto é açoitado pelos outros meninos e precisa se esconder antes de prosseguir com sua jornada solitária.

⁵⁰ Tradução do autor de: “*This does not mean, of course, that the echoes of the Revolution cannot be clearly heard in the Kiarostami corpus*” (no próximo subcapítulo, vale dizer, voltaremos a tratar desses *ecos*).

Alain Bergala (*apud* ELENA, 2005, p. 20)⁵¹ afirma que:

Basicamente, os dois primeiros filmes de Kiarostami podem ser considerados como variações de uma mesma estrutura: um garoto vai de um lugar até outro por um caminho familiar; ele se depara com um obstáculo (um cachorro, uma partida de futebol) que o faz parar, mas no fim consegue superá-lo [...] Contudo, *O Recreio* tem um apelo mais universal, de longo alcance, pois não se limita a mostrar o sofrimento de uma criança ou a explorar a preocupação de Kiarostami com mudanças de ritmo; e introduz o tema do objeto de desejo apaixonado (a *idée fixe*) e dos relacionamentos tecidos dentro da comunidade.

A correspondência entre esses dois filmes, tal como foi circunscrita por Bergala, em alguma medida, entabula a idiosincrasia da autorreflexividade na estilística kiarostamiana. O movimento que, em *O Recreio*, imprime uma ampliação temática e uma variação formal, não se interrompe aí. Ao contrário, este é o início de um pujante retomar autorreflexivo em permanente expansão na obra do diretor – e que tentaremos entender melhor com este texto.

Kiarostami (2004) conta que a execução de *O Recreio* havia partido de uma necessidade técnica: ele precisava rodar um filme sem diálogos, pois o departamento de cinema do Kanun ainda enfrentava muitas dificuldades com a captura de som – o resultado lhe agrada muito, posto que é um filme formalmente audacioso, com final aberto e com ausência de encenação: características que, mais tarde, voltariam a fazer parte de seu estilo. Na época, a recepção do filme foi tão crucial que o levou, em seu projeto seguinte, a trilhar uma “direção completamente diversa: o filme sentimental” (*Idem, Ibidem*, p. 204).

Embora também tenha como protagonista um garoto numa jornada solitária, seu terceiro filme, o média-metragem *A Experiência* tem uma decupagem enérgica, além de vistosos movimentos de câmera. Em verdade, todo o visual do filme possui momentos de evidente expressividade. No entanto, algo dessa construção não agrada Kiarostami: a opulência e complexidade dos enquadramentos, a seu ver, “obrigam o espectador a se interessar por virtuosismos técnicos, mais do que se concentrar na história” (*Idem, Ibidem*, p. 205).

No seu próximo filme, o cineasta decide dar um passo atrás: *O Viajante* resgata de *O Recreio* o final aberto e o garoto apaixonado por futebol, o qual também é castigado pelos adultos em

⁵¹ Tradução do autor de: “Basically, Kiarostami's first two films could be considered as variations of the same structure: a child goes from one place to another using a very familiar route; he comes across an obstacle (a dog, a football match) which stops him in his tracks, but he manages to get past it in the end [...] Breaktime has a more universal and far-reaching appeal, however, because it does not confine itself to showing the child's distress or exploring Kiarostami's preoccupation with changes in pace; it introduces for the first time the theme of the sole object of passionate desire (the *idée fixe*) and of relationships within the community”.

decorrência de seu indisciplinado envolvimento com tal paixão. Entre os protagonistas de *A Experiência* e *O Viajante* existe, como abordado no capítulo anterior, uma conexão acerca de como eles criam uma imagem de si para perseguir seus desejos. Não por acaso, no filme *Close-Up*, Hossein Sabzian, o cinéfilo que foi preso depois de fingir ser Mohsen Makhmalbaf, em conversa com Kiarostami, diz que é como o herói do filme *O Viajante*.⁵²

Nessa linha de conexão, também é possível ressaltar a narrativa que envolve os personagens de *Traje de Casamento* (*Lebas-i Baray-e Arusi*, Irã, 1976). Lembremos que Mahmad, de *A Experiência*, vestia o terno do patrão para impressionar uma garota⁵³. O filme *Traje de Casamento* gira entorno de três garotos e um novo terno, mas apesar da semelhança fundamental, o primeiro filme é um drama sutil, com poucas falas, que carrega fortes características do que Kiarostami realizou até ali e do que ele iria fazer adiante – podemos destacar, entre tantas coisas, o vínculo entre o protagonista e o fluxo da cidade, marcado por suas perambulações. *Traje de Casamento*, por outro lado, é um constituinte sem-par dentro de sua filmografia, posto que se utiliza de muitas convenções de linguagem para desenvolver o suspense necessário ao enredo – o próprio diretor sugere que: “Talvez, seja o filme no qual mais obedeci às leis cinematográficas” (*Idem, Ibidem*, p. 210).

Conforme escreve Youssef Ishaghpour (2004, p. 149): “Os filmes de Kiarostami parecem sair uns dos outros, não apenas no sentido de uma ‘obra completa’, mas de uma explicitação e de um questionamento cada vez mais profundo sobre ele mesmo e o seu cinema”. Entre esses filmes, as continuidades levantadas podem parecer meros detalhes – uma roupa, uma atitude, um engano, a paixão pelo futebol –, mas estes detalhes interessam para os personagens, os quais, em maioria, são bem jovens. Com isso, considerando o período inicial de sua produção, pode-se dizer que Kiarostami obstinou-se numa busca por melhor representar o ponto de vista e os percalços dos personagens infantis.

Nessa empreitada, ele experimentou uma série de procedimentos formais no cinema: *Traje de Casamento* é uma ficção arrolada em fundamentos mais convencionais do melodrama clássico; *Eu Também Consigo* (*Man Ham Mitunam*, Irã, 1975) mistura animação com uma montagem acelerada; *Os Alunos do Primeiro Ano* (*Avaliha*, Irã, 1984) é um documentário em

⁵² Em razão disso, a trilha sonora de *O Viajante* poderá ser ouvida outra vez nos créditos de *Close-Up*. É um modo de unir os personagens em texto fílmico, para além da fala de Sabzian.

⁵³ Depois disso, vale complementar, escudado por essa roupa, ele tentará, sem sucesso, conseguir um emprego onde a menina mora.

formato mais tradicional, que mistura entrevistas e observações ao longo do primeiro dia de aula numa escola em Teerã; e a lista continua em movimento, repetição e variação.

Dissemos antes que o Kanun foi um espaço privilegiado para a liberdade e a experimentação artística. Abordamos o tópico da liberdade, mas vale sublinhar brevemente a questão da experimentação. Kiarostami (2004, p. 200), reiteradamente, disse ter começado a trabalhar como cineasta “às cegas”, sabendo muito pouco sobre tal ofício. O que havia feito de mais próximo do audiovisual, antes de ter sido contratado para compor o instituto, foi seu trabalho com comerciais⁵⁴ e com o desenvolvimento de créditos e cartazes para filmes. Como ele, outros diretores iniciaram suas carreiras ali, aprendendo na prática, trocando referenciais e criando uma onda de filmes muito diversificada e influente.

Os primeiros dez anos de atividade do departamento de cinema foram um período irrepetível. Até o início de 1979, o instituto havia produzido, entre curtas e longas-metragens, quase 140 filmes, entre os quais muitos desenhos animados. Acho que a principal ruptura no cinema iraniano aconteceu precisamente com as primeiras pesquisas cinematográficas feitas no interior do instituto. *Nossos trabalhos eram depositários de uma reflexão ausente nos filmes daquela época.* (KIAROSTAMI, 2004, pp. 200-201 - grifo nosso).

É como se Kiarostami, enquanto realiza seus projetos, estivesse sempre testando qual o melhor jeito de operar determinados temas, arquétipos de personagens, estruturas narrativas, entre outros atributos que seguem se transmutando de filme em filme, mas que, ao menos no início de sua carreira, encontram um núcleo sólido no aproveitamento e na valorização da perspectiva da criança. Com efeito, nesse período, o caminho entre o cineasta e a realidade foi mediado pelo ponto de vista das crianças, o que lhe permitiu tanto navegar como um estrangeiro no cotidiano que o cerca, quanto transfigurá-lo em prol do que desejava contar, redesenhando o trivial com a força da curiosidade.

⁵⁴ Foi por causa de um comercial de aquecedores que Kiarostami conseguiu a chance de entrar para o Kanun. O presidente do instituto, Firuz Shirvanlu, havia achado esse trabalho requintado, “lembrava-lhe os filmes estrangeiros”; explica o cineasta; ambos já eram amigos e quando Shirvanlu descobriu que Kiarostami era o autor de tal propaganda, lhe ofereceu a oportunidade de abrir um departamento cinematográfico onde trabalhava (KIAROSTAMI, 2004, p. 199). Numa entrevista com Piers Handling, diretor executivo do Festival Internacional de Cinema de Toronto, ao ser questionado se o trabalho com a publicidade afetou de algum modo seu cinema, Kiarostami (2015) afirma que foi através dessa experiência profissional que ele aprendeu a noção e o entendimento do tempo: na criação dos comerciais ele teve de lidar com a necessidade de atingir os espectadores num nível emocional e psicológico de forma rápida, já no cinema, encontrou-se livre de tal necessidade e, ao longo de sua obra, buscou desenvolver melhor a exploração do tempo. Disponível em: [youtube.com/watch?v=-1CCPg5UY-E](https://www.youtube.com/watch?v=-1CCPg5UY-E) - Acesso em: 23 mar. 2021.

Onde Fica a Casa do Meu Amigo? é parte desse movimento. O filme é uma espécie de odisseia minimalista. Nele, acompanhamos a penosa jornada enfrentada por um garotinho de oito anos, chamado Ahmad Ahmadpour (Babak Ahmadpour), para tentar devolver ao seu amigo um caderno apanhado por descuido. Sem saber bem qual é o endereço do outro menino, continuamente rechaçado ou ignorado pelos adultos, privado de ter sequer a autorização da mãe para cumprir tal missão, a deambulação de Ahmad é solitária e marcada por uma sucessão de idas e vindas. Nosso pequeno Odisseu não encontra a casa do amigo, mas não seria justo classificar sua aventura como algo infrutífero ou inútil. Ao contrário, aos moldes do que ocorre em outros trabalhos de Kiarostami, conforme escreve Ruy Gardnier⁵⁵ [2000?], “aquilo que servia como motivação básica do personagem nunca é alcançado, e, entretanto, nesse caminho errado, alguma coisa muito maior se ganha”.

A aparente simplicidade desse enredo, assim como certa puerilidade da motivação do protagonista, pode encobrir a riqueza e a engenhosidade da *mise en scène* de Kiarostami, dando-lhe um equivocado tom de ingenuidade. De nossa parte, acreditamos que sua destreza começa justamente na utilização do ponto de vista de uma criança para conduzir a história, e também os espectadores – nossa experiência praticamente se funde à de Ahmad. Mas como? De quais ferramentas cinematográficas, de quais recursos expressivos o diretor lança mão para alcançar tal efeito estético?

Devemos, inicialmente, considerar o seguinte: de modo geral, em filmes que pretendem narrar uma história, protagonistas agem como pontos de força gravitacional; eles são capazes de atrair e converter em matéria corpórea os conflitos dispersos nos dilemas que sustentam as tramas em que habitam. Nessa medida, queremos sublinhar que quando tais personagens são crianças, conflitos pueris podem ser redimensionados na criação artística. Afinal, algum fato que pareça insignificante aos olhos de um adulto, pode ter outro peso quando imbuído da perspectiva infantil. É como explica François Truffaut (1932-1984):

Visto pelas crianças, o mundo dos adultos é o da impunidade, onde tudo é permitido. Um pai de família conta rindo aos amigos como acabou com seu carro contra uma árvore; em contrapartida, seu filho de oito anos, se vier a deixar cair uma garrafa ao querer prestar um serviço, acredita ter cometido um crime, pois a criança não diferencia um incidente de um delito. Desse exemplo pode nascer um drama na tela, o que nos mostra que *um filme de crianças pode ser elaborado em cima de pequenos fatos, pois na verdade nada é pequeno no que se refere à infância* (TRUFFAUT, 2005, p. 36 - grifo nosso).

⁵⁵ Trecho extraído de uma crítica sobre o filme escrita por Ruy Gardnier para a revista *Contracampo*. Disponível em: contracampo.com.br/criticas/ondeficaacasadoamigo - Acesso em: 12 out. 2020.

O combustível da aventura de Ahmad é mesmo fornecido por um *pequeno fato*, um simples engano, um caderno apanhado sem querer. No entanto, o modo como Kiarostami estrutura os entornos dessa simples situação é de extrema importância para entendermos como esse pequeno fato ganha volume e poder estético. Julgamos que, ao menos em parte, isso é garantido pela eficácia narrativa da primeira sequência do filme, na qual o diretor se utiliza de alguns elementos típicos do que Ismail Xavier (2005, p. 32) classifica como “decupagem clássica”⁵⁶ para apresentar os personagens e o *leitmotiv* da história:

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.

A primeira coisa que vemos no filme é uma porta fechada. Sobre ela, desdobram-se os créditos da produção; ouvimos, porém, a vozaria de crianças. Quando tal porta finalmente se abre, a ficção prospera. Quem entra é um homem adulto (Khodabakhsh Defaei) que, como logo poderemos entender, é um professor; com ele, passamos para o lado de dentro. Em um plano geral⁵⁷ (Figura 05), somos apresentados ao ambiente aonde a sequência irá se passar. Especialmente pelo quadro de giz e pelas carteiras, notamos estar numa sala de aula.

Figura 05 – Os enquadramentos abertos utilizados no início do filme em análise.



Fonte: Fotogramas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987).

⁵⁶ Esse modo específico de fragmentar os planos de um filme, desde um ponto de vista histórico-formal, vincula-se ao que, de forma recorrente, desde a chamada “crítica ideológica da década de 1970”, se cristalizou sob a alcunha de “cinema clássico” ou, de forma mais ataviada, “cinema clássico hollywoodiano”; tal classificação implica em pressupostos de um ideal estético e de uma determinada ideologia (AUMONT; MARIE, 2003, p. 54). Com Kiarostami, estamos, evidentemente, afastados da forma clássica neste sentido mais específico. A “norma” mais abrangente, que qualifica o objetivo primordial desse cinema como sendo “comunicar uma história com eficácia” (p. 55), parece mais apropriada para entender, em linhas gerais, nossas comparações entre o cinema clássico e o filme em análise (adiante, ainda neste capítulo, trataremos melhor de tal questão, mas podemos adiantar que o uso da decupagem clássica não é um regulador absoluto desse filme) – queremos, aqui, evidenciar sua possível utilização pontual e entender seus efeitos expressivos.

⁵⁷ A conceituação de “plano geral”, feita por Xavier (2005, p. 27), indica que tal plano refere-se à imagem gerada quando “a câmera toma uma posição [mais afastada] de modo a mostrar todo o espaço da ação”.

O homem que ali entra logo começa a vociferar com os meninos, cobrando disciplina e silêncio. Ele se diz incomodado, pois se atrasara por alguns minutos e os seus alunos, ao invés de esperá-lo estudando, estavam criminosamente se divertindo. Logo em seguida, ele começa a conferir a lição de casa feita por cada aluno.

As coisas mudam, o próprio regime imagético do filme se altera, quando o professor percebe que alguém não fez a lição em seu caderno. Até isso acontecer, todos os enquadramentos são bem abertos, seguindo a linha do plano geral que afigura a sala⁵⁸. O primeiro personagem a ganhar um *close-up*⁵⁹ é Mohammad Reza Nematzadeh (Ahmad Ahmadpour), um menino cujos olhos verdes reproduzem uma cuidadosa combinação com seu colete de lã. Foi ele que não conseguiu fazer o dever no caderno. Sobre seu rosto incide o corte, a mudança da dinâmica dos enquadramentos: Nematzadeh se destaca ao nosso olhar por alguns segundos (é o que se vê no primeiro fotograma da *Figura 06*).

Figura 06 – Os enquadramentos mais fechados que nos aproximam dos personagens.



Fonte: Fotogramas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987).

Em seguida, a montagem do filme oferece outro *close-up*, através deste, pela primeira vez nos aproximamos do protagonista, Ahmad (ocupante do segundo fotograma da *Figura 06*). Sob esses enquadramentos, a voz do professor avança firme, enquanto os olhares inclinados de Ahmad continuam a indicar a presença do homem em posição elevada. Nematzadeh prefere desviar seus olhos, especialmente depois de ser perguntado quantas vezes já fora alertado sobre sua displicência com os deveres escolares. Constrangido, cabisbaixo, ele responde, quase em um sussurro, que já havia sido alertado sobre a situação por três vezes. Nesse

⁵⁸ Na primeira alternância de enquadramentos (como pode ser observado no segundo fotograma da *Figura 05*), é possível até mesmo perceber que chove lá fora: isso carrega relevância e coerência para a narrativa, pois o chão escorregadio terá grave importância no decorrer da história do pequeno Ahmad.

⁵⁹ Utilizamos a definição de *close-up* também na linha exposta por Xavier (*Idem, Ibidem*, pp. 27, 28); a câmera, neste caso, encontra-se “próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe que ocupa quase a totalidade da tela”.

momento, estamos em um plano médio⁶⁰ e identificamos que os dois jovens – os únicos personagens que, até então, receberam planos mais fechados – sentam-se lado a lado. Com Ahmad, somos levados a ver que Nematzadeh, timidamente, levanta três dedos sobre a mesa, a fim de ilustrar o que sua voz enfraquecida tenta dizer (Figura 06).

Por um tempo significativo, a montagem alterna apenas esses planos mais fechados. Tentemos, pois, entender as prováveis sequelas e intenções dessa escolha. Devemos, antes de tudo, lembrar que numa certa maneira de construir narrativas no cinema, para preservar nos espectadores a “fé no mundo da tela”, os cineastas, *grosso modo*, precisam organizar as imagens e os sons de um filme de modo a oferecer uma continuidade audiovisual capaz de situar o público dentro do universo que está sendo mostrado (XAVIER, 2005, p. 25).

Nessa acepção, a decupagem clássica manobra a justaposição dos planos com o objetivo de fazer verter da narrativa as variações espaço-temporais, justificando-as por “ligações lógicas”. Assim sendo, os cortes internos, as mudanças de locações, as insinuações de passagem de tempo, entre outros, formam uma unidade que encaminha os espectadores por dentro da história ao invés de desorientá-los, posto que sua descontinuidade original, torna-se coesão enquanto se pauta pelos “interesses no nível psicológico” daqueles que desejam acompanhar o decurso da trama exposta (*Idem, Ibidem*, p. 30).

Quando decide focar Nematzadeh, ressaltando-o entre os demais, dando-lhe sobrelevação, Kiarostami o entrega aos cuidados de nossa atenção. O *close-up* efetua seu impacto. Para irmos além, vale ressaltar que tentativas de estipular qual é, de fato, o impacto causado por tal modo de enquadrar, engendra uma espécie de aporia na história da teoria e da prática cinematográfica. Entretanto, quer seja nas já referidas intenções melodramáticas de D. W. Griffith, na imponência eloquente que adquire nos filmes de Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948) ou na dimensão epifânica que assume nas teorizações de autores como Jean Epstein e Béla Balázs, o *close-up* é sempre tido como uma ferramenta de poder singular da sétima arte.

Para Balázs (*in* XAVIER, 2018, p. 77): “O *close-up* não só ampliou como também aprofundou nossa visão da vida”. Epstein vai além, segundo ele, através de um plano assim: “Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades”

⁶⁰ Xavier, neste caso, coloca duas nomenclaturas possíveis para esse tipo de enquadramento, são elas: “Plano Médio ou de Conjunto”; aqui, optamos por utilizar a colocação de “plano médio” quando tivermos de nos referir ao tipo de plano no qual “a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário)”, como no plano exibido na Figura 06 (*Idem, Ibidem*, p. 27).

(EPSTEIN *apud* MARTIN, 2005, p. 48). O próprio Marcel Martin (2005, p. 50) afirma que o enquadre corresponde a uma “invasão do campo da consciência”. Já Gilles Deleuze (2018, p. 154) o utiliza para fundamentar o que chama de *imagem-afecção*, e lhe atribui “o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto exprimido” – o filósofo acredita que as coisas representadas desse jeito ganham um certo *status* de entidade. Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2020, p. 91), abordando o mesmo assunto, ressaltam o poder desse modo de enquadrar para enfatizar que: “No cinema, onde não podemos mover o corpo para ajustar a escala, um *close-up* é sempre, por alguma razão fundamental, transgressor da escala humana”.

À luz dessas considerações, voltemos ao rosto de Nematzadeh: nós observamos de perto sua desolação ao ser interrogado pelo professor; podemos dizer que o primeiro *close-up* do filme promove alguma intimidade, um reconhecimento humano, significativo e eficiente. Quase a mesma sensação resulta com os planos de Ahmad, os quais (como se pode observar no fotograma central da *Figura 06*), em sua maioria, são ainda mais fechados que os de Nematzadeh. Aos poucos, a sensação de intimidade promovida por esses planos tão próximos, transforma-se num testemunho dramático. Nematzadeh cai em prantos. O que presenciamos (como abordaremos no final do terceiro capítulo⁶¹) é um sentimento genuíno – o choro do menino era real e sua veracidade parece ultrapassar os limites da ficção que o engloba e o ressignifica.

Ao longo de toda a sequência, a montagem se alterna basicamente entre os planos próximos desses dois personagens, mas há três interrupções significativas. Na primeira, voltamos para um plano geral, em que o professor rasga a folha de papel que havia sido utilizada por Nematzadeh para entregar, de forma improvisada, a lição de casa – é esta atitude, aliás, que desencadeia seu choro e sofrimento. Na segunda, também em plano geral, vemos que outro menino chega atrasado e pede permissão para entrar; ele informa que veio de um vilarejo chamado Poshteh. Deduzimos algo sobre a distância do local quando o professor avisa que aqueles que lá vivem deveriam sair mais cedo de casa para não se atrasar. Já na terceira, outro aluno, Morteza (Mohammad Reza Parvaneh), ganha um *close-up*: ele está sentado no fundo da sala, quase escondido debaixo de uma mesa, quando o professor reclama de sua postura; então, Morteza, acuado, se apruma na cadeira, dizendo que estava naquela posição porque sentia dor em suas costas (*Figura 07*).

⁶¹ Cf. Capítulo 3, *As Repercussões do Real*, pp. 135-136.

Figura 07 – Morteza aparece em destaque.



Fonte: Fotogramas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987).

No desenrolar da sequência, Nematzadeh explica que não conseguiu fazer a lição do modo apropriado porque havia esquecido seu caderno na casa de um parente. É aí que o aluno que chegou atrasado se levanta e diz que trouxe o caderno. O professor, severo e desconfiado, acusa Nematzadeh de mentir, mas o pequeno esclarece que o outro aluno é seu primo. No fim, uma advertência em tom de sentença é proferida: se Nematzadeh deixar de fazer a lição do modo apropriado mais uma vez, ele será expulso da escola.

Entramos numa nova cena: todos os alunos são vistos correndo e brincando do lado de fora da escola. Aqui, só há planos gerais. Num determinado momento, Nematzadeh escorrega e cai, espalhando seu material pelo chão. Ahmad vem ao seu auxílio, ajuda-o a se levantar, a pegar seu material e a limpar a lama que havia sujado sua calça. Nesse ínterim, como descobriremos na próxima sequência, Ahmad se confunde e leva consigo o caderno do amigo.

A engrenagem dramática do filme está posta. Quando Ahmad percebe o que aconteceu, demonstra extrema preocupação. Logo, ele tenta explicar para sua mãe (Iran Outari) a gravidade do caso. Sem dar muita atenção, ela não se convence e ordena que ele vá fazer seus próprios deveres antes de sair para “brincar”. Várias são as tentativas de explicar que não se trata de buscar brincadeiras; quando consegue chegar bem perto de obter algo próximo de uma compreensão, a mãe pergunta onde fica a casa do dono do caderno. Ahmad lhe responde apenas o que sabe: o nome do vilarejo em que vive, Poshteh. A distância do lugar, que já havia sido insinuada com o atraso do primo de Nematzadeh, se torna o embasamento da mulher para não conceder uma autorização ao filho. Ela ainda demanda do menino várias tarefas domésticas, dentre as quais, a mais importante para o desenvolvimento da narrativa que era sair para comprar pão: eis a chance de Ahmad para empreender sua jornada em busca da casa do amigo. Ao longo do percurso, ele tenta, repetidas vezes, pedir informações aos adultos. Alguém saberia onde mora a família de sobrenome Nematzadeh? A resposta geral é composta por silêncio e repressão.

Tendo em vista a acurada exploração dos planos próximos de Ahmad e Nematzadeh, acreditamos ser lícito dizer que Kiarostami, na sequência inicial do longa-metragem em análise, procurou promover não apenas um claro entendimento das relações espaço-personagens, mas, pelo poder dos *close-ups*, dinamizadores da alteridade humana, também buscou uma forma de enredar os espectadores de forma emocional com o protagonista que irá conduzir a narrativa e com sua (nada pequena) motivação.

Antes de prosseguirmos, devemos tentar neutralizar, ou ao menos desobscurecer, uma armadilha que espreita todo aquele que intencione tecer análises sobre a obra de Kiarostami. Ocorre que sua poética é marcada pela insistente e explícita recusa em adequar-se dentro de oclusos sistemas formais. Portanto, quando falamos de decupagem clássica, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, não podemos deixar de salientar que sua aplicação não é seguida aqui como uma norma ou um princípio fechado e engessado, mas como um recurso vivo, em mutação e hibridização. Na verdade, a maior parte do filme se compõe de planos mais longos, de tempos dilatados, cujo enfoque perde-se no efêmero. Acha-se aí uma “parcimônia narrativa” que – junto do “minimalismo temático”, do uso de atores não profissionais, entre outras características – faz ressoar algo mais próximo das peculiaridades do chamado cinema moderno, em especial, dos filmes do Neorealismo italiano⁶² (RESENDE, 2007, p. 61).

Abbas Kiarostami não está, pois, comprometido com nenhuma forma predefinida, mas com a busca por entender as possibilidades de representação da vida que são oferecidas pelo aparato cinematográfico. Ele não estabelece diferenças imperiosas entre tendências teoricamente opostas, como o dito cinema moderno e o cinema clássico; arquiteta, ao contrário, uma

⁶² Kiarostami admite que o movimento neorrealista tem alguma importância em sua relação com o cinema. Ele mesmo conta que, quando tinha aproximadamente dezesseis anos, o Irã “sofreu uma verdadeira invasão de obras italianas” (KIAROSTAMI, 2004, p. 196), e estas obras eram as que ficavam mais tempo gravadas em sua mente; através delas, o futuro cineasta era capaz de identificar elementos de sua própria vivência, reconhecer resquícios de um cotidiano que lhe era familiar, como se uma realidade universal estivesse contida naquelas histórias vindas de tão longe. Entretanto, ele também pede cautela com determinadas comparações e definições a esse respeito: “meu trabalho não deve ser visto como pura imitação do neorealismo italiano: imitações no fazer cinematográfico não são coisas que me interessam nem um pouco, pois acredito que sempre acarretam o risco de se produzir algo muito artificial” (KIAROSTAMI *apud* ELENA, 2005, p. 185). Versando sobre um filme de Rossellini, *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, Itália, 1954), comparando-o à obra de Kiarostami, Jean-Claude Bernardet (2004, p. 32) afirma que o iraniano rejeita o parecer de que tal filme tenha sido para ele uma “influência”, ainda que o encare como objeto de inspiração ou admiração; Bernardet sumariza a questão de forma interessante: “Digamos que o filme de Rossellini teria agido como um catalisador sobre o imaginário de Kiarostami”. Arriscamos expandir a ideia e dizer que isso serve para o Neorealismo como um todo, pois, apesar das repercussões evidentes que o movimento engendra em seu estilo, ele não é visto pelo artista como ideal estético e ideológico a ser alcançado e tampouco pode ser considerado um modulador tão firme de sua *mise en scène*, considerando sua filmografia completa.

dialética entre estas tendências e, solapando seus dualismos, as densifica. Nessa linha, também acaba por evidenciar e confrontar as fragilidades de tais oposições.

Muito já se escreveu sobre a dicotomia clássico/moderno e, conseqüentemente, sobre a dificuldade de precisar entre eles uma diferenciação sólida. O cinema nasce no meio de “uma espécie de crise no projeto verista” (STAM, 2003, p. 30) que atingia inúmeros artefatos culturais. Por esse motivo, um “debate estético” foi precocemente entranhando no pensamento sobre ele, uma problemática com forte vigor modernista⁶³: deveria o cinema ser pautado pela construção de narrativas, em especial, narrativas que exploram efeitos miméticos num esforço de representação do real?

Embora presente desde o início, tal questão de ordem estética, a qual remonta os escritos de Platão e Aristóteles, toma maior impulso a partir da década de 1940, especialmente com o surgimento dos chamados *cinemas novos* e quando o termo *moderno* passa a ser utilizado de forma mais recorrente para abordar inovações e vicissitudes das construções fílmicas. Encarando uma parcela da problemática, Christian Metz (1972, p. 173), em um texto chamado *O Cinema Moderno e a Narração*, critica a noção de que o cinema moderno “teria expulso de certa forma a narratividade, constitutiva do filme clássico”: Metz examina se o cinema moderno seria, afinal, um cinema de improviso, da desdramatização, entre outros; mas o que encontra são fraturas teóricas, pontos de encontro com armações típicas do cinema clássico e sobressalentes inconformidades com a noção do esfacelamento da narrativa. Por vezes, a obra de Kiarostami é situada exatamente sobre essa problemática: entre a renovação e a rarefação da ideia de narrativa, entre as tradições e as contradições da linguagem cinematográfica.

Embora ainda lacunar, uma distinção mais acurada é proveniente da oposição entre a *transparência* do cinema clássico e a *opacidade* do cinema moderno. Tal discernimento é esquadrihado pelo professor Ismail Xavier (2005), no livro *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*; em seu prefácio, Arlindo Machado, concentra a ideia geral numa fórmula basilar: “Quando o ‘dispositivo’ é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de transparência. Quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de opacidade” (MACHADO *in* XAVIER, 2005, p. 6).

⁶³ Nesse ponto, a argumentação de Stam (*Idem, Ibidem*) trata da influência do modernismo artístico, que “tinha como interesse uma arte não representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e agressão”.

No regime clássico, a ideia encontra acolhimento metafórico na efígie da *janela aberta*: corolário da perspectiva renascentista, metodizada em 1435, por Leon Battista Alberti (2014, p. 82); aqui, o material imagético entregue ao olhar do espectador encontra-se organizado para fazer com que seu suporte desapareça, como se sua superfície fosse feita de “vidro translúcido”, ofertando a visão privilegiada de algo. Ou mais que isso: essa “janela evocada por Alberti”, acredita Oliveira Jr. (2017, p. 188), “não é uma simples abertura no visível: ela é antes a abertura que permite o próprio ver [...] não é a pintura como acesso ao visível, e sim a pintura como o espaço que faz surgir o visível”.

Trata-se de uma demanda do olhar. E também do seu envolvimento perante o que é representado. Ainda segundo Oliveira Jr. (*Ibidem*):

Enquanto máquina óptica que, pela astúcia de uma lei geométrica, reduz o observador a um ponto imóvel, o quadro albertiano permite que se veja de uma posição em que não se é visto. Desprovido que é de extensão e movimento, o ponto de observação consignado pela perspectiva geométrica torna o observador invisível. Nasce um espaço de intimidade. O indivíduo postado à janela de Alberti está escondido do olhar do outro.

O cinema clássico, nesse prisma, fornece aos espectadores um mundo onde, via de regra, estão protegidos daquilo que veem; cabendo-lhes o papel de “testemunha invisível – invisível para a narrativa que se desenrola e não reconhece sua presença, razão pela qual nem o endereçamento direto ao espectador nem o olhar direto para a câmera fazem parte da linguagem clássica”, conforme explanam Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2020, p. 28). Assim, os espectadores são dissipados no encadeamento das imagens e dos sons que compõem o mundo da narrativa clássica – estamos falando de um mundo no qual os acontecimentos concatenados se movem para lhes comover; um mundo não apenas diáfano, visível e crível, mas também coerente e significante.

O cinema moderno, por outro lado, traz “uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 54) – independentemente desta versão ser constituída com traços vanguardistas ou não –, ele vem, ao menos, turvar os caminhos que, no clássico, permanecem desimpedidos aos espectadores, impondo-lhes agitação mental e atenuando seu poder de invisibilidade. Pode-se dizer que esse cinema se afastaria da ideia de janela aberta. Quase literalmente. Como num *travelling out* que recua diante da paisagem guardada por uma janela para deixar aparecer seu entorno, sua *moldura*, “sua natureza construída, efetivamente sugerindo composição e artificialidade” (ELSAESSER; HGENER, 2020, p. 24).

