

**DOUGLAS MOSAR MORAIS RESENDE**

**O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI:**

Entre a transparência e a auto-inquirição

**Belo Horizonte**

**2008**

**DOUGLAS MOSAR MORAIS RESENDE**

## **O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI:**

Entre a transparência e a auto-inquirição

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

Área de concentração: Criação e crítica da imagem em movimento

Orientadora: Prof. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2008

Resende, Douglas Mosar Morais, 1981-  
O cinema de Abbas Kiarostami: entre a  
transparência

e a auto-inquirição / Douglas Mosar Morais  
Resende. -

2008

126 f .

Orientadora: Ana Lúcia Menezes de Andrade

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007

1. Kiarostami, Abbas, 1940- – Crítica e interpretação  
– Teses 2. Cinema iraniano – História e crítica –  
Teses 3. Teoria cinematográfica – Teses 4. Linguagem  
documentária – Teses I. Andrade, Ana Lúcia Menezes  
de, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais.

## **AGRADECIMENTOS**

Obrigado à paciência e interesse de todos os colegas e amigos a quem aliciei a assistir aos filmes de Kiarostami e que compartilharam de muitas outras formas este estágio da minha formação.

Ao Mosar, Tate, Rita e Diogo, pelo amor.

À dra. professora Ana Lúcia, pela confiança e pela cara oportunidade de poder estudar cinema, justo o que eu mais queria neste momento.

Ao dr. professor Heitor Capuzzo pelos cursos esteticamente instigantes e politicamente incendiantes.

Às secretárias Zina e Vanessa, pelo apoio, gentileza e solicitude.

À Ana, cujo senso crítico me forçou a dar sentido e fundamento às coisas que eu fizesse, inclusive o projeto que deu origem a este estudo.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

## **RESUMO**

Este estudo propõe reflexões acerca da obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, a partir da análise fílmica de algumas de suas obras, especialmente do período entre *Onde fica a casa do meu amigo?* e *O vento nos levará*, sendo que outros filmes serão solicitados de modo a complementar as análises. O presente estudo se divide em duas partes – a primeira tratando do esforço do cineasta em diminuir a distância entre signo e realidade, por meio da objetividade da narrativa, e a segunda da autoconsciência que sua obra carrega, o que se manifesta de diferentes maneiras, desde a sua presença na diegese dos filmes ou através de personagens alter ego, até procedimentos narrativos que explicitam a linguagem cinematográfica.

## **ABSTRACT**

*This study is an approach to the work of the Iranian filmmaker Abbas Kiarostami. This approach is made through the analysis of some of his productions, especially in the period between Where's my friend's house? and The wind will carry us. Other films will eventually be requested in order to complement analysis. The study is separated in two parts. The first half deals with the filmmaker's efforts to shorter up the distance between sign and reality, through narrative objectivity. The second half deals with the self-consciousness and self-reference that his films attempt with themselves, which makes itself manifest in different ways: throughout Kiarostami's presence in the film's mise-en-scène, or through characters that depicts his alter ego, and also through narrative procedures that make evident and explicit the cinematic language.*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	07
PRIMEIRA PARTE – Retorno à tábula rasa .....	18
<b>CAPÍTULO 1 – <i>Onde fica a casa do meu amigo?</i></b>	
– Um olhar neo-realista? .....	31
1.1 – Objetividade baziniana .....	31
1.2 – Neo-realismo zavattiniano .....	37
1.3 – Câmera paciente .....	53
1.4 – As personagens .....	55
<b>CAPÍTULO 2 – Um cinema incompleto</b>	
– <i>O vento nos levará</i> .....	61
2.1 – O fora-de-campo .....	73
SEGUNDA PARTE – Metalinguagem como distanciamento crítico .....	77
<b>CAPÍTULO 3 – Auto-reflexividade e antiilusionismo .....</b>	<b>84</b>
3.1 – Contraponto: o realismo naturalista do cinema clássico .....	84
3.2 – O documentário auto-reflexivo .....	88
3.2.1 – <i>Um homem com uma câmera</i> .....	86
3.3 – <i>Close-up</i> .....	97
<b>CAPÍTULO 4 – Estrutura serial .....</b>	<b>110</b>
4.1 – <i>Vida e nada mais</i> .....	110
4.2 – <i>Através das oliveiras</i> .....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	121
BIBLIOGRAFIA .....	127
Periódicos e Sites consultados .....	129
FILMOGRAFIA CITADA .....	129
Filmografia completa de Abbas Kiarostami .....	131

*A empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano.*

(Brecht)

## INTRODUÇÃO

Desde que o cineasta iraniano Abbas Kiarostami (1940) despontou definitivamente para o mundo, no período entre o final da década de 1980 e início da de 1990, chamando a atenção da crítica e do público para seus filmes em importantes festivais internacionais (entre os quais o de São Paulo de 1993), inúmeras indagações surgiram a respeito da natureza de suas imagens e da sua forma peculiar de contar histórias. Muitas tentativas foram feitas para categorizar a obra desse cineasta persa. Chegou-se a falar de manifestação de um “Neo-realismo *aggiornato*” ou de um “Neo-realismo pós-moderno”, “emblema da tradição humanista do cinema” ou “paradigma do cinema moderno”. *Quem é você, senhor Kiarostami?*<sup>1</sup>, perguntava o título de um dossiê publicado numa edição de 1995 dos *Cahiers du Cinéma*, na tentativa de estabelecer parâmetros para a compreensão dos filmes até então produzidos por Kiarostami.

O fato é que se trata de um cineasta cujo estilo possibilita uma ampla variedade de interpretações. A maior parte de sua obra é deliberadamente aberta, alheia a convencionalismos narrativos e sem uma estrutura dramática definida. E quando há uma estrutura dramática mais cuidadosamente fechada, como em *Close-up (Nema-ye Nazdik – Irã – 1990)* ou *Gosto de Cereja (Ta'm e guilass – Irã / França – 1997)*, ela o é de

---

<sup>1</sup> *Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami?*, *Cahiers du Cinéma*, N.º. 493, julho / agosto 1995.

forma oblíqua, sem passar por caminhos convencionais, o que produz certo estranhamento na relação com o espectador.

Outro fato em relação ao cinema de Kiarostami é que a incerteza que ronda os seus filmes é mesmo parte de uma proposta estética definida pelo diretor. Em um texto escrito por ocasião das comemorações do centenário do cinema, em Paris, no ano de 1995, Kiarostami vai defender um certo “cinema incompleto”, cuja proposta procura estabelecer que, na incompletude (das imagens e das histórias), o espectador tenha espaço para participar do processo criativo da obra.

Justamente pelo seu caráter incompleto e contingente, a obra de Kiarostami, em geral, pode ser vista ou pensada a partir de inúmeras perspectivas. Entretanto, qualquer investigação acerca de seus filmes aponta caminhos para reflexão. O mais fundamental deles talvez seja a busca do autor por uma estrutura formal própria e singular. No caso desse cineasta, é possível perceber essa busca formal a partir de sua própria obra; ou seja, seus filmes explicitam isto, sem mesmo a necessidade de subsídios teóricos. O que torna isso possível é a autoconsciência que seus filmes carregam. Autoconsciência que vai além dos parâmetros estabelecidos por Nichols, em *A voz do documentário*, e o seu conceito de “*auto-reflexividade*”, embora contenha a essência do que o autor norte-americano quisera demonstrar a partir do estudo específico da linguagem documentária.

Aliás, a obra de Kiarostami é tão singular que prescinde da categorização entre documentário e ficção. Mais do que isso, torna tão permeável o diálogo entre os recursos da linguagem documentária e da ficcional, que acontece, algumas vezes, de um melodrama contaminar histórias e personagens reais, como acontece em *Close-up*, ou, ao contrário, e mais freqüentemente, a realidade contaminar o universo ficcional construído, como ocorre em *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye dust kodjast?* – Irã – 1987).

Parte disso acontece em função de outro dado fundamental em seus filmes: Kiarostami é um autor que desconfia das imagens (sejam elas documentais ou ficcionais) e do próprio cinema como representação da realidade. Essa desconfiança é tornada muitas vezes explícita e forçadamente compartilhada com o espectador que irá se deparar, por exemplo, com a quebra da ilusão de realidade por meio de procedimentos antiilusionistas – o que será discutido no terceiro capítulo deste estudo.

Ao colocar em xeque o cinema enquanto representação da realidade, os filmes de Kiarostami geram, por si mesmos, reflexões sobre a linguagem cinematográfica. Essencialmente por isso seus filmes são auto-reflexivos – porque suscitam reflexões sobre o próprio cinema e, conseqüentemente, sobre si mesmos. Essa é, inclusive, uma das prerrogativas mais fundamentais de que dispõem as obras de vanguarda, cujo papel é questionar padrões estabelecidos e explorar novos caminhos, tatear novos territórios e iluminá-los para quem vem atrás. Ou, como disse Dziga Vertov,

fazer “filmes que gerem filmes”. São obras que, assim como *Um homem com uma câmera* (*Cheloveks kinoapparatom* – URSS – 1929, de Vertov) – um dos casos mais seminais de filmes auto-reflexivos – tendem à perenidade, pois se tornam paradigmas para a produção cinematográfica.

O autor deve, no entanto, ter consciência do momento pelo qual essa produção passa, de modo a estabelecer um diálogo com as questões pertinentes do seu tempo. No decorrer da investigação acerca da obra de Kiarostami e da tentativa de estabelecer parâmetros para a sua análise, uma questão importante surgiu: o paradoxo da coexistência de uma “estética da transparência”, cuja postura pretende atingir uma experiência objetiva e imediata do mundo antes de qualquer mediação metafísica, e da autoconsciência, em que o autor ora faz referência a sua posição enquanto filtro subjetivo da realidade que registra, ora explicita os artifícios de linguagem de que dispõe para narrar suas histórias.

São aparentemente dois extremos opostos de uma mesma intenção que é a vontade de representar a realidade de forma menos leviana, sem enquadrá-la em esquemas fáceis, pré-determinados e, portanto, reducionistas. Existe nisso uma postura ética e uma inquietude que forçam a criação de uma narrativa singular, uma forma específica para cada objeto. Ao invés de enquadrar o seu objeto em modelos pré-determinados, Kiarostami constrói a narrativa a partir do diálogo com o universo que quer representar. Não se trata de todos, mas muitos de seus filmes chamam a atenção para a pouca importância dada ao papel do roteiro. Textos e ações

programados dão lugar ao improvisado, que se faz necessário para que haja uma fricção com o real, um diálogo mais espontâneo, permeável e “sob o risco do real”, como diria Jean-Louis Comolli.

Este estudo acerca da obra de Kiarostami se divide em duas partes, cada qual dedicada a esses dois aparentes extremos: de um lado, uma estética da transparência, que busca o registro objetivo e passivo da realidade; do outro, uma autoconsciência que denuncia o filme enquanto discurso construído. Essas duas posturas percebidas nos filmes de Kiarostami demonstram uma sensibilidade do cineasta, muitas vezes intuitiva, a problemas epistemológicos históricos que circundam a estética cinematográfica, especialmente o paradoxo entre a potencialidade de reprodução da realidade, parte da natureza da imagem cinematográfica, e a sua condição de fabricante de discurso, outra parte essencial de sua natureza.

O cinema nasceu documentário, com os primeiros filmes dos irmãos Lumière. E essa vocação natural para a reprodução da realidade sempre seduziu um grande número de cineastas. Com o Neo-realismo, novas formas de documentário eram criadas naqueles anos pós-Segunda Guerra, em que os cineastas italianos eram estimulados pela realidade pungente que a guerra deixara em seu país. Com o Neo-realismo italiano, nascia um

dos principais traços de modernidade no cinema: a perda de limites claros entre documentário e ficção.

Apenas esse traço já seria suficiente para estabelecer um paralelo entre o movimento italiano e a obra de Kiarostami, como muitos autores já o fizeram. Mas como não é possível falar do Neo-realismo enquanto um movimento que teve uma unidade estética entre as obras que o representam, foi eleito aqui o filme *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Itália – 1948), do diretor Vittorio De Sica e do roteirista Cesare Zavattini, pela similaridade observada entre sua estrutura narrativa e a de *Onde fica a casa do meu amigo?*, de Kiarostami.

Mais do que isso, a hipótese levantada aqui é que está justamente nas questões surgidas da relação entre os dois filmes o embrião a partir do qual um traço importante da obra de Kiarostami iria se desenvolver. Trata-se do que Bazin identificou como “*estética da transparência*”, em seu ensaio sobre o filme da dupla De Sica e Zavattini. No ensaio, o crítico francês enumera os procedimentos elaborados em *Ladrões de bicicleta* com o objetivo de que a narrativa parecesse ter um desenvolvimento autônomo, desligado do encadeamento lógico do drama clássico, criando-se a ilusão de que o diretor não interferia em certos acontecimentos; e que eles, ao contrário, surgiam espontaneamente da realidade registrada. Essa objetividade da narrativa de *Ladrões de bicicleta* é o ponto de partida para a primeira parte deste estudo – intitulada *Retorno à tábula rasa* –, que trata da tentativa de diminuir a distância que se interpõe entre signo e realidade.

Essa objetividade apontada por Bazin em *Ladrões de bicicleta* e identificada em *Onde fica a casa do meu amigo?* contém, dentre outras questões, a idéia de *passividade* que se manifesta de diferentes maneiras. A começar pela postura da câmera, pela decupagem e pela montagem, formando uma narrativa simples e parcimoniosa. O gosto pelo plano-seqüência, aliás, está presente em todos os longas-metragens de Kiarostami e é um bom índice dessa postura passiva<sup>2</sup> da câmera, que *mais observa do que age sobre as cenas*.

A passividade observante está também na construção das personagens e está ligada ao que Deleuze considera como uma das principais transformações promovidas pelo Neo-realismo. Na análise do filósofo (mais ligada a um segundo momento do Neo-realismo, que, embora não tenha demarcações claras, arrisco-me a dizer, iniciara-se com *Ladrões de bicicleta*<sup>3</sup> e continuara com os filmes de Rossellini dos anos de 1950, *Viagem à Itália – Viaggio in Itália*, Itália / França, 1954 –; *Stromboli – Stromboli, terra di Dio*, Itália / EUA, 1950 –; e *Europa 51 – Itália*, 1952 –, por exemplo), as personagens dos filmes neo-realistas são vistas como seres impotentes diante da realidade e que, por isso, desenvolvem mais a faculdade da observação do que a capacidade de reação. Encontra-se aí mais um traço de modernidade no cinema: a narrativa perdera a relação

---

<sup>2</sup> “Passividade” no sentido de uma contraposição à decupagem clássica, cuja síntese e dinâmica conduzem o olhar do espectador.