Prosseguindo com os pensamentos de Thomas Elsaesser e Malte Hagener, podemos reportar, para efeito de síntese, que: “A janela dirige o espectador para algo que está atrás ou além dela – idealmente, a vidraça divisória desaparece completamente no ato de olhar – já a moldura chama a atenção para o status do arranjo como artefato e para o próprio suporte da imagem”.

Prefigurada nas artes plásticas, esse tensionamento sobre a *finestra aperta*, de Alberti, mostrou-se, dentre outras maneiras, na “figura do observador, do indivíduo ocupado com a visão de alguma coisa, inserido na imagem como ‘sujeito que olha’” – figura que assume tal dimensão “no limiar da modernidade, e ao longo dela” (OLIVEIRA JR., 2017, p. 193).

Figura 08 – Mulher à Janela (1822), de Caspar David Friedrich.



Fonte: Disponível em: artsandculture.google.com/asset/frau-am-fenster/ggGqXUiKkQrSaw?hl

Já numa pintura como *Mulher à Janela* (1822), do pintor romântico Caspar Friedrich, a vista da paisagem, ao menos num sentido pleno, não pertence mais ao olhar dos espectadores, como era mais comum em movimentos artísticos precedentes (Figura 08). Surge uma personagem – que não deixa de ser uma espectadora – que toma nossa visão, impedindo uma passagem livre do olhar até a paisagem; há uma tensão imposta sobre a chance de ver a janela aberta. Resta observar quem vê. Pensar o ver.

À exceção da figura humana e de um ou outro detalhe, praticamente tudo na pintura *Mulher à Janela* é composto de linhas verticais e horizontais, como se Friedrich quisesse reduplicar dentro do próprio espaço pintado as retas que constituem o quadro-janela; toda a cena pictórica aí representada ressaí então como um comentário meta-estético sobre a convenção do quadro enquanto unidade de percepção da pintura (OLIVEIRA JR., 2017, p. 195).

De certa forma, o pintor alemão se utiliza do método de composição albertiano para afligir internamente o seu devido funcionamento estético. Interessa-nos a força crítica do gesto – algo bastante similar ao que acreditamos ocorrer em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Poderemos explicar melhor retomando o começo do filme, sem perder de vista as metáforas da janela, da moldura e a aparição do *sujeito que olha*.

Nas duas sequências que abrem o longa-metragem em questão, o ritmo da montagem e da condução narrativa não é, *grosso modo*, muito diferente do que se localiza em filmes do cinema clássico. Rapidamente, muitas informações são colocadas em jogo por Kiarostami. Podemos listar algumas delas. De efeito mais amplo: a coesão do universo ficcional⁶⁴ e, como já dito, a motivação da jornada do pequeno herói. Também merece atenção o personagem que chega atrasado, aquele que traz consigo o caderno – objeto-pivô que desencadeia todo o conflito da história –, além de uma informação relevante sobre a distância do local onde vive Nematzadeh. Sua presença interrompe o fluxo dos acontecimentos para dar novos encaminhamentos, sua entrada faz a trama avançar.

É igualmente digno de nota que o estabelecimento da cumplicidade entre os protagonistas ocorre não apenas pelo intermédio da cena da queda de Nematzadeh, mostrando Ahmad interessado em ajudar o amigo – o que, lembremos, é também a atitude que levará o menino a confundir os cadernos –, mas pela própria decupagem da sequência inicial que une os dois personagens numa mesma situação dramática. Optamos, aliás, por considerar Nematzadeh como um protagonista, pois, ainda que ele só apareça no início e no final do filme, sua participação fantasmática, sua presença-ausência, modula toda a história; presença, aliás, que é sentida na meticulosa combinação de seu figurino com o de Ahmad: ambos usam um colete de lã por cima de uma camisa social clara, cada colete parecendo refletir ainda a cor de seus olhos. Identifica-se, com o que levantamos, certo esmero por uma sintonia visual que conecta estes personagens.

⁶⁴ O modo como o professor, o único adulto em cena, trata os alunos, por exemplo, serve como augúrio do modo como Ahmad será tratado no decorrer da projeção.

Ainda vale mencionar que Morteza não ganha seu *close-up* por acaso. Ele voltará ao longo desse filme – e, com efeito, no filme seguinte –, e é uma das únicas pessoas que tentam ajudar Ahmad com alguma informação relevante. Nesse momento, ele será visto carregando uma lata, ofegante, ajudando um adulto: isso certamente nos informa algo sobre a dor nas costas que o havia levado a se posicionar embaixo da mesa. Ademais, no fim da história, por causa dessa dor, Morteza passará por uma situação muito similar com a de Nematzadeh e será acuado pelo professor, pois não irá entregar a lição de casa.

Há um último aspecto que gostaríamos de ressaltar: na cena em que Ahmad ajuda o amigo caído, ele leva Nematzadeh até uma fonte de água para limpar sua calça. Assim como o caderno, essa peça do figurino é evidenciada na ação dos personagens; e terá um destino importante na narrativa, uma função a ser cumprida na história. De certa forma, ressoa em sua utilização o efeito do que é popularmente conhecido como *Arma de Tchekhov*: inspirada por colocações do escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904). Tal noção compreende o pressuposto de que todo objeto colocado à vista no desenvolvimento dramático de uma história deve operar, em algum momento, alguma funcionalidade a serviço da trama. Se uma arma compõe a paisagem de um ambiente, por exemplo, espera-se, com base na colocação do escritor, que em algum momento ela vai acabar sendo disparada. Existem, é claro, aplicabilidades menos literais para essa noção. Vejamos um filme recente, de estrutura clássica, *Jojo Rabbit* (EUA/Nova Zelândia/República Tcheca, 2019), de Taika Waititi, o qual é igualmente regulado pelo ponto de vista de uma criança: aqui, também um elemento do figurino, os sapatos extravagantes da mãe do protagonista, Rosie (Scarlett Johansson), são sempre enquadrados pelo diretor na altura dos olhos do personagem-título (Roman Griffin Davis): a rima imagética de alguns planos (Figura 09) atinge seu efeito mais trágico quando o menino se depara com o cadáver da mãe, que havia sido enforcada por nazistas. Nesse caso, o manejo desse elemento do figurino suaviza o aspecto gráfico da imagem da morte, sem esgarçar seu impacto emocional – os sapatos cumprem sua função dramática.

Figura 09 – Os sapatos da mãe de Jojo enquadrados na altura do olhar do menino.



Fonte: Fotogramas de *Jojo Rabbit* (2019).

Não seria justo dizer que os aspectos elencados acima, muito utilizados para conceber o discurso transparente do cinema clássico, sejam radicalmente subvertidos em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Ruy Gardnier [2000?] acredita que estamos diante de um filme no qual “tudo aquilo que é colocado diante da câmara, como com os melhores Hitchcock e com Chaplin, será fatalmente utilizado [...] um caderno, uma calça de criança, uma dor nas costas, uma interdição – terão certamente um uso futuro e imprevisível”.

Num mesmo movimento, Kiarostami concilia esses aspectos com rudimentos da modernidade. A calça e o caderno, por exemplo, servem aqui para induzir o protagonista ao erro; e um erro muito específico: o engano das aparências – certamente, um dos temas prediletos da produção kiarostamiana, e um dos *topos* do cinema moderno. A semelhança entre os cadernos é o principal fator que confunde Ahmad; e, por duas vezes, ele acredita ter encontrado a casa de Nematzadeh, equivocado pela visão de calças parecidas com aquela que o amigo usa: da primeira vez, ele se enche de esperanças ao ver a peça de roupa pendurada diante de uma casa fechada, mas Nematzadeh não reside ali; da segunda vez, ele vê um garoto usando uma calça parecida, mas não era seu amigo. Esse garoto, aliás, é apresentado num procedimento curioso: seu pai é um vendedor de portas, cujo sobrenome, Ahmad ouve alguém dizer, é Nematzadeh. Logo, ele poderia ser o pai do seu amigo; por isso, Ahmad o segue até a porta de uma casa, de onde sai um garotinho, do mesmo tamanho de Nematzadeh, com a calça da mesma cor, segurando uma porta de modo que o seu rosto se mantenha encoberto. Mesmo depois de entregar a porta para seu pai, antes de se revelar outra pessoa, o menino fica um tempo escondido por elementos da paisagem. A cena resvala no suspense.

A conciliação entre aspectos de tendências distintas não ocorre apenas num nível temático, Kiarostami os faz coexistir num mesmo corpo em nível formal. Com os desvios impostos pela narrativa, o universo ao redor de Ahmad se dilata com a temporalidade da montagem. Situações profusas penetram na cadeia de acontecimentos responsável pela solidez da ficção e do desenvolvimento da trama. Basta ver o momento em que Ahmad tenta explicar para sua mãe sobre a importância de devolver o caderno ao amigo. Nesse momento, o neném chora, Ahmad precisa dar-lhe uma mamadeira; uma mulher mais velha – supomos que seja sua avó – conversa qualquer coisa com sua mãe; outro garoto que vive ali termina os deveres e sai para brincar; a avó explica para Ahmad algo sobre a importância de tirar os sapatos antes de subir as escadas; Ahmad precisa balançar o berço do neném; sua mãe não para de lavar as roupas. Toda a cena é perfurada por uma espécie de vida superior, estoica que ignora o protagonismo de uma pessoa só.

É lícito julgar que essas interferências servem ao propósito de aumentar o drama do personagem – dificultar seu desafio, por assim dizer. Ao mesmo tempo, todo o filme se volta para essa difusão do relato, a decupagem se abre à escuta do espaço ao redor, “areja” as cenas – para utilizar um termo de Bernardet (2004, p. 62). Encontramos, em Luiz Carlos Oliveira Jr. (2016a, p. 46), uma colocação sobre a filmografia de Kiarostami que exprime bem a simultaneidade das tendências em jogo:

O cineasta iraniano embaralha 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.

Considerando que Kiarostami estudou Belas Artes, Ivonete Pinto (2007, p. 57) levanta um argumento interessante sobre sua estilística; para ela: “Seu olhar é de quem pensa telas de cinema como telas de pintura”. Partindo desse argumento e do modelo analítico empreendido por Luiz Carlos Oliveira Jr. (2016a), no texto *O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami*, gostaríamos de evidenciar um plano específico de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, um plano que condensa, num dispositivo pictórico, alguns dos elementos discutidos até aqui (Figura 10).

Figura 10 – Ahmad à janela.



Fonte: Fotograma de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987).

Ahmad ocupa o centro do quadro. É o *sujeito que olha*. A janela, diante dele, causa uma confluência de nosso olhar. Seduzidos pela perspectiva, pela luminosidade e pelo movimento, ao menos num primeiro momento, pode-se dizer que a imagem nos põe janela afora. Embora a ressonância seja evidente, diferente do que ocorre na pintura de Caspar Friedrich, o personagem dessa imagem é pequeno demais para impedir a passagem de nossa visão. Mas ela é logo impedida ou pelo menos envolvida numa encruzilhada do visível. A janela, aqui, não está aberta e nem é muito transparente; não apenas por sujeiras no vidro, mas por sua divisão em formato de cruz: o maior quadrado luminoso se divide em outros quatro pequenos quadrados. Como num filme, o mundo lá fora só pode ser divisado em fragmentos.

Diante da janela, há ainda um pequeno espelho oval, estrategicamente posicionado para englobar e refletir uma imagem do rosto de Ahmad. Trata-se de um contraplano interno. Fissura do (in)visível. Com esse tipo de objeto-imagem, rompe-se a tranquilidade com que o olhar, seduzido pela perspectiva, passeava e se reconhecia em meio às coisas figuradas. Ao vê-lo, “alguma coisa vem de dentro da imagem nos atingir e nos tirar da posição de passividade [...] somos convidados a entender o que ela [a imagem] é e que tipo de atração exerce sobre nós” (OLIVEIRA JR., 2016a, p. 54).⁶⁵

Dentro de um só enquadramento, colidem as forças de transparência⁶⁶ e opacidade, de viabilização do olhar e do seu impedimento, de recorte e estruturação do mundo, do plano e do contraplano. Trata-se, pois, de um enquadramento representativo do cinema de Kiarostami, em que a colisão de tais forças se integram numa organicidade insólita.

Esse *plano-tableaux* dura poucos segundos; isso pode fazer com que sua complexidade passe despercebida, mas nessa compostura do “sobre-enquadramento”⁶⁷ detecta-se um potente motor de reflexividade, uma vez que a “estratégia de recortar um quadro no interior de outro é uma forma de inscrever no plano um pensamento sobre os critérios de composição e formação das imagens” (OLIVEIRA JR., 2016a, p. 46). O próprio tempo, a propósito, aparece materializado na imagem através de um relógio guardado-mostrado no canto direito.

⁶⁵ Esse efeito é, sob a óptica de Aumont (2004b, p. 127), “a um só tempo perturbador e tranquilizador, é obtido, de uma colocação em abismo visual, diegética e retórica, onde o ‘segundo’ quadro perfura a superfície ao mesmo tempo que a reforça”.

⁶⁶ Vale dizer que a noção de universo transparente e estruturado do cinema clássico encontra rima visual numa certa “centralização” comum nas imagens deste cinema, fazendo as vezes de “tradução visível da centralização narrativa” (AUMONT, 2004b, p. 126).

⁶⁷ Termo que Oliveira Jr. toma de empréstimo de Jacques Aumont (2004b).

Para Jacques Aumont (2004b, p. 63), “o cinema é uma aspiração do olhar pela tela. Não apenas do olhar, é claro (conhecemos bem o papel da narrativa na captação imaginária do espectador, mas, em primeiro lugar e sempre, do olhar”. A construção e a natureza desse espaço óptico, o qual pode ser arrebatador, hipnotizador e enganador, é de incansável interesse para Abbas Kiarostami: em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, através da perspectiva de Ahmad, ele parece querer redescobrir o próprio olhar no movimento singelo da existência, no misterioso relevo das aparências do cotidiano, do efêmero.

Pensando nesse caráter singelo e nas questões levantadas, cumpre dizer que a modernidade, em Kiarostami, é fruto de uma “redução minimalista ao elementar, em vez da complexidade, do questionamento e da violência desconstrutiva, que ocultam e dominam” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 123). É típico da *mise en scène* do cineasta perfazer certo “recuo do sentido pelo apagamento de tudo o que pretende se acrescentar à evidencia do mundo” (*Idem, Ibidem*).

Nesse recuo, o interesse ruma aos detalhes fugazes, daí eclode a impressão de uma vida suprema, que independe da narrativa, embora dela faça parte – e que é cheia de meandros e obscuridades. É a força do arejar das cenas. Igualmente, é a força da influência da poesia em seus filmes (como veremos melhor no próximo subcapítulo).

Nesse sentido, por mais elaboradas que sejam suas construções ficcionais, preserva-se um “gosto do real” que, no parecer de Ishaghpour (2004, pp. 123-124), equivale ao:

retorno às coisas que a imagem cinematográfica permite revelar, ao mesmo tempo em que necessariamente remete a si mesma. Pois o minimalismo dos pequenos incidentes seria inautêntico se não se confessasse como tal, como efeito de linguagem, de um material e de um meio de expressão específicos, e ainda se não tivesse por complemento a ‘arte conceitual’, que toma a si mesma por objeto.

É possível que essa colocação nos ajude a compreender a inusitada naturalidade com a qual, na sequência inicial, no meio de uma típica decupagem clássica, Ahmad desliza o olhar aos espectadores (Figura 11).

Figura 11 – O olhar de Ahmad encontra a câmera.



Fonte: Fotograma de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987).

Estamos diante de mera ingenuidade ou inocência do intérprete? Seria displicência do diretor deixando essa imagem no corte final? Não é, antes, um indício do interesse de Kiarostami no “cine-monstro” – “este sonho contraditório que liga o espectador ao filme”, fazendo-o titubear entre a crença e a descrença na imagem cinematográfica, e nos seus persistentes trejeitos documentais, por vezes exaltados como sua essência mais segura –, como teorizado por Jean-Louis Comolli (2008, p. 94)?

Pensando ainda na narrativa, quando Ahmad, ligeiramente, nos devolve o olhar, num misto de timidez e iconoclastia, não poderia, então, aumentar a cumplicidade com os espectadores? Afinal, naquele momento, quem mais estava tão perto daquela situação dramática? Quem mais partilhou daquela sensação?

Embora essas perguntas instaurem proposições interessantes, as quais serão devidamente consideradas no decorrer da presente dissertação, suas respostas também podem nos aprisionar no caminho da segmentação; e *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* parece não caber num segmento específico. Talvez, porque ele seja, sobretudo, o egrégio resultado da depuração artística de Kiarostami.

Segundo Jean-Luc Nancy (*apud* BERNARDET, 2004, p. 21), *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* “consiste numa série de variações sobre uma criança caminhando nas ruas de um vilarejo”. Podemos acrescentar que o aspecto labiríntico dessa caminhada evoca a estrutura de *O Recreio* e de *O Pão e o Beco*. Outros elementos dimanam de filmes menos conhecidos: alguns grafismos e efeitos de luz e sombras, antes vistos em *As Cores* (*Rangha*, Irã, 1976), por exemplo, ressurgem aqui de forma sutil.

Ahmad, como personagem, traz muito do que já estava presente em Dara, de *O Recreio*; assim como de Mahmad, protagonista de *A Experiência*; e Ghassem, de *O Viajante*. Todos eles se deparam com a necessidade de descobrir como agir, como *performar*, quando seus desejos genuínos entram em colapso com os preceitos morais, as regras vigentes e, principalmente, com as contradições e as ambiguidades do universo dos adultos, do qual ainda não fazem parte plenamente.

Sob a perspectiva das crianças, Kiarostami experimentou e pensou vários recursos do cinema; o temperamento proteiforme de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* reúne boa parte destas experiências num amálgama e os encaminha até um novo estágio: a poesia.

3.2 – O caminho da poesia

Levou aproximadamente oito anos, desde a destituição do Xá, para que Abbas Kiarostami realizasse um novo longa-metragem ficcional. Ao longo desse período, embora ele não tivesse abandonado seu trabalho no Kanun, apenas um curta-metragem, *O coro* (*Hamsorayan*, Irã, 1982), era uma ficção *strictu sensu*. Sendo assim, em certa medida, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* demarca um retorno do diretor ao campo das ficções. Youssef Ishaghpour (2004), ao comparar este filme com *Traje de Casamento* e, mormente, com *O Viajante*, enxerga entre eles uma dissensão drástica.

Na esteira dos pensamentos de Hegel, ele acredita que os tempos turbulentos que albergaram os iranianos, os tempos que circundaram a Revolução Islâmica, deixaram marcas agudas no estilo de Kiarostami, uma vez que “é impossível para o artista, mesmo por um esforço de vontade e de decisão, abstrair-se do mundo que se agita à volta e das condições em que se acha comprometido” (HEGEL *apud* ISHAGHPOUR, 2004, p. 128).

Mesmo admitindo a reincidência de elementos que já haviam sido explorados pelo diretor em filmes realizados antes de 1980,⁶⁸ Ishaghpour, com alguma firmeza, estabelece certa mudança de curso na filmografia de Kiarostami a partir de uma analogia entre gêneros literários. De seu ponto de vista, um filme como *O Viajante* classifica-se como “prosa de romance”, enquanto

⁶⁸ Ishaghpour (2004, p. 128) menciona algumas delas: “[...] a escola e as ruas de uma pequena cidade de província, o pátio de uma casa tradicional, onde a mãe, preocupada com a lição de casa do filho, lava a louça e estende a roupa molhada, a escada, o quarto, o pai silencioso, a amizade e a cumplicidade de um colega”.

Onde Fica a Casa do Meu Amigo?, “cujo título cita um poeta, Sohrab Sepehri⁶⁹, a quem se dedica o filme – *é um poema*” (ISHAGHPOUR, 2004, pp. 128-129 - grifo nosso).

Tal comparação não nos parece ser mera alegoria decorativa. Ao contrário, julgamos que é certa; e há ao menos três motivos por trás disso. O primeiro deles diz respeito ao Irã e à profunda relação que existe entre o povo deste país e a poesia. Estamos falando de um dos mais preciosos bens culturais do local, patrimônio de tempos longínquos, das raias da civilização. Sua estima é tão popular “que mesmo crianças dedicam-se a recitar poemas de Hafez, Saadi e Omar Kayaam que, ao lado de Ferdowsi, formam os grandes nomes da literatura persa e cunharam um estilo tão marcante que é comum a citação deles nos filmes” (PINTO, 2007, p. 33)⁷⁰.

É difícil mensurar com acuidade a influência dos poemas e o modo como eles se interpõem entre o real e o imaginário da sociedade iraniana. Entre suas inúmeras peculiaridades, pensando em seu alcance social e antropológico, Marcos Kahtalian (2001, p. 92), seguindo as ideias de Hormuz Key, destaca que a poesia é “uma arte altamente alegórica que abusa das metáforas” e que, para além de manter viva no país uma relação ancestral e metafísica com o divino, seus códigos de linguagem permitem que mensagens críticas tenham maior flexibilidade de transporte. Com o poder de “dizer uma coisa e significar outra”, a regulação metafórica dos poemas tornou-se, na cultura iraniana, uma espécie de “estratégia de sobrevivência a todos os tipos de censura” (*Idem, Ibidem*, p. 93). O próprio Kahtalian pondera que sempre paira algo de causal na efetividade de tal estratégia, mas deve-se reconhecer a dimensão crítica e meditativa impressa em alguns desses objetos artísticos.

Um segundo motivo que embasa a comparação feita por Ishaghpour é que o próprio Kiarostami também era poeta – e um apaixonado por esta categoria literária. Em inúmeras entrevistas e palestras, ele fez referências aos poemas que o haviam inspirado. Além disso, a maneira como estimava a poesia lhe serviu de base para desenvolver alguns objetivos e estratégias de seu cinema. E esse é o terceiro motivo que nos leva a notabilizar a comparação entre os filmes do cineasta e a poesia: ela interfere continuamente na sua práxis cinematográfica.

⁶⁹ Poeta que escreveu *Endereço*, cuja primeira linha fornece o título original do filme em análise (adiante, veremos que a abordagem do real na poesia de Sepehri possui um parentesco com a poética de Kiarostami).

⁷⁰ Kelen Pessuto (2011, p. 204) reitera que “a grande tradição persa é a da poesia, onde as metáforas assumem um importante papel, o que é transferido para a vida diária das pessoas. há, no Irã, quem não saiba pelo menos um poema de cor”.

Godfrey Cheshire (2016, p. 62) afirma – e depois terá essa afirmação amparada por Alberto Elena⁷¹ – que: “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”. Segundo esse autor, no Irã, desde que a cineasta e poetisa, Forugh Farrokhzad (1934-1967) realiza *A Casa é Negra (Khaneh Sia Ast*, Irã, 1964), é estabelecida uma convergência entre a poesia e a identidade de um cinema nacional.

A partir de Farrokhzad, não será incomum se deparar com artistas interessados em promover uma espécie de representação fílmica que “mescla aspectos da poesia persa (e árabe) clássica com características da poesia modernista iraniana, uma forma altamente influenciada pelo modernismo ocidental”⁷² (*Idem, Ibidem*, p. 61). Nesse sentido, Kiarostami pode ser considerado um de seus maiores discípulos e admiradores.

Quando Kiarostami era um estudante universitário e artista incipiente na década de 1960, aquela antiga base estava em uma efervescência 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* (*Idem, Ibidem*, p. 62 - grifo nosso).

Todo esse fluxo, conforme explica Cheshire (2016), acaba por determinar um conceito muito importante para Abbas Kiarostami: a sua noção de *cinema inacabado*. A aliança que conecta a poesia com tal noção pode ser vislumbrada na conversa entre Kiarostami e Jean-Luc Nancy (2001): ao versar sobre sua dificuldade em encontrar uma definição única do que é o cinema, o diretor iraniano afasta a ideia de que esta arte deveria ser simplesmente um meio de se contar histórias⁷³. Logo em seguida, entabula uma sugestiva comparação com a poesia: “Eu

⁷¹ Cf. ELENA, Alberto. *The cinema of Abbas Kiarostami*. Londres: SAQI Books. 2005. p.186.

⁷² A influência desse tipo de modernismo é, em parte, esclarecedora do fascínio e da identificação do público ocidental perante os filmes de Kiarostami. Ainda conforme Cheshire (2016, p. 63), é daí que advêm as reconhecidas afinidades, por exemplo, com a obra de Michelangelo Antonioni (1912-2007) e Jean-Luc Godard (1930-) – ainda que esta influência tenha ocorrido, em princípio, de forma indireta e já matizada pela cultura oriental.

⁷³ Em outra ocasião, o diretor afirmou que: “Se o cinema consiste em contar histórias está em perigo” (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 94).

me pergunto, por exemplo, por que a leitura de um poema estimula nossa imaginação e nos convida a participar em sua completude” (KIAROSTAMI *apud* NANCY, 2001, p. 89).⁷⁴

Desenvolvendo a própria questão, ele diz ao filósofo francês que lhe incomoda certa relação intransigente que algumas pessoas têm com o cinema, como se os filmes precisassem ser integralmente compreendidos por meio de um raciocínio lógico.

Raramente vi alguém dizer sobre um poema: ‘não entendi’ Mas no cinema, a partir do momento em que não percebemos uma conexão, um vínculo, é comum dizermos que não entendemos o filme. No entanto, a incompreensão faz parte da essência da poesia. Nós a aceitamos como tal. O mesmo vale para a música. Com o cinema é diferente. Nós nos aproximamos da poesia com os sentimentos, e do cinema, com o pensamento, com o intelecto [...] Penso que se o cinema deve ser considerado como uma arte maior; é preciso dar-lhe a chance de não ser compreendido [...] A solução talvez esteja em incentivar o espectador a ter uma presença ativa e construtiva (KIAROSTAMI *apud* NANCY, 2001, p. 89).⁷⁵

Essa é uma das convicções pessoais de maior impacto na obra do cineasta. Tendo em vista a necessidade da participação do público, ele almeja um cinema que possa tocar as pessoas como um poema. Num texto chamado *Um Filme, Cem Sonhos*, Kiarostami (2016) deixa uma formulação mais polida dessa ideia e o faz partindo de sua impressão sobre o que acontece com os espectadores numa sala de cinema.

Ele começa falando sobre a escuridão do lugar. Diz que, ao observar o público sentado numa determinada sessão, percebeu que as luzes não se apagavam apenas com a finalidade de se obter uma melhor qualidade de projeção, mas para que, a partir das sombras, pudesse surgir uma dimensão de isolamento ao redor de cada indivíduo. Juntos, mas separados, cada qual poderia, de forma realmente única, se refugiar num imaginário particular iluminado pela tela. “Cada indivíduo, assistindo ao filme, cria seu próprio mundo” (KIAROSTAMI, 2016, p. 31).

Nesse sentido, a tela é hospedagem temporária, estágio provisório da união de imagens e sons: a existência de um filme se completa mesmo no espírito dos espectadores, pela mistura

⁷⁴ Tradução do autor de: “*Je me demande, par exemple, pourquoi la lecture d'un poème excite notre imagination et nous invite à participer à son achèvement*”.

⁷⁵ Tradução do autor de: “*J'ai rarement vu quelqu'un dire à propos d'un poème: je ne comprends pas. Mais au cinéma, dès que l'on n'a pas saisi un rapport, un lien, il est fréquent de dire que l'on n'a pas compris le film. Or, l'incompréhension fait partie de l'essence de la poésie. On l'accepte comme telle. De même pour la musique. Le cinéma est différent. On aborde un poème avec ses sentiments, et le cinéma avec sa pensée, son intellect [...] Je pense que si le cinéma doit être considéré comme un art majeur il faut lui accorder cette possibilité de ne pas être compris. [...] La solution est peut-être d'inciter justement le spectateur à avoir une présence active et constructive*”.

que suas vivências e memórias ofertam ao cinema, enquanto as imagens do próprio cinema ricocheteiam no imaginário de cada um. Para Kiarostami: “Se a arte consegue modificar as coisas e propor novas ideias, ela só o faz graças à livre criatividade daquele a quem se dirige [...]. Entre o mundo ideal e fabricado do artista e aquele de seu interlocutor, há um vínculo sólido e permanente” (*Idem, Ibidem*, pp. 31-32).

O cineasta não apenas constata a participação dos espectadores e seu eventual vínculo afetivo com os filmes, mas ele enaltece e deseja esta participação; quer a cumplicidade da audiência, o investimento de seu imaginário, mas não por meio de dominação retórica, pois ele admite na arte uma avenida de questionamento mútuo das noções de verdade que alimentam a alma dos artistas e dos espectadores. Resta-lhe, então, outro método.

“Adiar a informação, deixar as situações incompletas, não finalizar os enredos – são procedimentos de que Kiarostami se vale tendo em vista a relação do filme com o espectador” (BERNARDET, 2004, p. 52). Nessa diretriz, a qual Jean-Claude Bernardet chama de *estética relacional*, o cineasta procura deixar veredas abertas em seus filmes, por onde os espectadores sejam capazes de entrar, de imergir; por onde as conjecturas do imaginário possam ter seu espaço respeitado e garantido⁷⁶.

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 [...] 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 (KIAROSTAMI, 2016, p. 32).

É bem verdade que, diferente dos seus legatários, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* não é um filme cujo enredo Kiarostami deixa sem finalizar. Ahmad não consegue entregar o caderno para Nematzadeh, mas faz a lição por ele. Salva o amigo e ilude o professor: assim, o conflito inicial se resolve. Porém, não podemos deixar de perceber que a trajetória do protagonista comporta uma espécie de extravio desse enredo. Em verdade, na maior parte do

⁷⁶ É preciso ter cuidado, porém, para não comprometer a noção de *cinema semifabricado* com o esvaziamento pragmático ou a recusa total sobre o controle dos acontecimentos de seus filmes. De fato, Kiarostami sempre deu declarações ambíguas tanto sobre a sua crença na importância da narrativa, quanto sobre seu trabalho como diretor. Não à toa, alguns de seus comentadores, sobretudo aqueles mais empolgados com a suposta rarefação da manipulação cinematográfica e da desconstrução do papel do *metteur en scène* – vista num percurso de ascense progressiva em sua obra, especialmente entre *Close-Up* e *Shirin* (Irã, 2008) –, acharam-se confusos quando o diretor lançou *Cópia Fiel*. “Nada, nesse percurso, poderia sugerir que Kiarostami partiria para um filme de romance na Itália, com roteiro e uma atriz profissional no elenco” (WAHRHAFTIG, 2015, p. 2).

filme, a narrativa se dispersa em acontecimentos que não estão demarcados pelo desenvolvimento do conflito. Ao longo de seu itinerário, feito de enganos e desencontros, Ahmad se perde numa vertigem vagarosa pelo tempo e por espaços indeterminados do mundo que o rodeia – *espaços vazios* de propósito dramaturgicamente imediato, mas os quais somos convidados a preencher e a contemplar em sua franca incidência nas imagens.

É aí que Youssef Ishaghpour (2004) vê florescer a poesia; não por levar em conta a influência direta deste gênero literário na noção de *cinema inacabado*, mas por considerar uma parcela de suas consequências estéticas. Para esse autor, embora Kiarostami sempre tenha nutrido interesse por representar a simplicidade do cotidiano, após o período revolucionário ele passa a empreender nos seus filmes um retrocesso cada vez maior diante dos eventos e da história narrada. Isso permite que o mundo exterior aos dramas dos personagens tenha mais destaque e adquira sua devida magnitude. Nessa rota, Ishaghpour (2004, p. 129) detecta, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, uma inversão fundamental no modo como o cineasta aborda os lugares filmados: nas ficções que Kiarostami realizou antes, “o mundo é o lugar de uma ação; aqui, a ‘ação’ tem lugar num certo mundo”.

Ainda segundo Ishaghpour, tal conjuntura torna a produção kiarostamiana mais distante da mimese ocidental que da miniatura persa, isso porque na tradição ocidental, notadamente antropocêntrica, as representações artísticas costumam apresentar um mundo encapsulado dentro de histórias que o ordenam e determinam seu sentido, um mundo dominado pelo homem e por suas ações, o que acaba por constranger o universo sobre uma ideia. Na miniatura persa ocorre o oposto, encontra-se nela “um mundo mais importante que o homem, no qual a ação e o drama não são determinantes” (*Idem, Ibidem*).

Antes de prosseguir, devemos dizer que as inferências desse autor são um tanto inflexíveis no que diz respeito à relevância dos personagens nos filmes de Kiarostami – Ishaghpour até mesmo afirma que alguns deles servem apenas para nos remeter às paisagens. Não acreditamos, no entanto, que o diretor extermine a importância dos personagens; longe disso, quando eles estão presentes em seus filmes demandam reconhecimento dentro de temáticas demasiadamente humanas – a solidão, a amizade, as dificuldades nos relacionamentos, a desigualdade social, a busca por reconhecimento, a vida como uma série de escolhas⁷⁷, etc.

Isso posto, é curioso notar que Ishaghpour encontra no mesmo canto da estilística de Kiarostami o manancial da poesia e o lastro do real. Ambos se valem dessa abertura e

⁷⁷ Cf. ELENA, Alberto. *The cinema of Abbas Kiarostami*. Londres: SAQI Books. 2005. p. 34.

valorização do mundo para se instalar em meio aos discursos fílmicos. De um lado, “alguma coisa do real resiste nos filmes de Kiarostami” justamente através do distanciamento entre as ações dos personagens e o *locus* preponderante que os envolve, isso acaba por gerar “o sentimento de um mundo em si mesmo, irreduzível a um sentido ou a um acontecimento” (*Idem, Ibidem*, p. 118). Do outro lado, existe um tratamento rítmico-ornamental cuja matéria-prima é fornecida por algo desse real que resiste.

A partir dessas considerações, podemos entender por qual razão as cenas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* parecem ser dominadas por um universo que invade a história, o que presumivelmente está enunciado na vastidão que separa dois amigos, mas cuja notabilidade mais profunda talvez se encontre mesmo no caráter simplório e fortuito de sua invasão e também na forma como os lugares filmados deixam de ser apenas cenários para se tornar “‘estados de alma’, por força de sua repetição” (*Idem, Ibidem*).

Além dos cenários, as situações e os diálogos também se encontram em constante repetição neste filme. Na esteira das elucubrações de Majid Eslami, e numa linha de raciocínio próxima à de Ishaghpour, Alberto Elena também acredita que Kiarostami se utiliza da repetição para representar a vida com algum redimensionamento rítmico-ornamental, “do mesmo jeito que a poesia se vale da repetição para atingir determinados efeitos de rima e, portanto, atingir objetivos estéticos que nada têm a ver com a expressão naturalista” (ELENA, 2005, p. 70).⁷⁸

O composto de um real que resiste, mas que é ornamentado pode parecer heterogêneo. Afinal, não é contraditório abrir-se diante do mundo para afligir seu naturalismo e reorganizá-lo em ritmos e rimas? Talvez, ainda seja muito cedo para responder (a questão da abordagem do real em Kiarostami será melhor avaliada no próximo capítulo). Mas é preciso adiantar que o cineasta, na linha do poeta Sohrab Sepehri, esculpe um tipo de poesia que não se relaciona com abstrações e distorções da realidade, mas com a complexidade disposta sob a simples materialidade das coisas: “Ambos, deliberadamente, regridem até uma simplicidade irreduzível como estratégia narrativa para subverter a configuração da realidade de que eles não gostam” (DABASHI, 2007, p. 318).⁷⁹

Sem pormenorizar detalhes etimológicos, basta lembrar que a palavra poesia, do grego *poiésis*, traz o sentido de construir, de criar. Pensando nisso, salientamos que a criação

⁷⁸ Tradução do autor de: “*in the same way as poetry makes use of repetition in order to achieve certain rhyming effects, and in pursuit, therefore, of aesthetic goals that have nothing to do with naturalness of expression*”.

⁷⁹ Tradução do autor de: “*They both deliberately regress to an irreducible simplicity as a narrative strategy to subvert the configuration of a reality they dislike*”.

cinematográfica de Kiarostami é feita *com* o real; não deve ser tomada por ele, tampouco deve-se subjugar seu impacto no resultado final de sua obra. Sob esse prisma, Youssef Ishaghpour teoriza uma “poética da restituição”, que é laconizada por Stella Senra (2004, p. 165) do seguinte modo:

O que conta é a criação de um ‘outro’ mundo por meio de uma lenta impregnação dos lugares onde o filme passa e das pessoas, por meio do uso de materiais do próprio local, de cenários, das sonoridades, das paisagens e da escolha, no meio da população local, dos atores do filme.

Ocorre que mesmo essa *impregnação dos lugares* não pode ser entendida como algo absoluto; há inúmeras e severas intervenções da visão de Kiarostami sobre todas as coisas que aparecem em sua obra. A paisagem que se tornou o emblema de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, por exemplo, aquela colina tracejada pela estrada em zigue-zague com uma árvore solitária no topo – que se interpõe entre o vilarejo de Koker, onde vive Ahmad, e Poshteh, onde ele procura pelo amigo (Figura 12) – foi inteiramente confeccionada pela produção do longa-metragem.

Figura 12 – Ahmad sobe a colina em zigue-zague.



Fonte: Fotograma de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987).

O filme, aliás, nasceu depois que essa paisagem havia sido imaginada por Kiarostami. Como ele mesmo explica:

Eu carreguei essa imagem em minha mente por anos, muito antes de fazer o filme, você pode ver isso pelas minhas pinturas e fotografias daquele período. É como se eu sempre tivesse sido, subconscientemente, atraído por aquela colina e aquela árvore solitária. Então, essa é a imagem que queríamos reconstruir com precisão no filme (KIAROSTAMI *apud* ELENA, 2005, p. 75).⁸⁰

Muito já se falou sobre essa paisagem insólita. Diversas e entusiasmadas interpretações, tanto sobre a estética do diretor, quanto sobre a força da vida, do tempo e da natureza, foram extraídas desse caminho que se espalha sobre a terra. Poema feito de imagem-mundo, a estrada em zigue-zague atesta a sinergia entre contemplação e a manipulação na obra de Kiarostami. A sua plasticidade arreda o naturalismo da ação simplória que ali se desenvolve – ir de um ponto ao outro – e conclama o imaginário justamente por não se entregar numa linha reta: metáfora esculpida em matéria viva. Quem decide percorrer esse caminho terá de encarar direções contrárias numa dinâmica que promove dentro de si a necessidade de um progresso feito através de idas e vindas.

Ahmad passa por ali em três momentos. Acompanhando seu trajeto, a guisa de conclusão, podemos relacionar, num viés mais frontal, outros aspectos de sua história que giram em torno da poesia. Logo na primeira vez, Kiarostami nos mostra que seu avô observa o menino subindo a colina, deixando Koker. Quando chega a seu destino, apenas Morteza lhe dá uma informação precisa sobre como cumprir sua missão e devolver o caderno que levava consigo: o garoto de costas doloridas explica para Ahmad qual a direção e como é o aspecto da casa do primo de Nematzadeh. Quando ele finalmente consegue chegar ao endereço, uma mulher lhe informa que o garoto procurado havia partido alguns minutos antes com o pai, indo para Koker. Ahmad, então, corre de volta, mas não consegue alcançá-los.

Quando retorna do caminho em zigue-zague, ele é chamado pelo avô. Tenta ignorar a convocação, mas os habitantes ao redor ecoam alto a voz do homem mais velho. Sem opção, Ahmad é interpelado pelo seu parente, que queria saber o que ele tinha ido fazer no vilarejo vizinho. No fim, o avô não parece se importar muito com a resposta ofegante do garoto, pois logo ordena que ele vá lhe buscar alguns cigarros – Ahmad, aliás, é atolado por estas tarefas dadas pelos seus parentes mais velhos; ele tenta explicar ao avô que ainda precisava ir até a padaria, como sua mãe havia prescrito, ou não sobraria nenhum pão para comprar. Mas o homem não escuta o menino.

⁸⁰ Tradução do autor de: “*I had carried this image around in my mind for years, long before making the film, as you can see from my paintings and photographs from that time. It's as if I had always been subconsciously attracted by that hill and that solitary tree. So that is the image we wanted to reconstruct accurately in the film*”.

Enquanto Ahmad vai buscar os cigarros, a câmera permanece no avô. Ele está sentado ao lado de alguns amigos e todos eles, aparentemente, possuem idade aproximada. Assim que o pequeno deixa a cena, um desses amigos oferece cigarros para o avô de Ahmad, mas ele puxa um maço do próprio bolso e conta que não deu a ordem ao neto por necessidade, mas porque queria dar uma lição no menino; fazê-lo crescer de forma apropriada. Conforme aponta Ruy Gardnier [2000?], a primeira etapa dessa jornada é definida pelo protagonista percebendo a si mesmo como um forasteiro. Sem saber de que jeito podia se locomover em Poshteh, sem conseguir se comunicar bem naquele local, ele não acha as direções certas e chega atrasado onde nem sabia que deveria chegar. Já nessa segunda etapa, quando volta para casa, “ele ganha um novo conhecimento: seu mundo é tão impiedoso quanto o mundo estrangeiro”.

Com Truffaut (2005, p. 35), poderíamos dizer que “as crianças trazem consigo automaticamente a poesia”, que elas não precisam de muito para tomar distância da realidade e emanar algo especial na representação da vida. No contexto da obra de Kiarostami, e em conformidade com as referências previamente levantadas, vale acrescentar que as crianças vêm dizer de um mundo de restrições, pois enfrentam em situações das mais pueris os ares de inibição impostos por um corpo social muito maior, muito mais velho e muito mais forte que cada indivíduo isolado, como Ahmad – que ainda retornará mais uma vez até Poshteh; e desta vez irá passar pela estrada em zigue-zague seguindo um vendedor de portas com o mesmo sobrenome de seu amigo.

Antes do fim, a história contada se desdobra mais uma vez. O último encontro de Ahmad é diferente dos demais. Já é noite escura quando um ancião, um marceneiro, interpretado pelo Sr. Ruhi, finalmente, oferece alguma ajuda ao menino para encontrar a casa do amigo. No percurso, o ancião vai contando que fez as portas e as janelas de muitas pessoas de toda aquela região, inclusive da família de Ahmad. Por esse motivo, ele sabia dos endereços e dos nomes de muita gente.

O ancião também narra ao menino sua tristeza com a recente preferência das pessoas por portas de ferro, tão diferentes daquelas como as que ele fazia, artesanais, que davam trabalho, mas que geravam um produto muito bonito: é o que se vê ao longo de toda a sequência, pois ela é talhada e iluminada por um peculiar conjunto de efeitos ópticos quase abstratos, mas derivados da luz, dos vidros e das sombras, provenientes daquelas portas e janelas de que fala o ancião. Aqui, poesia e realidade se misturam na materialidade plástica da película, numa espécie de defesa sensível da crença do homem mais velho.

Esse personagem, de acordo com Ishaghpour (2004, p. 131), representa uma figura típica da poesia persa: o arquétipo do “velho mago” – mas ocorre que sobre esta representação para uma diferença importante: “Por princípio, ele deve conhecer o caminho, mas aqui ele indica a casa errada”. Ruy Gardnier (2000?) também aponta a estranheza da função desse ancião que, apesar de gentil – diferente de praticamente todos os outros adultos vistos na narrativa –, leva o menino ao engano. Gardnier, a propósito, elenca uma série de elementos que nublam o caráter simplório da história e de sua resolução:

é um conto de fadas às avessas. Ahmad vai à floresta, mas não consegue achar a casa certa. Seu guia é certamente um senhor notável, que lhe ensina muitas coisas, mas que é incapaz de mostrar-lhe o que ele queria. E, o principal de tudo, todo o aprendizado do filme se faz fora das principais instâncias de legitimação do pensamento e de educação. Vemos o professor, a mãe e o avô, e tudo que eles fazem é deseducar ou, antes, dar ensinamentos absolutamente desvinculados das necessidades imediatas do menino. O que constitui um questionamento sério de todo o sistema ‘molar’ da sociedade. Os laços de ensinamento nunca são os institucionais, mas sempre os transversais, amigo-amigo, ou então por experiência individual.

A precariedade da situação comunicativa entre gerações é um dos *topos* mais frequentados por Kiarostami até esse momento de sua carreira. Sobre isso, vale dizer que, ao valorizar a perspectiva das crianças, o cineasta vai contra a doxa da sociedade que o circunda e acaba por interceder em favor dos mais jovens. Nas palavras de Laura Mulvey (2016, p. 144): “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”.

Contudo, acreditamos que, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, esse *topos* compõe um esquema maior de investigação artística, cuja intenção primeira é questionar como nosso modo de ser no mundo está calcado na assimilação da superfície das aparências. Não à toa, para viver numa sociedade maior que ele mesmo, Ahmad tem de aprender uma lição agrídoce. Em sua jornada, entre as idas e vindas demarcadas pelo zigue-zague na colina, ele descortina regras ocultas das relações interpessoais; e percebe que terá de jogar conforme estas regras. Terá de criar aparências.

Seu código de ética particular o leva a fazer isso duas vezes. A primeira é quando o ancião se confunde. No momento em que Ahmad percebe que se tratava da casa errada – lá onde vivia o filho do vendedor de portas, cujas calças pareciam-se com as do seu amigo – ele resolve esconder o caderno sob o colete de lã; não deixa o idoso saber que se enganou. No dia

seguinte, Ahmad leva o caderno de Nematzadeh com os deveres já feitos: segunda aparência forjada. O filme termina com o professor assinando o caderno, rubricando a conferência da lição e dizendo: “*Bom trabalho*”.

Em concordância com Kiarostami, parece-nos, de fato, que uma criação literária, como um poema, possui mesmo certo tipo exclusivo de porta aberta ao imaginário: as palavras assumem formas imagéticas diferentes, dependendo do contato com a mente de cada leitor e dos eventuais diálogos confeccionados entre estas palavras e as experiências e lembranças individuais de cada um. A especificidade do cinema parece mesmo dificultar essa relação, e o faz facilitando, em algum sentido, o trabalho do espectador que, afinal, lida com imagens já fabricadas. Todavia, devemos nos perguntar: por qual razão haveríamos de confiar inteiramente em uma imagem ou acreditar que através da superfície podemos enxergar as coisas – ou as pessoas – em sua integralidade?

Já dizia Lacan (1988, p. 92) que “nesta matéria do visível, tudo é armadilha”. Talvez, seja aí que se encontre o verdadeiro motivo do fascínio e da atração de Kiarostami pelas artes visuais. A tradição do ver e do visível, a fé nas aparências, mostra-se como uma zona de tensão a ser explorada. A *traição* do ver e do visível aparece como um dos objetos explorados pelo cineasta na delicada aliança entre o real e a poesia que cria em seus filmes.

Entre o ato de oferecer cada vez mais espaço ao mundo e a tarefa de construir outro mundo feito de cinema, mais ou menos à imagem e semelhança do primeiro, nascem dilemas. Qual a tarefa do cineasta perante as coisas e as pessoas que surgem diante de suas lentes, que aportam sob seu olhar? Como dizer de uma verdade do mundo através de artifícios? Até onde levar a manipulação? Tais questões passam a se mover de modo mais intenso nesse período da carreira de Kiarostami, tonificando a sua preocupação filosófica com a questão das aparências (ELENA, 2005).⁸¹

No próximo capítulo, partilharemos de tais questões com o diretor, buscando entender como o enlace com o real impulsiona a reflexividade em sua obra – e como isto faz parte de uma espécie de *ethos* do cinema iraniano. Antes, porém, importa mencionar que, depois de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, a atuação desse mundo soberano de que falamos até aqui, dividido por entre a contemplação e a bricolagem atenta aos pequenos detalhes – geralmente pautada por repetições, como num poema – não deixará mais a obra de Abbas Kiarostami.

⁸¹ Cf. Capítulo 1, *A (Re)Descoberta do Olhar*, p. 41.

Às vezes, seus filmes estarão mais próximos de dispositivos de contemplação – como é o caso de *Cinco* (*Five Dedicated to Ozu*, Irã/França/Japão, 2003) – outras vezes, mais próximos das repetições, das rimas visuais, dos caminhos-desvios – como se pode notar em produções como *O Vento Nos Levará* e *Gosto de Cereja* (*Ta'm e Guilass*, Irã/França, 1997)⁸². Em todo caso, existem mudanças de rumo – como na contemplação não de paisagens, mas de rostos, em *Shirin* (Irã, 2008); na proposta de contemplar o artifício mais ostensivo, em seu último trabalho, *24 Frames* (Irã/França, 2017); ou mesmo como na mudança do padrão das repetições, em *Cópia Fiel*, as quais, diferentes daquelas realizadas até então, “não se constituem de situações que se repetem com variações, mas de situações que se espelham, que repetem padrões entre si” (WAHRHAFTIG, 2015, p. 78).

Por entre todo esse movimento, quer isso esteja explícito e tematizado ou escondido em suas formas estruturantes, o que sempre parece prosperar, é o questionamento subterrâneo acerca daquilo que compõe os filmes, especialmente acerca das aparências.

⁸² Olivier Kohn (*apud* BERNARDET, 2004, p. 146) aborda o “jogo sutil de repetições e variações” que pode ser sentido em *Gosto de Cereja* numa linha de raciocínio parecida com aquela de Alberto Elena e Majid Eslami; para Kohn, esse *jogo* “no início intriga, depois cansa, e chega mesmo a irritar, mas acaba quase hipnotizando o espectador [...]. Com essa repetição, Kiarostami consegue nos apresentar esse caminho banal (um traçado, uma colina, grama, uma árvore) como um lugar quase abstrato”.

4. CAPÍTULO 3 – AS REPERCUSSÕES DO REAL

A cinematografia do Irã, como aludido no primeiro capítulo, conta com uma parcela considerável de realizadores que, forjando filmes na interseção entre o que integra e o que desintegra o campo do ficcional, induzem a uma dimensão reflexiva em suas produções. Estamos pensando, com Kelen Pessuto (2011, p. 78.), no “cinema de arte iraniano”, cujos filmes notadamente se interessam pela vida do povo e dos dramas tecidos na realidade do dia a dia: “É um cinema tido como mais autoral, que não visa somente o entretenimento, mas debate questões sociais seja com o uso de metáforas, seja explicitamente”.

Cumprir dizer que, desde que o Cinematógrafo chegou a solo persa, por desejo do rei Mozzafar al-Din Shah, no ano de 1900, uma longa trajetória de vicissitudes político-sociais atuaram na moldagem estética dos filmes engenhados no país. Se, na dinastia Pahlavi⁸³ – e isso estava em consonância com a ambição desses xás em insuflar princípios ocidentais na sociedade iraniana –, havia uma censura imposta a fim de impedir que “pessoas comuns fossem retratadas por meio do cinema e que qualquer filme representasse o pobre, o oprimido e as lutas sociais” (*Idem, Ibidem*, p. 25), após a Revolução Iraniana, no regime dos aiatolás, um tipo diferente de censura, que Kiarostami (*apud* PESSUTO, 2011, p. 70), trata como “restrições religiosas”, é posto em vigor.

O que aludimos acima são meros fragmentos superficiais da complexa cadeia de reprimendas culturais que, ao longo de muitos anos, influenciaram e guiaram o trabalho dos cineastas e a distribuição dos filmes no país em questão. O fato é que determinadas rupturas estéticas vão se formando com as normas vigentes e que os “limites impostos fizeram com que a cinematografia iraniana se desdobrasse em dois principais tipos de filmes” (*Idem, Ibidem*, p. 71). Sendo assim, no Irã:

no mínimo dois tipos de cinema têm se desenvolvido lado a lado. O ‘cinema popular’ que afirma os valores pós-revolucionários islâmicos, a nível de trama, tema, caracterização, retrato da mulher e *mise-en-scène*. O cinema de arte, por outro lado, se compromete com esses valores e tende a criticar as condições sociais sob o governo islâmico (NAFICY *apud* PESSUTO, 2011, p. 71).

⁸³ O coronel Reza Khan, após participar de um golpe de Estado, e depois de se tornar um influente Ministro da Guerra, assume, em 1925, o título de Xá da Pérsia, fundando a dinastia Pahlavi, “que se inicia com ele e, conforme os vereditos do destino, se encerra com seu filho [Mohammad Reza Pahlavi]” (KAPUSCINSKI, 2012, p. 27).

Parece-nos que o cinema de arte iraniano, à luz deste comprometimento com o que filma, busca maneiras de abrir a ficção. Primeiramente, para deixar entrar algo da realidade – vide a reincidência da utilização dos planos longos⁸⁴ e o fato de que os membros do elenco costumam interpretar personagens extraídos deles mesmos, deixando evidências das mais pessoais na pele fílmica que inscreve as suas participações, emprestando, desse modo, bem mais que seus nomes aos personagens. Tal abertura também serve para se extraviar da conjuntura vedada das narrativas ficcionais – vide a recorrência da metalinguagem incutida nos enredos e as constantes aparições da equipe técnica nos filmes: neste prisma, a participação dos diretores é particularmente importante; eles costumam aparecer como eles mesmos, o que acaba jogando luz sobre algumas de suas intromissões e decisões artísticas.

Um dos filmes abordados pela pesquisa de Kelen Pessuto (2011) exemplifica isso de forma precisa. Trata-se de *O Espelho* (*Ayneh*, Irã, 1997), de Jafar Panahi, que começa quando termina o horário escolar de um determinado colégio, em Teerã. Antes mesmo de vermos qualquer imagem, ouvimos o sinal tocar e a vozeria das crianças. Mais ruídos ocupam o espaço, distingue-se uma cacofonia de carros e motos. Só então, vemos: o primeiro plano do filme é longo e bem aberto, mostrando toda a fachada da escola, começando um pouco antes do portão ser aberto e das alunas deixarem o local. Elas saem juntas, conversando alto e andando rápido. A câmera de Panahi acompanha um grupo grande delas com uma *pan* que faz um giro completo sobre o próprio eixo até nos colocar novamente diante do portão – no transcorrer do movimento, o trânsito estrondoso finalmente surge em cena, e é ostensivamente caótico. Ao retornamos para a paisagem inicial, vemos que poucas garotas ainda estão lá, e elas também vão deixando o local; em poucos segundos resta apenas uma menininha com o braço engessado, Mina Mohammad Khani, a atriz-personagem que protagoniza a narrativa. Mina quer apenas voltar para casa: é esta a história do filme.

Sozinha, a menina passa um tempo ali no portão. Finalmente aparece uma funcionária da escola, para quem ela informa do atraso de sua mãe. Numa resposta meio letárgica, a mulher diz para a menina esperar ali, depois vai embora. Por algum motivo, Mina decide não fazer isso. Outra vez sozinha, ela vê uma cabine telefônica do outro lado da rua e decide ir até lá. O perigo do trânsito, que havia sido apresentado no plano inicial, vem à tona. Logo que chega à faixa de pedestres, o movimento espanta a garota, carros cortam o ar à sua frente. Ela hesita

⁸⁴ Conforme escreve Jacques Aumont (2004b, p. 66): “A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo do real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acabe advindo”.

algumas vezes antes de tentar a passagem, mas, agarrada às vestes de uma senhora qualquer, toma coragem e atravessa a rua. É a eficiente organização desses pequenos acasos que constitui *O Espelho*. Ao menos até uma sequência bem peculiar, na qual Mina, de repente, decide parar de atuar.

Em sua tentativa de chegar a casa, ela se perde, pega um ônibus errado, desvia-se do caminho, mas quando acerta seu rumo, já dentro de outro ônibus, ela para de interagir com as pessoas ao seu redor e, inesperadamente, olha diretamente para a câmera. Então, “ouvimos uma voz masculina – a qual supomos ser do diretor” – pedindo para ela não fazer isso. Acontece que, com esse olhar, “o espelho se estilhaça”, os espectadores tomam consciência que estão num “jogo de convenções”, o universo ficcional sofre um abalo quando Mina, talvez a atriz mais que a personagem, “fala que não quer mais atuar e arranca o gesso do braço” (PESSUTO, 2011, p. 146).

A própria imagem sintomatiza o desvio (Figura 13). Há um corte estranho para o lado, um tom diferente, isto é, pode-se notar que já não vemos mais imagens da mesma câmera. Algo se rompeu. Jafar Panahi entra na cena, aproxima-se da menina para entender o que houve, mas ela está decidida: vai abandonar as filmagens e voltar para casa. Instaura-se um cenário onde a realidade parece se embarçar na ficção. Panahi é visto pensando, aparenta estar preocupado. O que será do filme? Isso fazia parte do roteiro? O que fazer com a decisão da garota? Deveriam mesmo deixá-la ir embora sozinha? Ela desce do ônibus, senta-se na calçada para trocar seus sapatos com os sapatos da personagem. Panahi pede para avisá-la que aquela seria a última tomada do dia – ele acredita que possa ser cansaço.

Figura 13 – Mina decide parar de atuar; Panahi continua o filme.



Fonte: Fotogramas de *O Espelho* (1997).

Membros da produção vão conversar com Mina, pois ninguém sabe o que aconteceu, e ela diz que não há nada de errado. Enquanto um transeunte desatento entra no ônibus para perguntar a sua rota – e alguém da produção explica que estão rodando um filme ali –, uma produtora informa que a menina aguarda a retirada do microfone. Eles constatam que ainda conseguem o áudio da menina. Aí começa uma nova movimentação: o próprio Panahi (re)ajusta a câmera (Figura 13). Consideram a possibilidade de continuar gravando. A decisão é tomada – por cuidado ou desejo artístico? – e a criação do filme prossegue. Mina quer apenas voltar para casa: esta ainda é a história do filme.

Essa é a abertura da ficção de que falávamos. Num determinado momento desse filme, Mina se encontra com uma conhecida e conta que não queria que seus amigos vissem-na como ela estava sendo retratada na narrativa, com gesso no braço, chorando o tempo todo e com um lenço que ela odeia. Na confluência metarreflexiva, essa menina reordena o olhar sobre si e, aparentemente, busca o caminho de casa com bem menos fragilidade do que poderíamos imaginar apenas pela visão idealizada de Panahi. De produções como *O Espelho*, escapam questionamentos que se aproximam do público. Como, afinal, enxergar tais pessoas-personagens? Os desvios da ficção conclamam algo mais próximo do cinema documental. Como lidar com essa interferência do cinema no mundo? O que há de orgânico nas suas imagens moventes? Talvez, essas sejam perguntas imprescindíveis aos cineastas todos. Jean-Louis Comolli (2008, p. 13 - grifo nosso) formulou uma gama de interrogações nessa mesma linha:

Em sua parte documentária – que é a marca de seu nascimento e a condição de sua invenção – o cinema nada faz além de abrir o diafragma de uma lente, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à *presença luminosa do outro* [...] desse outro que vem à câmera tanto quanto ela vem a ele. Abertura, impressão, duração, passagem: o cinema é a paixão da figura humana. O que fazer dessa alteridade que, se filmada, é aquela que se oferece, e não mais aquela que se recusa? [...] *O que fazer da vinda do outro quando ela é chamada pelo movimento do cinema, trazida por ele, registrada por sua operação?*

O que o cinema de arte iraniano nos faz pensar é se essas perguntas não seriam igualmente imprescindíveis aos espectadores. “Se existe uma janela para o mundo, esta janela não é transparente”, diz Marcos Kahtalian (2001, p. 122), que, na esteira dos pensamentos de Ahmad Sadri, identifica uma “obsessiva reflexividade” nas obras do cinema de arte iraniano, uma reflexividade opaca, que não ocorre ao puro nível da linguagem e “precisa ser analisada como a manifestação explícita de um posicionamento temático e político”.

Ainda na perspectiva desse autor, os realizadores fazem um intermédio muito importante entre a cultura e a sociedade através do modo como esses filmes são (des)construídos, pois eles conseguem instruir seus espectadores “não somente sobre o processo de criação fílmica mas também da própria politização do discurso”, a qual muitas vezes subjaz perdida no caráter sedutor das ficções fechadas tão comuns às construções narrativas mais próximas do cinema clássico (KAHTALIAN, 2001, p. 124).

Existem influências dessa tradição nos trabalhos de Abbas Kiarostami, bem como existem influências dos trabalhos de Kiarostami nesta tradição. O próprio Panahi, por exemplo, trabalhou com Kiarostami e foi fortemente influenciado por sua maneira de conduzir as histórias. Aqui, nos guiaremos pela produção kiarostamiana, mas sem pretender dizer da totalidade do cinema de arte iraniano apenas a partir de seus filmes. É importante ressaltar que entre cineastas de qualquer tipo de movimento existem divergências; a subjetividade artística sempre excede em algum nível as características que eles possuem em comum. Com o que levantamos até o momento, podemos associar, por exemplo, alguns filmes de Kiarostami com *Era uma vez no cinema (Nassereddin Shah, Actor-e Cinema, Irã, 1992)* e *Salve o Cinema (Salaam Cinema, Irã, 1995)*, ambos dirigidos por Mohsen Makhmalbaf; todavia, como coloca Hamid Dabashi (2007), estes diretores formam uma espécie de *yin* e *yang* do cinema de seu país.

Já sobre as questões políticas de que fala Kahtalian, Kiarostami parece ter se aproximado delas de uma forma instintiva, quase despreziosa. Sobre isso, muitos enxergam algo de ambíguo em suas posições, e ao se pronunciar sobre o assunto, ele mesmo disse que:

Bem, eu não sou político no sentido de pertencer a qualquer partido, ou de liderar uma carga revolucionária, querendo derrubar qualquer um. Eu não trabalho para ninguém. Porém, se por ‘político’ quer dizer falar sobre os problemas humanos dos dias atuais, então com certeza meu trabalho é político, fortemente político [...]. Quando você se envolve com o sofrimento de outro e tenta transmiti-lo de modo que outras pessoas possam senti-lo e entendê-lo, *então isso é político* (KIAROSTAMI *apud* ELENA, 2005, p. 193 - grifo nosso)⁸⁵.

⁸⁵ Tradução do autor de: “*Well, I'm not political in the sense of belonging to any political party or leading a revolutionary charge, wanting to overthrow anyone. I don't work for anyone. But if you mean by political that you talk about today's human problems, then for sure my work is political and even strongly so [...] When you get involved in someone else's suffering, and you try to convey it so that other people can feel it and understand, then this is political*”.

Para Kahtalian (2001, p. 128), quando Kiarostami se “ficcionaliza”, ou melhor, quando dispõe seu alter ego nos dois últimos filmes da trilogia de Koker (como veremos adiante), quando revela e mistura seus dilemas e os dilemas do povo abalado pela tragédia do terremoto que havia ocorrido na região, de algum modo, ele “discute o que significa fazer cinema em um país como o Irã, em ruínas”.

Num prisma semelhante, Douglas Resende (2007, p. 82 - grifo nosso), ao analisar parte expressiva da filmografia de Kiarostami, acredita que as estruturas reflexivas ali encontradas são parte de um enriquecido e convidativo movimento de auto-inquirição que, em alguns casos, possui mesmo certa “*intenção pedagógica* em demonstrar como funciona por dentro o cinema, desvelando ao espectador o filme enquanto artifício”. Também segundo Resende (2007), a notável inquietude do artista resulta de uma *autoconsciência* amalgamada com um desejo de atingir ou de se aproximar de algo do real. Em consequência, o coeficiente realista de certos filmes torna-se mais intenso no momento em que se confessa uma operação discursiva sobre a realidade. A noção pode parecer paradoxal, mas Robert Stam (2003, p. 175) nos informa que seria um equívoco considerar realismo e reflexividade como princípios antitéticos, uma vez que “não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram”.

Se todo filme é resultado de um processo de produção de significados, este processo é parte inerente da realidade representada. Isso quer dizer que, com o tratamento realista da narrativa, coexiste a *realidade cinematográfica*. Assim, para que também o *discurso* se torne mais eloquente em sua proposta realista, essa realidade cinematográfica precisa manifestar-se como tal, explicitando o processo de produção dentro do próprio filme (RESENDE, 2007, p. 81 - grifo nosso).

No capítulo anterior, através de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, deparamo-nos com algumas características e estratégias da estilística de Abbas Kiarostami, dentre elas, um movimento de repetições externas, referentes aos elementos que retornam no decorrer de sua produção – os quais se modificam e se prolongam de filme em filme, ao gosto da inquietude do cineasta, fazendo com que seus filmes, recordando o comentário de Youssef Ishaghpour (2004), pareçam efluir uns dos outros num aprofundamento investigativo da sétima arte. Em consequência, por entre suas realizações, vemos se formar uma teia autorreflexiva, um encadeamento meditativo sobre o ato de criação.

É puxando um fio dessa teia que tentaremos nos aproximar e entender a conduta do real e a criação de uma *realidade cinematográfica* dentro da obra do diretor. Pretende-se, então,

cuidar do acirramento das relações entre o real e a reflexividade na estética kiarostamiana, algo que ocorre de modo notável no desdobrar da trilogia de Koker, consolidando-a como nosso objeto de maior interesse. Todavia, esta trilogia faz parte de um período no qual a reflexividade encontra-se em efervescência na obra de Kiarostami: seja nos enredos ou na dinâmica que agita suas estratégias formais, recursos metalinguísticos passam a germinar e a compor seus filmes de um jeito bastante intrusivo – e não menos intrigante – pelo menos até *O Vento Nos Levará*.