<sup>3</sup> O próprio Bazin referiu-se ao filme de De Sica e Zavattini como um revigoramento do movimento, num momento em que este parecia ter suas possibilidades estéticas esgotadas.

com o encadeamento lógico fundado na ação e reação, não tendo mais o funcionamento de uma “correia dentada”, como diria Bazin, onde os fatos são reconstruídos num processo lógico de causa e efeito.

Se a câmera só observa e se a personagem só observa, pode-se concluir que o espectador também será levado a assumir uma postura passiva, já que esta é a perspectiva que lhe é oferecida. Mas o que ocorre é justamente o contrário. A relação é proporcionalmente inversa: quanto menos dinâmica e sintética é a narrativa, mais será exigida a participação do espectador. O próprio plano-sequência pode servir como emblema da possibilidade de se observar a cena através de perspectivas diferentes, diante das quais é o espectador que terá de tomar uma posição, escolher um caminho. Ao contrário do que geralmente acontece com a decupagem clássica que trabalha no sentido de orientar e direcionar o olhar.

Parece ser exatamente dessa premissa que Kiarostami parte para definir o que ele chama de “*cinema incompleto*”, proposta que parece ter ganhado plenitude (com o perdão do trocadilho acidental) no filme *O vento nos levará* (*Baad mar ra khahad bord* – Irã / França – 1999) – ao qual o segundo capítulo deste estudo é dedicado.

Praticamente uma década separa *Onde fica a casa do meu amigo?* de *O vento nos levará* e a proposta de objetividade foi elevada a um grau a mais de ousadia e experimentalismo. Ao contrário do primeiro, agora Kiarostami se abdica de quaisquer elementos do drama clássico. Essa

desdramatização também está ligada ao princípio da passividade da personagem e da narrativa – se não há sinais de rigidez dramática, tampouco há a necessidade da lógica da ação/reação. Já a incompletude, antes esboçada numa narrativa mais sutil e despojada, agora ganha procedimentos narrativos definidos. Talvez o mais importante desses procedimentos, em *O vento nos levará*, seja a peculiar utilização do áudio que passa a ter uma importância inédita em relação aos filmes anteriores de Kiarostami. O papel protagonista do áudio é sintomático, numa obra em que o fora-de-campo é explorado vertiginosamente.

Assim, com *O vento nos levará*, a idéia da tábula rasa – que permeia a primeira parte deste estudo – ganha forma mais complexa. O paralelo com a visão empirista do estado de indeterminação completa, do vazio total, que caracteriza a mente antes de qualquer experiência é feito a partir da idéia da desdramatização e do estado igualmente indeterminado com que o espectador é confrontado. Isso ocorre pela renúncia a matrizes e códigos de linguagem estabelecidos, mas, principalmente, pela falta de ação dramática: é o espectador que deve construir a história a partir de dados elementares e, inclusive, de sua percepção sensorial – no caso de *O vento nos levará*, da audição, já que muitas vezes lhe falta a imagem, efeito da utilização do fora-de-campo.

Os conceitos de “*transparência*” e de “*autoconsciência*”, embora estejam separados neste estudo entre parte 1 e parte 2, não apresentam uma divisão heterogênea nos filmes de Kiarostami. Na verdade, as duas

coisas estão presentes, em maior ou menor grau, em absolutamente todos os longas-metragens analisados aqui neste estudo. E é exatamente esse aparente paradoxo o que torna a estética de Kiarostami algo peculiar. “Aparente”, é importante mencionar, porque mesmo quando o cineasta procura atingir o mais alto grau de objetividade, o que ele está empreendendo é uma busca formal que acaba por sublinhar um estilo pessoal – o que pode ser entendido também como uma manifestação de autoconsciência.

Os filmes analisados neste estudo foram eleitos por contemplarem as questões levantadas acima, não existindo a pretensão de um estudo da obra completa de Kiarostami, até porque isto seria praticamente impossível, dada a extensão de sua produção ao longo de quase quatro décadas e a inacessibilidade de muitos de seus curtas-metragens produzidos no Kanun (Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes), entre as décadas de 1970 e 1980, os quais jamais foram comercializados. Portanto, a análise dos filmes se dá em função da apresentação e aprofundamento das hipóteses levantadas, considerando-se desnecessária a contemplação da totalidade de seus filmes, tampouco o respeito à ordem cronológica daqueles escolhidos.

Existe, contudo, um recorte temporal: os filmes analisados fazem parte da produção a partir de *Onde fica a casa do meu amigo?*, quando Kiarostami passa a ter notoriedade no Ocidente e, ao mesmo tempo, sua obra ganha maturidade e maior complexidade estética, abrangendo o

período até *O vento nos levará*. Tal recorte indica também, além da questão temporal, um marco técnico: *O vento nos levará* é o último filme de Kiarostami feito em película. A partir de então, o cineasta passaria a utilizar câmeras digitais, o que marca profundas mudanças em sua estética, principalmente com os filmes *Dez* (*Ten* – Irã / França / EUA – 2002) e *Cinco* (*Five / The lagoon and the moon* – Irã – 2002 / 2003). Também são citados, eventualmente, alguns curtas-metragens produzidos pelo Kanun, desde que colaborem na investigação dos temas enfocados.



## **PRIMEIRA PARTE – Retorno à tabula rasa**

### **Kanun**

Quando, no ano de 1970, sob o regime do Xá Mohammad Reza Pahlavi, Abbas Kiarostami foi convidado a implantar o departamento de audiovisual no Kanun – Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes –, começava a se fundar as bases para o desenvolvimento de uma nova escola cinematográfica que reuniu toda uma geração de jovens cineastas, da qual Kiarostami era uma espécie de mentor.

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.

Embora Kiarostami não fizesse filmes políticos, no sentido ortodoxo do termo (isto será discutido mais adiante), desfrutava, temática e formalmente, desse ambiente de grande liberdade criativa. Isso porque, segundo conta o historiador e crítico de arte iraniano Hamid Dabashi,

naquele momento, o Xá tinha questões muito maiores e mais interessantes – pelo menos para sua dinastia – do que filmes ou literatura subversiva. Ele estaria, de acordo com Dabashi, com as atenções ocupadas pela receita sem precedentes proveniente do comércio de petróleo no Irã.<sup>4</sup>

Além do mais, por ser um órgão estatal, mantido pelo governo, Kiarostami estava livre também das amarras econômicas do mercado, ou seja, não lhe era exigido qualquer retorno financeiro das suas produções, o que significava um peso a menos sobre a liberdade do cineasta em sua relação com os filmes que começava a produzir. Em artigo editado no volume *Abbas Kiarostami*, Jonathan Rosenbaum lembra dessa condição em que eram produzidos os filmes do cineasta iraniano e reitera que, para Kiarostami, “os fundos estatais e institucionais removeram as demandas usuais da produção comercial, de modo que lhe possibilitou desenvolver seu estilo livre de restrições em relação à narrativa, ação e questão temática”.<sup>5</sup>

No *Kanun*, Kiarostami realizou, entre as décadas de 1970 e 1990, aproximadamente duas dezenas de filmes, em sua grande maioria curtas-metragens, e desenvolveu um estilo pessoal de filmar que, mais tarde, amadurecido e aperfeiçoado, faria dele um cineasta conhecido em todo o mundo e ajudaria a colocar o Irã definitivamente no mapa do cinema mundial. Ou conforme as palavras de Hamid Dabashi, “Abbas Kiarostami foi

---

<sup>4</sup> Cf. DABASHI, 2001, pp. 44, 45.

<sup>5</sup> ROSENBAUM, 2003, p. 9.

como uma locomotiva que puxou o trem do cinema iraniano para dentro da arena global”.<sup>6</sup>

Como o objetivo do Kanun – conforme indica o próprio nome – era o desenvolvimento intelectual de crianças e adolescentes, as quase duas décadas no instituto ensinaram a Kiarostami o jeito de trabalhar temáticas do universo infanto-juvenil e consolidou muito da forma de narrar que iria conduzir sua produção posterior. A criança como protagonista ou a perspectiva infantil como contraponto ao mundo adulto, a simplicidade da narrativa e a tendência a temáticas que habitam o inócuo, o trivial, continuaram a ser características na maioria de seus filmes.

Esses atributos, colocados em diálogo com o contexto em que Kiarostami produzia seus filmes na época do Kanun, podem sugerir uma das hipóteses, não simplesmente sobre o que teria motivado o estilo do diretor (pois este estilo já era identificado no passado, principalmente em filmes de Sohrab Shahid Sales, como será mencionado mais adiante). Mas pode indicar porque essa simplicidade, esse “minimalismo franciscano”, como diz o crítico Jean-Claude Bernardet, encontrou campo para se desenvolver e se multiplicar. A hipótese é simples em si mesma. A parcimônia na utilização de elementos narrativos – especialmente na montagem e na decupagem – e o minimalismo da temática eram uma

---

<sup>6</sup> DABASHI, 2001, p. 11.

demanda que o cineasta intuía ser necessária para se comunicar com a sua jovem audiência iraniana.



### **Tábula rasa**

Apesar de sua aparente despreensão, os resultados da opção por temas e narrativa simples assumem dimensões estéticas significativas na obra de Kiarostami. No curta-metragem *As cores* (*Rang-ha* – Irã – 1976), uma produção do Kanun, sob o pretexto de um exercício instrutivo que ensinaria às crianças os nomes e designações das cores, objetos são apresentados a partir de um atributo primário – sua cor –, percebido apenas pela experiência sensorial das crianças. Trata-se de um simples exercício de designar cada objeto por sua cor apenas, sem qualquer outra carga de significados que pudesse trazer. A princípio, esta carga de significados ficaria por conta da imaginação e da experiência individual de cada espectador com cada objeto, não fosse esta experiência prévia desarmada pela inocência do olhar que as crianças do filme depositam sobre tais objetos, sem qualquer julgamento prévio, o que se manifesta nos diálogos e nas reações ingênuas dos meninos.

Segundo a corrente filosófica empirista, que teve como principais pensadores os ingleses John Locke e David Hume, ao nascermos, a mente humana é como uma “folha de papel em branco” ou uma “tábula rasa”. Nossa mente estaria, portanto, totalmente desprovida de idéias, sendo estas formadas pela experiência resultante da observação dos dados sensoriais, ou seja, a construção do nosso conhecimento sobre o mundo dar-se-ia à medida que experimentamos as coisas através de nossos sentidos. Depois de percebermos as coisas em suas cores, sons, odores, sabores, formas e movimentos, teríamos as “idéias sensoriais simples”. Mas este seria, para os empiristas, apenas o lado externo da experiência. O outro, interno, se daria a partir da reflexão do espírito sobre as idéias sensoriais simples – através de operações como conhecer, crer, duvidar, querer –, resultando nas “idéias complexas”.

Diante das idéias simples, o espírito coloca-se numa postura passiva, apenas percebendo sensorialmente os atributos externos das coisas. No momento em que se formam as idéias complexas, passa a assumir uma posição ativa, atribuindo às coisas significados de acordo com o histórico particular de suas experiências sensoriais simples.<sup>7</sup>

O que Kiarostami parece querer em *As cores* é que o espectador seja colocado novamente diante de uma experiência sensorial simples, mesmo que através de objetos comuns, a partir dos quais ele pode já possuir idéias

---

<sup>7</sup> Cf. PORTUGAL, 2002, pp. 5, 6, 7.

complexas bem definidas. Por isso mesmo, esta regressão à tábula rasa configura-se uma estratégia de *desfamiliarização* do familiar e, desta forma, de re-significação do mundo. Mas esta re-significação, ou formação de novas idéias complexas, ficaria por conta da criatividade do espectador, já que a ele são fornecidos apenas os dados sensoriais simples.

Esse ponto converge perfeitamente com a idéia central do texto *Um cinema incompleto*, escrito pelo cineasta iraniano por ocasião das comemorações do centenário do cinema em Paris, em 1995. No texto, em tom de manifesto, Kiarostami defende um cinema “feito pela metade” e que seria preenchido pela criatividade e pela experiência individual de cada espectador.

“Eu acredito num tipo de cinema que ofereça maiores possibilidades e tempo à audiência. Um cinema feito pela metade [*half-created*], um cinema incompleto que alcance sua completude por meio do espírito criativo do público, resultando em centenas de filmes. Isso pertence aos membros da audiência e corresponde ao seu mundo” (KIAROSTAMI, 1995 – Tradução livre do inglês).

Portanto, a idéia de retorno à tábula rasa estaria também na questão da incompletude: nas histórias que parecem estar contadas pela metade (quando são fornecidos os dados sensoriais simples). Sendo que a outra metade ficaria entregue à criatividade do espectador (que irá produzir suas próprias idéias complexas).

As premissas da tábula rasa e do cinema incompleto explicariam também parte do que a pesquisadora Laura Mulvey chama de “princípio da incerteza”<sup>8</sup> na obra de Kiarostami. Se o próprio cineasta propõe um cinema feito pela metade, onde cada um deve acabar de construir o seu próprio filme e suas próprias imagens, é natural que o espectador se depare com a incerteza, resultado do sentimento de falta, pois a obra em si não lhe oferece uma saída clara. Pelo contrário, deixa-o muitas vezes perdido, propositalmente<sup>9</sup>.

O desejo de retorno à tabula rasa configura-se um dos pontos-chave para a compreensão da obra de Abbas Kiarostami, no que diz respeito à tentativa de representar uma realidade não mais pronta e impositiva, mas que seria reconstruída a partir de seus atributos mais elementares com a intervenção da imaginação do espectador. Trata-se de uma representação da realidade a partir do que Hamid Dabashi chama de “momento pré-interpretativo do mundo”, marcado pela ausência de “poeira cultural, ideológica ou política”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. MULVEY, 1998.

<sup>9</sup> As questões relacionadas ao cinema incompleto e ao princípio da incerteza serão desenvolvidas no Capítulo 2 desta dissertação.

<sup>10</sup> Cf. DABASHI, 2001, p. 52.

Ao explicar suas hipóteses em sua tese sobre o cinema kiarostamiano, Dabashi sugere um paralelo entre a estética do poeta persa Sohrab Sepehri e a narrativa de Kiarostami<sup>11</sup>:

“O céu mais azul do que nunca.  
A água ainda mais azul do que nunca.  
Eu estou no quintal.  
Ra’na está no tanque.

Ra’na está lavando as roupas.  
As folhas estão caindo.  
Justo esta manhã minha mãe dizia  
Que esta é uma estação triste.  
Eu disse: “A vida é como uma maçã.  
Temos que morder a casca e tudo mais.”

A esposa do vizinho está tecendo um véu de noiva  
Na janela,  
Enquanto canta.  
Eu estou lendo o Vedas,  
E ocasionalmente desenho alguma coisa,  
Uma pedra, um pássaro, um pedaço de nuvem talvez.

A luz do sol não deixa traço.  
Os pardais chegaram.

---

<sup>11</sup> “Kiarostami nasceu na época gloriosa da poesia modernista persa e cresceu para casar aquela poesia com o melhor do cinema iraniano. A carreira cinematográfica deste cineasta iraniano é a história de uma festiva celebração da modernidade artística causando efervescência e dando energia uma à outra: a crônica da imaginação poética persa fazendo emergir uma atenção visual sobre a realidade” (DABASHI, 2001, p. 33). De acordo com Dabashi, a poesia persa, por sua forte tradição, marcou significativa influência na produção cinematográfica iraniana, sendo lembrada não apenas pela crítica, mas citada também dentro dos filmes. Não é intenção aqui aprofundar este tema, que teria questões suficientes para uma outra dissertação e demandaria um conhecimento invulgar sobre a língua persa. Apenas a título de exemplo, *Onde fica a casa do meu amigo?* é uma homenagem ao poema homônimo de Sohrab Sepehry; assim como *O vento nos levará* é inspirado no poema de mesmo nome da poeta Forugh Farrokhzad e é recitado integralmente numa das cenas do filme pelo protagonista.

O nastúrcio acabou de florir.  
Vejo uma romã e penso comigo mesmo:  
'Não seria maravilhoso se os corações das pessoas  
Fossem transparentes como estas sementes?'

O suco da romã espirra nos meus olhos.  
Eu choro.  
Minha mãe ri.  
Ra'na também”

(SEPEHRI *apud* DABASHI, 2001, p. 51 – Tradução livre do inglês).

O conteúdo trivial, a observação do ambiente e das personagens de forma despretensiosa e sem conseqüências, a partir da ótica pueril de uma criança, são elementos marcantes da filmografia de Kiarostami, que expande imagetivamente o que Sepehri havia feito com a poesia. Uma análise sobre a obra de Kiarostami poderia facilmente centrar-se apenas na poesia de suas imagens ou como um legítimo cinema de poesia. Mas o que interessa aqui, nesta parte do estudo, são as características que se relacionam com o seu modo de narrar objetivo, aparentemente despretensioso, sem conseqüências para a ação que se desenvolve, buscando com isto uma certa estética da transparência, sem a “poeira cultural, ideológica e política”, como diz Dabashi.

Na relação entre o cineasta Kiarostami e o poeta Sepehri é mais importante destacar, portanto, a tentativa de re-significar a realidade, construindo uma imagem “pré-interpretativa” do mundo, despojada de

juílgamentos e que, por isto, não se impõe ao receptor como uma visão fechada da realidade, mas como um simples e despretensioso relato. Nesse caso, o receptor, bem como o narrador, estaria entregue à mera *observação* dos fatos narrados.

Nesse sentido, este outro poema de Sapehri é ainda mais próximo do que podemos perceber como o modo narrativo dos filmes de Kiarostami:

“Ao pôr-do-sol,  
Em meio à presença cansada das coisas,  
Um expectante olhar fixo  
Olha para a falsidade do tempo.

Sobre a mesa,  
A presença ruidosa de algumas frutas frescas  
Fluía em direção a uma vaga intuição de morte.

E sobre a relva de ócio, o vento  
Ornava a suave borda da vida  
Com o aroma do pequeno jardim.

E tal como um leque aberto, a mente  
Deteve a face radiante da flor  
E refrescou-se com ela.

O viajante  
Desceu do ônibus:  
‘Que céu maravilhoso!’  
E a continuidade da rua  
Levou sua solidão embora”

(SEPEHRI *apud* DABASHI, 2001, p. 68 – Tradução livre do inglês).

Diferente do poema anterior, que é narrado em primeira pessoa, existe aí a noção de uma certa distância entre o narrador e o ambiente observado, como se o segundo fosse indiferente à presença do primeiro. O narrador, por sua vez, não possuiria a intenção de intervir nos fatos, mas apenas de servir como um *mero instrumento de observação*. E a realidade seria apenas relatada sob a perspectiva dessa observação, *como se o narrador fosse alheio a ela*.

No cinema, isso requer tempo e simplicidade. E são justamente as opções pela simplicidade temática – habitada pelo inócuo – e narrativa – com planos longos e uma câmera objetiva, quieta e passiva – que resultam na representação de uma realidade que pretende anteceder qualquer mediação metafísica, ou seja, antes de ser julgado, o mundo já existe.

É prudente observar que, no poema de Sepehri, existem, obviamente, julgamentos por parte do narrador e filtros subjetivos, assim como nos filmes de Kiarostami, caso contrário tais obras não existiriam. Mas a questão fundamental é que o modo narrativo é construído nesses casos de modo a dar uma impressão de objetividade. A postura do narrador é de passividade diante do mundo narrado, como se ele apenas lesse (ou registrasse com uma câmera) o que acontece ao seu redor, passiva e objetivamente. O que ele busca é a aproximação de um modelo objetivo – o que diz respeito ao desenvolvimento do estilo fílmico de Kiarostami.

A *objetividade* é tratada aqui no sentido de um modo narrativo em que o autor trabalha, por meio de diversas estratégias<sup>12</sup>, na direção de criar a impressão de que sua obra foi executada de forma independente do seu caráter ou índole. Ao trabalhar para criar a impressão de que sua câmera registra a realidade diante de suas lentes de modo transparente, ou seja, com o mínimo de subjetividade do diretor, intenta-se uma aproximação do real. Esse realismo, no sentido de explorar as potencialidades da câmera e da linguagem como instrumentos de registro da realidade, sem grandes intervenções do autor, é considerado aqui como uma espécie de fio elétrico que conduz, em diferentes níveis, toda a obra de Kiarostami.

Mas esse realismo da objetividade e da transparência, ou seja, que carrega a pretensão de registrar as coisas com o mínimo da opacidade turvada pela subjetividade do autor e da narrativa, manifesta-se na obra de Kiarostami em vários níveis. Existe uma noção de objetividade próxima daquela identificada por Bazin em *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Itália – 1948), de Vittorio De Sica, onde se manifestam elementos que potencializam uma certa aproximação da realidade, ainda que se situem dentro da estrutura do melodrama clássico. Muito parecido com o que ocorre em *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?* – Irã – 1987).

---

<sup>12</sup> Que serão citadas e refletidas ao longo dos Capítulos 1 e 2.

Desses elementos narrativos que exploram algumas possibilidades da objetividade na narrativa ficcional do cinema, os filmes de Kiarostami, posteriores a *Onde fica a casa do meu amigo?*, desenvolveram-se até o extremo da pretensa total ausência do diretor, que se manifesta em *Dez* (*Ten* – Irã / França / EUA – 2002).



## Capítulo 1 – *Onde fica a casa do meu amigo?* – Um olhar neo-realista?

### 1.1 – Objetividade baziniana

A simplicidade temática, acompanhada da tendência à objetividade da narrativa, é usada no cinema de Kiarostami como estratégia para se criar um tipo de representação da realidade que não se impõe ao espectador como uma visão correta e fechada do mundo, mas como uma janela para observação. Este parece ser um matiz bastante comum nas formas de expressão artística persa, pelo menos no cinema e na poesia: se é possível uma aproximação com a poesia de Sohrab Sepehri, no cinema iraniano esse é o estilo que predomina entre seus principais autores.

Segundo Hamid Dabashi, o cineasta Sohrab Shahid Sales, muitas vezes considerado uma influência determinante sobre o cinema de Abbas Kiarostami, introduziu “um modo inteiramente novo de olhar a realidade”, com os seus *Um simples incidente* (*Yek Ettfaq-e Sadeh* – Irã – 1973) e *Natureza morta* (*Tabi'at-e Bijan* – Irã – 1975).

“Foi com esse filme pioneiro [*Um simples incidente*] que uma quase passiva documentação da realidade tornou-se a marca carimbada de uma nova forma de realismo. A narração lúcida, o desmascaramento do real pela deliberada ênfase na duração material do presente, tornaram-se a chave operante

do cinema de Shahid Sales, tendo logo um efeito que persistiu em muito do melhor do trabalho de ambos, Kiarostami e Makhmalbaf, nos anos 80 e 90” (DABASHI, 2001, p. 29 – Tradução livre do inglês).

Ao contrário do que deixa entender Dabashi, entretanto, essa forma “quase passiva de documentação da realidade” não é uma característica exclusiva dos iranianos e, tampouco, foi Sales o seu pioneiro. Se olharmos para a história do cinema, veremos que a intenção de explorar a vocação realista natural da imagem cinematográfica para documentar e registrar passivamente a realidade é bastante antiga. Na verdade, ela data mesmo dos primeiros experimentos dos irmãos Lumière, por exemplo, com o seu *A chegada do trem à estação (L'arrivée d'un train à La Ciotat – França – 1896)*. Tratando-se especificamente do cinema ficcional, existe um sem-número de estilos narrativos desenvolvidos com a mesma intenção, cada qual com suas particularidades.

Considerando os rumos tomados nesta abordagem e os pressupostos aqui desenvolvidos até então, parecem estar presentes, no cinema de Kiarostami, os traços de uma certa “estética da transparência”, defendida outrora por André Bazin. Na introdução para a edição brasileira de *Qu'est-ce que le cinema?* (intitulada *O cinema – Ensaios*), Ismail Xavier define o que seria o ideal baziniano de um cinema que procura permitir que os fenômenos se expressem por si mesmos, em contraposição à análise

prévia exigida pela montagem do cinema clássico, que determina *a priori* o sentido das imagens.

“[...] antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si” (XAVIER *apud* BAZIN, 1991, p. 10).

A crítica de Bazin à montagem está ligada ao ideal de uma estética da transparência, segundo a qual o narrador deveria deixar que os próprios fenômenos expressassem os seus significados. A montagem analítica, que caracteriza a decupagem no cinema clássico, definiria os significados *a priori*, enquanto o plano-sequência, ao contrário, conteria a possibilidade de colocar o espectador em condições de percepção mais realistas, no que Bazin chamou de “realismo psicológico” (neste caso, em sua famosa obra *Orson Welles*)<sup>13</sup>. Nessa forma de realismo, o sentido nunca seria determinado *a priori*, mas teria sua construção fundada na duração da cena e com a participação mais ativa do espectador. É curioso notar, nesse tipo de formulação, a relação diretamente proporcional entre a passividade/objetividade da narrativa e a participação do espectador. Ou

---

<sup>13</sup> Cf. BAZIN, 1991.

seja, quanto mais passiva e objetiva for a narrativa, mais o complemento da imaginação do espectador será exigido.

“Quaisquer que sejam, podemos reconhecer nelas [as variadas combinações dos procedimentos de decupagem no cinema clássico: a montagem analítica, a paralela, a de atrações e a acelerada] o traço comum que é a própria definição da montagem: *a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente* e que procede unicamente de suas relações. [...] As montagens de Kulechov, a de Eisenstein ou de Gance não mostravam o acontecimento: aludiam a ele. Eles tiravam, sem dúvida, pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas *a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles*” (BAZIN, 1991, p. 68).

Se Bazin estabelece que, na montagem, o diretor encontra um poderoso instrumento para determinar os significados *a priori* – ou seja, a contraposição de duas imagens criando um terceiro significado que não necessariamente se encontra nelas –, o intuito de Kiarostami em atingir um “momento pré-interpretativo do mundo”, como diz Dabashi, coincide com o mesmo parâmetro de relação entre linguagem e realidade que deve ser cuidadosamente construída, com a observação paciente e o mínimo de interferência.

Em torno dessa forma objetiva, fundada, sobretudo no plano-seqüência, Bazin categorizava três tipos de realismos: o *ontológico*, que

“restitui ao objeto e ao cenário a sua densidade de ser, o seu peso de presença”; o *dramático*, que se “recusa a separar o ator do cenário”; e o *psicológico*, que “repõe o espectador em condições de percepção mais verossímeis, que nunca são determinadas *a priori*”.

Em seu papel de crítico, Bazin analisa o que de novo surgia no cinema, propondo-se intérprete de uma das fases mais importantes da história da produção cinematográfica. A década de 1940, onde se situa o grosso de sua produção ensaística, é marcada pelos primeiros sinais do que viria a ser chamado de cinema moderno. Muitas das produções daqueles anos causariam grandes transformações na linguagem cinematográfica, com o revigoramento do cinema norte-americano, principalmente com os filmes de Orson Welles, e o nascimento do Neo-realismo italiano.

Por sua função de crítico – devendo assimilar as transformações e promover novos exames que aquele movimentado contexto exigia –, Bazin escrevia no calor dos acontecimentos, na medida em que assistia aos filmes. Talvez por esse imediatismo – próprio do papel do crítico – da maior parte de sua produção, os escritos do crítico são hoje considerados, por muitos, ingênuos, contraditórios ou até supérfluos. Contudo, não se pode negar a importância de textos que foram – e continuam sendo – essenciais para a compreensão da história do cinema, tais como *A evolução da linguagem cinematográfica* e os ensaios sobre o Neo-realismo italiano, organizados em *O cinema – Ensaios*.

A contribuição de Bazin está mais ligada ao vislumbre de um certo “cinema ideal”, quase sempre de cunho realista, e que buscava delinear uma forma ética de tratar a relação entre a linguagem e a realidade. O que o crítico queria do cinema coincidia com o que apresentavam a produção de algumas vanguardas, caso da escola neo-realista. Aliás, a intenção de qualquer obra vanguardista é também sempre esta: a busca por uma linguagem ideal, cada uma a seu modo.