Assim, para puxar o fio que pretendemos, não podemos deixar de considerar *Lição de Casa* (*Mashgh-e Shab*, Irã, 1989) e *Close-Up*: estes filmes são parte fundamental do caminho à tenra autorreflexão contida nos dois últimos filmes da trilogia de Koker; através deles, tentaremos levantar arraigados subsídios teóricos para avançar nesta investigação.

4.1 – *Lição de Casa e Close-Up*

Depois de gravar *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, Kiarostami decide, logo no seu trabalho seguinte, retornar ao assunto que havia tratado por intermédio da trama que envolve Ahmad e Nematzadeh. Nasce, então, *Lição de Casa* (*Mashgh-e Shab*, Irã, 1989). Com este filme, voltamos ao tema dos deveres escolares, mas de um jeito diferente: desta vez, estamos mais próximos do típico formato do documentário de entrevistas.

Em sua maior parte, este longa-metragem se passa dentro de uma escola e é composto por conversas entre Kiarostami e os alunos que estudam ali – todos meninos, com idade aproximada a dos protagonistas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Eles são perguntados, entre outras coisas, sobre a regularidade dos deveres, sobre as suas dificuldades em realizá-los, sobre a ajuda que recebem (ou não) em casa, se há castigos à vista caso eles deixem de fazê-los e até se eles preferem assistir a desenhos animados ou fazer a lição de casa.

Segundo Kiarostami (2004), essa produção tem origem em suas atribulações paternas; sem saber bem como lidar com as demandas escolares dos filhos, ele precisava entender melhor como funcionava o sistema de avaliação educacional. Decide, pois, ouvir as crianças. Apesar de haver breves entrevistas com alguns adultos, além de imagens externas do pátio da escola e das ruas próximas, podemos afirmar que no âmago do filme estão mesmo as vozes e as histórias trazidas pelos meninos.

Há nessa escolha algo digno de ser sublinhado: em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, Kiarostami buscou emular a perspectiva dos pequenos, como esteve fazendo ao longo de toda a sua carreira, mas essa contrapartida documental, feita em *Lição de Casa*, denota que, em algum sentido, tal atitude não lhe parece mais plenamente suficiente para dar conta de uma temática. François Niney (2016, pp. 131-132), com base em uma declaração dada pelo próprio diretor⁸⁶, traça a seguinte correspondência entre esses dois filmes: “a ficção prova que o documentário diz a verdade, e vice-versa”; Niney tem razão em condensar um “princípio cinematográfico” de Kiarostami no entrelace do conjunto verdade-ficção-documentário, porém, esta correspondência específica pode sugerir a absoluta indiferença entre os filmes e limar as repercussões dessa variação de abordagem.

Não se trata, aqui, de ajuizar qual registro é o mais verdadeiro, por assim dizer, ou o mais interessante. Cabe, sobretudo, notar que a maior diferença entre as abordagens está no investimento de se ouvir os personagens, de se colocar ainda mais, conforme a primorosa classificação de Jean-Louis Comolli (2008, p. 169), “sob o risco do real”.

Afirmamos, linhas atrás, que *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* representa uma espécie de retomada da ficção na obra de Kiarostami. Acontece que, simultaneamente, seu interesse por se aproximar, ou melhor, por se arriscar no real mostra-se irrevogável. Não que as ficções que realizou antes estivessem distantes do real – vide as tantas comparações da obra de Kiarostami com o Neorealismo italiano⁸⁷ –, mas, a partir de *Lição de Casa*, irão se adensar, em seus filmes, as brumas lançadas em torno dos juízos de ficção e documentário: marca indenitária de sua obra, tal qual comentamos no primeiro capítulo. Em paralelo, também ocorre um tipo de incandescência das evidências da autorreflexividade. Algo que podemos constatar, *a priori*, através da curiosa participação da equipe de filmagem no longa-metragem em questão.

Lição de Casa começa mostrando alguns meninos andando pelas ruas, carregando suas pastas, parecidas com aquela utilizada por Ahmad no outro filme. Um deles vai jogando bola com seu amigo; outro passa rápido, parecendo desconfiado da câmera – quase todos, na verdade, deixam clara a existência da filmadora: um garoto, em especial, fica parado diante da lente,

⁸⁶ Cf. NINEY, François. *Durante o Filme, A Vida Continua...* In: Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias. Catálogo CCBB, 2016, p. 131.

⁸⁷ Isso ocorre especialmente com *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, filme que, como tentamos demonstrar anteriormente, desencadeia um revigoramento no trato do cineasta com o mundo – o que certamente repercute nessa aproximação cada vez maior do real.

faz uma pose, abre um sorriso, se entrega ao tempo. “*Tire uma foto minha*”, ele pede (é o que se vê no primeiro fotograma da *Figura 14*).

Figura 14 – Variações dos enquadramentos em *Lição de Casa*.



Fonte: Fotogramas de *Lição de Casa* (1989).

Nesse momento, uma conversa muito oportuna começa a se desenvolver fora de quadro⁸⁸. Algum transeunte, podemos supor, pergunta a Kiarostami se estão ali gravando uma ficção. Ele começa respondendo que não, mas logo para: “*É um docu... Eu não sei. Ainda não temos ideia, mas não é uma ficção*”. Em seguida, outros meninos tomam a imagem. Kiarostami lhes informa que está ali para fazer um filme sobre os deveres de casa; então, ele pergunta para esses meninos se eles fizeram os seus. Quase em uníssono, respondem que “*sim*”. Depois, aquela conversa com o transeunte continua, a voz desconhecida diz que gosta de cinema, que conhece os filmes de Kiarostami, que assistiu a *Os Alunos do Primeiro Ano* na televisão; daí, o desconhecido pergunta se aquela gravação teria um estilo parecido. Como resposta, Kiarostami desenvolve ainda melhor um tipo de apresentação para o filme: “*Para ser sincero, isso não é bem um filme. Está mais para o pedaço de uma pesquisa. Pesquisa através de imagens sobre os deveres de casa dos estudantes*”.

Não é apenas fora de quadro que percebemos a presença e a participação do cineasta e da equipe. Ao longo de todo o filme, o operador de som, o diretor e, particularmente, o operador de câmera podem ser vistos frequentemente em alternância aos *closes* dedicados aos alunos (Figura 14).

⁸⁸ Cabe dizer que estamos utilizando a noção de “fora de quadro” conforme designada por Jacques Aumont (*apud* SOUTO, 2019, p. 95), ou seja, como “esse espaço da produção do filme, onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de escrita”. Como explica a pesquisadora Mariana Souto, tal conceito se difere de “fora de campo”, pois este se refere ao que “prolonga o campo estando integrado ao imaginário do filme, ainda imerso em sua ilusão”; já o fora de quadro, via de regra, oculto dos espectadores, “aponta para uma dimensão de artefato, do fazer cinematográfico” (*Idem, Ibidem*).

Kiarostami (2004, p. 227) conta que se utilizou dessas imagens para pontuar as cenas, pois no processo de montagem ele percebeu que o filme estava “cheio de saltos”: num primeiro momento, ele tentou resolver o problema apenas inserindo filmagens do operador de câmera, “como se enxergado do ponto de vista das crianças” (como mostra o segundo fotograma da *Figura 14*), mas não se convenceu do resultado e, embora não gostasse da própria imagem para tal fim, principalmente por causa dos óculos escuros que não podia tirar devido a um problema de vista, decidiu voltar a câmera sobre si e “repetir, numa espécie de *play back*, as frases que havia pronunciado enquanto filmava”.

Assim, o corte final embute no filme um reverso explícito da instância cinematográfica. Seria mesmo apenas artimanha da operação de montagem? Solução rítmica para o fluxo narrativo? Na reencarnação do tema de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, parece-nos que convivem a tentativa de se estabelecer uma abordagem mais próxima do real – pois a abordagem encontra-se destituída de uma trama ficcional – e a necessidade de dizer de si, de reforçar a presença da câmera, de pontuar a sua interferência no mundo.

Independente dessas imagens, se levarmos em conta apenas o diálogo inicial transcorrido fora de quadro, algo fica claro desde os primeiros minutos de projeção: o que nós vemos e ouvimos passa pelo filtro de interesses e pelos equipamentos de um grupo de cineastas. E também dos personagens, pelas coisas que eles resolvem compartilhar e por aquelas outras que preferem esconder. Ao discorrer sobre *Lição de Casa*, Alberto Elena (2005, pp. 63-64 - grifo do autor) nota que:

As crianças entrevistadas no filme frequentemente recorrem à mentira como mecanismo de autodefesa. Mas as mentiras são, na realidade, parte de *sua* verdade. Quando interrogados pelo intimidador Kiarostami se preferiam fazer a lição de casa ou assistir a desenhos na televisão, todos responderam invariavelmente que preferiam fazer a lição. Esses depoimentos, portanto, não só oferecem informações valiosas sobre uma vida familiar que é inacessível ao espectador, como também incorporam e reproduzem o discurso de seus pais, tal qual um escudo protetor – presumivelmente ideal – contra seu interrogador, um adulto que, afinal, não é ‘um de nós’, alguém que não entenderia sua lógica⁸⁹.

⁸⁹ Tradução do autor de: “*The children interviewed in the film frequently resort to lying as a self-defence mechanism. But the lies are really part of their truth. Asked by the menacing' Kiarostami whether they preferred doing their homework or watching cartoons on television, they all invariably answered that they preferred doing their homework. Their testimonies therefore not only offer valuable information about a family life that is inaccessible to the spectator but also embody and reproduce the discourse of their parents as a protective - presumably ideal - shield against their interrogator, an adult who after all is not 'one of us' and who wouldn't understand their logic*”.

O que está implicado nessa combinação de verdades e mentiras, de mostrar e esconder, que é dada pelos personagens, remete-nos a um conceito de auto *mise en scène*, conforme levantado nos escritos de Comolli sobre o cinema documentário. Segundo esse autor:

Há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque a registra, nela inscreve sua marca. [...] Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro (COMOLLI, 2008, p. 81).

Sabendo que está sendo filmado, isto é, que se encontra em processo de absorção num registro audiovisual de suas ações e de suas falas – e que existe nisto uma carga de exposição pessoal – o sujeito filmado, ainda que de forma inconsciente, regula sua performance. A presença da câmera o modifica. Daí a ideia de uma auto *mise en scène*, a qual está sempre presente nas encenações, mas que se manifesta em maior ou menor grau dependendo do acolhimento dos cineastas. Para Comolli (2008, p. 85 - grifo nosso), quando esse acolhimento acontece, quando os personagens têm mais tempo para “se definir, se manifestar”, a construção de um filme torna-se “uma conjugação, uma relação na qual se trata de entrelaçar ao outro – *até na forma*”.

A partir de *Lição de Casa*, pode-se dizer que Kiarostami, na maior parte de suas produções, demonstra especial interesse em pensar sobre essa *mise en scène* do outro e sobre qual a função do cinema diante dela. *Close-Up*, seu próximo trabalho, um filme de difícil definição, é certamente um artefato representativo dessa empreitada. Neste longa-metragem, os personagens envolvidos na referida notícia de jornal que tanto instigou Kiarostami⁹⁰ – Sabzian, o impostor que foi preso por fingir ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf, e a família enganada por ele, os Ahankhah –, mais do que fornecedores de um caso invulgar, são agentes construtivos de uma vivaz diligência cinematográfica capaz de interferir na sua própria história à medida que a reconstrói: estas pessoas não apenas admitem a filmagem do julgamento, mas também cedem seus depoimentos para o filme e, inesperadamente, aceitam interpretar eles mesmos em reconstituições que os fazem contracenar juntos, inclusive em *flashbacks*.

Quem primeiro conhece Sabzian é a matriarca da família. Um desses *flashbacks* restaura o acontecimento. Em um plano médio, vemos que a Sra. Ahankhah senta-se ao lado de Sabzian

⁹⁰ Cf. Capítulo 1, *A (Re)Descoberta do Olhar*, pp. 39-40.

numa viagem de ônibus e observa o livro que está em suas mãos (Figura 15). Logo, a decupagem irá se alternar basicamente entre *closes* dos dois atores-personagens, mas, antes, por uma câmera subjetiva⁹¹, vemos o que havia atraído seu olhar: trata-se do roteiro de um filme, *O Ciclista (Bicycleran, Irã, 1989)*, de Makhmalbaf. Ela, então, indaga ao homem onde ele o havia comprado; Sabzian fala que foi numa livraria, mas não especifica mais nada. Quando ela insiste na conversa, perguntando o endereço do local, ele a presenteia com o encadernado.

A mulher reluta em aceitar, mas ele insiste, dizendo que não havia nenhum problema em receber o presente, posto que ele mesmo tinha escrito aquele roteiro. É curioso notar que a janela do ônibus, na maior parte da cena, projeta sobre o rosto do homem uma divisão de luz e sombras, deixando uma parte de seu rosto quase oculta, como se um lado de Sabzian não estivesse sendo revelado de modo íntegro.

Figura 15 – A dinâmica dos enquadramentos na cena do ônibus.



Fonte: Fotogramas de *Close-Up* (1990).

“*Você é o Sr. Makhmalbaf?*”, ela pergunta, demonstrando alguma inquietação e encenando um sorriso que escapa. Daí em diante, o diálogo desenvolvido entre esses personagens amarra quase tudo o que envolve a situação-crime e o enredo do filme. A Sra. Ahankhah acha estranho que um cineasta conhecido esteja andando de ônibus, mas ele explica que estava em busca de inspiração para um filme. Ela conta sobre o amor dos filhos pelo cinema, diz que eles vão ficar emocionados ao saber desse encontro. Como resposta, ele mostra-se solícito, responde que seus filhos podem entrar em contato e anota seu telefone no roteiro, onde antes havia deixado um autógrafo. Mais tarde, descobriremos que Sabzian enredou a família numa ilusão, prometendo que, dentre outras coisas, contrataria o filho da Sra. Ahankhah para fazer parte de seu próximo filme.

⁹¹ Segundo Ismail Xavier (2005, p. 34) “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos”.

Em toda essa cena do ônibus⁹², predomina a transparência narrativa. Não há nada, por exemplo, que indique a presença da câmera. Nas palavras de Ivonete Pinto (2007, p. 62), aqui, “o tratamento é de ficção”. Em outras sequências de *Close-Up* ocorre algo bem distinto; por vários momentos do longa, dominam a atitude documentarista e também o que podemos chamar de feição documental.

Dizemos *feição*, pois há um esforço confesso da parte do diretor em manufaturar ou preservar certa impressão formal⁹³ do que hegemonicamente é entendido como um documentário: as cenas do julgamento de Sabzian, por exemplo, dão a impressão de ser uma captura inalterada do acontecimento; no entanto, de acordo com o próprio Kiarostami, elas foram, em grande parte, reconstituídas – até mesmo sem a presença do juiz na sala⁹⁴. O cineasta conta que o julgamento durou, de fato, apenas cerca de uma hora, mas, ao fim, ele ainda estava insatisfeito; queria mais enquadramentos para o desenvolvimento da narrativa e, então, solicitou à corte que pudesse utilizar o tribunal como locação, ainda pedindo mais algum tempo com o acusado⁹⁵: “Deixamos o juiz ir embora e trabalhamos com Sabzian, a portas fechadas, durante mais de nove horas” (KIAROSTAMI, 2004, p. 231).

Mais especificamente, podemos dizer, pensando nos seis modos de representação do filme documentário, conforme foram discriminados por Bill Nichols (2010) – sendo eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático –, que essas cenas foram

⁹² Inicialmente, era essa a cena que abria o filme, mas Kiarostami (2004, p. 233) conta que, numa das primeiras exibições de *Close-Up*, ocorreu algo imprevisto: o projetorista se confundiu e trocou as bobinas; já era tarde demais quando o cineasta tentou reestabelecer a estrutura de exibição, as cenas haviam sido acidentalmente trocadas de lugar; contudo, ele percebeu que “essa ordem involuntariamente proposta pelo operador não era tão negativa. Graças a esse incidente, decidi transferir a cena do encontro no ônibus [...] para o meio do processo, deixando como início a primeira versão da detenção”.

⁹³ Conscientes da vasta distância entre esses títulos, arriscamos mencionar *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project)*, EUA, 1999), de Eduardo Sánchez (1968-) e Daniel Myrick (1963-), e *Distrito 9 (District 9)*, África do Sul/Canadá/EUA/Nova Zelândia, 2009), de Neill Blomkamp (1979-), como exemplos de outros filmes que se apropriam da feição formal do documentário para a construção de suas narrativas, ainda que, a rigor, eles pertençam, respectivamente, aos gêneros de terror e ficção-científica. Diferente dessas ficções que parecem se utilizar desse recurso apenas como meio de domar algum nível de verossimilhança aos seus enredos, *Close-Up* possui, de fato, um ponto de contato profundo com o real e com os acontecimentos desenvolvidos em sua narrativa, além de ter ao menos uma cena que conserva – ainda que apenas visualmente, não sonoramente – um registro fidedigno: o encontro entre Sabzian e o verdadeiro Makhmalbaf. Ivonete Pinto (2007, p. 17), numa dissertação inteiramente dedicada a *Close-Up*, também alude a *A Bruxa de Blair* e outros exemplos de falsos documentários que podem produzir e evocar discussões importantes e perenes sobre “o tema da ausência da verdade e o direito que o autor de uma obra tem ou não de faltar com a verdade” – discussão cara ao cinema de Abbas Kiarostami.

⁹⁴ “Ao inserir, já na sala de montagem, alguns enquadramentos deste, dava a entender que ele [o juiz] estava sempre presente, embora não estivesse” (KIAROSTAMI, 2004, p. 232).

⁹⁵ Sabzian, a essa altura, já estava quase liberto, pois os Ahankhah decidiram, ao fim do processo, em meio às gravações do filme, retirar a queixa contra o homem que havia lhes enganado.

rodadas, mormente, como um documentário participativo, seja em seu instante mais autêntico de captura, isto é, naquela breve hora em que o julgamento realmente ocorreu, ou nas nove horas seguintes, em reconstituições e acréscimos, os quais preservam a feição do documentário participativo para sustentar a impressão de um todo homogêneo no corte final.

Segundo a explicação de Nichols (2010, p. 154):

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede⁹⁶ e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro.

Mesmo levando em conta que parte das cenas do julgamento são reconstituições, que Kiarostami configurou na montagem um trabalho argumentativo, também houve sua parcela de interferências no curso real do processo em questão, o que denota esta participação ativa e engajada, típica do documentário participativo. No filme, vemos que até mesmo a data do julgamento é alterada por ação do cronograma de gravações e que o tribunal se torna um palco onde vários personagens, incluindo o juiz, oferecem sua auto *mise en scène* ao registro. Em relatos externos, o próprio diretor admite seu envolvimento com a situação – e, mais ainda, admite seu posicionamento; segundo ele: “É função e responsabilidade da arte observar as coisas de perto, prestar atenção nos homens, e não os julgar com demasiada precipitação. Naquele caso a ética determinava a estética: a Lei olha em plano geral, enquanto a arte utiliza o primeiro plano” (KIAROSTAMI, 2004, p. 231).

Ainda pensando nos modos do cinema documentário discriminados por Nichols, diante de *Close-Up*, voltamos a perceber como Kiarostami costuma fundir, num mesmo corpo fílmico, diferentes formas de se articular uma narrativa. Para além de misturar, em termos genéricos, documentário e ficção, mesmo os diferentes modos do documentário parecem se embaralhar aqui. Afinal, esse filme certamente se utiliza também do modo performático, no qual os “acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários” (NICHOLS, 2010, p. 170); e pela sua própria história, intimamente relacionada ao cinema, *Close-Up* não deixa de trazer um elemento fundante de reflexividade interna, aproximando-se, em alguma medida, do chamado documentário reflexivo.

⁹⁶ Trata-se de uma referência ao ideal estético do chamado *cinema direto*, no qual, a atitude da câmera e do cineasta deveria ser neutra, manter uma postura observacional, como uma *mosca na parede*.

“Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação *entre cineasta e espectador* que se tornam o foco de atenção” (*Idem, Ibidem*, p. 162 - grifo nosso). A tônica desse tipo de documentário é a exteriorização de seu constructo, o que oferece aos espectadores algum tipo de discernimento sobre seus mecanismos recônditos. Nessa lógica, cumpre lembrar que o diretor defende a ideia de um *cinema semifabricado*, cujo objetivo maior é alcançar uma relação mais consistente com os espectadores.

Ora, recursos reflexivos ou metalinguísticos mostram-se uma ferramenta bastante adequada para atingir tal fim.

Ao longo de sua história percebe-se que o cinema sempre utilizou a metalinguagem, tanto como artifício temático, a fim de revisar sua própria trajetória ou revelar ao público alguns aspectos de seus bastidores, quanto uma estratégia poderosa que foi se aprimorando no decorrer dos anos, a fim de aproximar-se do espectador. E, nesse sentido, pode-se considerar a metalinguagem como um caminho a ser percorrido para se atingir a difícil tarefa de uma ‘interatividade’, ainda que imaginária, entre o cinema e o espectador (ANDRADE, 1999, p. 178).

Ana Lúcia Andrade (1999, p. 179 - grifo da autora) também nos diz que “a metalinguagem, antes de tudo, chama a atenção para a *forma* como uma trama é narrada e não apenas para a trama em si”. Acreditamos que é neste sentido que Kiarostami acaba por se relacionar com os espectadores em alguns de seus trabalhos, inclusive em *Close-Up*, posto que a instabilidade formal do filme chama atenção para si. O diretor não fornece ao público um ponto de vista muito claro sobre qual o nível de espontaneidade e invenção – ou, por assim dizer, de verdade e mentira – contidos em sua história; ora a narrativa soa como se estivéssemos diante de um engajado registro documental ora soa como se estivéssemos diante de uma inegável articulação ficcional. Em uma cena como a do ônibus, por exemplo, é infactível poder afirmar onde começa a realidade e onde termina a ficção.

Como bem afirma Douglas Resende (2007, p. 104): “Essa é uma das características mais peculiares do cinema de Kiarostami: a habilidade de envolver e distanciar o espectador, de modo que perca a capacidade de distinguir a ilusão da realidade”. Ao longo de nossa pesquisa, ficou evidente que isso não é um objetivo meândrico de torcer a linguagem, mas efeito da inquieta abordagem estética do cineasta, do *olhar-infância*.

Filmando sob o risco do real, Kiarostami precisa lidar com a pressão que o mundo exerce sobre as imagens. Daí, a insuficiência de estratégias de registro pré-moldadas para elaborar

representações. É necessário, sobretudo, reconhecer as circunstâncias singulares de cada realização, de cada encontro e situação, recobrando continuamente a seguinte questão: como filmar aquilo e aqueles que aparecem diante das lentes em tais circunstâncias?

Com efeito, se essa questão escapa do interior secreto dos filmes para atormentar a serena estabilidade da crença dos espectadores, instilando-lhes dúvidas, é porque ela “coloca-se como a mais violenta necessidade” quando a experiência de realização é feita em fricção com o real, como é o caso de muitas produções de Kiarostami, especialmente aquelas feitas depois de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (COMOLLI, 2008, p. 169).⁹⁷

Abordando diretamente *Close-Up*, Jean-Louis Comolli (2008, p. 297 - grifo nosso) afirma se tratar de um enredo repleto de deslizamentos, desdobramentos e espelhamentos impossíveis de se circunscrever. No limite entre ser e parecer, tanto seus personagens, quanto a própria linguagem que sustenta esse filme retumbam um harmônico relampejar de forças do real e do imaginário, cruzando a natureza de cada um e impelindo uma tessitura “em que o verdadeiro e o falso nome, rosto e máscara, singularidade e repetição, verdade e mentira, *reconciliados pela força da narrativa*, tornam-se inseparáveis”.

Orbitando ao redor do julgamento de Hossein Sabzian, *Close-Up* confunde vida e cinema numa orquestração sensível que conclama a memória, as intenções e as aparências das pessoas que vivenciaram, longe das câmeras, aquela curiosa ficção tecida por um falso cineasta. Simultaneamente, o filme invade a sua história, altera seu curso, registra os seus gestos. Não se trata, pois, de mera reprodução ou dança mimética, mas de um encontro, ou ainda, valendo-se de um termo proferido pelo próprio diretor, de um *acontecimento*: “Tento fazer filmes que sejam ao mesmo tempo a representação de uma coisa e um acontecimento. As duas coisas ao mesmo tempo, sem ser nem uma nem outra” (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 151).

⁹⁷ Embora sofra gradações ao longo de sua carreira, não seria leviano considerar que essa fricção com o real pode, em alguma medida, ser notada já em *O Pão e o Beco*, no qual suas estratégias de filmagem já se voltavam ao interesse de rodar uma narrativa que, embora ficcional, roteirizada, pudesse guardar determinado vínculo honesto com a realidade. Aqui, no seu primeiro filme, Kiarostami decide trocar o ator que inicialmente iria ser o protagonista em benefício desse vínculo: tudo estava planejado para que um garoto de sua família interpretasse o menino que, no meio do caminho, é encurralado num beco por um cão temível. Acontece que algumas crianças pararam para observar o trabalho de Kiarostami e, dentre elas, estava um menino que realmente temia passar ao lado do cão: eis o novo protagonista do curta. Como veremos adiante, Kiarostami costuma procurar atores que possam expressar com verdade, mais que naturalidade, alguma opinião ou sentimento; para revolver a questão do medo real do menino e ter isso capturado no filme, o cineasta explica que fez o seguinte: “Comprei uma bicicleta, coloquei-a do outro lado da rua e expliquei-lhe que poderia ficar com ela, mas somente se passasse perto do cão. Ele conseguiu, e ambos obtivemos o que desejávamos” (KIAROSTAMI, 2004, p. 202).

De acordo com Bernardet (2004, p. 152), essa tentativa de criar um acontecimento-representação segue um sentido parecido àquele do pensamento de Comolli sobre a constituição do documentário, considerando a sua demanda dos seguintes tópicos:

1) que ator e personagem se fundam; 2) que a ligação corpo-palavra-sujeito-experiência-vida seja assegurada a tal ponto que a filmagem não possa deixar de comprometer [em francês: *affecter*] o corpo filmado, e 3) que o filme seja efetivamente o documento desse comprometimento (COMOLLI *apud* BERNARDET, 2004, *Ibidem*).

A partir dos comentários de César Guimarães e Ruben Caixeta, podemos aprofundar a noção de cinema documentário sob a ótica de Comolli. Segundo esses pesquisadores, trata-se de um tipo de cinema que “vai ao encontro do mundo, que se enlaça à exceção irremediável da vida dos sujeitos filmados, que os acolhe quando investem o filme com o seu desejo, com o impensado de seus corpos, com a potência de seus afetos e com a duração de sua fala” (CAIXETA; GUIMARÃES *in* COMOLLI, 2008, p. 33).

A obra de Kiarostami, especialmente nesse momento de sua carreira, é contemplada por tal acepção, mas parece ser igualmente atormentada por ela. A nosso ver, o que move essa parte de sua filmografia é a reflexão sobre os atravessamentos entre vida e cinema. Nesses filmes, com base nas ideias apresentadas, podemos depreender uma atividade de construção narrativa cuja têmpera documental regula-se pelo comprometimento com o que é filmado. Mas até onde é realmente possível levar esse comprometimento? Quem, afinal, controla o discurso? E o quanto esse controle pode ser dissimulado?

Ocorre que as intenções e disposições do cineasta e dos atores-personagens trafegam numa mesma via, colidindo-se e, então, tornando-se uma coisa só, como acontece em *Close-Up*. Essas questões continuam fervilhando nos seus filmes, perturbando seu modo de encarar o mundo. A reflexividade traduz essa perturbação. O pensamento sobre o cinema insurge em primeiro plano. A lida com os personagens, o choque de intenções entre aqueles que se movem dentro e fora da esfera de produção fílmica, a crise da representação, a interferência do real são alguns dos aspectos que emergem na expansão da metalinguagem em seus próximos dois filmes, os componentes que se unem a *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, na trilogia de Koker. Referimo-nos a *E a Vida Continua e Através das Oliveiras (Zir-e Derakhtan-e Zeytoon, Irã, 1994)*.

Voltemo-nos agora para a *mise en scène* desses filmes com um objetivo duplo: tentaremos demarcar melhor o emprego do real no cinema de Abbas Kiarostami e avaliar em que medida os dados autorreflexivos que ali estão à flor da pele podem contribuir para esclarecer algumas das suas preocupações centrais sobre o fazer cinematográfico.

4.2 – *E a Vida Continua*

Como *Close-Up* antes deles, *E a Vida Continua* e *Através das Oliveiras* são filmes cuja origem localiza-se num incidente factual. Nos dois últimos, porém, o incidente não foi outro caso isolado numa matéria jornalística excentricamente interessante, mas uma enorme tragédia: um terremoto devastador que atingiu 7,7 graus na escala Richter e, segundo o artigo de Michaela Ibrion, Mohammad Mokhtari e Farrokh Nadim (2015), ceifou a vida de mais de quarenta mil iranianos, deixando um número ainda maior de pessoas feridas e sem moradia, posto que as cidades de Rudbar, Manjil e Lowshan foram arruinadas, assim como tantos outros vilarejos das províncias de Zanzan e Gilan – onde ficava Koker, isto é, onde viviam os atores de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*.

Dias depois do tremor, Kiarostami (2004), junto do filho, partiu rumo ao Irã setentrional em busca do paradeiro dos dois garotos que haviam interpretado Ahmad e Nematzadeh – Babak Ahmadpour e Ahmad Ahmadpour, respectivamente –, segundo ele, ao longo do caminho, o rádio anunciava a morte de quase 95% da população. Sem conseguir encontrar os garotos, o diretor teve de abandonar a expedição. Naquela mesma semana, o filme protagonizado por eles seria exibido num festival de cinema, em Mônaco – ao fim dessa sessão, Kiarostami foi perguntado onde ficava a localização daquele vilarejo, o palco vivo das andanças do pequeno protagonista obstinado em devolver o caderno do amigo, mas sua resposta foi: “Em lugar nenhum’, pois lá não havia mais nada” (*Idem, Ibidem*, p. 234).

Embora não tenha encontrado os meninos, outra coisa naquela viagem havia despertado o interesse de Kiarostami. É que, com o “filtro da mídia”, não havia nenhum lugar para esperanças, o imaginário da catástrofe soterrava as vítimas que haviam sobrevivido, calava sua garra frente aos efeitos severos da natureza. Em face de uma tragédia tão impetuosa, algo na vida é sempre tingido pela morte. Aqueles que continuam precisam alimentar cotidianamente o entusiasmo por reencontrar algum tipo de força de superação, que Kiarostami acredita ser mais forte que o exílio.

O cineasta, em base de tal crença, diz que: “À distância, pensamos mais na catástrofe e não vemos verdadeiramente a vida que fica” (*Idem, Ibidem*, p. 254). *E a Vida Continua* pretende abrandar essa distância. Para tanto, Kiarostami opta por reconstituir a sua viagem numa ficção, a qual, mais uma vez, será feita sob o risco do real, perto das pessoas e do local onde aconteceu o terremoto. Animados pela recorrência da questão de como filmar, de como encarar e acolher o outro e sua *mise en scène* na obra do diretor, interessa-nos, aqui, observar de que maneira a estilística de Kiarostami se comporta numa narrativa tão próxima a um incidente de tamanhas proporções.

O primeiro enquadramento de *E a Vida Continua* parece ser extraído da câmara de segurança de uma cabine de pedágio (BERNARDET, 2004). É um plano fixo, que dura pouco mais de um minuto. Nele, já são introduzidas algumas características importantes da arquitetura audiovisual que se inicia. Seu foco aponta para fora da cabine, para o movimento constante dos carros que, ininterruptamente, passam por ali.

No caminho da imagem, entre a janela da cabine e a janela dos carros, forma-se um sobre-enquadramento – na verdade, mesmo quando não há nenhum carro, essa compostura visual, a *mise en abyme* das janelas dentro das janelas, se mantém ativa pela visão de outras cabines que aparecem na extensão da profundidade do plano. Ao fundo, a voz de uma mulher, com um chiado radiofônico, brota no fora de campo: ela se identifica como uma assistente social e avisa algo sobre muitas crianças estarem órfãs, precisando de adoção. Depois, agradece por toda ajuda humanitária recebida pela instituição na qual trabalha, mas sustenta a necessidade de mais amparo.

Antes de haver algum corte, sete veículos passam pela cabine de pedágio onde estamos posicionados, mas também vemos outros automóveis – como nota Bernardet (2004, p. 111): “Entre a câmara e a cabine há uma via pela qual, de tempo em tempo, passam grandes caminhões que vedam o campo”, dentre os quais, destaca-se um que traz estampado o símbolo da cruz vermelha. Existe nesse plano inicial certa feição documental, a qual irá se diluir com a chegada do oitavo carro, onde estão um motorista, interpretado por Farhad Kheradmand – um personagem sem nome conhecido, mas que, como de praxe, trataremos pelo nome do ator –, e seu filho, Puya, vivido por Buba Bayour. Em virtude da inspiração biográfica da história, podemos inferir que Farhad é um diretor de cinema⁹⁸.