Isso não quer dizer, portanto, que as obras ou as formas narrativas apontadas por Bazin naquela época fossem exatamente uma cristalização do que o crítico considerava como uma forma ideal. Era antes, como foi dito, um vislumbre disso, ou o que melhor traduzia, naquele momento, os seus desejos do que deveria ser o cinema. Por isso, o que Bazin apontava como a melhor manifestação de um cinema realista ideal em 1940 pode não corresponder com o contexto presente, já que a linguagem cinematográfica é algo vivo, que se desenvolve e se transforma com o tempo. Mas a essência de suas idéias e questionamentos sobre a sétima arte não perecem: fica o vislumbre de um cinema realista ideal, de uma ética da forma que possa abrigar a realidade de uma maneira mais complexa e que seja fundada na potencialidade do cinema de registrar a realidade material. Ou, como bem define Ismail Xavier acerca do pensamento de Bazin, “realismo como produção de imagem que deve se

inclinam diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambigüidade, o aspecto multifocal dos dramas”.<sup>14</sup>

Considerando sua visão sobre o cinema e o realismo, que se manifesta em alguns de seus ensaios, pode-se dizer que, se Bazin estivesse vivo, talvez tivesse encontrado em Kiarostami a melhor tradução até agora para seus anseios por uma linguagem realista, que rejeita a montagem, elogia o plano-seqüência e deposita na objetividade a saída para uma representação mais fiel da realidade.



## 1.2 – Neo-realismo zavattiniano

*Um retorno ao homem, à criatura que em si mesma é 'todo espetáculo': isto deveria liberar-nos. Colocar a câmara nas ruas, em uma sala, olhar com insaciável paciência, treinar na contemplação de nosso semelhante em suas ações elementares (Zavattini).*

A crítica em geral sempre fez menção à influência do Neo-realismo italiano na obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, na maioria das vezes tendo como base o cinema rosselliniano, utilizado para explicar, sobretudo *Vida e nada mais* (*Va zendegi edame darad* – Irã – 1992). Em

---

<sup>14</sup> XAVIER *apud* Bazin, 1991, p. 10.

seu estudo sobre o cineasta iraniano, Alberto Elena chega a falar de um “neo-realismo atualizado” ou mesmo de um “emblema da melhor tradição humanista da sétima arte”, mas logo se recobra e faz um alerta sobre a fragilidade do paralelo.

“Quando rios e rios de tinta haviam-se vertido a propósito do legado rosselliniano na obra de Kiarostami [...], *Através das oliveiras* e, em seguida, *Gosto de cereja* vieram invalidar muitos dos juízos peremptórios até então formulados. [...] Quando alguns críticos já haviam cunhado expressões pitorescas, como ‘neo-realismo pós-moderno’, para dar conta da peculiaridade da obra de Kiarostami, *O vento nos levará* ou *Dez* adentram em novos e inexplorados territórios para os quais a crítica carece mesmo de uma adequada cartografia. Do risonho e otimista humanismo que alguns acreditaram identificar no Kiarostami do começo dos anos 90 não resta hoje nem rastro...” (ELENA, 2003, pp. 3, 4 – Tradução livre do castelhana).

O descrédito a que chega a reflexão de Elena sobre a relação entre o cinema de Kiarostami e o Neo-realismo é fundado, sobretudo na impossibilidade de se definir a obra do cineasta iraniano sob as bases de uma única linha estética – o que é uma constatação óbvia, tendo em vista a pluralidade dos filmes de Kiarostami e a complexidade que eles tomaram ao longo dos anos de 1990. É exatamente por isso, aliás, que este estudo divide-se em duas partes e quatro capítulos, cada qual tratando de aspectos distintos que, embora sejam muitas vezes conflitantes ao extremo,

não necessariamente se excluem, mas constituem os paradoxos e as incertezas que saltam dos filmes desse diretor e que fazem deles obras singulares, pessoais e instigantes. Por isso, ao contrário do que faz Elena, o Neo-realismo é tomado aqui como parâmetro de análise de apenas *parte* da obra de Kiarostami ou de uma fração do que possivelmente constitui sua estética particular e a partir da qual seu estilo se desenvolveu.

A construção de um paralelo entre Kiarostami e a escola neo-realista pode tomar rumos muito diversos. Elena menciona, por exemplo, os “rios de tinta vertidos” acerca de um possível legado rosselliniano. Sobre o modelo documentário de *Vida e nada mais*, que utiliza a ficção para documentar e organizar a realidade de um determinado lugar, num determinado contexto histórico de caos social – paralelo que faz bastante sentido. Mas o caminho pode tomar outras direções, mesmo porque o próprio Neo-realismo não se define como um bloco estético com unidade.

Segundo Mariarosaria Fabris, em *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*<sup>15</sup>, não existiram neste movimento características estéticas que agrupassem suas obras sob uma mesma bandeira. É claro que as produções daquele período na Itália possuíam diversos traços estéticos e sobretudo ideológicos em comum. Um deles é, sem dúvida, o desejo de registrar o momento histórico por qual passava o país, arrasado pela Segunda Guerra e em processo de reconstrução.

---

<sup>15</sup> Cf. FABRIS, 1996.

“Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação –, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano.

Na cultura do imediato após-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas” (FABRIS, 1996, p. 37).

Cada um ao seu próprio estilo, os neo-realistas ansiavam por registrar a realidade que os cingiam, sempre por meio de uma (ou mais) espécie de documentário em que não havia restrições quanto à estrutura do melodrama. Nascia naquele momento, a sistematização de uma das principais formas da modernidade no cinema – que cineastas do mundo inteiro iriam encampar mais adiante: a perda dos limites entre realidade e ficção, num jogo entre a textura do real no registro documental impresso na película e a estrutura fechada do melodrama clássico.

No entanto, enquanto Roberto Rossellini, tido como o precursor do Neo-realismo, com seu *Roma cidade aberta* (*Roma città aperta* – Itália – 1945), desenvolvia novos parâmetros para a linguagem documentária, utilizando elementos ficcionais a fim de reconstituir e organizar de modo legível a realidade – ou seja, a ficção em função do documentário, numa forma próxima do que fora chamado mais tarde de “docudrama” –, Vittorio De Sica e Cesare Zavattini preferiam se apropriar da realidade para construir uma ficção – ou seja, a realidade em função da ficção. Para esta

análise de uma possível leitura neo-realista da obra de Kiarostami, interessa aqui mais essa segunda acepção do Neo-realismo.

De Zavattini e De Sica interessa também o humanismo que se manifesta pela atenção dispensada ao homem comum que “encontramos na esquina” e como ele dialoga e luta inconscientemente com o contexto histórico em que está inserido – como no caso do operário desempregado em meio ao caos social do pós-guerra na Itália, em *Ladrões de bicicleta*.

De fato, a associação da obra de Kiarostami com o cinema neo-realista é mais do que uma constatação possível, a partir de filmes como *O viajante* (*Mossafer – Irã – 1974*) e *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye doust kodjast? – Irã – 1987*)<sup>16</sup>. Embora Kiarostami seja bastante discreto ao falar sobre suas influências, percebe-se, de forma geral, como os filmes italianos habitam seu imaginário:

“Eu contava mais ou menos 15 ou 16 anos quando nosso país sofreu uma verdadeira invasão de obras italianas. Talvez eu até me divertisse mais com os filmes americanos, que representavam a concretização dos sonhos e uma vida diferente da cotidiana. Porém, as obras neo-realistas ficavam mais tempo gravadas em minha mente. [...] No cinema italiano em geral, e no neo-realista em particular, interessava-me o fato de os personagens representados serem semelhantes aos que me cercavam: minha família, meus amigos ou vizinhos” (KIAROSTAMI, 2004, p. 197).

---

<sup>16</sup> O título vem de um verso de um famoso poema persa escrito por Sohrab Sepehry e foi erroneamente traduzido no Ocidente. A tradução correta seria *Onde fica a casa do amigo?* (ROSENBAUM, 2003, p. 6).

Para delinear algumas das possíveis características que o cinema de Kiarostami tem em comum com o movimento italiano, serão analisadas duas obras em particular: *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Itália – 1948), dirigido por Vittorio De Sica e com roteiro de Cesare Zavattini, e *Onde fica a casa do meu amigo?*, com roteiro e direção de Abbas Kiarostami.

No caso do cinema feito por Kiarostami, que, embora ficcional, encontra nos elementos da objetividade uma relação mais próxima com a realidade, era importante também que se buscasse narrar de forma simples histórias igualmente simples e ingênuas (pelo menos na aparência) – elementos que remetem a certos aspectos do Neo-realismo italiano e à leitura que André Bazin fez dele.

Na forma de narrar que se caracteriza aí, a câmera é instrumento de uma paciente observação da realidade, procurando registrá-la em seus detalhes simples e cotidianos, assim como também o queria Zavattini. A intenção seria construir a representação de uma realidade que se afigura como algo autônomo, que preexiste à presença da câmera, resultado, segundo Bazin, do caráter objetivo da narrativa.

Tomemos como parâmetro a leitura que fez Bazin do filme *Ladrões de bicicleta*. Em seu ensaio sobre a obra neo-realista, presente na antologia *O cinema – Ensaios*, o crítico francês observa que o modelo de construção

do roteiro praticado por Zavattini resulta numa aparente autonomia da realidade manifesta no filme; ou seja, os fatos parecem acontecer independentemente da presença da câmera, do roteiro ou de toda a representação fabricada ali.

Um operário tem sua bicicleta roubada e passa um dia inteiro a procurá-la, acompanhado de seu filho, pelas ruas de Roma do pós-guerra. O drama da busca está no fato de que a bicicleta havia se tornado instrumento de trabalho para o operário e, caso não a encontrasse, voltaria à temida condição de desempregado. Esse incidente banal constitui o trecho do filme *Ladrões de bicicleta*. Nessa obra, um dos marcos do Neorealismo, destaca-se o caráter humanista característico do movimento italiano, voltando-se para os “pequenos fatos” que são capazes de mostrar, segundo palavras do próprio Zavattini, “a duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico, mas como o homem que encontramos na esquina”.<sup>17</sup>

A preferência pela realidade cotidiana, nesse caso, permite a representação de níveis elementares da condição humana em relação dialógica com o ambiente histórico e social: o pequeno fato da perda da bicicleta pelo operário assume uma importância histórica naquele contexto de economia do pós-guerra, que o filme trata logo de apresentar na primeira seqüência, onde dezenas de pessoas se aglomeram na porta de

---

<sup>17</sup> ZAVATTINI *apud* XAVIER, 1977, p. 58.

um tipo de agência de empregos, aguardando por trabalho. Dessa forma, o infortúnio banal do operário só ganha sentido e força dramática em função da conjuntura social que o envolve. Em *Ladrões de bicicleta*, não só a bicicleta – que simboliza um costume urbano italiano ainda mais presente nos anos do pós-guerra, quando os transportes automotivos eram raros e onerosos – possui uma importância histórica, como cada outro detalhe do filme.

“Não se trata de estabelecer hierarquias [...] No modelo de Zavattini tudo é essencial; e, não somente posso me deter na observação de qualquer fragmento, como devo detalhar o máximo possível tal mergulho no fragmento. É o próprio Zavattini quem se compara a um pintor que, diante de um campo, se pergunta: afinal, por qual folha de grama devo começar?” (XAVIER, 1977, p. 59).

Nessa formulação, fica entendido que cada fragmento expressa o todo (no caso, o contexto histórico-social), desde que este fragmento seja percebido de forma peculiar e em seus detalhes.

*Ladrões de bicicleta* é um melodrama social e, como toda obra neo-realista, muito marcado pelo contexto histórico do pós-guerra. Os fatos que caracterizam esse contexto histórico ficam, dentro da narrativa, sempre em segundo plano, atrás da história principal da perda da bicicleta. Isso quer dizer que a história do operário não depende necessariamente da sua significação social: segundo o raciocínio de Bazin, um espectador menos atento poderia atribuir os acontecimentos narrados ao acaso ou à falta de

sorte do protagonista. Porém, as causas desses acontecimentos estão lá, apresentadas como se fossem para o filme menos que informações secundárias, mas uma realidade que existe independente da câmera. É dessa forma objetiva que a crítica social – o caos de uma cidade onde, para sobreviver, pobres roubam pobres – está presente no filme, sem ser, contudo, explicitada como tal.

Em relação ao caráter objetivo de *Ladrões de bicicleta*, André Bazin enfatiza que “o filme nunca reduz os acontecimentos e os seres a um maniqueísmo econômico ou político”.<sup>18</sup> Para dar um exemplo disso, o crítico cita a seqüência em que as personagens estão debaixo de uma marquise, protegendo-se da tempestade, “quando um bando de seminaristas austríacos se lança sobre o operário e seu filho”.

“Não temos nenhum motivo válido para criticá-los por serem tão tagarelas e, além disso, falar alemão. Porém, era difícil criar uma situação *objetivamente* [grifo do autor] mais anticlerical.

Como podemos ver [...] os acontecimentos e os seres nunca são solicitados num sentido de uma tese social. A tese, porém, aparece toda armada e ainda mais irrefutável por nos ser dada somente em acréscimo. É nossa mente que a desvela e constrói, não o filme. De Sica ganha a todo o momento o jogo no qual... não apostou” (BAZIN, 1991, p. 269).

---

<sup>18</sup> BAZIN, 1991, p. 268.

Este é apenas um dos momentos enumerados por Bazin em que uma crítica acontece de forma sutil, sem ligação com a ação do roteiro. O próprio roubo da bicicleta sugere uma metáfora de uma situação social maior. Por isso, *Ladrões de bicicleta* pode ser lido também como um documento da realidade, de um momento histórico específico. Trata-se de um melodrama clássico, é verdade. Mas é também um melodrama com um de seus pés firmemente apoiado no documentário, na medida em que registra de forma, muitas vezes objetiva, a realidade que cerca a história ficcional.

É verdade que, a princípio, toda obra audiovisual poderia, de alguma maneira, nos fornecer matéria para uma análise do contexto social que a envolve. Porém, o que interessa aqui é a *forma* como isso é transmitido ao espectador. Tanto em *Ladrões de bicicleta* como em *Onde fica a casa do meu amigo?*, existe um objetivo claro de registrar a realidade histórico-social de uma maneira particular. Em ambos os casos, o caráter documental está em função de uma estrutura ficcional, mais próxima do melodrama. Podemos identificar, portanto, uma forma de documentário que emerge da ficção. Nesse sentido, o filme nos serve como microcosmo de um contexto maior, por meio do estilo aparentemente despretensioso em que as situações cotidianas são apresentadas como signos da sociedade, causando a impressão de serem uma realidade que preexiste ao julgamento e às intenções do diretor.

Tomemos agora o caso kiarostamiano. Da mesma forma, *Onde fica a casa do meu amigo?* é um melodrama que tem um roteiro cuidadosamente fechado. Mas a história do garoto que tenta devolver o caderno ao amigo ganha dimensões documentais na medida em que registra a vida cotidiana em duas vilas bucólicas ao norte do Irã.

Em *Onde fica a casa do meu amigo?*, Ahmad, um garoto de aproximadamente seis anos, tenta encontrar a casa de um colega de classe para lhe devolver o caderno que, por engano, havia ficado com ele. O problema é que, se o colega não fizer a lição de casa do dia naquele caderno, ele será expulso da escola, como o professor já o havia ameaçado. Outro fato banal que, a exemplo do infortúnio do operário que tivera sua bicicleta roubada no filme italiano, não seria nem mesmo matéria para um *fait divers*.

Assim mesmo, a partir de um acontecimento aparentemente insignificante, Kiarostami constrói sua narrativa, seguindo a mesma lógica do roteiro de Zavattini: o protagonista tem um objetivo simples e claro e parte em sua busca; mas o caminho é tortuoso e sempre interrompido pelo acaso. E são nessas digressões, desencadeadas pelo acaso, que se desenvolvem acontecimentos objetivos, como se não fossem parte da intenção do autor, mas uma intervenção da realidade que cerca a história ficcional narrada.

Em determinada seqüência, por exemplo, Ahmad está no meio de sua missão de entregar o caderno na casa do colega de classe quando seu avô, que está sentado em algum lugar no meio do seu caminho, o chama e lhe manda comprar cigarros de que nem mesmo precisa, desviando-o mais uma vez do caminho da casa do seu amigo.

A digressão provocada nessa seqüência apresenta a mesma finalidade daquela apontada por Bazin em *Ladrões de bicicleta* (claro que não reflete a mesma ideologia, pois se trata de lugares geográficos e históricos bastante distintos). Quer dizer, a casualidade, aparentemente insignificante para a ação, é inserida como um pretexto para uma crítica social. E, mais importante do que isso, sob a lógica da narrativa, a crítica acontece como resultado dessa casualidade, como algo que não é parte da ação e que tampouco interfere nela. O narrador parece eximir-se da responsabilidade do que acontece, pois aquilo não está em função da história que quer narrar – é apenas um “mero acidente”. Tal como De Sica e Zavattini, Kiarostami acaba por ganhar um jogo no qual não apostou, como diz Bazin.

O paralelo entre essas duas obras acontece, no caso citado, sobretudo a partir deste parâmetro: a forma objetiva em que se constrói uma crítica social. Portanto, a ausência de “poeira ideológica” mantém-se apenas na aparência, por trás de uma estratégia narrativa. Mas, obviamente, ela está lá e seu significado é determinado *a posteriori*. Mais do que uma poeira ideológica, a seqüência revela uma clara intenção

política em Kiarostami – no momento em que arquiteta uma estratégia para provocar uma crítica social.

Esse é, no entanto, apenas um caso das várias digressões que acontecem ao longo do filme e que marcam profundamente a obra de Kiarostami. Mas o modo narrativo caracterizado por essa forma de objetividade não pode ser reduzido meramente a uma estratégia para se construir uma crítica social. Pelo contrário, em geral, a crítica não está necessariamente presente.

Tomemos como outro exemplo uma seqüência de *A solução (Rah-e Hal – Irã – 1978)*, outra produção do Kanun, em que Kiarostami coloca seu protagonista diante de uma série de pequenos contratempos que começa com um pneu de seu carro furado. Depois de reparado o pneu, o garoto tenta custosamente arrastá-lo até o lugar onde deixara o carro, que está longe o suficiente para fazê-lo desistir de sua estratégia. Como não consegue ninguém para ajudá-lo com uma carona, finalmente encontra uma solução simples: começa a rolar o pneu na sua frente, enquanto caminha pelo percurso até o carro. Na caminhada atrás do pneu, ele subitamente percebe que está em meio a um belo visual bucólico que ainda não havia realmente notado e, finalmente, chega ao seu carro arrebatado pela experiência. Mas tal experiência nunca teria lhe ocorrido não fosse a série de pequenos acidentes. Pequenos e até mesmo insignificantes para a ação principal.

Configura-se nessa seqüência a mesma estratégia de inserir no roteiro um pequeno acidente que vai provocar uma digressão, fazendo com que a personagem tenha uma experiência que está fora da ação e que, por isso, parece ter acontecido pela interferência do acaso, sem a vontade do narrador. Retornamos, agora sim, à ausência da poeira ideológica, ou seja, não existe uma finalidade clara para a inserção dessa digressão acidental na narrativa, ao contrário da primeira seqüência analisada.

“O aspecto particular desse tipo de kiarostamiesco desvio a partir do ordinário é que ele emerge naturalmente da própria situação, sem o mínimo senso de estar tramado, forjado ou maquinado ou planejado. [...] As experiências que resultam aparentam ser quase não-intencionais conseqüências da natural curiosidade e dos acidentes. O que esses aparentemente inócuos ‘acidentes’ fazem é discretamente perturbar a trivialidade rotinizada do real. [...] Por meio desse movimento contraintuitivo, contracultural, Kiarostami constitui um horizonte para sentir essa realidade *sem* cometer um ato metafísico violento que possa comprometer sua sensualidade [sensibilidade]” (DABASHI, 2001, p. 54 – Tradução livre do inglês).

Existem, obviamente, muitas diferenças que separam *Ladrões de bicicleta* dessas produções de Kiarostami. A distância temporal é a primeira delas: quatro décadas separam *Ladrões de bicicleta* de *Onde fica a casa do meu amigo?*, lançado em 1988 – ano e produção que marcam o início do reconhecimento de Kiarostami pela crítica e público internacionais. O filme

iraniano não se propõe, pelo menos de forma explícita, a ser uma obra política ou um melodrama histórico, como o foi abertamente a produção de *De Sica*, tal como seus companheiros neo-realistas, personagens marxistas, com visão de mundo claramente delineada pela idéia de uma sociedade estratificada, cujas camadas estão em constante conflito.

Em relação ao tratamento temático, o cineasta iraniano nunca se demonstrou engajado em questões políticas, pelo menos não no sentido ortodoxo do termo, ou próximo da sombra de alguma bandeira.<sup>19</sup> Ao contrário dos cineastas neo-realistas, abertamente de esquerda, muitas vezes militantes do Partido Comunista, Kiarostami nunca revelou, seja em entrevistas ou no conteúdo de seus filmes, nenhuma ligação com quaisquer partidos ou ideologias políticas. Segundo o cineasta:

“É certo que não faço política no sentido de pertencer a algum partido político ou participar de um movimento revolucionário que aspire a derrotar alguém. Eu não trabalho para ninguém. Mas se entendemos por ‘político’ falar dos problemas das pessoas na atualidade, então, desde sempre, minha obra é política, e muito [...] Quando você se interessa pelos sofrimentos dos demais e trata de expressá-los de maneira tal que outras pessoas possam senti-lo e compreendê-lo, então isso é política” (KIAROSTAMI *apud* ELENA, 2003 – Tradução livre do castelhano).

---

<sup>19</sup> Com exceção talvez de *ABC África* (Irã / Uganda – 2002) – documentário encomendado pelo Fundo Mundial para o Desenvolvimento Agrário, que solicitou a Kiarostami que retratasse o problema das milhões de crianças africanas órfãs por causa das guerras e da AIDS.

Alberto Elena, em seu estudo sobre a obra do autor iraniano, discorre sobre o discurso político nos filmes de Kiarostami:

“É certo que Kiarostami tem mantido sempre uma aparente ambigüidade sobre a natureza política de seu cinema, rechaçando todas e cada uma das exigências que o cinema político propõe, mas não por rejeitar um compromisso mais profundo com a tarefa de transformação da realidade. [...] Kiarostami parece defender uma concepção mais oblíqua de cinema político, um cinema em primeira pessoa em que ‘falta o povo’, mas em que o autor se torna em troca, na sua solidão, ‘um fermento coletivo, um catalisador’.

‘Acredito que faço parte dessa classe de artistas que criam suas obras a partir deles mesmos’, assegura Kiarostami. [...] Mas esse ‘exílio interior’ de que fala Ishaghpour nada tem de renúncia e Kiarostami não tem deixado, desde suas primeiras obras, de articular um sutil, mas efetivo, discurso político sobre o mundo que o rodeia e uma realidade que lhe desgosta. A vida e a liberdade como direitos inalienáveis do indivíduo, sejam quais forem os contextos ou as circunstâncias, emerge como um poderoso *leit-motiv* na filmografia kiarostamiana, que abunda em exemplos e expoentes significativos de tal concepção da vida como eleição pessoal acima de qualquer classe de normas, regras ou decretos. Por isso o seu é, antes de mais nada, um cinema da tolerância” (ELENA, 2003, pp. 13, 14 – Tradução livre do castelhana).



### 1.3 – Câmera paciente

A despeito dessas diferenças, algumas coincidências entre os dois filmes seguem no plano das opções de filmagem – o filme de Kiarostami é praticamente todo composto por tomadas externas, em que o objetivo é claramente documental: mostrar as locações reais, como um registro do ambiente e da forma de vida naquele ambiente<sup>20</sup> e de montagem. O tempo é dilatado pela “observação exaustiva” da realidade, ou, como define Ismail Xavier, “a estratégia neo-realista, tendo como ponto de partida o fato banal, estabelece que a significação essencial deste pequeno fato será captada pela observação exaustiva, pelo olhar paciente e insistente”.<sup>21</sup>

Em casa, o cotidiano de Ahmad é mostrado em seus mínimos detalhes. Sua mãe lhe pede para pegar a mamadeira do bebê, enquanto a câmera o observa “pacientemente” em longos planos. Quando Ahmad passa pela avó, que água as plantas, esta lhe reprime por estar calçado dentro de casa: “Por que você subiu com os sapatos? Não está vendo que eu tiro os meus?”. Nessa longa seqüência de poucos planos, absolutamente todos os gestos que envolvem a preparação da mamadeira para o bebê são mostrados em seus detalhes. Aqui, a proposta de Zavattini

---

<sup>20</sup> Na análise de *Vida e nada mais* – no Capítulo 3 – fica patente o quanto significa esta opção para a aproximação da realidade, quando o vilarejo de Poshted e os atores de *Onde fica a casa do meu amigo?* tornam-se personagens de um documentário. A ficção de *Onde fica a casa do meu amigo?* se torna real quando um terremoto acontece na região do vilarejo e as locações e os não-atores que vivem lá sofrem na realidade as conseqüências do desastre.

<sup>21</sup> XAVIER, 1977, p. 59.

de “olhar com insaciável paciência, treinar na contemplação de nosso semelhante em suas ações elementares”<sup>22</sup> é levada ao extremo. Para isso, Kiarostami abdica de procedimentos que tradicionalmente são utilizados para tornar a narrativa mais dinâmica e sintética, optando, ao contrário, pela parcimônia narrativa que o caracteriza como um narrador minimalista, tanto na forma quanto no conteúdo.

Em outra seqüência, no início do filme, quando Ahmad percebe que está com o caderno do colega, a câmera permanece impassível, de certo modo insensível ao fato que, para a história narrada, é mais relevante em relação ao que o segue e ao que o antecede. Fica claro, então, que não há hierarquia nesse modelo de construção narrativa – pelo menos para a câmera (objetiva), tudo possui a mesma importância.

Sob a perspectiva da gramática clássica, essa opção pela objetividade da câmera limita, a princípio, a percepção do espectador, já que um fato importante do enredo não é enfatizado, seja por um plano-detalle no caderno, por um comentário musical ou pela atuação do pequeno ator – percebemos apenas que Ahmad observa com uma discreta curiosidade os cadernos em suas mãos. Manifesta-se aí um princípio da *incompletude* que Kiarostami iria defender em seu texto *Um cinema incompleto* e até radicalizar posteriormente em sua produção. No seu modo narrativo, a falta é fundamental para que o espectador tenha espaço para

---

<sup>22</sup> ZAVATTINI *apud* XAVIER, 1977.

criar seu próprio filme e, portanto, ampliar ele próprio sua percepção da história narrada.



#### 1.4 – As personagens

Ahmad traz, junto com sua trajetória, o protótipo do herói tragicômico que figura em boa parte da obra de Kiarostami. Segundo Jonathan Rosenbaum, “um personagem masculino, rigorosamente determinado a cumprir uma tarefa específica, cuja concentração monomaníaca o isola da comunidade que o cerca e acaba acarretando um tipo de fracasso ou impasse”.<sup>23</sup> Esse protótipo irá acompanhar toda a obra de Kiarostami até a produção de *Dez (Ten – Irã / França / EUA – 2002)*, quando, finalmente, uma figura feminina se torna central no seu filme.

A criança como protagonista é outra característica constante nos filmes do diretor, especialmente em sua produção anterior a *Onde fica a casa do meu amigo?* A tendência tem relação direta com o trabalho de Kiarostami no Kanun, onde o diretor fundou um departamento cinematográfico em 1970 e, a partir daí, realizou diversos filmes, em sua

---

<sup>23</sup> ROSENBAUM, 2003, p. 11 – Tradução livre do inglês.

grande maioria curtas-metragens. Mesmo em sua produção fora do Kanun, a criança continua sendo uma figura importante nas histórias narradas pelo diretor. Ainda que não fossem protagonistas, como nas produções do Kanun e em *Onde fica a casa do meu amigo?*, a criança lhe serviria dramaturgicamente como contraponto à perspectiva adulta – como acontece, por exemplo, em *Vida e nada mais* (*Va zendegi edame darad* – Irã – 1992).

Essa característica remete, mais uma vez, a obras do Neo-realismo, especialmente nos filmes de De Sica. Nesse caso, a preferência pela figura infantil está em função, como aponta Gilles Deleuze, em *A imagem-tempo*, de uma transformação, promovida pelo Neo-realismo, da condição da personagem no cinema, que teria se tornado uma espécie de espectador, que mais *registra* e *observa* a realidade que a cerca do que promove uma *reação* sobre ela – novamente a postura passiva diante da realidade.