⁹⁸ A bem da verdade, não há nada no filme que deixa tal informação evidente e Kiarostami (2004, p. 236), certa vez, afirmou que aquele personagem poderia ser qualquer pessoa interessada em encontrar os garotos: “O protagonista pode ou não ser um substituto para a minha pessoa. É o espectador que tem de escolher, como de

No desenrolar da cena, ele pergunta ao homem que trabalha no pedágio sobre a situação das estradas. Nesse diálogo, descobrimos que Farhad havia tentado fazer essa mesma viagem no dia anterior, mas acabou se deparando com estradas bloqueadas em sua rota. Até o momento, porém, nada nos informa qual é realmente o destino do motorista, ou ainda, qual a motivação de sua viagem, mas o deslocamento da câmera diz algo sobre sua importância. Há o primeiro corte do filme (Figura 16). A câmera abandona seu posto de “vigilância” – parecendo se interessar pelo motorista e por seu filho, habitantes de um pequeno carro amarelo –, ela se desprende da cabine e torna-se “uma câmera narrativa” (*Idem, Ibidem*).

Figura 16 – O primeiro deslocamento de câmera em *E a Vida Continua*.



Fonte: Fotogramas de *E a Vida Continua* (1992).

Logo de cara, três aspectos que merecem atenção são apresentados nessa sequência inicial: o poder de deslocamento da câmera, o descomedimento do real – ou a amplitude do mundo – e o sobre-enquadramento. Tais aspectos foram anteriormente levantados na análise de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, o que nos permite agora entender as suas renovações e singularidades, confeccionadas na gravação de *E a Vida Continua*. Além disso, todos eles estão enraizados no mesmo polo da matriz estética do cineasta e sustentam sua reflexão pessoal e desassossegada sobre a aptidão do cinema para representar a realidade.

Começamos por tratar da sinestesia da câmera, de seus estímulos de infixidez, pois é o que mais nos salta aos olhos – ou, talvez, porque é antes um salto do próprio olhar sem corpo produzido pelo aparato cinematográfico. Uma vez que a câmera penetra no mundo filmado, ela transcende a firmeza da espacialidade. Seu primeiro movimento é o de atravessar a janela do pedágio e parar um tempo sobre o capô do carro dos protagonistas, mirando o para-brisa.

hábito”. Entretanto – talvez por influência da quantidade de vezes que a profissão do homem foi vista e propagada como cineasta, inclusive estando assim em significativos acervos de conteúdo informativo, como o *website* IMDB –, ele mesmo já afirmou, em outras ocasiões, que Farhad representa, de fato, um diretor de cinema (*Idem, Ibidem*, p. 240).

Posteriormente, ainda de fora para dentro, ela se fixa sobre a lateral do veículo, na janela do passageiro. Depois, salta para mais perto dos personagens através de *close-ups*. Em seguida, muda de direção, assumindo a perspectiva do menino. Olha para fora, para a paisagem vista de dentro do carro, sobre-enquadrada. Daí, segue assumindo perspectivas imprevistas. Por vezes, ela chega a se desligar dos personagens para, então, incumbir-se do ferruginoso ponto de vista da lataria do carro ou do ângulo de visão de algum personagem incorpóreo que olha constantemente pela janela do passageiro; ou ainda para permanecer mais tempo com os figurantes e com as paisagens.

Ao longo do percurso, gradativamente, vamos nos tornando conscientes do objetivo da viagem daqueles personagens e do que houve na região. A princípio, a curiosidade de Puya é nossa melhor fonte de informações. O menino quer saber o que são as chamadas equipes de salvamento e como ele e seu pai vão poder entrar nas estradas que precisam, pois eles foram alertados por uma voz fora de campo que apenas tais equipes podem seguir por esses caminhos. O pai responde a primeira pergunta, explica que são pessoas que vão ajudar as vítimas do terremoto, mas não sabe bem como responder a segunda. Puya dá uma sugestão: “*E se a gente mostrar as fotos dos nossos amigos, dizendo que estamos aqui para ajudá-los?*”. Farhad diz que não é má ideia e o garoto abre um sorriso, antes de lançar mais alguns questionamentos. À medida que o tempo passa, outros personagens surgem e nos dão novas informações: eles são, em sua maioria, as vítimas do terremoto.

Todo o filme se propaga nessa busca de pai e filho pelos garotos que haviam trabalhado no filme que, como podemos supor, foi dirigido pelo motorista – como acontece em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Aqui, o objetivo inicialmente desejado pelos personagens não é atingido: eles não acham os garotos; a jornada se dispersa, se abre para o mundo ao redor. Por essa abertura, Farhad e Puya se encontram com os resquícios de uma catástrofe e com a veemência da vida dos sobreviventes.

Figura 17 – As ruínas encontradas pelo caminho.



Fonte: Fotogramas de *E a Vida Continua* (1992).

Quanto mais a viagem avança, mais somos tomados por uma sensação de testemunho, parecida com aquela causada pelo estilo rosseliniano. Nosso olhar avança sobre ruínas (Figura 17). Num determinado momento, Farhad passa por alguns carros que estão materialmente retorcidos e quase sepultados por pedras enormes; ali, os personagens ao redor agem com urgência. Mais tarde, num plano longínquo – no qual nos mantemos próximos aos protagonistas apenas pelo áudio –, vemos as cicatrizes do tremor, as ranhuras na terra (como se pode observar no terceiro fotograma da *Figura 17*). No meio de tudo, a humanidade manifesta-se, ainda em luto, mas perseguindo a insurreição, a migração e, sobretudo, a reconstrução.

A dinâmica de mobilização da câmera que cobre essa história, capaz até de assumir a perspectiva dos personagens, dispõe aos espectadores o acesso a um olhar privilegiado e atesta a diretriz ficcional que esteia a narrativa em curso. Mas, como repetem Bernardet (2004), Comolli (2008), Ishaghpour (2004) e outros autores aqui mencionados, algo do real resiste firmemente no cinema de Kiarostami – e mesmo a inquietação notável da câmera de *E a Vida Continua* não afasta esta ideia.

O próprio Bernardet (2004, p. 63) conta que, ao ver o filme pela primeira vez, teve a impressão de que ele era fruto do “acaso”, do imprevisto: “Como se Kiarostami tivesse rapidamente conseguido negativos e partido logo depois para filmar e não perder a atualidade do terremoto e de suas consequências”. Com convicção, o autor nos informa que muitos outros partilharam de tal impressão: “O caráter documentário do filme foi a princípio aceito não como aparência, e sim como fato real. Esse é um ponto crucial da poética de Kiarostami: *nunca sabemos ao certo o que estamos vendo*” (*Idem, Ibidem*, p. 64 - grifo nosso).

A verdade é que, apesar da viagem factual de Kiarostami ter ocorrido poucos dias depois do terremoto – como, aliás, é representado no filme – as gravações de *E a Vida Continua* só ocorreram cinco meses mais tarde. Portanto, não há uma captura imediata, “não se trata de um encontro inicial, de uma iluminação, mas sim de um retorno a partir de uma ideia, de um problema, de um roteiro elaborado” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 134).

Essa pregnância do real em seus filmes é certamente um dos quesitos mais revisitados na obra do diretor, o que indica a perseverança de seu mistério. Analisando a questão, alguns comentadores adejam posições parecidas. Segundo Ishaghpour (2004, p. 106), o cinema de Kiarostami “não transpõe a realidade para um universo fictício, mas, servindo-se de passagem da ficção, restitui à realidade uma plenitude que, de outro modo, ela não chegaria a atingir por si só”; trata-se de certa relação de troca: o cinema toma de empréstimo alguns elementos do

mundo e empresta ao mundo alguns de seus elementos próprios, gerando um compósito, onde se entrecruzam a consciência e o impulso, a poesia e a realidade, o intencional e o contingente, a vida e a arte.

Jean-Luc Nancy (2001) também acredita que a produção kiarostamiana reconduz ao mundo algo nascido dentro dele mesmo. Para esse autor, isso ocorre por meio de uma pulsão interior, essencial, que está atrelada à intensificação de um *olhar* para o mundo – o que mantém a obra de Kiarostami mais perto de ser o lastro de uma presença do que apenas uma representação. A ideia culmina no que ele entende por *evidência*: “A evidência do cinema é a da existência de um olhar através do qual o mundo consegue devolver para si mesmo o seu próprio real e a verdade de seu enigma (o que não é, evidentemente, a sua solução)” (*Idem, Ibidem*, p. 44).⁹⁹

Na perspectiva de Comolli (2008, p. 170 - grifo do autor), Kiarostami “nos ensina ironicamente que aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição*”. É, pois, nessa esfera de pensamento que reside a implicação de que “o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à *realidade de sua manifestação*, quer seja ou não provocada pelo filme”, podendo igualmente estar embebida em tramas ficcionais, caso elas ocorram a partir da “experiência do documentário” (*Idem, Ibidem* - grifo nosso).

Já de acordo com François Niney (2016, p. 130), o cineasta em questão “convoca o real”, respalda suas ficções num interesse de olhar para as paisagens e para as pessoas em seu ambiente natural, de ver seus gestos, estando atento para a singularidade e o refúgio de cada existência. Niney também afirma que: “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”.

Evidentemente, tal ideia não é original do cinema de Kiarostami. Há um aforismo de Robert Bresson (1901-1999), deixado em suas *Notas Sobre o Cinematógrafo*, que representa como a questão atormentou outros cineastas antes dele. Bresson (2005, p. 83) escreve que: “O real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro”.

Certamente, Kiarostami e Bresson procuraram maneiras distintas de alcançar algo de *verdadeiro* através do cinema – e do *cinematógrafo*, no caso do cineasta francês –, ainda que ambos, em suas abordagens artísticas, partilhem certas características parecidas: seus filmes

⁹⁹ Tradução do autor de: “*The evidence of cinema is that of the existence of a look through which a world can give back to itself its own real and the truth of its enigma (which is admittedly not its solution)*”.

são movidos pelo “encontro” com o que está sendo filmado, com o desejo de encontrar na realidade “aquilo que Bresson chama de ‘a maneira visível de falar’ dos corpos e do mundo” (AUMONT, 2004a, p. 16). Talvez, a maior diferença entre eles esteja na feição de seus filmes. Em Kiarostami, domina a feição documental – mesmo nos momentos em que se torna clara a interferência do diretor e de sua linha narrativo-ficcional, tal feição parece sempre estar prestes a vir à tona.

Tendo em mente as ideias levantadas, julgamos que o real, na obra de Kiarostami, se apresenta como uma substância que não apenas resiste nas imagens, mas que nelas lateja. Cumpre dizer que, nem por isso, seus filmes tornam-se herméticos ou impenetráveis. Ao contrário, as dúvidas que geram, os enigmas que instalam, advêm, em primeiro lugar, da naturalidade com que o real percorre suas trilhas narrativas delgadas e pautadas pelo efêmero. O que espanta, nesse caso, é a sinergia: em Kiarostami, lá onde a ficção toca o real, a câmera pode transitar como quiser e não perder a força palpável de seu profundo vínculo com a matéria-prima instituidora das imagens que imprime, podendo ser, inclusive, como em *Close-Up*, o ponto de vista da Sra. Ahankhah no ônibus e de Sabzian prestes a ser preso; ou, como acontece aqui, em *E a Vida Continua*, assumir a visão de Puya no carro e de Farhad que, à beira da rodovia, encontra um bebezinho cheio de ataduras, um pequeno sobrevivente do terremoto, o qual vemos bem de perto, tomando de empréstimo os olhos do protagonista¹⁰⁰.

Essa cena com o recém-nascido, aliás, nos permite tratar do segundo aspecto que consideramos relevante e que já estava presente no início do filme. Mais ainda, pode nos mostrar como a mobilização da câmera de Kiarostami – na confluência da consciência dramatúrgica, típica da ficção, e do (aparente) impulso livre ao descobrimento do outro, característico do documentário – se entrelaça com o aspecto da amplitude do mundo e fortifica a verossimilhança das imagens e dos sons que constituem *E a Vida Continua*.

O principal dessa sequência começa quando Farhad, que precisara parar a viagem para urinar à beira da estrada, ouve o choramingar de uma criança vindo do meio das árvores que formam a paisagem ao seu redor. Parado, ele não vê nada além de troncos banhados pela luz do sol, mas o som segue sinalizando a presença de algo além do seu limitado campo de visão. É preciso se mover para conseguir ver – toda essa jornada é sobre isso.

¹⁰⁰ Alberto Elena (2005), na linha de pensamento de Jonathan Rosenbaum, acredita que a recorrência da utilização dos pontos de vista dos dois protagonistas, em *E a Vida Continua*, atesta certo caráter de descoberta daquela viagem.

Nesse momento, a decupagem se alterna entre planos próximos do rosto de Farhad, planos mais abertos que situam o personagem no espaço por onde ele caminha, e planos que assumem seu ponto de vista, sendo que um deles é feito com a câmera na mão, levando ao paroxismo a ideia da representação de um olhar andarilho que chega a tremer no solo irregular da terra a seus pés – é como a escrita visual de uma narração em primeira pessoa. Perseguindo o som, Farhad encontra o recém-nascido de que falávamos. A criança está deitada numa rede amarrada entre as árvores. Num gesto paternal, o homem acalma a criança chorosa, acenando para ela e dizendo algo monossilábico, meio calmo, meio carinhoso. E ela corresponde com serenidade e com um gesto feito com a mãozinha enfaixada. Então, outra coisa atrai o olhar de Farhad e somos guiados por ele (Figura 18).

Figura 18 – O deslocamento do ponto de vista em *E a Vida Continua*.



Fonte: Fotogramas de *E a Vida Continua* (1992).

Uma mulher se aproxima calmamente de onde a rede está colocada. Ela vem se abaixando, pegando lenha no chão. Num plano mais aberto, podemos notar que, perto da rede, na parte de baixo, há um fogão delicadamente improvisado soltando alguma fumaça sob uma chaleira (como se vê no último fotograma da *Figura 18*). Farhad, talvez, tenha percebido que se trata de uma moradia a céu aberto. A propósito, ainda que com certa hipérbole, tal passagem apresenta algo de representativo, pois, com o terremoto, “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” (MULVEY, 2016, p. 144).

Nessa residência insólita, ele fica algum tempo olhando para a mulher se aproximando, parecendo esperar por ela. Talvez, queira perguntar-lhe alguma coisa: possivelmente ela tenha noites insones; possivelmente sinta frio, passando muito tempo num local sem paredes; será que aquele recém-nascido é seu filho? Cabe apenas ao imaginário possíveis confirmações,

pois a voz de Puya soa distante e, seguindo-a, Farhad retorna para a estrada antes de conseguir trocar qualquer palavra com a mulher.

A câmera, a partir de então, abandona o ponto de vista do protagonista. Fica atrás dele, com certa distância, mas o acompanha numa *pan*, gira sobre seu eixo para a esquerda, seguindo o homem na direção da voz de seu filho, vinda de dentro do pequeno carro amarelo, o qual podemos ver estacionado na rodovia (Figura 18). O carro avança, segue seu caminho. Sem cortes, a *pan* desfaz seu movimento; enquanto gira para a direita, ainda persegue o veículo por algum tempo, mas ela o deixa perder-se estrada afora, pois reencontra no caminho a mulher e a criança. E fica ali por alguns segundos. Vemos, então, que a mulher empurra gentilmente a rede da criança – o afeto é um ingrediente oferecido ao nosso imaginário para pensarmos sobre as questões nunca feitas por Farhad.

O interesse da câmera nessa atriz-personagem pode ser ainda melhor comprovado no plano seguinte, o qual ainda não volta até os protagonistas, mas que salta para outro ângulo daquele mesmo local: gerando um plano que mostra o que está por trás da rede (Figura 18). É como se, antes de prosseguir, a câmera precisasse se voltar mais uma vez, olhar de novo. Olhar para ver. Daí, surge a forte impressão de que o olhar da câmera, veículo da narrativa, podia ter ficado ali, acompanhando a história daquela personagem sem nome. Assim como, na primeira cena, ela poderia ter seguido com qualquer carro, se deslocado para qualquer capô, para qualquer história. Incide aqui o efeito do descomedimento do real, da amplitude do mundo que é sentida pelos desvios da narrativa, pela abertura e pelo interesse no que está do lado de fora do centro dramatúrgico mais evidente.

Ao longo de todo o filme, esse efeito é intensificado pela sonoridade. Kiarostami já deixou claro o quanto valoriza a função do áudio em seus trabalhos. Segundo ele, o som é “até mais importante que a imagem”, já que a imagem oferece apenas uma superfície bidimensional aos olhos dos espectadores, cabendo ao que se ouve produzir nela uma “terceira dimensão”, uma profundidade dentro do visível: “O som preenche as lacunas da imagem” (KIAROSTAMI *apud* ISHAGHPOUR, 2004, p. 117). Cabe sublinhar que o primeiro indício que temos da situação do terremoto nos é dado não através de qualquer imagem, mas de uma voz sem corpo, que supomos vir de um rádio; o mesmo ocorre com o primeiro homem que, depois do pedágio, informa algo sobre a situação das estradas. Como descobre Farhad, seguir a sonoridade pode revelar o imprevisto de uma situação, a existência de algo que está além do que podemos ver se permanecermos inertes.

Os recorrentes sons de helicópteros e de sirenes expandem sensivelmente a realidade cinematográfica, a verossimilhança do incidente e a urgência da situação – ainda que tudo seja artificial, que tais sons tenham sido, em sua maioria, inseridos apenas na pós-produção. Nesse sentido, a paisagem sonora sedimenta o que as imagens não conseguem alcançar, e não apenas no sentido de completá-las, mas de esgarçar seus limites.

Toda essa articulação acaba por patrocinar a entonação de um universo a ser deduzido, superior ao alcance de nosso olhar e irreduzível aos limites de qualquer imagem. Mais do que chamar atenção para o fora de campo, Kiarostami constantemente mobiliza o instrumental audiovisual de que dispõe para criar em seus filmes certa impressão de *transbordamento da realidade* antes abalizado no cinema de Louis Lumière: conforme esclarece Jacques Aumont (2004b, p. 41), nas *vistas* lumerianas, o que é contemplado pelas imagens, pelo campo, e o que está fora dele parecem sempre permeáveis, “porosos”, e um dos motivos para isso é “fraca carga ficcional desses filmes”.

Em um sistema em que a única narração localizável, quando muito, não sem violação, nem arbitrariedade, tem a obrigação de ser aleatória, as barreiras não podem ser rígidas entre o lugar do cineasta e o lugar do cinematografado, já que ambos estão ainda marcados por sua origem comum no real. A ficção das *vistas* de Lumière não é ficcionalizada o bastante, sua cinematografização não institucionalizada o bastante para que sejam realmente separadas em mundos estanques (*Idem, Ibidem*).

Aumont (2004b, *Ibidem*) acredita que isso pode ser comprovado especialmente nas chamadas *vistas* panorâmicas, que nada mais são do que “*vistas* móveis, no mais das vezes feitas a partir de um veículo em movimento”; mas o autor salienta que a movimentação em torno das bordas do enquadramento, nas películas de Lumière, ajudam a criar nelas a sensação de transbordamento da realidade: as *vistas* são capazes de mostrar na medida mesma em que algo lhes escapa, podendo apenas ser vislumbrado imaginariamente sob o estímulo de tal sensação.

Como vimos até aqui, Kiarostami costuma dedicar-se em histórias pautadas por incidentes simples, pela dramaticidade natural do cotidiano; suas narrativas prescindem de entrecho em troca dessa abertura ao real e do reconhecimento da imperiosidade imperscrutável do mundo – o que, por sua vez, reverbera alguma influência da poesia (ISHAGHPOUR, 2004). Embora não acreditemos ser cabível ausentar um ato enunciativo em seus filmes¹⁰¹, Kiarostami faz tal

¹⁰¹ Daí, a escolha por refazer justamente *O Regador Regado* dentro do filme coletivo *Venezia 70 - Future Reloaded* (como abordado no primeiro capítulo).

enunciação coincidir com o timbre do real. E não só porque sua ficção seja forjada como um acontecimento, mas porque, formalmente, o diretor almeja essa sensação de que sempre há algo da vida transbordando de dentro do filme¹⁰².

Pensando nisso, outra cena se destaca. Nela, vemos que Puya está incomodado com o gosto de um refrigerante quente, o qual havia insistido para conseguir comprar numa das lojas arruinadas ao longo da estrada. Ele pergunta para o pai se pode jogar a bebida fora; Farhad, muito mais preocupado com algum bloqueio que se apresenta a sua frente, consente. Enquanto o homem sai do veículo para descobrir que seu caminho, de fato, está impedido, ficamos ali com o menino.

A câmera está posicionada do lado de fora do carro, bem diante da janela do motorista, apontada para o seu interior, para a janela do banco de trás, onde vemos Puya começando a despejar o líquido. Mais uma vez, essa composição da imagem, a janela dentro da janela, produz uma espécie de cadência visual que puxa o nosso olhar para aquilo que se delimita no sobre-enquadramento.

A bem da verdade, nesse caso, podemos dizer que o olhar incide melhor sobre Puya, antes da última janela, mas o nosso imaginário é lançado para seu além, para o que (quase) vemos do lado de fora dessa janela. Acontece que, enquanto o menino esvazia a garrafa, ouvimos a voz de uma mulher e um neném choramingando. A mulher pede para Puya não jogar todo refrigerante fora e colocar um pouco na mamadeira do bebê. Apenas sua mão, segurando uma mamadeira surge do lado de cima da janela. É só o que vemos: um quadro-janela permeável pelo que existe em seu entorno. Não sabemos mais nada dessa mulher e nem de seu bebê – assim como havia ocorrido anteriormente, quando Farhad encontra aquela outra mulher, à beira da rodovia¹⁰³.

A utilização do sobre-enquadramento, longe de estar apenas na cena inicial e nesta de Puya com o refrigerante, é algo recorrente não só dentro de *E a Vida Continua*, mas em quase toda a obra de Kiarostami – especialmente em *A Experiência* e *24 Frames*. Tal “estratégia de recortar um quadro no interior de outro”, como vimos antes, mas que vale reforçar:

¹⁰² O modo como Aumont (2004b) descreve as *vistas* panorâmicas de Lumière também encontra repercussão na *mise en scène* de *E a Vida Continua* que, afinal, é repleto de cenas constituídas a partir do movimento do carro, sendo por vezes seu ponto de vista, como se buscasse adentrar o máximo possível num movimento exploratório com respaldo numa atitude (ou numa feição) documentarizante.

¹⁰³ É possível ver aqui o já mencionado traço de repetição interna, característico da obra de Kiarostami. O filme é repleto desses momentos e motivos que reverberam uns nos outros.

é uma forma de inscrever no plano um pensamento sobre os critérios de composição e formação das imagens. Uma imagem sobre-enquadrada é, com frequência, uma imagem que quer discutir os parâmetros que a constituem como imagem. Ou, em outra chave, é uma imagem que, ao sublinhar os efeitos de enquadramento, deseja tão somente expor seu caráter meditado, pensado. De todo modo, trata-se de uma imagem propícia à reflexividade. Mais que um efeito de estilo, o sobre-enquadramento é um dispositivo de questionamento interno (OLIVEIRA JR., 2016a, p. 49).

Molduras, espelhos, retrovisores, janelas: estes e outros elementos demarcam dentro da diegese dos filmes *o caráter meditado* na produção de Kiarostami. Podemos encontrar vários deles em *E a Vida Continua*, mas, conduzidos pelas palavras do diretor, gostaríamos de destacar a utilização do sobre-enquadramento numa das primeiras cenas do filme, aquela que mostra Puya olhando pela janela do carro, enquadrando-a com os dedos (Figura 19).

Figura 19 – O sobre-enquadramento de Puya.



Fonte: Fotogramas de *E a Vida Continua* (1992).

Tratamos dessa passagem anteriormente, mas julgamos que também vale voltar até ela, ainda que de forma breve. É que, ao comentar sobre essa cena, Kiarostami (2004, p. 236) assume ter procurado deixar transparecer no filme as suas “preocupações sobre o cinema e sobre os seus limites”. O sobre-enquadramento atesta ao espectador a presença de outro olhar na cena, o olhar do cineasta, a instância de narração, e, sendo assim, exibe-se como demarcação de um intermédio ante o mundo representado, mas, ao mesmo tempo, Kiarostami (*Idem, Ibidem*) não deixa de realçar a importância dessa notória moldura para destacar algo do mundo ao espectador, para conclamar a sua atenção:

Já nos quadros antigos há, frequentemente, várias molduras, uma dentro da outra, como uma multiplicação de imagens. Muitas vezes quando estamos em meio à natureza, não nos damos conta do lugar em que nos encontramos, porém, se batermos uma foto, de repente essa imagem confere à natureza um significado maior. O cinema faz a mesma coisa.

Sabemos bem que este diretor, desde o início de sua carreira, mostrou-se aturdido pelo limite e o alcance das representações no cinema. Vimos isso quando nos dedicamos a pensar sobre a perspectiva das crianças em seus filmes: os limites com os quais ele se depara numa realização, seja no que se refere ao tema, seja no que diz respeito aos aspectos formais, são por vezes retomados e transformados em seus trabalhos seguintes.

Ocorre que, quanto mais o cineasta se coloca sob o risco do real, mais ele se dispõe ao risco do inexprimível. Não são poucos os autores que enxergam na explicitação mais vigorosa da mediação, em *E a Vida Continua*, um sintoma patente dessa dificuldade de representar – isso é ainda mais patente em causa da situação de catástrofe que permeia o longa. Laura Mulvey (2016, p.148), por exemplo, enfatiza que: “O choque do terremoto e suas consequências redirecionaram o realismo de Kiarostami para a difícil questão de uma realidade que desafiava a representação adequada”. Oliveira Jr. (2016a, pp. 51-52), por sua vez, pontua que certas artimanhas visuais nascidas nos sobre-enquadramentos do filme exprimem justamente uma “alteridade que ele não sabe ainda como filmar”. A partir de um eixo similar, Alberto Elena comenta o seguinte:

o que é realmente importante para Kiarostami não é tanto o que está acontecendo fora do carro, mas a radical transformação experimentada por seus dois ocupantes à medida que se dão conta da escala da tragédia e das reações dos sobreviventes. ‘Não sei que crime este país cometeu para sofrer tamanha punição de Deus’, diz um caminhoneiro para o diretor, enquanto eles estão parados num enorme engarrafamento na estrada para Rudbar. O diretor não responde. Ele provavelmente não tem resposta, nem para esta, nem para muitas outras perguntas (ELENA, 2005, p. 96).¹⁰⁴

É bem verdade que a utilização do sobre-enquadramento como unificação reflexiva entre mostrar e mediar já não é novidade nem na História da Arte, nem na obra de Kiarostami. Contudo, merece atenção ele ter aludido e inculido tal problemática sobre esse filme, tomado tantas vezes como vestígio voluntário da realidade. Talvez, aí esteja a maior evidência de como a forma, a temática, os procedimentos criativos do cineasta e o real encontram-se visceralmente conectados por ele num ato de reflexão.

¹⁰⁴ Tradução do autor de: “*Yet what is really important to Kiarostami is not so much what is happening outside the car as the radical transformation experienced by its two occupants as they become aware of the scale of the tragedy and the response of the survivors. “I don't know what crime this country has committed, to be punished by God like this”, a truck driver barks at the director while they are stuck in a huge traffic jam on the road to Rudbar. The director does not reply. He probably has no answers, not to this nor to many other questions*”.

Os protagonistas de *E a Vida Continua*, o diretor e o menino, são estrangeiros, condutores de um olhar que sabe o que vai procurar, mas não sabe o que vai encontrar. Eles estão numa viagem de carro, o que torna parte dos sobre-enquadramentos admitidos e incorporados pela diegese do longa, assim como o deslocamento e a mudança. A narrativa, aqui, desenvolve-se sem privilegiar a história pessoal de qualquer personagem que tenha presenciado o momento do terremoto naquele lugar. Ao invés disso, são várias as pessoas que surgem no caminho dos protagonistas, revelando, em conjunto, a dimensão inapreensível da catástrofe. Longe de algo como a ascendência de uma curva dramática, a eloquência do trágico se dá a ver diluída no todo, em cada figura tocada pela câmera – e se alastra no imaginário dos espectadores pela constante impressão de que a vida continua para além do que o campo nos mostra.

Como já mencionado, o objetivo da viagem de Puya e Farhad é encontrar, ou ao menos conseguir notícias, dos dois atores principais de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, Babak e Ahmad Ahmadpour. Para isso, pai e filho, estrangeiros à situação e ao lugar, contam com as informações dos habitantes locais que trazem em si as marcas do terremoto. Por vezes, essas marcas são percebidas de maneira silente, tal qual ocorre com a mulher que Farhad encontra buscando lenha à beira da rodovia – inclusive, como ela e o recém-nascido de que cuida, muitas outras pessoas surgem enfaixadas, como se ainda estivessem escoriadas.

Outras vezes, os personagens contam suas próprias histórias. E, recorrentemente, são vistos sobre-enquadrados pelas janelas do carro (Figura 20). Para uma das mulheres que surge sob tal situação (aquela que se vê no primeiro fotograma da Figura 20), Farhad pergunta algo sobre o que houve em Koker ou Poshteh, mas ela diz não saber nada sobre isso. O que ela responde é só o que conhece da tragédia: “*Perdi a minha família, dezesseis pessoas. Ficaram todos debaixo dos escombros. As minhas coisas também*”.

Figura 20 – As vítimas do terremoto vistas através da janela do carro.



Fonte: Fotogramas de *E a Vida Continua* (1992).

Existem outros depoimentos como esse, em outros locais, dados por pessoas bem distintas. É difícil saber o quanto guardam de realidade; se a inspiração foi dada pelos próprios atores, por casos que Kiarostami ouviu na região, ou mesmo se tudo é apenas fruto de seu imaginário e das terríveis possibilidades dos efeitos do tremor.

Certamente, o mais importante desses depoimentos é o de um jovem recém-casado, chamado Hossein. Ao conversarem por um tempo, Farhad se espanta ao saber que Hossein se casara no dia seguinte ao terremoto e supõe que o morador local teve sorte, que poucas pessoas morreram em sua família. Mas Hossein lhe explica que aconteceu o contrário: “*No total, eu perdi mais ou menos sessenta e cinco parentes*”. E prossegue, dizendo que ele e a noiva pensaram em esperar, mas não seriam bem-vistos, caso deixassem de aguardar por prolongados dias de luto para cada um dos mortos; então, se casaram de uma vez. Naquela situação, tiveram de dormir por três noites em plásticos que ele havia comprado para uma estufa. Seu casamento começa assim: com uma refeição feita só de tomates conseguidos num caminhão à beira da estrada, tendo de posse apenas um prato, duas colheres e um pote, todos achados entre escombros. Essa cena da conversa entre Hossein e Farhad constituirá o coração pulsante do próximo componente da trilogia, *Através das Oliveiras*.

Mas antes de passarmos ao filme seguinte, é preciso destacar que, em *E a Vida Continua*, o desassossego com o fazer cinematográfico perante o real não está posto apenas em suaves rastros visuais da enunciação ou retraído no interior da linguagem, nas questões relacionadas ao enfoque dramaturgico. Na verdade, sua consequência mais notável e instigante está dada nos indícios metalinguísticos que vão se avolumando no decorrer do filme, ancorados por uma conduta autorreflexiva. Tais indícios surgem com mais força após um quarto do longa já ter se passado, mais estritamente, após a manifestação de um plano que ecoa diretamente certa peculiaridade de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Nesse plano, vemos um rapaz subindo a trilha ziguezagueante de uma colina com uma árvore solitária no topo (pode-se ver este plano mais adiante, no primeiro fotograma da *Figura 21*).

Logo depois do surgimento dessa imagem, Puya e Farhad se deparam com o Sr. Ruhi no meio da estrada. Lembremo-nos de que ele foi o intérprete do ancião que, no filme anterior, tentou ajudar o personagem Ahmad em sua persistente busca pela casa do amigo¹⁰⁵. Farhad estaciona o veículo e oferece carona ao Sr. Ruhi, o qual, ao entrar no carro, inicia uma

¹⁰⁵ Cf. Capítulo 2, *Diferença e Repetição*, p.81.

conversa que se alterna entre um depoimento sobre o terremoto e o seu papel em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*.