No Neo-realismo em geral, a criança é uma das formas que as personagens assumem para manter um diálogo mais observacional com a realidade que as cercam, da mesma forma como o espectador também as observa. Segundo Deleuze, assim como a mulher, considerando o seu papel secundário na história da humanidade até o século passado, a criança é a figura emblemática da personagem passiva porque mantém, em geral, uma postura impotente frente aos fatos narrados e às personagens masculinas, e que, por isso, serve à narrativa como parâmetro de observação e registro sensível da realidade.

“*Alemanha ano zero* [*Germania anno zero* – Itália – 1948, de Roberto Rossellini] apresenta uma criança que visita um país estrangeiro [...] e morre devido ao que vê. *Stromboli* [Itália / EUA – 1950, de Rossellini] põe em cena uma estrangeira que da ilha vai ter uma revelação ainda mais profunda porque não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê, a intensidade e a gravidade da pesca do atum (‘foi horrível...’), a força pânica da erupção (‘estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...’). *Europa 51* [Itália – 1952, também de Rossellini] mostra uma burguesa que, a partir da morte de seu filho, atravessa espaços quaisquer e passa pela experiência dos grandes conjuntos residenciais, da favela e da fábrica (‘pensei estar vendo condenados’). Seus olhos abandonam a função prática de dona-de-casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d’Arc: ela vê, aprendeu a ver. [...] É um cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 1990, pp. 10, 11).

A posição que a personagem ocupa no filme equivale à do espectador, que registra as imagens e situações sem a possibilidade de transformá-las. Pode-se contra-argumentar que o cineasta clássico Alfred Hitchcock já fazia o mesmo: uma de suas marcas é justamente a aproximação da percepção da personagem com a do espectador, procurando “incluir-lo” no filme (*Janela Indiscreta* – *Rear Window*, EUA, 1954 – é um claro exemplo disso). Mas é importante salientar uma

diferença fundamental: no caso de Hitchcock e do cinema clássico, as personagens *reagem* às situações, o que foge à realidade da condição do espectador, impotente diante da tela.

“[...] o espectador sempre se defrontou com ‘descrições’, com imagens óticas e sonoras, e nada mais. Mas não é essa a questão. Pois as personagens reagiam às situações; mesmo quando uma delas se encontrava reduzida à impotência, era, em virtude dos acidentes da ação, atada e amordaçada. O que o espectador percebia era, pois, uma imagem sensório-motora da qual participava mais ou menos, por identificação com as personagens. Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação” (DELEUZE, 1990, p. 11).

Voltando a *Onde fica a casa do meu amigo?*, se a intenção é testemunhar o cotidiano em suas ações mais elementares, sem necessariamente causar uma reação a elas, a opção da figura infantil como protagonista está coerentemente justificada, já que, “no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua

aptidão a ver e ouvir”<sup>24</sup>, revelando aspectos da realidade cotidiana negligenciados pelo olhar pragmático dos adultos.

Dessa forma, mesmo agindo solitário em busca de cumprir sua tarefa, Ahmad é uma testemunha passiva dos valores e hábitos que habitam o universo representado pelo filme. Em determinada seqüência, por exemplo, a busca de Ahmad é interrompida pelo chamado do avô que lhe pede para comprar-lhe cigarros de que nem mesmo precisa, apenas para afirmar sua autoridade. Da mesma forma, no prólogo do filme, o papel do autoritarismo é representado pelo professor: “Eu mando vocês escreverem no caderno porque para tudo é preciso ter disciplina”, explica, em tom de ameaça, a sua turma, da qual Ahmad e seu amigo descuidado fazem parte. Em outra seqüência, um vendedor de portas, negociando o preço de seu produto, rasga uma folha do caderno do menino para fazer seus cálculos – um ato de violência, sob a perspectiva da criança. Aqui cabe o que disse o cineasta francês François Truffaut a respeito da criança no cinema:

“[...] justamente o que salta aos olhos quando examinamos a vida é a gravidade da criança em relação à futilidade do adulto. Eis porque me parece que atingiremos um nível mais alto de verdade filmando não apenas as brincadeiras das crianças, como também seus dramas, que são imensos e sem relação com os conflitos entre adultos” (TRUFFAUT, 2005, p. 36).

---

<sup>24</sup> DELEUZE, 1990, p. 12.

As reiteraões sobre o mesmo assunto sugerem uma crítica sobre a rigidez da cultura iraniana tradicional, porém de forma aparentemente despretensiosa, apresentada sob o pretexto da história principal ou de digressões aleatórias, exatamente como em *Ladrões de bicicleta*, em que o contexto social se apresenta como uma realidade autônoma que existe independente da câmera. Com isso, fica demarcado também o contraste entre o mundo dos adultos e o da criança que sente com mais intensidade a violência e a insensibilidade, em função justamente da sua posição de impotência em relação aos obstáculos colocados pelos adultos, corroborando o argumento de Deleuze.



## Capítulo 2 – Um cinema incompleto

As questões que tecem o paralelo entre Kiarostami e a dupla De Sica e Zavattini são apenas um ponto de partida de um caminho que irá culminar na radicalização da objetividade a que o cineasta iraniano levará sua obra. O realismo objetivista – ligado à parcimônia narrativa e ao minimalismo temático –, antes inserido numa estrutura mais próxima do drama clássico, como no caso de *Onde fica a casa do meu amigo?*, passa a ser usado em narrativas abertas, sem a rigidez do início, meio e fim, como se a organização da história nesta estrutura violentasse a natureza da realidade cotidiana que, em si mesma, não comporta a lógica dramática.

O drama clássico, por seu turno, não se ajusta à *tentativa* de representar na tela a realidade tal como ela se dá empiricamente diante de nossa percepção sensorial, tampouco a esfera cotidiana do homem comum. Tal empenho não permite a estilização das imagens, a seleção rígida ou o controle absoluto do cinema e do drama clássicos. A vida como tal não tem uma unidade, os eventos normais do cotidiano não se deixam captar numa ação que tem começo, meio e fim. Portanto, para colocar na tela apenas um recorte da vida – e não um universo cuidadosamente fechado em si, como na estrutura clássica –, Kiarostami opta por “desdramatizar” seus filmes, a fim de que se torne visível na tela a textura da realidade cotidiana.

Elementos nítidos do drama clássico (principalmente, o estabelecimento de conflitos bem definidos e a sua resolução final) ainda aparecerão na obra de Kiarostami, especialmente em *Close-up* (mesmo sendo este um documentário) e em *Gosto de cereja*. Mas passam a ser cada vez mais oblíquos nesses dois casos, até que seja, em outros, praticamente extintos da narrativa, pelo menos em sua superfície. Ou seja, uma história e seus conflitos podem até existir, mas a partir do complemento do espectador e não diretamente da narrativa – é o espectador quem deve perscrutar as imagens em busca das histórias, presentes nos detalhes e, sobretudo, no fora-de-campo.

As experiências com a maneira de narrar desdramatizada assumem formas mais complexas, sobretudo nos filmes *Vida e nada mais* (*Va zendegi edame darad* – Irã – 1992), *O vento nos levará* (*Baad mar ra khahad bord* – Irã / França – 1999), *Dez* (*Ten* – Irã / França / EUA – 2002) e *Cinco* (*Five / The lagoon and the moon* – Irã – 2002 / 2003) – obras abertas em que os conflitos, quando existentes, não seguem necessariamente o percurso de serem resolvidos, tampouco um percurso lógico. A falta dessa lógica narrativa é um matiz evidente de uma das principais formas de modernidade do cinema, que talvez tenha tido o seu embrião no Neorealismo italiano, como sugere a seguinte metáfora de Bazin, em que o crítico contrapõe duas formas de cinema: o clássico, que se apóia numa “lógica”, e o moderno, citando Rossellini como emblema.

“Habitualmente, sem dúvida, o cineasta não mostra tudo – até porque isso é impossível – mas a sua escolha e as suas omissões tendem, entretanto, a reconstituir um processo lógico em que o espírito passa sem dificuldade das causas aos efeitos. A técnica de Rossellini conserva seguramente uma certa inteligibilidade da sucessão dos fatos, mas estes não engrenam uns nos outros como uma corrente numa roda dentada. O espírito deve saltar de um fato para outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar um rio” (BAZIN, 1991, pp. 6, 7).

Vale insistir que o cinema de Rossellini, assim como o Neo-realismo, é apoiado em grande parte no melodrama clássico, mesmo com todos os seus traços de modernidade. Mas tem um papel fundamental na constituição do cinema moderno que iria se desenvolver posteriormente e com o próprio Rossellini. A ideia do espírito saltando de pedra em pedra, sendo que o próximo salto é imprevisível, poderia ser muito bem aplicada ao desenvolvimento das histórias nos filmes de Kiarostami, sempre passíveis de escorrer para digressões sem funcionalidade, fora da “correia dentada” da estrutura clássica.

No caso de *O vento nos levará*, é difícil até mesmo afirmar que exista uma história, ao menos de forma direta. Ao contrário de *Gosto de cereja*, em que existe um drama presente em todas as ações do filme, ainda que se esforçando para irromper da narrativa oblíqua que joga com a curiosidade do espectador, em *O vento nos levará* é o espectador que tem a tarefa de buscar a história nas nuances de um cotidiano banal. Além

disso, *O vento nos levará* não tem propriamente um fim – exigência fundamental no cinema e drama clássicos –, como acontece em *Gosto de cereja* e também em *Close-up*. Sua pretensão não é apresentar um produto fílmico fechado em si, com princípio, meio e fim. Sua pretensão é, ao contrário, apresentar uma fatia da realidade, como se o autor se apropriasse desta fatia aleatoriamente, apenas para registrar o que acontece no ambiente ao seu redor, sem a pretensão de encontrar um drama, uma história que justificasse o filme. Pelo contrário, nada acontece. As expectativas do protagonista – ele próprio está em busca de um drama a que registrar – são frustradas continuamente e o filme redundante na falta de um argumento próprio. A realidade não está em função da estrutura dramática. É o filme que deve assimilar a imprevisibilidade do mundo real e não o contrário. Se o drama não acontece naturalmente, este é o fato diante do qual o narrador deve se inclinar.

*O vento nos levará* começa com um plano geral de uma paisagem bucólica, onde um carro percorre a estrada que corta esta paisagem. Pelos movimentos do carro, percebemos alguma hesitação e com o início dos diálogos confirmamos que os ocupantes não estão, de fato, seguros do caminho que fazem. É curiosa e estranha a decupagem desse prólogo: a câmera permanece impassível no plano geral, apenas acompanhando lentamente e de longe o percurso do carro, mas o som (dos diálogos em *off*) é inserido em “primeiro-plano”. Há um descompasso entre o plano da imagem e o plano do áudio e parece haver também um desinteresse da

câmera em se aproximar da cena e esclarecê-la. A câmera não quer invadir aquela situação para forjar dela um drama – ela apenas observa despretensiosamente.

Os diálogos entre as personagens transcorrem, tratando da questão de sua localização, mas não as vemos e sequer sabemos quem são, o que fazem ali e qual a relação entre si. Se o espectador espera que suas indagações acerca dessas informações básicas sejam logo aclaradas, irá se desapontar. Pouquíssimo dessas perguntas serão respondidas de forma clara ao longo do filme. Com efeito, apenas uma das personagens desses diálogos iniciais irá aparecer no quadro e se revelar como protagonista da história (ou da não-história).

Depois do prólogo, as personagens chegam a um pequeno vilarejo onde encontram um garoto – Farzad –, que irá lhes ciceronear (novamente, o contraponto do olhar infantil, que irá acompanhar o protagonista durante todo o filme). O protagonista – que continua sendo o único, dos que estavam no carro, que aparece fisicamente no campo da câmera – pergunta a Farzad se o seu tio lhe disse porque eles vieram até ali. Ele responde que sim, e promete não revelar o motivo a ninguém. Ironicamente, o espectador segue sem saber o que aquelas pessoas, estranhas ao vilarejo em que se encontram, fazem lá. No decorrer do filme, os diálogos sugerem, sempre indiretamente, que se trata de uma equipe de filmagem, de televisão ou de cinema. E a insistência do protagonista em saber sobre o estado de saúde de uma senhora moradora do vilarejo leva a

concluir que existe a intenção de registrar o ritual fúnebre que seguirá à sua morte.

Como foi descrito no Capítulo 1, em *Onde fica a casa do meu amigo?*, a parcimônia e a objetividade da narrativa deixam o espectador quase sempre subinformado: quando, por exemplo, Ahmad fica com o caderno do colega por engano, o menino não percebe o fato, tampouco o espectador – ou seja, a percepção do espectador acompanha a da personagem. Já em *O vento nos levará*, o espectador tem ainda menos ciência do que as personagens. A narrativa começa em um determinado momento do cotidiano de certas pessoas, não necessariamente no início de uma história específica, e observa aquelas personagens de modo impassível, sem se intrometer para que se tire um drama dali, mas deixando que o próprio desenlace dos acontecimentos sirva ao espectador naturalmente, fornecendo-lhe informações a conta-gotas.

O crítico Jean-Claude Bernardet adota, em seu ensaio *Caminhos de Kiarostami*, o “princípio da incerteza” – termo cunhado por Laura Mulvey – como abordagem para sua análise de alguns dos filmes do cineasta iraniano. Bernardet observa que, no momento em que tomamos conhecimento de que a tal equipe de filmagem estava no vilarejo para registrar um ritual fúnebre, já havia se passado mais de cinquenta e cinco minutos, ou seja, praticamente dois terços do filme. “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”, analisa o crítico. O mesmo já acontecia em *Gosto de cereja*: “Quando Badii [o protagonista do filme] revela o objetivo de sua ação – o suicídio –, já se passaram mais de vinte e quatro minutos, ou seja, cerca de um quarto da duração do filme. É muito tempo”, conclui Bernardet.<sup>25</sup>

Esses procedimentos de omissão constituem um ponto-chave para a compreensão da obra de Kiarostami. O espectador é colocado de volta ao estado da tábula rasa, muitas vezes de indeterminação completa. Ele terá de construir os significados daquele mundo representado na tela a partir de informações elementares e de sua própria experiência sensorial com o filme, ora apenas com a audição, nas cenas em que falta o complemento da imagem, ora apenas com a visão, em seqüências que carecem de diálogos funcionais, mas onde significados podem ser perscrutados, mesmo que exija do espectador um tanto de esforço e imaginação para identificá-los.