Assim como o plano do zigue-zague na colina, a sequência que transporta a conversa com o Sr. Ruhi parece ser uma filmagem voltada para paisagem local. A câmera de Kiarostami não entra no carro, nem se aproxima muito dele, ela o acompanha de fora, no meio das árvores e dos morros da região, saltando de ponto em ponto, às vezes até perdendo-o de vista para dedicar seu foco ao que surge no caminho. Mas o som nos mantém próximos. Ouvimos a conversa de dentro do carro como se fosse a trilha sonora do passeio.

Podemos dizer que os efeitos da metalinguagem tornam-se realmente agudos com uma pergunta feita por Puya. O menino quer saber por qual motivo o Sr. Ruhi parecia mais velho no filme, sendo que a gravação havia acontecido anos antes. O homem explica que isso foi uma solicitação da produção do filme. Na ficção, ele deveria parecer mais velho e, para acentuar sua senilidade, até lhe colocaram uma corcunda falsa – e ele reclama disso: “*Fiz o que pediram, mas não gostei. Era algo incômodo. Não foi justo. Não entendo que tipo de arte é esta em que as pessoas têm de parecer mais velhas e mais feias*”.

Há nessa fala um conteúdo que impele o fenecimento da ficção do filme anterior e gera algo de paradoxal na narrativa em curso. Conforme escreve Douglas Resende (2007, p. 114), enquanto o artifício do primeiro filme é revelado, “ganha-se mais verossimilhança no segundo”. Assim, *E a Vida Continua* atesta sua proximidade do real, por assim dizer, descortinando a interferência do cinema na vida como ela é. Sincronicamente, com esse diálogo, algo do real também é atestado sobre o filme anterior: as pessoas que dele fizeram parte são mesmo habitantes daquele lugar, ou seja, estavam próximas da realidade do local – tão próximas que um incidente ali poderia feri-las.

Ademais, abre-se, aqui, um espaço para que o ator-personagem exprima uma visão diferente daquela do diretor, quase num ato de rebeldia contra as rédeas do controle da ficção e do cineasta. Dizemos isso tendo em mente a discordância do Sr. Ruhi sobre qual seria, afinal, o papel da arte. Segundo ele: “*A arte significa felicidade: coisas bonitas, capazes de nos comover. Arte é rejuvenescer as pessoas e não torná-las decrépitas. Bem, continuar vivo também é arte*”.

A energia paradoxal dessa articulação acaba por atingir o próprio filme, pois, se as aparências do filme anterior foram manipuladas, por que as novas não estariam sendo? O que guardam as imagens e as representações? Questão posta ao cineasta; questão transposta aos espectadores.

O Sr. Ruhi leva isso além do diálogo. Quando o ancião chega até seu destino, Farhad lhe agradece pela conversa, mas, antes de se afastarem, Puya diz que está com sede. O Sr. Ruhi informa que há água potável em sua casa e, para saciar o menino, todos eles vão juntos até o local. A casa é bem diferente daquela vista em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Farhad nota a diferença e comenta isto com o Sr. Ruhi que explica que aquela era sua casa apenas no filme, mas deixa escapar que esta também não é sua. Conforme descreve Alexandre Wahrhaftig (2015, p. 45):

em *E a Vida Continua*, o personagem-ator Ruhi parece deixar escapar (seria ensaiado?) que a casa onde estão não é a casa dele, mas uma casa utilizada apenas para a filmagem. Desorientado nesse ambiente, ele não consegue encontrar sequer uma tigela de água para oferecer ao seu visitante. A tigela acaba por lhe ser entregue por uma assistente de Kiarostami, a qual entra em quadro com o objeto de cena e logo sai. Nesse caso, o ator e o personagem entram em um conflito que é documentado pela própria câmera. Ainda que não possamos afirmar com toda a certeza se tal cena foi ‘planejada’ ou simplesmente ‘aconteceu’, ela é a materialização de uma fricção entre a representação que a filmagem constrói e o acontecimento que a filmagem é.

Em complemento ao comentário de Wahrhaftig, vale mencionar, com Laura Mulvey (2016), que O Sr. Ruhi chega até mesmo a olhar para a câmera, perguntando onde estava a vasilha (como se vê no segundo fotograma da *Figura 21*). Kiarostami disse ter deixado essa cena para lembrar aos espectadores que sua câmera não estava presente na hora de flagrar o incidente do terremoto; seu movimento de aproximação do real, dessa forma, fica marcado por uma distância, ou ainda, por um reconhecimento exigido pelo trauma, o reconhecimento “da lacuna entre o cineasta urbano de classe média e a realidade de vidas despedaçadas” (*Idem, Ibidem*, p. 151).

Em tempo, vale destacar que, além do Sr. Ruhi, outro ator de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* aparece em *E a Vida Continua*: Mohammad Reza Parvaneh que, antes, havia interpretado Morteza. Puya o vê primeiro e conta ao pai. Farhad, incrédulo, pergunta se ele não poderia ter se enganado, mas o menino é categórico: “*Tenho certeza. Dor nas costas, olhos verdes... Era ele*”. A especificação da dor nas costas realça como ficção e realidade se misturam na identificação dos atores-personagens. Parvaneh também pega uma carona no pequeno carro amarelo. Ele está segurando uma pá e um saco para escombros e, no caminho, explica que sua casa também caiu; mas ele não estava lá. A Copa do Mundo corria a pleno vapor e Parvaneh, na noite do terremoto, tinha ido assistir ao jogo em outro lugar. Isso salvou a sua vida.

Figura 21 – Reflexos vivos de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* em *E a Vida Continua*.



Fonte: Fotogramas de *E a Vida Continua* (1992).

No início do longa, Puya e Farhad discutem sobre quais times de futebol estavam jogando quando a tragédia aconteceu; e se alguém não poderia ter sobrevivido por causa do jogo. Puya, um apaixonado por futebol – assim como tantos outros personagens de Kiarostami já mencionados anteriormente –, acreditava que o jogo era entre Brasil e Escócia. Parvaneh, que segue sentado no banco do passageiro (Figura 21), nesse momento da projeção, confirma a suposição do menino. Dentro do carro, eles vão conversando sobre o que houve naquela noite e também sobre futebol; os garotos chegam a apostar em um time vencedor.

No fim do trajeto, Puya, pelo amor ao esporte, decide ficar no acampamento improvisado onde, no momento, vive Parvaneh. Lá, um homem no alto de uma colina se empenha em arrumar uma antena para que os sobreviventes possam ver o jogo da noite que se inicia. Farhad, agora sozinho, se depara com ele enquanto segue sua busca; ele para o carro a seu lado e lhe pergunta algo sobre o ânimo de ainda ver os jogos depois de tudo o que houve. O título do filme se origina nessa conversa. O homem da antena lhe informa que, apesar de tudo, “*a vida continua*”. A viagem de Farhad também, pois a conversa traz outra informação: os garotos que procura estavam por perto, seguiam estrada afora carregando um forno.

Adiante, encontramos, de fato, dois garotos carregando um forno, mas eles não são Babak e Ahmad. O homem da antena havia se enganado com as aparências. Ainda assim, Farhad oferece carona aos meninos e tem-se o último depoimento do filme. Mais uma vez, o relato da catástrofe se mistura com uma delicada referência a *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Nesse caso, Yusef Berangi, um dos garotos, além de contar sua triste história, diz ter visto este filme no cinema quando passou de ano e seu pai o levou para visitar a capital. Farhad pergunta o que ele achou; ele diz que não viu o final, mas que estava gostando. “*Estava sentado na terceira fila. Com as mãos no queixo. Roendo unha*”. Yusef, então, se inclina para frente e, com um sorriso, encena como estava enquanto assistia ao filme.

Por meio desses retornos diretos ou indiretos, vemos “realidade e ficção perderem a nitidez de seus contornos na memória armazenada de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*” (RESENDE, 2007, p. 116). Essa memória de que fala Resende não nos parece ser apenas restrita ao trabalho do cineasta; não se encerra no invólucro de uma lembrança particular. Ao contrário, com os dados que levantamos até aqui, podemos afirmar que, em se tratando de Kiarostami, o cinema ocupa um lugar bem expressivo dentro da realidade e, ao virar a ficção do avesso, a memória do cinema ergue-se intrínseca ao real, não apenas num sentido de rastro analógico, mas como um campo de partilha no qual a materialidade do mundo interage e adquire sentido com a imaginação humana.

4.3 – *Através das Oliveiras*

Para dar continuidade ao que foi tratado anteriormente e alcançar o terceiro filme da trilogia de Koker, tomemos de empréstimo mais uma nota deixada por Robert Bresson (2005, p. 108): “O que é, diante do real, esse trabalho intermediário da imaginação?”.

Acreditamos que *Através das Oliveiras*, por meio da metalinguagem acentuada, sugere uma possível resposta pessoal de Abbas Kiarostami para tal questionamento. Não que se trate de um revide direto; afinal, muitos cineastas, antes e depois de Bresson, parecem ser atormentados e atraídos por questões semelhantes. Particularmente, chama nossa atenção que o horizonte despertado por tal interrogação parece sempre ter afetado vigorosamente a obra do diretor iraniano, regulando os desvios e os retornos que existem em seu interior.

O argumento de *Através das Oliveiras* nasceu a partir de algo ocorrido durante a produção do filme que o precedeu. Segundo Kiarostami (2004), Hossein Rezai, que interpretou o recém-casado, em *E a Vida Continua*, havia pedido em casamento uma moça chamada Tahereh Ladanian, que representaria sua esposa no longa; mas ela o rejeitara e, quando soube que iriam atuar juntos, desistiu de participar das gravações. Descobrimos, no decorrer do filme, que a família da moça jamais permitiria essa união, posto que Hossein é um homem iletrado, um trabalhador sem muitas economias, enquanto Tahereh possui uma condição melhor e prossegue em seus estudos. O impasse social cria entre eles uma distância que nem mesmo o cinema parece ser capaz de transpor. Em busca de reconstituir e, talvez, até de criar uma interferência no drama desses atores-personagens, *Através das Oliveiras* toma a própria experiência da criação cinematográfica como solo de desenvolvimento narrativo.

Assim, junto com a trama de Tahereh e Hossein, a complexa estrutura do filme propõe questões fundamentais sobre a reflexividade na produção kiarostamiana e sobre como os processos criativos do cineasta circunscrevem seu modo de encarar a tensão entre ilusão e verdade, deslocando-a de sua habitual posição dicotômica para outro estado estético da matéria cinematográfica.

O longa-metragem em questão se abre num plano geral e fixo. Vemos um homem de cabelos grisalhos perto de uma árvore frondosa. Olhando diretamente para a câmera, de imediato, ele nos informa: “*Eu sou Mohamad Ali Keshavarz, o ator que faz o diretor. Os outros atores são todos habitantes locais*”. Enquanto Keshavarz – que, aliás, é um dos poucos atores profissionais em papel de destaque no cinema de Kiarostami (ISHAGHPOUR, 2004) – prossegue com sua apresentação, contando que estão filmando em Koker e que ali ocorreu um terremoto devastador, podemos notar, atrás dele, a presença de um grupo formado por várias mulheres – as quais estão visualmente relacionadas pelo uso do *xador*. Zarifeh Shiva, uma mulher que estava ainda mais longe dessa paisagem, se aproxima pouco tempo depois do início do filme e interrompe a fala do homem. Logo percebemos se tratar da assistente de Keshavarz: ela atravessa a passos largos quase toda a profundidade de campo para avisar ao diretor que as garotas estão com fome e que ainda há muito para ser feito na ordem do dia. Ele compreende e, mais apressado, continua sua explicação, nos dizendo que está ali selecionando algumas moças jovens para atuar em seu filme.

A introdução de *Através das Oliveiras* é, portanto, regida sob a quebra da quarta parede. O olhar direcionado para a câmera se complementa com o diálogo do *ator que faz o diretor*, mas logo esta interação mais direta com os espectadores se transforma. Como pontua Alexandre Wahrhaftig (2015, p. 17), “o palco sobre o qual Keshavarz se apresenta é o mundo. E do fundo, da profundidade desse mundo, surgem outras pessoas, outros elementos que acabam por arrastar o ator para o personagem que deve interpretar”.

Não muito diferente do que ocorre no início de *E a Vida Continua*, após o plano inicial, a câmera abandona sua fixidez para encaminhar a narrativa, para arrastar e perpetrar a ficção. Depois da participação da Sra. Shiva, somos guiados para dentro daquele universo construído, onde Keshavarz é o diretor. Fica evidente que essa passagem é parte de algo encenado, “pois a assistente do diretor já o trata como personagem e não como ator, mas, ainda assim, ela embaralha o que é a presença da filmagem no mundo e o que é a representação da filmagem sobre o mundo” (WAHRHAFTIG, 2015, p. 17).

Depois do prólogo transcorrido no primeiro enquadramento, somos guiados ficção adentro até a evidenciação do processo de elaboração do filme dentro do filme. A esse respeito, vale destacar um comentário feito por Kiarostami (2004, p. 239): “*Através das Oliveiras* me permitiu mostrar ao espectador meu modo de trabalhar com os atores e o dia a dia do *set*”. Podemos, destarte, entrever nas atitudes de Keshavarz alguns dos procedimentos utilizados por Kiarostami. Em vista disso, a continuação do plano inicial nos diz algo sobre como o elenco de seus filmes pode ser constituído.

Keshavarz caminha por entre as moças que aguardavam por ele e vai conversando com elas. Por vezes, a câmera se fixa num determinado rosto – a atração do olhar da câmera está em sintonia com os olhos do personagem; *close-ups* de rostos femininos assumem a imagem. Keshavarz costuma perguntar o nome das moças enfocadas e pede para que a Sra. Shiva os anote. Uma dessas moças diz se chamar Tahereh Ladanian. Como sabemos, será ela a escolhida para interpretar a jovem recém-casada em uma determinada sequência do filme que vemos ser fabricado.

Nesse *casting*, portanto, não há o ensaio de alguma sequência em específico, com falas de roteiro decoradas ou qualquer coisa nesta linha. O que parece importar é o contato com os habitantes locais na busca por alguém que poderia se adequar a um papel previamente imaginado – ou, talvez, até inspirar o papel. Contudo, veremos bem que esse método acarreta em determinados conflitos ao longo da realização. Afinal, a “questão de colocar um corpo em cena para interpretar um personagem não é nada simples para Kiarostami” (WAHRHAFTIG, 2015, p. 38). E o mesmo pode se dizer sobre a questão das aparências.

A fim de nos aprofundar um pouco mais no enredo do longa, vale dizer que, antes de chegar à cena da gravação com Tahereh, acompanhamos a Sra. Shiva durante um tempo. Ela dirige uma caminhonete e busca resolver demandas da produção. Inicialmente, sabemos estar com essa personagem apenas pela voz, porque, durante algum tempo, a câmera não nos mostra quem está dentro do veículo: sua lente está apontada para a estrada, tal qual um dos faróis da caminhonete – assim, as imagens que vemos se compõem naturalmente de movimento e de tremor. Como Farhad, em *E a Vida Continua*, ao longo de seu caminho, a Sra. Shiva encontra algumas pessoas antes vistas em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Mais uma vez, a memória do cinema emerge da paisagem como se para nos lembrar que a feitura desses filmes e aquela região se ajustam como um organismo vivo.

Quando começamos a acompanhar seu trajeto, ela se encontra com Khodabakhsh Defaei, o homem que interpretou o professor no primeiro filme da trilogia. Como a câmera está

apontando apenas para o que está fora do veículo, nós o vemos brevemente num movimento de aproximação. A caminhonete estaciona a seu lado e ouvimos a porta do veículo abrindo e fechando. Percebe-se que ele entrou na caminhonete e está acompanhando a Sra. Shiva, posto que os dois vão conversando ao longo do caminho. Continuamos apenas ouvindo.

A câmera, em nenhum momento da sequência, se volta para dentro da caminhonete: numa complementação curiosa de imagem e som, a voz de Defaei surge imersa numa viagem sem cortes pela estrada, pela paisagem. Defaei diz que trouxe giz para a produção do filme, mas alerta que é giz feito pelos alunos e que, talvez, não sirva da melhor forma, mas ele informa que é possível encontrar um tipo melhor de giz na escola. A Sra. Shiva, porém, explica que não vão filmar numa escola: o giz é para ser utilizado na claquete. Defaei pergunta o que é isso. “*É usada para identificar a tomada dos planos*”, ela responde. E ele afirma se lembrar de ter visto uma quando gravou *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*.

Então, mais uma revelação acerca dos bastidores do primeiro filme começa a ser feita – assim como aquela do filme anterior, quando o Sr. Ruhi fala sobre sua falsa casa e sua velhice manufaturada; entretanto, aqui, ocorre algo distinto. Quando a Sra. Shiva elogia a interpretação de Defaei, ele responde: “*Bem, essa é minha profissão. Eu faço o papel de professor todos os dias*”. É bem provável que Defaei tenha sido escolhido justamente por conta de seu ofício, para poder cravejar a ficção com a verossimilhança originada de sua experiência consuetudinária. Sendo assim, sua fala aproxima ficção e realidade – enquanto o depoimento do Sr. Ruhi, de certa forma, faz o contrário. Mas deve-se dizer que isso não corresponde a uma diferença absoluta de abordagem entre os filmes: *Através das Oliveiras* não busca legitimar uma verdade estampada no que ocorreu sob os filmes anteriores, e nem nele mesmo, como veremos no desenrolar da próxima sequência.

Depois de deixar Defaei num ponto de ônibus, a Sra. Shiva vai até a casa de Tahereh, mas ela não estava por lá¹⁰⁶. Não demora muito até a moça chegar, vinda da casa de uma amiga, dizendo que havia saído a fim de pegar um vestido emprestado para as gravações. Quando vê o vestido, a Sra. Shiva informa que aquela peça de roupa não serve: “*Este não é um vestido de camponesa. Você precisa usar um vestido de camponesa*”, diz a assistente do diretor.

¹⁰⁶ Quando a Sra. Shiva chega a casa de Tahereh, é recebida apenas pela avó da moça, e esta lhe informa que a neta tinha saído; então, as duas começam a conversar – a Sra. Shiva até molha as plantas da avó da atriz-personagem. Ao longo da cena, a avó reclama bastante sobre o comportamento da neta, num discurso que ressoa a relação do avô e do protagonista de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*.

Tahereh olha para o vestido em suas mãos; fica um tempo parada, demonstrando hesitação, como se pensando no que dizer. Então, demonstra relutância, dizendo que a amiga havia lhe dito que o vestido ficava bom nela e que ela deveria ao menos experimentá-lo. As duas entram numa discussão, cada qual com sua resistente opinião.

A atriz-personagem continua insistindo no uso daquele vestido, ao ponto de ir colocá-lo. Tahereh quer ser vista com aquela roupa, quer ter controle sobre sua aparência, sobre sua representação. Enquanto troca de roupa, ouvimos que ela persiste ainda mais em seu argumento, dizendo que só mulheres mais velhas usam vestidos de camponesas. A Sra. Shiva, intransigente, diz que já viu pessoas jovens usando. Tahereh responde: “*Mas elas eram camponesas; camponesas de verdade. Estudantes não usam roupas assim. Você viu*”. Evidencia-se, pois, o conflito de interesses internos à superfície das encenações.

No fim, a intenção do filme vence; a identidade ficcional supera o *status* de estudante que supomos ser factual. No mundo de aparências do cinema, Tahereh será uma camponesa. Assim como havia acontecido com a passagem do Sr. Ruhi, presenciamos aqui a explicitação de “um duplo movimento que atravessa os corpos de atores não profissionais em cena no cinema de Kiarostami”, conforme a explicação de Wahrhaftig (2015, p. 38):

Por um lado, o cinema documenta a realidade desses corpos, revela-nos seus detalhes, suas formas de agir, seus sentimentos reais no dia da filmagem; por outro, o cinema captura essa realidade e a transfere para sua ficção, construindo-a com forte realismo. Não devemos, contudo, ver nesses dois polos uma oposição, como se um fosse a contradição do outro. A singularidade está no cruzamento.

Através da metalinguagem, o filme desdobra seus efeitos ilusórios e seu caráter impositivo e transformador, promovendo um questionamento sobre a escrita das aparências, mesmo quando a realidade e os processos de filmagem acham-se inextrincáveis. Isso renova e reencaminha o potencial da crença do público. Há algo de honesto em se revelar como ilusão; há algo de convidativo à consciência do espectador que parece estar “sendo educado a duvidar do que vê, mesmo quando, ao mesmo tempo, muito é feito para que acredite” (RESENDE, 2007, p. 120).

Depois de deixar a casa de Tahereh, não sem antes pegar de empréstimo com a avó da moça um vaso de flores que estava por ali e de avisar que voltaria para apanhá-la mais tarde – e que ela, definitivamente, não iria usar o vestido que desejava –, a Sra. Shiva continua seu caminho. Nessa parte do trajeto, a câmera se posiciona no banco do passageiro, mirando a

fluidez da paisagem sobre-enquadrada pela janela (como se pode notar no primeiro fotograma da *Figura 22*). As árvores surgem como um borrão verde, ganhando e perdendo definição no movimento do veículo que enquadra o horizonte. Alguém distante, indistinto, atravessa o campo, chamando a Sra. Shiva. Ao ouvir o chamado, ela estaciona a caminhonete, fazendo com que literalmente – ou narrativamente – se interrompa o curso rumo ao filme que está sendo realizado naquele momento.

A Sra Shiva dá marcha à ré, e este gesto comporta um retorno ao primeiro filme da trilogia. Ahmad Ahmadpour, o intérprete de Nematzadeh, surge perto da janela, carregando um vaso de flores para ser utilizado na produção do filme em construção – faz-se aí uma conexão com o presente ficcional, uma união entre os filmes. A motorista, então, pergunta algo sobre haver só uma flor naquele vaso, mas Ahmad informa que Babak está trazendo outros dois.

Figura 22 – Reflexos vivos de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* em *Através das Oliveiras*.



Fonte: Fotogramas de *Através das Oliveiras* (1994).

Quando o menino vai colocar o vaso na parte de trás da caminhonete, notamos que seu reflexo resiste por um tempo no retrovisor. Enquanto isso, Babak Ahmadpour, que, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, interpretara um personagem com o nome do outro garoto, se aproxima da janela. Depois de terem deixado os vasos com a Sra. Shiva, ela agradece e pergunta para onde estão indo. “*Para a escola. Temos prova hoje*”, responde Ahmad. Ela oferece carona, mas eles recusam; Babak explica que já estão perto do local. Então, a Sra. Shiva avança em seu caminho, mas logo para o carro outra vez; os meninos se aproximam novamente da janela (é o que vemos no segundo fotograma da *Figura 22*), e ela os convida para ir até as gravações, depois da aula. A caminhonete prossegue. Em seu retrovisor, uma imagem do passado lampeja no presente: o reflexo de Babak, cabisbaixo, andando pela estrada com um caderno em mãos, tal como ele é visto ao longo de quase todo o desenrolar do primeiro filme da trilogia (primeiro fotograma visto na *Figura 23*).

Figura 23 – A continuação do reencontro com os personagens de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*



Fonte: Fotogramas de *Através das Oliveiras* (1994).

Depois de algum tempo, assim que perdemos as imagens dos meninos, passamos por uma tenda com alguns jovens a seu redor – é, provavelmente, a escola dos Ahmadpour. Até esse momento, não há cortes perceptíveis na sequência, isto é, a vista da janela entrega-se em sua duração e espacialidade. Ao passar da tenda, porém, um corte magniloquente nos mostra uma claquete (último plano visto na *Figura 23*).

Afirmamos, linhas atrás, que as filmagens da trilogia de Koker formam um organismo vivo com aquilo e aqueles desta região-locação. Não queremos dizer isso no sentido da formação de uma unidade simplória, mas de uma pluralidade de forças que se interpenetram numa mesma estrutura artística. À distância de um corte, certo comprometimento¹⁰⁷ com a realidade segue junto ao desenvolvimento do trabalho imaginativo, demandando, assim, uma especiação que prescinde certa lógica de dualismos.

O filme prossegue depois do uso da claquete – que, aliás, havia sido esclarecido quase didaticamente pela dúvida de Defaei –, levando-nos até uma articulação cênica antes vista em *E a Vida Continua*: trata-se do início da passagem que envolve os recém-casados. O que acontece aqui é algo bem simples: enquanto observa Puya, Farhad está parado na frente de

¹⁰⁷ Pensando no sentido de um comprometimento com o que é filmado, acreditamos ser válido mencionar que, para Kiarostami, não encontrar Babak e Ahmad, no final de *E a Vida Continua*, equivale a algo mais importante do que a simples reprodução do final de sua frustrante jornada factual – ou até mesmo do que uma mera recusa ao final fechado. A questão, segundo ele, é que: “É preciso não esquecer que no terremoto morreram mais de vinte mil crianças” e os meninos poderiam ter feito parte desse número (KIAROSTAMI, 2004, p. 237). A ausência desses personagens acende a melancolia que faz parte da jornada de Puya e Farhad. Assim sendo, *E a Vida Continua* pode ser, de fato, um filme sobre a resiliência de um povo, mas não deixa de ser também sobre a perda e o desencontro. Na opinião de Wahrhaftig (2015, p. 122), o longa pode ser considerado uma “investigação cinematográfica sobre uma paisagem e sua população, terrivelmente abatida por um desastre natural”. Na investigação, nota-se que, de fato, a vida continua, porém, a ausência dos que não mais vivem é sentida até seu minuto final. É comum, por toda a obra do diretor, a falta do *happy ending*, mas este aspecto, talvez, nunca tenha sido utilizado de forma tão imperativa quanto em *E a Vida Continua*.

uma casa de dois andares; um homem carregando um saco de gesso passa por ele e o cumprimenta, depois sobe as escadas da casa e começa a conversar com sua esposa¹⁰⁸.

Em *Através das Oliveiras*, o que vemos não é a repetição dessa cena em si. Na verdade, estamos mais próximos de testemunhar os seus bastidores. De início, a cena parece ser descortinada dentro do próprio enquadramento, o qual se pode reconhecer do filme anterior. Testemunhamos, aqui, a Sra. Shiva segurando a claquete e também ouvimos, vindo do fora de campo, as instruções de Keshavarz.

Em alguma medida, é como se estivéssemos tendo acesso ao material bruto de *E a Vida Continua*. Depois, revela-se o contraplano ficcional deste enquadramento, onde vemos parte da equipe de filmagem. Todavia, tendo em vista o filme anterior, algo bem discrepante surge nesta reencenação: em *Através das Oliveiras*, nem o homem que sobe as escadas, nem a mulher que o cumprimenta do andar de cima, são os mesmos atores-personagens que estão em *E a Vida Continua*. Tahereh não faz parte do elenco visto no longa anterior e o rapaz que agora sobe as escadas enfrenta um problema: depois de tentar fazer a cena por três vezes, ele chama Keshavarz e confessa, com notável esforço, que, quando precisa falar com uma garota, começa a gaguejar. De imediato, a fim de substituir o rapaz que não consegue falar, Keshavarz pede a Sra. Shiva para ir buscar Hossein¹⁰⁹, um jovem habitante daquela região que trabalha ajudando a produção do filme – em geral, nós o vemos servindo chá, numa função parecida com aquela de Mahmad, protagonista de *A Experiência*.

Daí em diante, o conflito se amplifica, pois Hossein, como mencionado anteriormente, “está apaixonado ‘na vida real’ justamente por essa moça, que ele pediu em casamento, sem sucesso. Agora é esta que se recusa a conversar ou a pronunciar seu nome diante da câmera” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 116).

¹⁰⁸ Em *E a Vida Continua*, depois dessa cena, há um momento em que Farhad caminha pelas proximidades e observa algumas coisas ao redor. Depois de um tempo, volta até essa locação e, como descrito no subcapítulo anterior, ouve a história incomum sobre o casamento do homem que acabara de subir as escadas.

¹⁰⁹ Enquanto espera por Hossein, Keshavarz vai conversar com um grupo de crianças que está ali por perto, acompanhando a gravação do filme; ele se senta ao lado dos meninos e começa a fazer algumas perguntas, como numa brincadeira de adivinhações. As perguntas são variadas, dizem respeito ao significado de uma palavra, querem saber sobre coisas típicas da região etc. No filme anterior, há um momento em que Farhad corrige a pronúncia de uma palavra dita por um garoto, Yusef Berangi. O papel do diretor como alguém capaz de instruir as crianças certamente alude ao trabalho de Kiarostami no *Kanun*. Seu último filme no instituto, cumpre destacar, foi justamente *E a Vida Continua*. Não à toa, no desenrolar dos três filmes da trilogia de Koker, a participação das crianças vai decrescendo. Na obra do diretor, elas passam a ser mais escassas depois de *Através das Oliveiras*. A propósito, os personagens infantis dos seus filmes posteriores são diferentes dos pequenos heróis vistos nas narrativas feitas no *Kanun*. Amin, de *Dez*, por exemplo, reproduz um discurso bastante intolerante. Podemos dizer que Farzad, de *O Vento Nos Levará*, é o último pequeno herói dos filmes de Kiarostami, mas sua participação é marcada pela desconfiança daquele estrangeiro que busca conseguir imagens de seu vilarejo: isso é parte da trama do filme e também de sua realização factual.

Depois do silêncio de Tahereh¹¹⁰, as gravações são temporariamente encerradas. Keshavarz leva Hossein embora e, dentro do carro, eles vão conversando; é neste diálogo que descobrimos sobre o problema do casamento e ainda que Hossein, numa situação ocorrida num cemitério local – onde os pais de Tahereh, vítimas do terremoto, foram enterrados –, acredita ter visto a correspondência de um olhar da moça.

É esse olhar que o jovem persegue: ele quer entender se há algo a mais, se existe alguma esperança para além das imposições da família de sua amada e da diferença de classe e do nível de estudo entre os dois. Laura Mulvey (2016, p.157) esclarece que: “Ao passo que o silêncio dela passa a representar o silêncio das mulheres, o dilema de Hossein fundamenta-se na miséria de classe”. Antes do fim dessa cena, antes do carro chegar ao seu destino, há um *flashback* mostrando os acontecimentos no cemitério e, embora vejamos claramente uma resposta negativa da avó para o pedido de aproximação de Hossein, como percebe Mulvey (2016), Kiarostami não nos mostra o olhar de Tahereh. A encenação não invade tal intimidade. Resta-nos a incerteza, ou melhor, a imaginação.

O restante do filme continua se expandindo entre os conflitos da relação de Tahereh e Hossein. Apenas perto do fim, a moça aceita, dentro da ficção, conversar com o rapaz. O cinema permite o diálogo entre eles, mas apenas numa *realidade cinematográfica* – para mantermo-nos fiéis à expressão usada por Resende (2007). E a incerteza sobre o que está por baixo das aparências permanece até o fim, sendo pontuada pelo final aberto do longa.

Depois de ter terminado de gravar a sequência geradora de tantas complicações e repetições, Tahereh, junto de Babak e Ahmad – que estavam ali acompanhando a gravação –, aguardam na caminhonete com a intenção de serem levados para casa. Hossein está ali também, colocando algumas coisas na caçamba¹¹¹. Ouve-se um desentendimento entre as pessoas que compõe a equipe do filme¹¹², isso gera um atraso e Tahereh desiste de esperar pela carona; escolhe ir embora andando. Keshavarz sugere que Hossein siga a moça¹¹³.

¹¹⁰ Youssef Ishaghpour 2004, p. 116), acredita que essa dificuldade dos personagens em dizer, em falar uns com os outros, além dos dramas restritos ao filme e dos conflitos da representação cinematográfica, “se remetem à realidade tradicional iraniana, cheia de proibições, na qual rapazes e moças não podem conversar à vontade”.

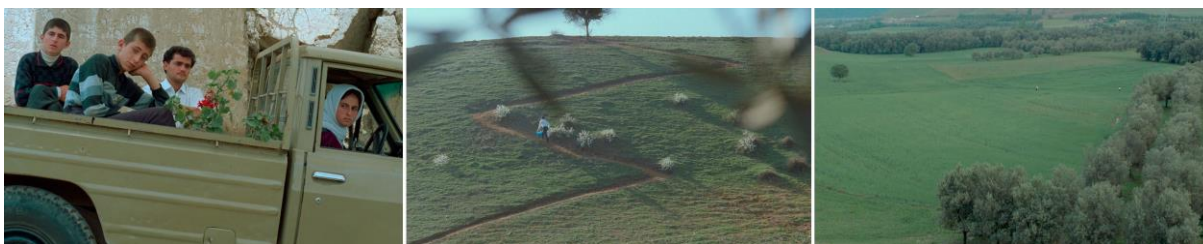
¹¹¹ Trata-se do primeiro fotograma da *Figura 24*. Nesse enquadramento, unem-se os atores locais que são os protagonistas dos filmes da trilogia. Os outros personagens de destaque são, por assim dizer, estrangeiros.