Em determinada seqüência, o protagonista de *O vento nos levará* está em busca de leite para o seu café da manhã e de sua equipe. Ele é levado, então, a um curral que fica numa caverna, onde uma menina vai ordenhar um animal. A caverna está completamente escura e há apenas a luz branda de um lampião para guiá-los. A seqüência se prolonga em toda a duração da ordenha e não vemos praticamente nada em meio à

---

<sup>25</sup> BERNARDET, 2004, p. 52.

escuridão. Tampouco flui o diálogo entre a menina, muito tímida, e o protagonista. Este, para preencher os momentos vazios da espera, recita um poema de Forough Farrokhzad<sup>26</sup>, cujo título é o mesmo do filme.

Aparentemente, a seqüência não possui a mínima funcionalidade para o pouco que conhecemos da história do protagonista até ali, mas serve para o narrador como um registro documental do cotidiano daquele remoto vilarejo ao norte do Irã, na região do Curdistão<sup>27</sup> – o processo da ordenha num estranho curral dentro de uma caverna escura, a estrutura familiar da divisão do trabalho, em que a filha adolescente é responsável pela ordenha, sem falar nos diálogos, em grande parte espontâneos, com personagens reais, habitantes do vilarejo curdo, mesmo quando só mostrados seus vultos e diálogos lacônicos. A funcionalidade está, portanto, não nas relações de uma história específica, mas nas intenções do próprio autor. Uma leitura mais cuidadosa do filme irá demonstrar esta funcionalidade da narrativa no modo de organizar as seqüências em função de um dos objetivos principais do autor, que é o de registrar o cotidiano de um pequeno vilarejo no Curdistão.

“A cena do celular [em que o protagonista sobe no topo de um morro seguidas vezes a fim conseguir sinal telefônico] tinha o objetivo de cansar: estamos falando da vida cotidiana

---

<sup>26</sup> Tida como a mais importante figura feminina da história da poesia persa. Foi também cineasta.

<sup>27</sup> O Curdistão é uma região com cerca de 500 mil km<sup>2</sup> distribuídos em sua maior parte na Turquia e o restante no Iraque, Irã, Síria, Armênia e Azerbaijão. Seu nome provém do povo que o habita – os curdos –, que são, hoje, a mais numerosa etnia sem Estado no mundo.

e o próprio protagonista diz ao telefone: 'Nós também nos cansamos aqui. Não sabemos o que fazer nesta província'. Qualquer variação de imagem representaria a negação daquilo que estavam dizendo, e, portanto, devíamos mostrar o protagonista passando exatamente por aquela estrada, com aquela mesma luz, uma vez depois da outra. Só assim o espectador perceberia as repetições da vida num local como aquele, dia após dia" (KIAROSTAMI, 2004, p. 251).

No decorrer do filme, o espectador descobre uma relação entre a menina ordenhadeira e outra personagem que interage com o protagonista, ou seja, não se pode dizer que a seqüência do curral tenha sido inteiramente aleatória e que não tivesse uma função dentro da organização da história. Apesar de que, em si mesma, pelo seu conteúdo, a seqüência é mais uma digressão praticamente vazia de significados objetivos.

Essa outra personagem é o noivo da adolescente, um rapaz que trabalha no cemitério cavando uma cova e cuja presença física é também evitada na tela: mais ainda que sua noiva, nem sequer o vulto do rapaz aparece no campo da imagem. Outra vez, uma personagem não aparece na tela e a percebemos apenas pela sua voz, o que reforça o importante papel do áudio nesse filme. O próprio autor justifica sua opção de subtrair a presença física do campo e de insistir em seqüências vazias que em nada, ou quase nada, complementam a história.

“Comecei a trabalhar sobre o tema da espera, sobre os espaços vazios. Sei que é preciso ter coragem para mostrar o nada, mas esta coragem era estimulada pela confiança que deposito no espectador, principalmente nestes tempos em que o cinema procura conquistar o público mostrando-lhe tudo. O fato de muitas personagens não serem vistas era algo decidido desde o início e satisfazia algumas questões que eu propunha a mim mesmo antes de começar a rodar: uma pessoa que se encontra em um poço e que jamais é vista poderá possuir uma identidade humana? Podemos ter pena dela quando a terra lhe cai por cima? A menina que ordenha os animais no curral não terá uma personalidade mais interessante justamente porque se encontra imersa na escuridão? Procurei transmitir a fisicidade das personagens, sem, contudo jamais mostrá-las. Creio que, afinal, o espectador não sente que as personagens sejam ausentes; aliás, acho que ele as percebe dotadas de um corpo próprio” (KIAROSTAMI, 2004, p. 250).

Percebe-se nesse outro comentário de Kiarostami sobre o próprio filme a ideologia por trás de suas opções estéticas. Ideologia no sentido da definição de uma visão de mundo, do que ele espera do cinema e da relação deste com o espectador. O cineasta deixa entendido que pretende ser um contraponto à argumentação excessiva e à retórica da montagem de algumas formas de cinema. Existe uma certa desconfiança com relação ao cinema clássico e suas convenções, à estratificação da narrativa de modo a não deixar espaço para permitir que os próprios fenômenos da realidade registrada se expressem. Desconfiança também na própria imagem e no seu uso indiscriminado, sem uma reflexão sobre a natureza

da forma e do meio onde ela é inserida. E o cuidado em produzir imagens que não sejam signos facilmente reconhecidos pelo espectador e que, portanto, reduzam a dimensão da realidade que elas pretendem representar, é o que leva Kiarostami a provocar o estranhamento a partir de uma narrativa que mais omite do que revela.

“Para mim, luz e imagem só podem ter sentido quando postas em relação a essa escuridão [em referência à seqüência da ordenha na caverna]. Estamos acostumados a imagens, imagens que estão constantemente diante de nossos olhos. Até mesmo as línguas tendem a trabalhar com imagens, e naturalmente no curso desse bombardeio visual, o significado das imagens é completamente esquecido. Eu acho que a imagem recobre o seu sentido quando confronta a escuridão, assim como a luz. Na escuridão, chegamos a uma imagem por meio do seu som – uma imagem que é baseada em nossa própria experiência e que, portanto, difere com cada espectador. Cada espectador cria sua própria imagem com sua imaginação, e isso é exatamente o que eu quero, minha situação ideal; a participação da audiência na *mise-en-scène* criativa do filme” (KIAROSTAMI *apud* SAEED-VAFA & ROSENBAUM, 2003, p. 119 – Tradução livre do inglês).

O procedimento de manter as personagens no fora-de-campo, ao mesmo tempo em que participam da ação, ou de as colocarem em meio à escuridão, torna evidente um dos sinais da incompletude que permeia a obra de Kiarostami. Está aí a prática do que o cineasta chama de “um cinema incompleto”, em texto por ele escrito por ocasião das

comemorações do centenário do cinema em Paris, em 1995. Nele, Kiarostami estabelece qual seria a relação que os seus filmes teriam com o espectador.

“Eu acredito num tipo de cinema que ofereça maiores possibilidades e tempo à audiência. Um cinema feito pela metade [*half-created*], um cinema incompleto que alcance sua completude por meio do espírito criativo do público, resultando em centenas de filmes. Isso pertence aos membros da audiência e corresponde ao seu mundo” (KIAROSTAMI, 1995 – Tradução livre do inglês).

Em entrevista reproduzida por Bernardet, em *Caminhos de Kiarostami*, o cineasta iraniano insiste na sua preocupação por uma “interatividade criativa” com o seu espectador.

“Não acredito num cinema que apresente ao espectador apenas uma versão da realidade. Prefiro oferecer várias interpretações possíveis, de forma que o espectador fique livre para escolher. Já aconteceu de eu encontrar espectadores que tinham mais imaginação do que a que eu mesmo tinha posto nos meus filmes. Gosto que o cinema deixe o espectador livre para interpretar, como se o filme fosse seu” (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 52).



## 2.1 – O fora-de-campo

Nas implicações levantadas até aqui, neste capítulo, acerca da obra de Kiarostami, duas questões se sobressaem: a incompletude – marcada sobretudo pela subinformação diante da qual o espectador é colocado pelo autor, e manifesta também na natureza das imagens, que omitem mais do que revelam, forçando uma interatividade com o espectador no próprio processo criativo da obra – e a representação do cotidiano, sem uma lógica dramática e que é enquadrada em uma narrativa parcimoniosa marcada pela recusa a procedimentos narrativos tradicionais que implicam numa aparente ausência de história.

As duas questões convergem para um ponto importante que define muito das intenções narrativas de Kiarostami. O fato de o autor representar histórias que o espectador não necessariamente irá compreender está ligado à idéia de que tudo o que é visto através das lentes e dentro do quadro é apenas um recorte da realidade, nunca a sua totalidade. O simples ato do enquadramento já é uma limitação e uma redução da realidade que se registra. A constatação óbvia parece causar uma certa angústia no cineasta, que reage a ela organizando as imagens de maneira centrífuga, ou seja, direcionando a percepção do espectador sempre para além do que se vê no quadro, o que justifica a insistência no procedimento

do fora-de-campo e o convite ao espectador para completar suas obras abertas.

Segundo Bazin, o devir é parte mesmo da natureza das imagens em movimento, que estão sempre se desenvolvendo em direção ao que está além do campo do quadro. Como o quadro é apenas um recorte da realidade, sem nunca conseguir sintetizar toda a realidade que ele pretende representar, a imagem cinematográfica busca incessantemente essa totalidade. O crítico expõe a sua idéia da tela centrífuga tendo como contraponto a moldura do quadro da pintura, que, para ele, seria centrípeta.

“Os limites da tela [do cinema] não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura [da pintura] polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga” (BAZIN, 1991, p. 173).

E Kiarostami parece ter consciência disso. É possível afirmar isso não apenas pela análise de *O vento nos levará*, mas, sobretudo pelos comentários do diretor sobre a própria obra. Retomando a questão da ideologia como visão de mundo manifesta em seus filmes, um dos pontos que chamam muita atenção na figura de Kiarostami é a sua visão muito definida, sua consciência do próprio trabalho e das razões que o levam a optar por cada procedimento estético. Isso se manifesta nas inúmeras

entrevistas que o autor tem concedido ao longo da carreira e em volumes como *Abbas Kiarostami*, editado no Brasil pela Cosac Naif, em 2004, onde Kiarostami tece comentários sobre seus principais filmes. Em outro volume, cujo título também leva o nome do cineasta, com co-autoria do norte-americano Jonathan Rosebaum e da iraniana Mehrnaz Saeed-Vafa, consta uma longa entrevista entre os dois autores e Kiarostami. Em determinado ponto da entrevista, o diretor fala sobre as motivações pelo uso do fora-de-campo e sua relação com o caráter de incompletude e de incerteza de sua obra.

“Minha intenção nesse filme [*O vento nos levará*] e nos anteriores é mostrar sinais da realidade que o espectador não irá necessariamente compreender, mas irá, contudo sentir. Basicamente qualquer coisa vista através de uma câmera limita a visão do espectador do que é visível através das lentes, que, por sua vez, é sempre muito menos do que podemos ver com nossos próprios olhos. Não importa o quão extensa é a tela, ainda não se compara com o que nossos olhos podem ver da vida. E o único caminho para sair desse dilema é o som. Se você mostra ao espectador que é como espiar pelo buraco da fechadura, que é apenas uma visão limitada da cena, então ele pode imaginar isso, imaginar o que está além do alcance dos seus olhos. E espectadores têm sim mentes criativas. Se, por exemplo, não vemos nada além de ouvir o som de um carro repentinamente derrapando e batendo em algo, nós automaticamente temos uma imagem do acidente diante do olho de nossa mente. O espectador tem sempre essa curiosidade de imaginar o que está fora do seu campo de visão; isso é usado o tempo todo em nosso dia-a-dia. Mas quando as pessoas vão ao cinema, elas estão

treinadas a parar de ser curiosas e imaginativas e simplesmente pegar o que lhes é dado. É isto que estou tentando mudar” (KIAROSTAMI *apud* ROSEMBAUM & SAEED-VAFA, 2003, p. 114 – Tradução livre do inglês).

Fica explícita na fala de Kiarostami a importância de se explorar o recurso do áudio em função do fora-de-campo. O som é ao mesmo tempo um dado sensorial para que o espectador perceba o que está fora de campo e o que possibilita ao autor não mostrar as personagens. Por vezes, o campo do que ouvimos chega a ser maior do que o campo do que vemos. Ao invés de ver uma personagem na tela, passamos a senti-la – não a vemos, mas sabemos que ela está lá. Consciente e cuidadosamente, o autor desenvolve estratégias narrativas para trabalhar com a falta, com a incompletude tão ressaltada por Kiarostami.



## SEGUNDA PARTE – Metalinguagem como distanciamento crítico

Ao contrário de outras manifestações pictóricas, a imagem fotográfica traz em seu processo a possibilidade de reproduzir a realidade, ascendendo, como diz Bazin, do nível da imitação ao da *reprodução* do rastro imediato e efetivo do objeto na película.<sup>28</sup> Dessa forma, por meio do processo fotoquímico (ou também do digital, que, embora seja um processo fundado em outros princípios, tem a mesma função da reprodução da imagem), a imagem é diretamente afetada pela realidade física que se apresenta diante da objetiva. Essa relação estabelece que o estatuto da imagem fotográfica, enquanto signo, torna-se não apenas um ícone – imagem que denota alguma coisa por apresentar características em comum com esta –, mas assume também a feição de índice – signo que remete ao objeto que ele denota por ter sido realmente afetado por este objeto.<sup>29</sup>

Mais do que registrar um objeto em seus contornos e feição originais, o cinema acrescentou à fotografia *still* a duração deste objeto em um determinado período de tempo. De acordo com Christian Metz, se a fotografia é “um vestígio de um espetáculo passado”, o movimento irá atualizar a imagem. Sabemos que aquele objeto fotografado realmente *esteve* diante da objetiva no momento em que a câmera foi disparada; mas ele não está *aqui*. O movimento, por outro lado, acontece de fato diante do

---

<sup>28</sup> Cf. BAZIN, 1991.

<sup>29</sup> XAVIER, 1977, p. 11.

espectador toda vez que um filme é projetado. É a reprodução do movimento que irá multiplicar o poder de impressão de realidade e fazer com que o espectador perceba a imagem contínua como *atual*, despertando a relação de *participação*; ao contrário da fotografia, diante da qual, segundo Metz, assume-se uma postura de “contemplação da exterioridade”.