¹¹² Jafar Panahi, cineasta mencionado no início do capítulo, faz parte dessa equipe. Ele é o assistente de direção de Kiarostami. Em *Através das Oliveiras*, a equipe factual se mistura com a equipe do filme de Keshavarz.

¹¹³ Ao longo do filme, Keshavarz costuma agir como uma espécie de mediador entre Tahereh e Hossein, criando situações em que eles possam interagir e provocando os sentimentos de Hossein. Kiarostami (2004, p. 242) admite que isso é proposital e que ele mesmo costumava promover tal ardil.

Por uma paisagem que ecoa e costura toda a trilogia, uma trilha em zigue-zague desenhada numa colina com uma árvore no topo (como se vê no segundo fotograma da *Figura 24*), em busca da última chance de conseguir uma resposta, Hossein vai atrás de Tahereh.

Figura 24 – Os personagens e a paisagem nos momentos finais de *Através das Oliveiras*.



Fonte: Fotogramas de *Através das Oliveiras* (1994).

Não há como saber ao certo se a resposta foi obtida, pois a câmera nesse momento permanece muito longe (e isto se pode observar no terceiro fotograma da *Figura 24*). O mesmo ocorre com o som que, em geral, nos filmes da trilogia serve para nos aproximar dos personagens enquanto as imagens se ocupam das paisagens. Totalmente afastados, vemos Hossein se aproximar de Tahereh; ela parece se virar por um breve instante e, depois disso, o rapaz volta correndo. A câmera ainda aponta para alhures. Fim da história. Sobem os créditos.

Para alguns comentadores, como David Oubiña, a escolha de rodar o último plano do filme preservando esse distanciamento, para além de provocar incertezas acerca do enredo, também resguarda certa intimidade dos atores-personagens – tal qual acreditamos ocorrer no *flashback* do cemitério. Segundo Oubiña (*apud* ELENA, 2005, p. 114): “Kiarostami nunca força a cena; ele apresenta, com toda a decência, apenas o que está pronto para se revelar”¹¹⁴.

Outros exegetas, porém, amparam posições mais precisas sobre esse final. Alberto Elena (2005), por exemplo, com base numa declaração dada por Kiarostami, defende haver uma resposta positiva naquele breve instante em que a moça se vira. Mas, a bem da verdade, tal declaração é um tanto evasiva: Kiarostami (2004, p. 242) diz que, em princípio, não conseguia imaginar um final feliz, pois estava “convencido de que a diferença de classe entre os dois era intransponível”; porém, no passar dos dias, enquanto buscava um local e um momento adequados para conseguir a visualidade do longínquo quadro final, pensou que

¹¹⁴ Tradução do autor de: “Kiarostami never forces the scene; he presents, with all decency, only what it is prepared to reveal”.

“podia deixar as tradições no lugar delas e dar asas ao sonho; que, no final, a resposta da moça podia ser positiva, ainda que isso significasse interferir em um problema social”.

O cineasta, portanto, não chega a traçar uma definição enfática sobre o controvertido fim. Ademais, o que se acha expresso no filme é um encontro final repleto de distância. Sendo assim, por que não deveríamos nos questionar, na esteira de Sousa (2012, p. 101), se “Tahereh não poderia ter parado para dizer que daria a resposta na semana seguinte ou numa explosão de impaciência, ter dito a Hossein que a esquecesse ou mesmo ter parado para ajeitar o calçado gasto?”. Com isso, a nosso ver, sobreleva-se a administração de um cinema semifabricado, de um espaço passível de ser ocupado pela imaginação dos seus espectadores. E as tantas opiniões sobre esse final, tão distintas entre si, atestam a efetividade desse espaço.

Em *Através das Oliveiras*, Kiarostami nos mostra como realizou parte de seus filmes: extraído das localidades filmadas os ingredientes essenciais para suas formulações imaginativas. Como afirma Ishaghpour (2004, p. 130), “atores, figurino, cenário, tudo vem da vizinhança. Essa proximidade lhes confere o tom de realidade e de verdade”.

Com efeito, ao longo do filme, fica claro que tal *proximidade* não significa a ausência de manipulação. Seja modificando as aparências dos lugares e das pessoas ou nos revelando certas artimanhas provocativas de seu alter ego – especialmente nos momentos em que Keshavarz incentiva Hossein a tentar se entender com Tahereh –, Kiarostami deixa ver que seu processo de filmagem perfaz um território de invenção que está além ou aquém do real.

Observando o comportamento de Keshavarz, também podemos perceber que existe certa reserva ou desconhecimento do diretor perante alguns costumes da região. Num determinado momento, por exemplo, ele se encontra com algumas vítimas do terremoto e lhes oferece carona. Entre essas pessoas, com as quais Keshavarz vai conversando na parte de trás da caminhonete da Sra. Shiva, destacam-se uma mulher acompanhada de sua filha. Ele pergunta se a menina não gostaria de atuar em um filme – parte do *casting* mostra-se ainda estar em andamento; é como se o diretor estivesse sempre procurando as peças que irão fazer parte de seu filme –, mas a mãe da menina diz que não, que a jovem não sabe atuar; mesmo assim, ele pergunta à menina seu nome. Ela não responde. Hossein, em seguida, explica que nenhuma garota daquela região revelaria o nome para um homem estranho, não é parte do costume local fazer isso. Keshavarz, no fim do trajeto, insiste no convite¹¹⁵ e pede para que a Sra.

¹¹⁵ Vale notar que a insistência por conseguir a imagem de certa mulher num vilarejo de costume diferenciado é praticamente o tema de *O Vento nos Levará* – também nesse filme, o personagem que pode ser considerado o alter ego de Kiarostami é uma espécie de estrangeiro, que não sabe bem como lidar com os moradores da região.

Shiva anote o endereço da mãe da garota, mas ela diz que não possui nenhum, que mora nas tendas perto de um bosque visto nas proximidades.

Como se percebe pela moradia da mulher, as consequências do terremoto continuam aparecendo em *Através das Oliveiras*. Em verdade, elas surgem ainda mais conectadas com a presença do cinema na região: a história dos pais de Tahereh, por exemplo, envolve o incidente¹¹⁶; além disso, supomos que a escola dos garotos Ahmadpour seja uma tenda improvisada perto das árvores; Defaei, abordando a questão mais diretamente, pede um emprego para a Sra. Shiva ao longo do trajeto que fazem juntos quando o filme se inicia, explicando que a situação financeira ficou difícil por conta da catástrofe. Também testemunhamos quando um dos ajudantes da produção, um homem chamado Bagheri, que cozinha para a equipe, conta sua história para Keshavarz, e este, de um modo bem parecido com o que ocorria com Farhad no filme anterior, se põe a ouvir o depoimento.

Ao longo de sua pequena participação, ficamos sabendo algumas coisas sobre Bagheri: descobrimos que sua esposa morreu no terremoto, que eles viveram juntos por cinquenta anos e tiveram seis filhos. Keshavarz começa a provocá-lo e lhe pergunta se pretende encontrar uma nova companheira, mas ele responde que não acredita ser correto fazer isso depois de ter vivido por tanto tempo ao lado de alguém.

Em *Através das Oliveiras*, como trataremos a seguir, vemos que o depoimento de Hossein sobre seu casamento – uma passagem certamente envolvente e verossímil, apresentada livre de nebulosidades no filme anterior – é, na verdade, um diálogo controlado pelo cineasta¹¹⁷. Diante disso, o filme mesmo nos instiga: a história de Bagheri é verdadeira? Podemos confiar em seu depoimento? Como podemos encarar sua fala?

Antes de tentar responder, importa ressaltar que os filmes da trilogia de Koker funcionam de forma isolada, eles são, por assim dizer, independentes. Não apenas porque cada um contém sua própria história, mas pelo caráter reflexivo exclusivo de cada produção. Ainda que o efeito metalinguístico seja mais potente e instigante caso se tenha consciência sobre o filme anterior, vale sublinhar que mesmo quem não tenha visto a cena do depoimento de Hossein, em *E a Vida Continua*, consegue acessar a explicitação do caráter reflexivo desta passagem

¹¹⁶ Na cena do cemitério, Hossein discute com a avó de Tahereh, dizendo acreditar que, com os pais da moça, o amor dos dois ainda teria uma chance; porém, tendo sobrado apenas a avó de tutora, estava tudo perdido.

¹¹⁷ Youssef Ishaghpour (2004, pp. 115-116) explica a gravação da cena antes vista no filme anterior do seguinte modo: estão, em *Através das Oliveiras*, “preparando uma das cenas mais comoventes e mais impressionantes de *E a Vida Continua*, que, *a posteriori*, parece uma pura ficção: um rapaz que fala de seu casamento no dia seguinte ao terremoto”.

em *Através das Oliveiras*, pois tal explicitação acontece, sobretudo, por uma contrariedade relacionada ao depoimento proferido pelo ator-personagem no processo de construção de uma cena do filme dentro filme¹¹⁸.

Como dissemos no subcapítulo passado, num determinado momento de *E a Vida Continua*, Hossein diz a Farhad que perdeu cerca de sessenta e cinco parentes no terremoto: essa é a passagem que vemos ser (re)construída no terceiro filme da trilogia; trata-se de uma cena que passa por várias repetições e, num primeiro momento, Hossein diz, aqui, ter perdido vinte e cinco parentes. Keshavarz manda cortar a gravação e fala que Hossein deve dizer que foram sessenta e cinco. Algum tempo depois, ocorre outra tentativa; a situação se repete: Hossein erra outra vez. Novamente, o ator que faz o diretor corrige a sua fala. “*Mas, senhor, eu te juro que perdi apenas vinte e cinco*”, garante Hossein. Keshavarz, porém, segue irredutível e decreta: “*Diga sessenta e cinco, de qualquer forma*”. Aqui, é como se, num mesmo movimento, se defligrasse a ilusão de espontaneidade e se acendesse outra verdade possível. Essa verdade emana sua fosforescência de onde fora encoberta pela intenção de Keshavarz.

Na cena em questão, como nos diz Jean-Louis Comolli (2008, p. 221) “o lugar do espectador é, em princípio, de desconforto, de incômodo”. A verdade sobre a situação de Hossein teria sido modificada? Como acreditar nessa nova informação que parece ter escapado ladinamente? O filme não nos oferece estabilidade para responder; ao contrário, nos leva aos caminhos da dúvida.

Sem embargo, os depoimentos de Hossein e Bagheri são capazes de nos sensibilizar, de nos impactar – e, seguramente, o impacto importa –, mas não por nos fazer tomar o que vemos como verdade absoluta: nossa consciência é chamada para seguir ao lado da sensibilidade, acirrando a força da linguagem e do que escapa dela. Impõe-se uma zona de tensão ante certo impulso naturalizado de crer em constructos visuais¹¹⁹ que são verossímeis. Daí, desponta uma lucidez quieta sobre como nossa interpretação vem sopesar esse impulso.

¹¹⁸ As filmagens que vemos ser construídas em *Através das Oliveiras* nos remetem ao que já estava presente em *E a Vida Continua*, como, por exemplo, a cena da mulher com o neném à beira da rodovia, a presença de Farhad com as mesmas roupas do filme anterior, além, é claro, da sequência que envolve o recém-casado. Entretanto, o título do filme dentro do filme, como se vê escrito nas claquetes ao longo da projeção é “*Através das Oliveiras*”. Kiarostami (2004, p. 242) explica a situação do seguinte modo: “o filme é uma reconstrução da realidade, e não a própria realidade, é a reconstrução do *set* e não o próprio *set*. Por isso, nas claquetes estava sempre escrito *Através das Oliveiras*, e não *E a Vida Continua*”.

¹¹⁹ Como estamos pensando mais diretamente em filmes, vale lembrar do que abordamos no primeiro capítulo acerca de como nosso modo de ver e entender o mundo se aproxima dos construtos cinematográficos. No correr do tempo essa problemática acabou se expandindo e migrando para novas tecnologias, para novos meios de criação audiovisual. Tendo em vista a enorme quantidade de produções videográficas com as quais grande parte da sociedade tem contato diariamente, seja como veículo de informação ou de divertimento, mostra-se bastante

À luz da metalinguagem, salienta-se o movimento pendular da condição crucial de espetatorialidade que oscila entre crer e não crer na realidade exibida por intermédio do cinema – Comolli (2008, p. 11 - grifo nosso) descreveu este movimento do seguinte modo:

Tal é a experiência singular que o cinema propôs aos seus espectadores. Crer na realidade do mundo por meio de suas representações filmadas era imputar-lhe uma dúvida. Crer, não crer, não mais crer, crer apesar de tudo o que desmente a crença – são as questões do cinema. [...] *Para ser espectador é preciso aceitar crer no que vemos; e para sê-lo ainda mais seria preciso começar a duvidar – sem deixar de crer.* Estávamos assim submetidos à divisão. Talvez tivéssemos admitido, e não sem dificuldade, que o ‘representado’, segundo a fórmula de Roland Barthes, ‘não é o real’, mas logo teríamos acrescentado que o representado podia nos parecer mais real que todas as realidades. O cinema era exatamente essa espécie de delírio que, ao exaltar o real, fazia duvidar da realidade do mundo.

Exibindo seus processos de intervenção e acolhimento, de manipulação e descontrole, *Através das Oliveiras* encena sua ambiguidade essencial ao subscrever como o real se cruza com a ficção por entre as abordagens estéticas de Abbas Kiarostami. Tangencialmente, o filme tematiza preocupações constantemente avistadas na obra cineasta, tornando inequívoca sua disposição pessoal para sondar e questionar a natureza da criação cinematográfica e de seu papel como criador.

Contudo, sabe-se que a conduta de Kiarostami, enquanto dirige um filme, difere um pouco do que podemos observar no personagem de Keshavarz. Ambos têm em comum o desejo de preencher a ficção que desenvolvem com aquilo que encontram no mundo e, de um modo parecido, operam como agentes provocadores, se infiltrando no cotidiano filmado para alterar o curso da realidade ou induzir situações capazes de despertar determinadas sensações e reações nos seus atores-personagens.

Todavia, nesse último sentido, as abordagens de Kiarostami são mais incisivas e peculiares que as de seu alter ego. Podemos esclarecer melhor a questão se pensarmos nas artimanhas geradoras da passagem em que Keshavarz e Hossein estão conversando na parte de trás da caminhonete da Sra. Shiva. É nessa sequência do longa que Hossein irá expor seu ponto de vista sobre a situação social que tanto o aflige.

Antes de tudo, lembremo-nos da camponesa acompanhada de sua filha – com quem Keshavarz conversa, manifestando interesse em ter a garota como uma das atrizes de seu

necessária a tomada de uma posição crítica e consciente ante esse impulso, o qual existe e resiste desde os primórdios da sétima arte.

filme –; elas também estavam na parte da trás da caminhonete num momento anterior dessa sequência. Logo depois que as duas mulheres, acompanhadas de mais algumas vítimas do terremoto, descem onde precisavam, Keshavarz provoca Hossein a comentar sobre a beleza da jovem camponesa. Hossein diz que ela é bonita, mas acredita que não poderiam ficar juntos, que não iria funcionar, pois ela não tem alfabetização.

O motivo intriga Keshavarz e ele provoca o jovem ator-personagem, dizendo: “*Quer dizer que você não a quer porque ela é iletrada. Mas esse é o mesmo motivo que faz Tahereh não querer ficar com você*”. Hossein, todo verboso, defende-se com o seguinte argumento: “*Se os proprietários de casas apenas se casarem com outros proprietários de casas, se os ricos se casarem com ricos, se os iletrados se casarem com iletrados, nada vai funcionar bem*”.

A ideia de Hossein é que as pessoas de diferentes níveis sociais possam se unir e se ajudar. De uma perspectiva mais ampla, pode-se dizer que ele deseja transformar o *status quo*, mas sua preocupação parece ser mais descomplicada. Segundo suas palavras, o que o preocupa é que se os dois pais forem iletrados, nenhum deles poderá ajudar os filhos com os deveres escolares – de acordo com Laura Mulvey (2016, p. 158), aliás, nesse momento, “o problema do dever de casa dá, então, uma volta completa até o ponto de partida da trilogia”.

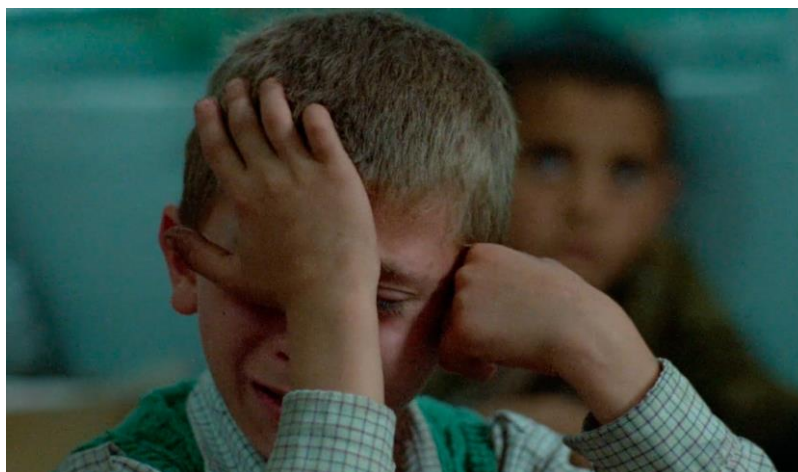
Prosseguindo com seu argumento, Hossein diz que se uma pessoa rica casa-se com outra pessoa rica, e ambos tiverem suas casas próprias, eles não podem “*viver com a cabeça em uma e com os pés na outra*”, dando a entender que seria improdutivo tal comunhão. Keshavarz retruca tal argumento ao afirmar: “*Não se pode fazer isso, é claro, mas pode-se morar numa casa e alugar a outra*”. Nesse momento, Hossein deixa escapar um olhar que Kiarostami (2004, p. 240) acredita ser “mais significativo do que mil palavras”; algo que ele nunca poderia ter pedido para outro ator, seja um ator profissional ou não. Atentemo-nos para como se deu o nascimento desse olhar:

Para essa cena conversei com Hossein na própria manhã da filmagem, enquanto caminhava com ele na floresta: ‘Você se lembra, há dois anos, você me fez observar que...’. E lembrei-lhe o que tinha dito na época: de nada adianta ter duas casas, não se pode pôr a cabeça numa e os pés na outra. Nada mais fiz do que lembrar-lhe de suas próprias palavras para que ele as repetisse [...]. Quando subimos no carro para filmar, Keshavarz, sentado diante dele, tampouco estava a par daquela conversa. Eu me dirigi a Hossein: ‘Você se lembra, você dizia que...’, e mandei ligar a câmera no momento em que ele começou a falar. [...] Não queria de forma alguma pressioná-lo e dizer: ‘É este seu texto, é isso que você deve dizer...’; queria fazer como se isso viesse dele. Eu estava evidentemente ao lado da câmera, e quando ele afirmou: ‘Não é possível pôr a cabeça numa casa e os pés na outra’, *fui eu que respondi* no lugar de Keshavarz: ‘Mas pode-se alugar uma e morar na outra!’. Ele me olhou de tal

maneira que esse acabou sendo meu momento preferido no filme (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, pp. 154-155 - grifo nosso).

Kiarostami não foi, portanto, uma presença neutra no *set*. A bem da verdade, podemos contestá-lo quando diz que *estava evidentemente ao lado da câmera*. A força de sua presença não é tão *evidente* para quem não conhece os bastidores de seus filmes, e isso é algo recorrente em toda sua carreira: Kiarostami é ocultado pela montagem em vários de seus trabalhos anteriores e posteriores. Abrimos esta dissertação com um exemplo: recordemos que o personagem Nematzadeh cai aos prantos ao ver o professor rasgando seu dever de casa numa folha improvisada (Figura 25).

Figura 25 – O personagem Nematzadeh chorando.



Fonte: Fotogramas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987).

Kiarostami (2004, p. 223) conta que, no roteiro, “estava previsto que o garoto chorasse e recitasse uma deixa. Era difícil conseguir uma cena verossímil”. Para conseguir o efeito almejado, o cineasta pediu para um assistente tirar uma fotografia do menino e presenteá-lo com a imagem. O pequeno ficou encantado com o presente e Kiarostami pediu para que ele guardasse aquela fotografia, mas que não deixasse mais ninguém tirar outra, enfatizando que aquele era o único retrato que ele poderia ter.

Em seguida, o cineasta pediu ao assistente que tirasse uma segunda foto do menino “e, ao mesmo tempo, o tranquilizasse dizendo que o senhor Kiarostami nunca ficaria sabendo do fato” (*Idem, Ibidem*). Ocorre que, depois de algum tempo, Kiarostami forjou um encontro com o menino e lhe disse que ficou sabendo sobre o acontecido, sobre a outra foto, fazendo

com que o pequeno lhe entregasse o seu novo retrato. Mais tarde, ele repetiu a mesma provocação, gerando uma terceira fotografia, a qual o menino havia cuidadosamente deixado escondida dentro de seu livro; daí, o diretor agiu assim:

Quando a encontrei, rasguei-a diante dele e, com a câmera ligada, perguntei-lhe: ‘Quantas vezes eu disse que você não poderia deixar ninguém lhe fotografar?’. Ele respondeu, chorando: ‘Três vezes’. Eliminei a minha voz da banda sonora e inseri a voz do professor, que lhe perguntava ‘Quantas vezes eu disse para escrever os deveres no caderno?’. E ele respondia: ‘Três vezes’. De vez em quando é necessário praticar pequenas patifarias (*Idem, Ibidem*, p. 224).

Ainda em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, Kiarostami (2004), agente provocador, confessa que se ouvíssemos o som original da cena em que o protagonista percebe que pegou por engano o caderno do personagem Nematzadeh, perceberíamos que a notável desorientação expressa em seu rosto é despertada a partir das perguntas de matemática que o diretor, fora de quadro, fazia ao menino.

Ocorre algo parecido em *Gosto de Cereja*, filme vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, que narra as deambulações do Sr. Badii, interpretado por Homayoun Ershadi, em busca de alguém que possa enterrar seu corpo, caso ele tire a própria vida, como tem planejado. “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” (MULVEY, 2016, p. 142). *Gosto de Cereja* compõe-se, sorrateiramente, de diálogos entre os atores-personagens e Kiarostami, posto que, por vezes, o cineasta esteve no banco do motorista, no lugar do Sr. Badii, definindo o rumo desses diálogos.

A filmagem se desenvolveu sem que dois atores nunca se encontrassem. Cada vez que um personagem fala em plano fechado, eu estava do outro lado da câmera para lhe dar a réplica e me esforçar em provocar nele determinadas emoções. O homem velho, o jovem soldado, o jovem seminarista, dos quais eu fui o único interlocutor, com certeza ficarão muito surpresos ao não me ver no filme (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, pp. 38-39).

Observando imagens dos bastidores de *O Vento Nos Levará*, pode-se ver que, também neste filme, Kiarostami conversa com seus atores-personagens em momentos ocultados pela montagem no corte final do longa. Em seu trato com o elenco, portanto, o diretor constantemente provoca sentimentos verdadeiros dentro de amarrações imaginativas, provoca

reações intencionais ou irrefletidas que dissolvem sua verdade no interior de cada ficção proposta – e como as histórias desenroladas em suas ficções, em geral, são rarefeitas, atentas aos desvios e à fugacidade da existência, o conjunto da produção chama atenção para a matéria orgânica que anima suas aparências.

O melhor exemplo disso, talvez, seja *Shirin*, um filme composto basicamente por *close-ups* de rostos femininos. Tudo soa como se estivéssemos vendo a plateia de um cinema, vendo mulheres que parecem estar diante de outro filme. Através do som, poderia se afirmar que elas estão vendo alguma representação da “lenda persa do romance entre a princesa Shirin (da Armênia) e o príncipe Khosrow (da Pérsia)”, uma história “extremamente trágica” e cheia de elementos comuns da ópera e dos romances épicos (WAHRHAFTIG, 2015, p. 97). Tal violência não nos é dada a ver, pois a câmera se volta apenas para a reação física das atrizes, para seus rostos, curiosamente, muito bem iluminados.

Há, porém, uma trapaça fundamental na gênese do filme. A iluminação das atrizes como espectadoras já nos sugere algo de falso. [...] E ao assistirmos ao curta *Taste of Shirin*, um *making of* dirigido por Hamideh Razavi, percebemos que a filmagem ocorreu sem projeção de filme algum. Não existe, concretamente, o filme dentro do filme; ele só existe enquanto som e foi, inclusive, gravado somente após as filmagens das atrizes-espectadoras. O dispositivo que Kiarostami construiu para *Shirin* consistia em um improvisado cenário com menos de dez cadeiras emulando um cinema. Cada atriz se sentava em frente à câmera por apenas cinco minutos e, neste meio tempo, Kiarostami as dirigia. O fato de o filme não apresentar nenhum drama psicológico a partir dessas atrizes (elas não são personagens; são apenas rostos emocionados), restringindo-o à lenda narrada pela banda sonora, contribui para criar a impressão de que o que se vê poderia muito bem ser um documentário sobre tais rostos (*Idem, Ibidem*, pp. 98-99).

Podemos acrescentar que, assistindo ao referido *Taste of Shirin* (Irã, 2008), de Hamideh Razavi, notamos que Kiarostami, num primeiro momento, trabalha de modo a evocar o imaginário das atrizes; não há filme sendo exibido diante delas, mas em seu interior, através das sugestões dadas pelas falas do diretor que estava naquele ambiente, pelos barulhos que provoca, por seu convite para exteriorizar sensações. Num segundo momento, ele volta-se ao imaginário dos espectadores, pois, por mais que seja sugerida a representação do poema, nos é vedado o acesso visível ao que as personagens veem; temos de ver por meio de suas expressões, pelos seus pequenos gestos, por seus sorrisos e lágrimas. Somos, pois, comovidos a usar a imaginação para entender a complexidade de diversos sentimentos a partir daquilo que transparece nos detalhes fisionômicos de cada rosto – e também do que está armazenado nas particularidades de cada olhar.

Isto posto, voltemos a *Através das Oliveiras*, até o olhar de Hossein (Figura 26): um olhar provocado por uma resposta imprevista dada por Kiarostami (2004, p. 240); o diretor, a propósito, acredita existir nessa captura um “momento de extraordinária verdade”, um ato de sinceridade que ultrapassa os rumos da ficção. “Quando revejo essa sequência, consigo ler os diversos sentimentos em seu rosto: o ódio, a tristeza, a confusão [...]. Hossein não esperava esse tipo de resposta, e quando lhe respondi, ele se esqueceu de tudo: da câmera, de nós, de tudo o que acontecia a sua volta”, nos diz o diretor (*Idem, Ibidem.*). É como se, por um gesto, por um olhar, o ator Hossein falasse mais alto que o personagem.

Figura 26 – Hossein depois de ter ouvido a resposta de Kiarostami.



Fonte: Fotogramas de *Através das Oliveiras* (1994).

Jean-Claude Bernardet (2004, p. 149) atesta: “O universo cinematográfico de Kiarostami é um universo de ilusões, um universo de mentiras disfarçadas”. Vale recordar que o próprio cineasta já afirmou que, de fato, para ele, tudo no cinema faz parte de uma de uma articulação de várias mentiras: “Mentiras não reais, mas de alguma forma verdadeiras” (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 150). Essas relações paradoxais entre verdade e mentira, realidade e ficção, nos lembram que vidas pulsam embaixo das construções narrativas, embaixo da linguagem. Interesses e intenções permeiam e engendram uma visão sobre o real. Em *Através das Oliveiras*, o cinema soa como a impressão luminosa de um encontro de intenções genuínas que se manifestam nas aparências – seja esse encontro feito entre os atores e seus próprios personagens, ou entre eles e o cineasta, o qual busca por algum jeito de se expressar ao lado de todas as persistentes pulsões vitais ao seu redor.

A questão que surge aí é das mais antigas; o que está em jogo é a relação entre essência e aparência. Ainda assim, a trama que escora o filme mostra-se notadamente marcada pela fugacidade e pela simplicidade – algo recorrente na filmografia do cineasta iraniano. Não obstante, aproveitando-se da conhecida sentença expressa pela fusão literária entre a escritora Clarice Lispector (2017, p. 47) e o narrador de *A Hora da Estrela*, Rodrigo S.M., Kiarostami poderia dizer: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho”. De fato, isso é algo que podemos depreender ao acompanhar todos os imprevistos e percalços, todas as construções de relações críveis, todos os retornos e os estranhamentos colocados em cena no último filme¹²⁰ da trilogia de Koker.

Trata-se mesmo de uma narração sutil, que diz de uma resistência ao excesso de ficção, desvelando certa regulagem entre os encaminhamentos idealizados e imaginados por um cineasta – quase sempre estrangeiro perante o outro – e o que ele encontra no mundo. Sua ficção é revirada pelo real; e o real é reinventado em sua ficção. Nessa zona de contato, de atrito, concentra-se um ato particular de reflexão – o qual parece menos interessado numa resposta sólida do que na abertura ou na evidenciação da própria busca por entender, a partir da experiência de realização, com todos seus transtornos e milagres, seus encontros e assombros, o que pode o cinema diante do real. Com isso, o discurso cinematográfico é posto a proferir um entendimento mais aprofundado das ambiguidades e contradições procedentes das suas próprias possibilidades de representação.

¹²⁰ O conjunto de filmes que se passam em Koker poderia não ter sido finalizado com *Através das Oliveiras*. Em verdade, Abbas Kiarostami “trabalhou por dois anos em um projeto intitulado *Os Sonhos de Tahereh*, mas o filme nunca foi realizado” (MULVEY, 2016, p. 158). O próprio Kiarostami (2015) diz que poderia nunca ter deixado de fazer os filmes naquela região. Permanecendo na narrativa em abismo, certamente ele mudaria o foco dos atores-personagens, circulando nas pulsões que haviam ficado invisíveis num eventual trabalho anterior. Todavia, pode-se dizer que, em seus filmes posteriores, apesar das mudanças de locações, dos novos personagens etc., a sua inquietude e o desejo em se aprofundar ainda mais nas questões do cinema permaneceu como algo robusto em sua estética – sua decantação particular da linguagem cinematográfica continuou se expandindo até os seus últimos *24 Frames*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando a obra de Abbas Kiarostami, deparamo-nos com um instigante espectro volúvel de diretrizes meditativas e processos metalinguísticos, os quais estão assinalados em incansáveis movimentos de repetições que se engendram no ato criativo do cineasta. Tendo como referencial maior a trilogia de Koker, dedicamo-nos a uma pesquisa que buscou explorar tais movimentos.

Próximos do fim deste percurso, podemos dizer que, em Kiarostami, notamos a presença de repetições internas, que fazem parte da influência da poesia em sua obra e parecem se desenhar no rastro de um motivo formal – pautando ritmos e aferroando serenamente o naturalismo de seus filmes¹²¹ –, e repetições externas, referentes aos desassossegados retornos perpetrados de filme em filme: temáticas, motivações, atores-personagens, detalhes supostamente fugazes; vários são os elementos que ressurgem aqui e ali ao longo de toda sua filmografia, mas que, por vezes, podem ecoar despercebidos nas reconhecidas diferenças de cada produção. De modo especial, o segundo conjunto de repetições chamou nossa atenção.

A esse respeito, o próprio Kiarostami (*apud* BERNARDET, p.144) disse que cada um de seus filmes “encontra efetivamente sua origem nos precedentes”. Entretanto, ele também declarou que nunca pensava nos trabalhos anteriores antes de partir para uma nova realização, e que se surpreendeu quando encontrou, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, algumas “imagens de outrora: uma rua, um cachorro, uma criança, um velho, a questão do pão” – *imagens* antes vistas em *O Pão e o Beco*, seu primeiro curta –; mesmo reconhecendo tal cadeia de repetição, o cineasta indica que isso “se efetua no inconsciente” (*Idem, Ibidem*, p. 147).

Pode ser mesmo por pura intuição que Kiarostami encaminha o conjunto de repetições que aparece em seus filmes. Contudo, tal característica não soa como algo desimportante, logo, não passou despercebida por alguns de seus comentadores; como afirma Jean-Claude Bernardet (*Idem, Ibidem.*), estamos lidando com um “traço que marca o processo criador de Kiarostami”. Olhando-a mais de perto, logramos que essa característica guarda uma importância ainda maior, sendo parte crucial do desenvolvimento de um complexo processo de autognose contido no encadeamento da produção do cineasta.

¹²¹ Além disso, recordando o que o próprio Kiarostami (2004) diz acerca dos sobre-enquadramentos, também podemos enxergar aqui algo herdado da pintura.

Recapitulando e reforçando com breves informações alternativas o que foi levantado no transcorrer do texto, podemos exemplificar a questão a partir da recorrência da temática do engano das aparências: é isso o que acarreta a troca dos cadernos, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*; e o que promove a confusão da Sra. Ahankhah, a qual confunde Hossein Sabzian e Mohsen Makhmalbaf, como se vê em *Close-Up*; pensando em *O Viajante*, a questão nos remete ao garoto que finge fotografar os colegas com uma câmera sem negativos. Podemos acrescentar que o protagonista de *O Vento Nos Levará* vai até um vilarejo afastado interessado em registrar o ritual fúnebre de uma anciã que aparentava estar à beira da morte, mas as aparências enganam e a estadia do protagonista acaba por se estender inesperadamente. O engano das aparências é o motivo de certo curto-circuito dentro da narrativa de *Cópia Fiel*; além de possibilitar, em *Um Alguém Apaixonado (Like Someone in Love)*, Japão/França, 2012), um dos últimos filmes de Kiarostami, o desenvolvimento da relação entre os personagens Takashi (Tadashi Okuno) e Noriaki (Ryô Kase); além disso, como foi melhor desenvolvido anteriormente, é também o que leva Farhad a procurar pelos garotos errados em *E a Vida Continua*, e o que age como uma espécie de provocação à crença dos espectadores em *Através das Oliveiras*.

Seria possível trazer outros exemplos e guiar a questão por rumos diferenciados. Percebemos, por exemplo, que em todos os filmes citados anteriormente, surge mais uma recorrência: o desejo de transformar as aparências. De certa forma, é o que se passa com o personagem Ahmad, de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, quando ilude o ancião e o professor a fim de resolver o problema do dever de casa do amigo. E também com Sabzian, de *Close-Up*, o qual fingiu tão bem ser outra pessoa que, de acordo com Kiarostami, quando a Sra. Ahankhah (*apud* KIAROSTAMI, 2004, p. 232) encontrou-se com o *verdadeiro* Makhmalbaf, disse-lhe: “Senhor Makhmalbaf, o outro senhor Makhmalbaf era mais Makhmalbaf que o senhor!”. Pensamos também no que faz o personagem principal de *O Viajante* – o qual é mencionado por Sabzian em *Close-Up* – quando cria uma performance em torno de uma falsa dor de dente para se safar de um castigo. E o que dizer dos jovens protagonistas de *A Experiência e Traje de Casamento*, que se utilizam de ternos de outras pessoas com o desejo secreto de transformar sua exterioridade para poder participar de ocasiões especiais? Cabe dizer ainda que o personagem principal de *O Vento Nos Levará*, ao menos por um tempo, esconde o real objetivo de sua ida até o longínquo vilarejo onde se passa o filme; ele dissimula suas intenções – e, embora saibamos que esta não é sua profissão, é chamado pelos habitantes locais de “Engenheiro”. Em *Cópia Fiel*, os personagens parecem se descontrolar na tentativa

de manipular suas próprias aparências, mudando até a língua em que conversam. Já na história de *Um Alguém Apaixonado*, Takashi finge ser o pai de Akiko (Rin Takanashi), uma acompanhante de luxo com quem havia passado a noite, para que o namorado ciumento da moça, Noriaki, não perceba a verdadeira relação entre ele e a mulher. Além disso, vimos que, enquanto em *E a Vida Continua*, o Sr. Ruhi aparece reclamando de como apareceu no filme anterior – ganhando a palavra para dizer como gostaria de ser visto –, em *Através das Oliveiras*, Tahereh insiste em querer cuidar das próprias aparências, em escolher até mesmo as roupas que ela utilizaria no filme dentro do filme.

Evidentemente, não caberia aqui tentar reunir e deslindar todas as múltiplas interações avistadas na herança artística deixada por Kiarostami, pois caminhamos pouco por um vasto terreno, repleto de lugares ainda desconhecidos, os quais certamente aguardam por variadas perspectivas analíticas. Seria interessante, *verbi gratia*, estudar mais amplamente os retornos que aparentam ser feitos a fim de promover uma complementação entre filmes. Podemos pensar em *Dez* – um longa-metragem todo gravado de dentro de um carro, pautado pelas deambulações e conversas de uma motorista, a atriz-personagem Mania Akbari, e seus passageiros – como uma produção orientada em torno de figuras humanas, enquanto que *Cinco*, focado apenas em paisagens, serve-lhe como um tipo de complementação, de metade faltante. Nesse rumo, talvez também caberia levantar *10 sobre Dez* (*10 on Ten*, Irã/França, 2004), no qual Kiarostami é o motorista deambulante e, em seu percurso, ele performa uma espécie de monólogo sobre a realização não apenas de *Dez*, mas de vários de seus filmes anteriores – trata-se, na verdade, de um monólogo sobre o cinema.

Em cada novo trabalho, uma dimensão inédita da inquietude reflexiva do artista parece se revelar. Ao longo desta pesquisa, foi possível perceber que existe um constante (re)pensar sobre a criação na sétima arte instituído nos eternos retornos da produção kiarostamiana; e na trilogia de Koker, em que “a presença do cinema vai de transparente à escancarada” (MULVEY, 2016, p. 154), esse processo manifesta-se de forma exemplar e significativa.

Reunindo importantes aspectos estilísticos dispersos por toda a obra de Kiarostami, mais do que um norte específico para o presente texto, tal trilogia fez-se ver como um núcleo particular de propensões e averiguações estéticas. Progressivamente mais, vemos aparecer no curso dos três filmes, por exemplo, a dilatação do tempo em passagens contemplativas da natureza: o que, posteriormente, será melhor desenvolvido em outros filmes do diretor –

sendo levado ao paroxismo no que as aparências de *Cinco* são capazes de sugerir¹²². Outro aspecto que vimos ter aguda importância na trilogia de Koker, e que se torna algo fundamental no que Kiarostami realizou mais tarde, é a presença do automóvel em cena, um tipo de marca identitária do trabalho do cineasta. É algo vividamente utilizado nos filmes *Gosto de Cereja*, *Dez* e *10 Sobre Dez*, mas que também é marcante em *O Vento Nos Levará*, *Cópia Fiel*, *Um Alguém Apaixonado* e num segmento específico de *24 Frames*.

Como pôde ser visto quando abordamos o início da carreira do cineasta, o deslocamento, o caminhar de um ponto até outro, encontra-se presente em seus filmes desde o seu primeiro curta, mas isto recebe novos contornos com as recorrentes filmagens dentro dos carros. Segundo a perspectiva de Kiarostami, o carro transporta um olhar pelas paisagens, ao mesmo tempo em que permite singulares interações humanas – vimos bem como isso ocorre em *Através das Oliveiras* e, principalmente, em *E a Vida Continua*, mas ainda vale transmitir as palavras do diretor:

O carro também oferece a vantagem de permitir que se chame a atenção das pessoas que se encontram à beira da estrada, nem que seja para abaixar o vidro e apenas lhes perguntar sobre um endereço. Um homem em plano conjunto pode, a um chamado, vir se inscrever em primeiro plano no quadro da porta para dar algumas informações. *Ao volante, estamos como no cinema, com uma tela em cinemascope diante de nós, duas laterais e a possibilidade de realizar um travelling extraordinário no meio da natureza* (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, p. 40 - grifo nosso).

Assim como o cinema, o carro, para Kiarostami, mostra-se como um veículo capaz de promover um encontro, uma interação que resguarda e explora os limites da intimidade; ademais, o carro é uma possibilidade de estar dentro e fora, “espécie de híbrido entre espaço público e privado” (WAHRHAFTIG, 2015, p. 79)¹²³, algo competente para gerar uma relação peculiarmente estreita entre os seus ocupantes.

¹²² Na linha de Alain Bergala, Alexandre Wahrhaftig (2015, pp. 1-2) nos diz que, apesar de *Cinco* ser “uma observação em tempo distendido de situações aparentemente banais: um pedaço de madeira flutuando no mar, animais sobre a areia da praia, o reflexo da lua na água ao som do coaxar de sapos”, o filme não pode ser tratado como um registro imaculado do visível; ele é, sobretudo, um equilíbrio “entre o artifício e a realidade, entre a manipulação e a revelação, entre o cinema mental e o cinema do real. *Cinco* seria, portanto, não uma mera contemplação, mas um tensionamento equilibrado entre estes termos opostos”.

¹²³ Por conta das imposições religioso-governamentais, as mulheres não poderiam ser retratadas sem o *hijab* nos filmes, ainda que, dentro de casa, elas não o utilizassem. Wahrhaftig (*Idem, Ibidem.*) nos lembra de que, com o carro, o cineasta enxergava “a possibilidade de se filmar a intimidade de personagens femininas sem inverossimilhanças – Kiarostami não suporta cenas de mulheres de *hijab* dentro de casa entre os familiares, cenas estas que só existem no cinema”. A propósito, é também na trilogia de Koker que as personagens

Segundo as palavras do próprio Kiarostami (*apud* BERNARDET, 2004, p. 40): “Não se trata apenas de um meio de locomoção, que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, habitáculo muito íntimo com uma grande janela cuja vista não para de mudar”. Nesse sentido, importa ao diretor que, dentro do carro, passageiro e motorista partilham a mesma vista, mas não conversam frente a frente. Em sua opinião, “o carro oferece um assento ideal. Como ninguém se olha de frente, você convida as pessoas e elas se abrem tranquilamente com você, como no divã de um psicanalista” (*Idem, Ibidem*, pp. 40-41).

Bernardet (*Idem, Ibidem*, p.42) nos conta que a “percepção das potencialidades do carro é bem anterior ao início da carreira cinematográfica de Kiarostami”; em parte, o autor funda seu argumento na seguinte declaração dada pelo cineasta:

Eu tinha uma avó que, sentada no banco traseiro do carro, dizia: ‘Olha lá, a árvore, o morro’ [...] No meu entender, naquele momento, ela me apontava uma imagem inesperada no meio de milhões de imagens e ângulos diferentes, e se regozijava por isso. Ela estava fazendo pintura mental (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET *Idem, Ibidem*).

Esses e outros aspectos presentes na trilogia de Koker acabam se alinhavando na questão da investigação sobre o cinema enquanto meio representativo – o qual também é hábil em destacar uma imagem *no meio de milhões de imagens e ângulos diferentes*. É como se Kiarostami, no desenvolvimento desses filmes, estivesse levando seus interesses artísticos a aparecer junto das engrenagens expressivas que os instituem, guiando-os até os limites da linguagem, para, então, renovar seus rumos e direcionamentos.

Stella Senra (2004, p. 164), abordando a trilogia de Koker a partir dos escritos de Youssef Ishaghpour, escreve que “cada novo filme cria um ponto de vista inédito sobre o anterior”. Nesse sentido, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* opera como um ponto de ignição, como a base de onde se desentranham as outras produções. Vimos, porém, que há nele uma espécie de campo de reflexão interna, o qual é movido pelo uso da perspectiva da criança na *mise en scène* do diretor, e que é marcado pela mistura de elementos do cinema clássico e do cinema moderno, bem como da influência da tradição da poesia persa-iraniana. É onde, nos movimentos de repetição interna, o lampear rítmico-ornamental, passa a insuflar um maior lirismo em sua obra. Curioso notar, em vista disso, que a ideia de reflexão pode tanto ser

femininas ganham mais destaque nos trabalhos de Kiarostami – algo bastante infrequente antes de *Através das Oliveiras*, isto é, antes de Tahereh e, principalmente, da Sra. Shiva.

associada com reflexos – fragmentos e repetições visuais, por assim dizer – quanto com o desenvolvimento do pensamento. Pensar é refletir, repetir raciocínios em desvios de idas e vindas. Poetizar, ao modo de Kiarostami, é, portanto, parte disso.

Em nosso percurso, também nos dedicamos a observar a maneira pela qual os três filmes que ocupam o escopo desta pesquisa configuram, em conjunto, um processo extraordinário de escavação da linguagem cinematográfica, uma descida até a essência profunda e contraditória da constituição das aparências que produz – de certa forma, tal processo é sintetizado por Carlos Eduardo Lourenço Jorge (*in* DE REZENDE, 2007, pp. 134-135), que definiu a trilogia de Koker como:

Três filmes que formam um jogo de espelhos deformantes através do qual vão-se revelando, passo a passo, os mecanismos de reconstrução que regulavam a criação da peça anterior. Porque em cada novo filme, aquilo que no anterior era tratado como verdade transparente é então revelado como uma representação, uma reconstrução, uma simulação. Assim, cada filme transforma a lembrança e a natureza de seu predecessor [...] apesar do efeito corruptor que induz cada passo adiante, simultaneamente é dada ao espectador a certeza de que, não obstante o desejo de controle do absoluto que possa ter um criador sobre sua obra, é inevitável o filtro das repetições procedentes de uma realidade superior, essa mesma realidade que o cinema não pode evitar, já que é a matéria prima a partir da qual se nutrem as imagens.

Nesse desdobramento mutante, em cada retorno interno algo se renova, ganha uma dimensão ainda inexplorada. Através das variações de enfoque, das modificações sobre as escolhas de montagem, das diferentes seleções do que os ângulos mostram ou deixam de mostrar, ocorre, por entre esses filmes, um impulsionamento da exploração de como o mundo e o cinema podem se atravessar, de como imprimem suas marcas um no outro. E, ainda que de forma menos evidente, como tentamos demonstrar, esse movimento exploratório manifesta-se expandido nos demais trabalhos do diretor.

Kiarostami (2004, pp. 236-237), ao comentar sobre *E a Vida Continua*, nos diz possuir “a convicção de que não existe uma ideia rígida e definitiva de cinema, mas que esta se constrói conforme a realização de cada obra. Cada resposta é útil para fazer emergir outra pergunta”. Tendo em vista sua herança artística, a declaração do cineasta corrobora a ideia de que sua pulsão curiosa e interrogativa – que, inclusive, nos parece ser a tônica de seu cinema –, leva em conta, para além das particularidades estilísticas de cada produção, a condição única de existência de todo registro filmado. Por essa perspectiva, eleva-se a importância do papel do acaso e da contingência da vida no jogo labiríntico das representações.

Tudo isso, como afirma Noël Burch (2019, p. 139), “pode parecer elementar: o cinema, dirão, compreende sempre esses compromissos entre o acaso e a vontade do autor, e isso é verdade. Mas é tudo uma questão de graus... e de abordagem”. Na abordagem de Kiarostami, a sua *vontade* é a intenção mesma de provocar o *acaso* a entrar não só no que os filmes têm de mais aparente, mas na linguagem e no pensamento sobre a linguagem. Não à toa, o que realmente agrupa os filmes da trilogia de Koker está longe de ser uma linha narrativo-ficcional: a sua *mise en abyme* nasce das relações humanas.

Tendo isso em mente, conseguimos entender melhor o que leva os exegetas de Kiarostami a recusar interpretações taxativas e termos genéricos para definir os aspectos reflexivos espalhados pela obra do diretor. Isso foi algo que percebemos em toda a extensão de nossa pesquisa bibliográfica. Segundo Jean-Luc Nancy (2001), por exemplo, o que ocorre no fluxo da filmografia de Kiarostami é menos uma *mise en abyme* e mais uma meditação metafísica. Youssef Ishaghpour (2004) e Alberto Elena (2005) também afrouxam a ligação metalinguística entre os filmes, ressaltam a importância da independência de cada produção e apontam a insuficiência de tratar o que ocorre ali apenas como uma reflexão imperativa ou ensimesmada. Jean-Claude Bernardet, antes de se enveredar pelo que chama de “sistema de série com variações” na obra do diretor, tratando da cena que analisamos no terceiro capítulo – aquela cena incessantemente repetida, na qual Hossein e Tahereh deveriam trabalhar juntos – considera que: “Se a questão fosse apenas metacinematográfica, ou seja, o filme dentro do filme, não sei se uma repetição tão insistente teria sido necessária” (BERNARDET, 2004, p. 22).

De fato, a teia reflexiva que une a trilogia de Koker e, mais amplamente, toda a obra de Kiarostami, não constitui um mero artil discursivo ou um exercício formal; longe disso, parece tratar da impossibilidade de rodar um filme sem pensar sobre os próprios mecanismos do registro da vida nas circunstâncias singulares de cada realização: é daí que emana a necessidade de um gesto de *introspecção*. Parece-nos, aliás, ser esse um termo mais adequado para cuidar do modo como o cinema de Kiarostami olha para si mesmo, buscando na intimidade de sua existência um meio de investigar e entender melhor a natureza do fenômeno que o integra.

Os filmes do cineasta, dentro de tal conjuntura, mostram-se ser menos produtos fechados, contidos, do que partes de um intenso processo de desbravamento e apuração daquilo que está entre o olhar, a vida e a cena. É, pois, a própria infraestrutura do discurso fílmico que está em causa.

Nesse prisma, o pensamento sobre o cinema sucede de forma empírica, seus contornos são dados pela experiência de criação artística, a qual promove as ligações orgânicas e as forças reativas que entremeiam a realidade e a imaginação. As ressonâncias indagativas entre a sétima arte e o mundo, entre quem filma e quem é filmado, sobrepujam o *status quo* da linguagem cinematográfica, atraindo um repensar de suas convenções hegemônicas e de seus parâmetros de definição, posto que documentário e ficção, realidade e poesia, narrativa e contemplação, se entrecruzam, se dissipam e se regeneram na alquimia estimulada pelo cinema de Abbas Kiarostami.

Chegados a este ponto, queremos insistir que ainda existem muitos fios a serem puxados da teia reflexiva desenvolvida pelo artista iraniano. Certamente resta muito para ser descoberto em seus retornos dessorsegados, pois ali se resguarda um genuíno aprofundamento da complexa energia que anima a criação cinematográfica e sua potência inexprimível, uma substância que, talvez, possibilite reaver e oxigenar a discussão sobre o cinema a partir do que cintila na heterogeneidade de seu interior.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Col. Humanitas, 1999.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*.
- AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Editora Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Editora Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas: Editora Papirus, 2004a.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004b.
- AUMONT, Jacques. “Pode um filme ser um ato de teoria?”. In: *Revista Educação e Realidade*, v. 33 nº. 1, pp. 21-34, 2008. Porto Alegre. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684 - Acesso em: 24 nov. 2019.
- BAZIN, André. *O que é o Cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BRAGA, Felipe Fernandes. *O Tempo dos Pioneiros: cinematografia no século XIX*. 2008. 267p. Tese (Doutorado) – História, PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CHESHIRE, Godfrey. “Como Ler Kiarostami?”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 53-78. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

CHIARETTI, Maria; SAVINO, Fábio. “Apresentação”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 27-30. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

CHINITA, Fátima. *O Espectador (In) Visível – Reflexividade da óptica do espectador em INLAND EMPIRE de David Lynch*. Covilhã: LabCom. 2013.

CIMENT Michel; GOUDET Stéphane. “Entrevista com Abbas Kiarostami – uma abordagem existencialista da vida”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 161-176. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DABASHI, Hamid. *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. Washington, DC: Mage Publishers, 2007.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DE REZENDE, Lucinea Aparecida (org.). *Leitura e visão de mundo: peças de um quebra-cabeça*. Londrina: EDUEL, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Editora Papirus, 1998.

ELENA, Alberto. *The cinema of Abbas Kiarostami*. London: Saqi, 2005.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do Cinema: uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Editora Papirus, 2020.

FELDMAN, Ilana. “Na Contramão do Confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho”. In: *DEVIRES-Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, pp. 56-73, 2016.

FRESQUET, Adriana. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARDNIER, Ruy. *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?, de Abbas Kiarostami*. [2000?] Disponível em: www.contracampo.com.br/criticas/ondeficaacasadoamigo.htm - Acesso em: 12 ago. 2021.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Editora Papirus, 2020.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. In: *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 12, pp. 19-32, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1408/762> - Acesso em: 28 jan. 2020.

GUIMARÃES, César Geraldo. “A cena e a inscrição do real”. In: *Galáxia*, São Paulo, v. 11, pp. 68-79, 2011. Disponível em: revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/5747 - Acesso em: 17 nov. 2020.

IBRION, Michaela; MOKHTARI, Mohammad; NADIM, Farrokh. “Earthquake disaster risk reduction in Iran: Lessons and ‘lessons learned’ from three large earthquake disasters –Tabas 1978, Rudbar 1990, and Bam 2003”. In: *International Journal of Disaster Risk Science*, v. 6, nº. 4, pp. 415-427, 2015. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s13753-015-0074-1.pdf> - Acesso em: 07 maio 2021.

ISHAGHPOUR, Youssef. “A Alma do Irã. Sobre Shirin, de Abbas Kiarostami”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 211-224. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

ISHAGHPOUR, Youssef. “O Real, Cara e Coroa”. In: KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. (orgs.). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 83-155.

KAHTALIAN, Marcos. *Cinema fundamentalista: o cinema iraniano após a Revolução Islâmica*. 2001. 140p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas. Disponível em: www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284116. - Acesso em: 25 jan. 2020.

KAPUSCINSKI, Ryszard. *O xá dos xás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou Três Coisas que Sei de Mim”. In: KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. (orgs.). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 175-289.

KIAROSTAMI, Abbas. “Um Filme, Cem Sonhos”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 31-34. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

KIAROSTAMI, Abbas; HANDLING, Piers. *Abbas Kiarostami In Conversation With... Tiff Bell Lightbox 2016*. 2015. (1h58m). Disponível em: [youtube.com/watch?v=-1CCPg5UY-E](https://www.youtube.com/watch?v=-1CCPg5UY-E) - Acesso em: 23 mar. 2021.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. São Paulo: Editora Papirus, 2007.

- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2015.
- METZ, Chistian. *A significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- MULVEY, Laura. “Abbas Kiarostami: cinema de incerteza, cinema de atraso”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 141-160. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *L'Évidence du film/The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Bruxelas: Editora Yves Gevaert, 2001.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Editora Papirus, 2010.
- NINEY, François. “Durante o Filme, a Vida Continua...”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 129-141. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.
- NUNES, Rafael Luiz Ciccarini. *Labirintos da Razão: mise en scène e discurso no primeiro cinema de Stanley Kubrick*. 2013. 232p. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-A4FKSB> - Acesso em: 01 ago. 2020.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/publico/6320356.pdf - Acesso em: 15 dez. 2019.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. “O Espetáculo Interrompido: Abbas Kiarostami fora do Irã”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 225-233. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. “O Olho da Imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami”. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 43, nº. 45, pp. 44-63, 2016a. Disponível em: www.revistas.usp.br/significacao/article/view/110188 - Acesso em: 28 fev. 2020.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *Vertigo, a Teoria Artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. 2015. 412p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29062015-123125/en.php - Acesso em: 14 set. 2020.
- PENAFRIA, Manuela; Vilão, Henrique; RAMIRO, Tiago. “O ato de criação cinematográfica e a ‘Teoria dos Cineastas’”. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize (eds.). *Propostas para a teoria do cinema: Teoria dos cineastas, Vol.2*. Covilhã: Labcom, 2016. pp. 93-113.
- PENAFRIA, Manuela et al. *Revisitar a teoria do cinema Teoria dos cineastas - Vol.3*. Covilhã: Labcom, 2017.

PESSUTO, Kelen. *O 'Espelho Mágico' do Cinema Iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte*. 2011. 266p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PINTO, Ivonete. *Close-up: a invenção do real em Abbas Kiarostami*. 2007. 213p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-203915/publico/4847284.pdf> - Acesso em: 29 out. 2021.

RESENDE, Douglas Mosar Morais. *O Cinema de Abbas Kiarostami: entre a transparência e a auto-inquirição*. 2007. 126p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: www.repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-7WKH7N - Acesso em: 20 dez. 2019.

RICKMAN, Lance. *Bande Dessinée and the Cinematograph: Visual Narrative in 1895*. *European Comic Art*, v. 1, nº. 1, pp. 1-19, 2008.

SADOUL, Georges - *História do Cinema Mundial Volume I - Das Origens a Nossos Dias*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. 1963.

SENRA, Stella. “Contemplação da natureza, natureza da contemplação”. In: KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. (orgs.). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 157-171.

SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. 2012. 156p. *A Diluição do Autor na trilogia Koker de Abbas Kiarostami*. Dissertação (Mestrado). FFLCH - Departamento de Filosofia: São Paulo. Disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-20082012-113651/pt-br.php - Acesso em: 21 maio 2020.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e Invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: Editora da UFBA, 2019.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.

TESSON, Charles. “A Criança Cinema ou a Tela Branca de um Sonho Desfeito”. In: *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. pp. 119-128. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David; SMITH, Jeff. *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.

TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

VANNUCCI, Enrico. *Past memories for a new future: The 70th Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*. 2014. Disponível em: ingentaconnect.com/neccus/2014/00000003/00000001/art00025 - Acesso em: 12 jun. 2020.

WAHRHAFTIG, Alexandre. *Tensionamentos da Ficção em Cópia fiel de Abbas Kiarostami*. 2015. 183p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo,

São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-12012016-100651/en.php - Acesso em: 11 out. 2021.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

PERIÓDICO MENCIONADO

“Qui êtes-vous, Monsiuer Kiarostami?”, Paris: *Cahiers du Cinema*, n°. 493, julho-agosto 1995.

FILMES MENCIONADOS

10 sobre dez (*10 on ten*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: MK2 Diffusion. Irã/França, 2004 (88 min.).

24 frames. Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: The Criterion Collection. Irã/França, 2017 (114 min.).

A BRUXA de Blair (*The Blair Witch Project*). Direção: Eduardo Sánchez e Daniel Myrick. Produção: Haxan Films. Estados Unidos, 1999 (89 min.).

A CASA é negra (*Khaneh siah ast*). Direção: Forugh Farrokhzad. Produção: Golestan Films. Irã, 1964 (20 min.).

A CHEGADA de um trem à estação (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*). Realização: Louis Lumière e Auguste Lumière. França, 1896 (1 min.).

A EXPERIÊNCIA (*Tajrobe*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1973 (53 min.).

A INFÂNCIA de Ivan (*Ivanovo detstvo*). Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Mosfilm e Trete Tvorcheskoe Obedinenie. União Soviética, 1962 (95 min.).

A INVENÇÃO de Hugo Cabret (*Hugo*). Direção: Martin Scorsese. Distribuição: Paramount Pictures. Estados Unidos, 2011 (127 min.).

A SAÍDA dos operários da fábrica Lumière (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*). Realização: Louis Lumière. França. 1895 (1 min.).

A VACA (*Gaav*). Direção: Dariush Mehrjui. Produção: Ministério da Cultura do Irã. Irã, 1969 (105 min.).

ABC África (*ABC Africa*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: MK2 Diffusion. Irã/França/Uganda, 2001 (84 min.).

ALEMANHA, ano zero (*Germania anno zero*). Direção: Roberto Rossellini. Distribuição: G.D.B. Edizione Noleggio Film, Itália, 1948 (78 min.).

AS CORES (*Rangha*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvareh Fekri. Irã, 1976 (15 min.).

ATRAVÉS das oliveiras (*Zir-e derakhtan-e zeytun*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: Miramax. Irã, 1994 (103 min.).

BLOW-UP - depois daquele beijo (*Blow-Up*). Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti Production. Reino Unido/Itália, 1966 (110 min.).

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Distribuição: Videofilmes. Brasil, 1984 (119 min.).

CAFARNAUM (*Capharnaüm*). Direção: Nadine Labaki. Distribuição: NOS Audiovisuais. Líbano/Estados Unidos/França/Reino Unido/República de Chipre/Catar, 2018 (126 min.).

CIDADÃO Kane (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. Distribuição: RKO Radio Pictures e Mercury Productions. Estados Unidos, 1941 (119 min.).

CINCO (*Five Dedicated to Ozu*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: MK2 Diffusion. Irã/França/Japão, 2003 (74 min.).

CLOSE-UP (*Nema-ye nazdik*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvareh Fekri. Irã, 1990 (90 min.).

DEZ (*Dah*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: MK2 Diffusion. Irã/França, 2002 (91 min.).

DISTRITO 9 (*District 9*). Direção: Neill Blomkamp. Distribuição: Sony Pictures Releasing. África do Sul/ Canadá/ Estados Unidos/ Nova Zelândia, 2009 (112 min.).

E A VIDA continua (*Va zendegi edame darad*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvareh Fekri. Irã, 1992 (91 min.).

ERA uma vez no cinema (*Nassereddin Shah, actor-e cinema*). Direção: Mohsen Makhmalbaf. Produção: Jozan Film. Irã, 1992 (100 min.).

EU também consigo (*Man ham mitunam*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvareh Fekri. Irã, 1975 (4 min.).

FILHOS do paraíso (*Bacheha-ye aseman*). Direção: Majid Majidi. Produção: Kanun Parvareh Fekri. Irã, 1997 (89 min.).

GOSTO de cereja (*Tam'e-ghilas*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: Cult Filmes. Irã, 1997 (99 min.).

JANELA indiscreta (*Rear Window*). Direção: Alfred Hitchcock. Distribuição: Paramount Pictures. Estados Unidos, 1954 (112 min.).

JANTAR para um (*Sham-e Yeknafare*). Segmento dirigido por Abbas Kiarostami para o filme coletivo *Lumière et Compagnie*. França, 1995. (1 min.).

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Distribuição: Videofilmes. Brasil, 2007 (107 min.).

JOJO RABBIT. Direção: Taika Waititi. Distribuição: 20th Century Fox Brazil. Estados Unidos/Nova Zelândia/República Tcheca, 2019 (108 min.).

LIÇÃO de casa (*Mashq-e shab*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1989 (86 min.).

O BALÃO branco (*Badkonake sefid*). Direção: Jafar Panahi. Distribuição: United Films. Irã, 1995 (85 min.).

O CAIPIRA e o Cinematógrafo (*The Countryman and the Cinematograph*). Realização: Robert W. Paul. Estados Unidos, 1901 (30 seg.).

O CICLISTA (*Bicycleran*). Direção: Mohsen Makhmalbaf. Produção: Bonyad Mostazafan. Irã, 1989 (82 min.).

O CORO (*Hamsorayan*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1982 (16 min.).

O ESPELHO (*Ayneh*). Direção: Jafar Panahi. Produção: Rooz Film. Irã, 1997 (95 min.).

O JARRO (*Khomreh*). Direção: Ebrahim Forouzesh. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1992 (90 min.).

O PÃO e o beco (*Nan va kuche*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1970 (11 min.).

O PÁSSARO pintado (*The painted bird*). Direção: Václav Marhoul. Distribuição: IFC Films. República Tcheca/Eslováquia/Ucrânia, 2019 (169 min.).

O RECREIO (*Zang-e tafrih*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1972 (14 min.).

O REGADOR regado (*L'Arroseur arrosé*). Realização: Louis Lumière. França, 1895 (1 min.).

O VENTO nos levará (*Bad ma-ra khahad bord*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: MK2 Diffusion. Irã/França, 1999 (118 min.).

O VIAJANTE (*Mosafer*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1974 (71 min.).

ONDE fica a casa do amigo? (*Khane-ye dust kodjast?*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1987 (83 min.).

OS ALUNOS do primeiro ano (*Avvaliha*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1985 (79 min.).

OS INCOMPREENSÍVEIS (*Les quatre cents coups*). Direção: François Truffaut. Distribuição: The Criterion Collection. França, 1959 (93 min.).

OS ÓCULOS de leitura da vovó (*Grandma's reading glass*). Realização: George Albert Smith. Reino Unido, 1900 (2 min.).

SALVE o cinema (*Salaam cinema*). Direção: Mohsen Makhmalbaf. Distribuição: Makhmalbaf Film House. Irã, 1995 (75 min.).

SANTIAGO. Direção e roteiro: João Moreira Salles. Distribuição: Videofilmes. Brasil, 2007 (80 min.).

TARTARUGAS podem voar (*Lakposhtha parvaz mikonand*). Direção: Bahman Ghobadi. Distribuição: Transeuropa Video Entertainment. Irã/França/Iraque, 2004 (98 min.).

TASTE OF SHIRIN. Direção e argumento: Hamideh Razavi. Irã, 2008 (26 min.).

TRAJE de casamento (*Lebas-i baray-e arusi*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun Parvaresh Fekri. Irã, 1976 (55 min.).

UM ALGUÉM apaixonado (*Like someone in love*). Direção: Abbas Kiarostami. Distribuição: The Criterion Collection. Japão/França, 2012 (109 min.).

UM CORPO que cai (*Vertigo*). Direção: Alfred Hitchcock. Distribuição: Paramount Pictures. Estados Unidos, 1958 (128 min.).

UM HOMEM com uma câmera (*Chelovek s kino-apparatom*). Direção: Dziga Vertov. Produção: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia. União Soviética, 1929 (68 min.).

VENEZIA 70 - FUTURE RELOADED. Segmento dirigido por Abbas Kiarostami para integrar o filme coletivo, 2013 (1 min.).

VERDADES e mentiras (*F for fake*). Direção: Orson Welles. Distribuição: The Criterion Collection. Irã/França/Alemanha, 1973 (89 min.).

VIAGEM à Itália (*Viaggio in Italia*). Direção: Roberto Rossellini. Distribuição: The Criterion Collection. Itália. 1954 (80 min.).