“O movimento contribui para a impressão de realidade de modo indireto (dando consistência aos objetos), mas também de modo direto, visto que ele próprio aparece como um movimento real. Há de fato uma lei geral da psicologia conforme a qual o movimento, desde que percebido, é em geral percebido como real, diferentemente de muitas outras estruturas visuais como o *volume*, que pode muito bem ser percebido como irreal mesmo quando percebido (é o que se dá com os desenhos em perspectiva)” (METZ, 1972, p. 21).

Desde os primeiros registros do cinematógrafo dos irmãos Lumière, a possibilidade de reprodução da realidade em movimento – e, mais do que isto, o poder de tornar essa reprodução crível e fazer com que o espectador não apenas a observe, mas também participe dessa realidade<sup>30</sup> – é o que fez do cinema um meio de expressão tão popular e o que sempre seduziu quem quer que tenha se tornado um cineasta. Tanto para aqueles que optaram por utilizar essa potencialidade para documentar a realidade,

---

<sup>30</sup> Basta lembrar da lenda segundo a qual os espectadores na exibição de *A chegada do trem à estação* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat* – França – 1896) apavoraram-se com a aproximação do trem na imagem projetada.

quanto para os que encontraram no cinema um veículo de infinitas possibilidades para se narrar histórias imaginárias, ou ainda para aqueles que não se enquadram nem na categoria de documentarista, nem na de ficcionista, apropriando-se das duas possibilidades para construir suas obras<sup>31</sup>, o cinema é um veículo *ilusionista*, que tem o poder de convencer o espectador, com um alto grau de eloquência, de que ele está mesmo diante da realidade – pelo menos enquanto durar o transe fílmico.

Há, no entanto, formas de narrativa cinematográfica que procuram explorar essa potencialidade de reprodução do cinema para montar uma representação o mais fiel possível à realidade. Podemos incluir aí os aspectos da obra de Kiarostami analisados na primeira parte desta dissertação, especificamente a objetividade da câmera e da narrativa, que busca diminuir a distância entre signo e realidade. Da mesma forma, entretanto, podemos dizer que o modelo mais tradicional da narrativa clássica também trabalha no sentido de construir uma representação fiel da realidade, de modo que mantenha no espectador a ilusão de que se está diante da realidade, ou pelo menos, de acontecimentos verossímeis.

De certa forma, portanto, se poderia dizer que o realismo objetivista pretendido por Kiarostami está bem próximo do naturalismo específico da narrativa do cinema clássico (ver o tópico 3.1). Enquanto o primeiro lança

---

<sup>31</sup> Abbas Kiarostami parece se encontrar nessa terceira classe de cineastas. Como habitualmente acontece, vamos ao cinema para assistir a um documentário ou a uma ficção, já que o filme está devidamente classificado *a priori*. A maioria dos filmes de Kiarostami, ao contrário, desestimula qualquer discussão entre os limites do cinema documentário e de ficção, porque eles rejeitam e até mesmo impossibilitam qualquer um dos rótulos.

mão de procedimentos que geram a impressão de objetividade, de que o autor interfere o mínimo no universo que registra com a câmera, o segundo trabalha para que o espectador não perceba os elementos da linguagem, provocando a ilusão de estar diante da realidade, sem qualquer mediação, num fenômeno que fora chamado de *invisibilidade*. Este não parece ser justamente um dos principais aspectos da obra de Kiarostami abordados até aqui – o tratamento da narrativa como se não houvesse mediação, até a radicalização da suposta ausência do diretor?

No caso específico de Kiarostami, os meios empregados são, obviamente, muito diferentes. Não podemos perder de vista que, em geral, a construção da narrativa segue, em seus filmes, um caminho oblíquo, muito diferente da lógica do cinema clássico, mais próxima do realismo objetivista (como tratado no capítulo 2). Trata-se, sobretudo de uma forma de modernidade no cinema. Como já dito na primeira parte desta dissertação, grande parte da obra desse cineasta está ligada à objetividade da câmera que observa o mundo à distância, com integridade de tempo e parcimônia na decupagem e nos movimentos de câmera, como se não houvesse mediação (numa forma estranha às convenções da linguagem clássica). No cinema clássico, por sua vez, o ritmo e a dinâmica da decupagem seguem a lógica de aproximar, emocional e perceptivamente, o espectador do universo narrado.

Mas fica a seguinte questão: ao tentar diminuir a distância entre signo e realidade, rejeitando procedimentos narrativos tradicionais ou a moldura

do drama clássico, e construindo no lugar uma narrativa aberta que deixa espaço para a realidade cotidiana se manifestar, o filme não redundaria igualmente numa forma de ilusão, já que sabemos o quanto o material registrado e o universo representado, por mais despojado que seja, deve passar por uma série enorme de procedimentos de manipulação, ao contrário do que sugere o seu discurso? E que, – por mais óbvio que seja, é importante lembrar – procedimentos básicos de qualquer processo cinematográfico, a filmagem e a montagem resultam sempre num discurso ideológico? Ou seja, nenhum produto fílmico está isento da subjetividade de um discurso, por mais objetivo que ele tente ser.

Não é necessária nenhuma análise profunda acerca da obra de Kiarostami para que se perceba que essas questões estão sempre a inquietar o diretor. 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 eloqüente em sua proposta realista, essa realidade cinematográfica precisa manifestar-se como tal, explicitando o processo de produção dentro do próprio filme.

Essas inquietações têm diversas implicações, mas elas partem sempre de um mesmo princípio – o da autoconsciência. A necessidade de manifestar uma autoconsciência nos filmes traduz-se, tratando-se da linguagem cinematográfica, em estratégias narrativas diversas. Tais

estratégias, que serão analisadas nesta segunda parte da dissertação, têm implicações variadas. Kiarostami irá utilizar, em praticamente todo o corpo de sua obra, diferentes estratégias narrativas para que seus filmes tenham uma consciência própria enquanto processo de produção cinematográfico, seja quando um filme se refere ao processo produtivo de outro, dando início a uma estrutura serial – como na trilogia constituída por *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?* – Irã – 1987), *E a vida continua* (também intitulado *Vida e nada mais – Va zendegi edame darad* – Irã – 1992) e *Através das oliveiras* (*Zir-e derakhtan-e zeytun* – Irã – 1994); seja quando um filme explicita o próprio processo de produção – como em *Close-up*; seja quando identificamos um alter ego do diretor em algumas personagens, sempre em conflito com o universo registrado.

Em certos casos, fica clara uma certa intenção pedagógica em demonstrar como funciona por dentro o cinema, desvelando ao espectador o filme enquanto artifício. Mas fica clara, sobretudo, a postura autoconsciente de que o próprio filme está inserido no processo de produção dos significados que estão sendo transmitidos e, por isto mesmo, deve ser também parte do tema tratado. Ou ainda, pode-se falar numa inquietação de quem se vê impotente, diante dos recursos do cinema, para poder afirmar “esta é a realidade”, asserção assumida geralmente no discurso da maioria dos filmes (raramente um filme questiona a si próprio enquanto produtor de significados).

Por mais estranho e paradoxal que isso possa parecer, Kiarostami constrói com visível afincamento uma narrativa que busca o discurso objetivista de representar as coisas como elas são, sem a intromissão excessiva do cineasta, e, ao mesmo tempo, desconfia deste discurso. Está aí, nesse paradoxo, talvez a maior peculiaridade na obra de Kiarostami e o que torna os seus filmes obras tão instigantes, que não se definem facilmente e que geram mais perguntas do que respostas.



## Capítulo 3 – Auto-reflexividade e antiilusionismo

*Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior (Kiarostami).*

### 3.1 – Um contraponto: o realismo naturalista do cinema clássico

Ainda nos anos 1910, principalmente com os filmes *O nascimento de uma nação* (*Birth of a nation* – EUA – 1915) e *Intolerância* (*Intolerance* – EUA – 1916), D. W. Griffith trouxe para o cinema a inventividade e eficácia narrativa que iriam delinear algumas das possibilidades mais fundamentais da prática cinematográfica que estava se desenvolvendo. Embora não se possa dizer que tenha realmente inventado novas técnicas, Griffith ficou nos livros de história como um dos primeiros cineastas a arquitetar um diálogo entre estas técnicas que já estavam sendo experimentadas. Colaborou, sim, para que fosse inventada uma nova maneira de utilizar, de forma funcional a uma narrativa, procedimentos especificamente fílmicos como o plano-detelhe, a montagem paralela e a mudança de ponto de vista em relação à mesma cena, tendo como resultado a base para o desenvolvimento da narrativa clássica.

Criou-se, desde então, uma gramática cinematográfica fundada, acima de tudo, no envolvimento perceptivo do espectador, por meio da reprodução da lógica do olhar. Mais ainda, para que o dispositivo de identificação entre o mundo representado na tela e a percepção do espectador se tornasse ainda mais intenso, buscava-se também o envolvimento emocional, suscitado, por exemplo, por meio da tensão criada pela montagem paralela e pela escolha de enredos “pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc.”<sup>32</sup>

É fundamental para a linguagem clássica que o espectador tenha “a sensação de estar assistindo ao acontecimento apresentado, de ser transportado para a realidade simbolizada e de ser confrontado não com uma ficção artística e uma representação estética, mas com um acontecimento real”<sup>33</sup>. Por isso, os elementos da narrativa trabalham juntos para criar a ilusão de que se desenvolvem naturalmente, como se estivessem acontecendo por si mesmos. A este fenômeno chamou-se *invisibilidade*: “Os recursos de montagem e de filmagem recuam para um segundo plano de percepção, na função de possibilitar o desenvolvimento da narração sem se auto-expressar”.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> XAVIER, 1977, p. 31.

<sup>33</sup> Cf. PAVI, 1999.

<sup>34</sup> SAVERNINI, 2004, p. 21.

Assim, o naturalismo característico da narrativa clássica assume a sua forma peculiar, diferente da concepção difundida por Émile Zola no século XIX. Nesse caso específico, a concepção de naturalismo vai além da construção de um espaço, no sentido de reproduzir fielmente as aparências imediatas do mundo físico e da interpretação dos atores, que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, por meio de movimentos e reações “naturais”. Diz respeito, antes de tudo, ao “estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)”.<sup>35</sup> Estabelece-se, então, a *ilusão de realidade* pelo naturalismo da decupagem clássica<sup>36</sup>, caracterizado, segundo Ismail Xavier, pelo fato de todos os elementos de linguagem apontarem para a invisibilidade, de modo que o espectador os aceite de imediato: “Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação”.<sup>37</sup> Segundo Christian Metz, tal modelo narrativo:

---

<sup>35</sup> XAVIER, 1977, p. 32.

<sup>36</sup> “As imagens estão definitivamente separadas e, na passagem, temos o salto; mas a combinação é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente. Isto constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos. Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada” (XAVIER, 1977, pp. 21, 22).

<sup>37</sup> XAVIER, 1977, p. 31.

“desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto –, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente ‘É assim’, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Há um modo fílmico de presença, o qual é amplamente *crível*” (METZ, 1972, pp. 16, 17).

O naturalismo em questão está ligado, portanto, à naturalidade da relação entre o filme e o espectador. O último aceita de imediato o que vê na tela, dada a forma exclusivamente assertiva do discurso. Nessa forma de naturalismo, não há elementos que levam a uma reflexão sobre a forma como o discurso é construído, mantendo-se cuidadosamente a ilusão de que se está diante da realidade e explorando a capacidade natural da imagem em movimento de convencer o espectador disto.



### 3.2 – O documentário auto-reflexivo

Levando em conta a produção de sentido que resulta das operações básicas de filmagem e de montagem, todo filme possui um discurso ideológico. No caso do cinema clássico, esse discurso é apresentado de “forma assertiva”, como assinala Christian Metz, por meio de sua narrativa naturalista, onde discurso é igual à verdade.

Contrapondo-se a esse modelo, certos cineastas propuseram explicitar o processo de produção de sentido na própria estrutura narrativa do filme, de modo que o discurso se tornasse mais evidente e *auto-reflexivo*. Se o cinema clássico busca uma narrativa invisível que oculta sua produção de significados, o modelo auto-reflexivo traz em si “a marca do processo de produção, ao invés de apagar os traços que o denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora e seus interesses”.<sup>38</sup> Assim, “não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacommentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento”.<sup>39</sup>

O conceito de *auto-reflexivo* fora formulado por Bill Nichols enquanto estudava a evolução da linguagem documentária, no início dos anos 1980, tendo como perspectiva a “voz” do filme, ou, em outras palavras, a natureza

---

<sup>38</sup> DA-RIN, 2004, p. 134.

<sup>39</sup> Idem, p. 170.

do seu discurso; em seus próprios termos, “a maneira como ele [o cineasta] nos fala ou como organiza o material que nos apresenta”.<sup>40</sup> Naquele contexto, ele percebeu que uma nova forma de voz emergia em meio às alternativas convencionais de documentário. Seriam obras que “assumem formas mais complexas”, que, por tratar do seu próprio discurso dentro do filme, “tornam mais visíveis os pressupostos estéticos e epistemológicos”.<sup>41</sup>

Nichols enquadrou essa nova forma de documentário – que chamou de “auto-reflexivo” – no seu “quarto modelo de representação”, seguindo-se aos modelos da “voz-de-Deus”, do “cinema direto” e do “filme de entrevista”. Segundo o autor, o documentário auto-reflexivo deixa

“patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas” (NICHOLS, 2005, p. 49).

Ao analisar os modelos de discurso utilizados mais freqüentemente, Nichols concluiu que os cineastas contemporâneos parecem ter “perdido a voz”. Ele queria dizer com isso que a maioria dos cineastas renunciam,

---

<sup>40</sup> NICHOLS, 2005, p. 50.

<sup>41</sup> Idem, p. 49.

politicamente, à própria voz em favor da de outros – “em geral, personagens recrutados para o filme e entrevistados”.

“Formalmente, rejeitam a complexidade da voz e do discurso pela aparente simplicidade da observação fiel ou da representação respeitosa, pela traiçoeira simplicidade do empirismo não questionado (do tipo: as verdades do mundo existem; só é preciso tirar-lhes a poeira e relatá-las). Muitos documentaristas parecem acreditar naquilo em que os diretores de ficção apenas fingem acreditar ou que declaradamente questionam: que o filme cria uma representação objetiva da realidade. Esses documentaristas usam o molde mágico da verossimilhança sem recorrer abertamente ao artifício, como faz o cineasta contador de histórias. *Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista*” (NICHOLS, 2005, p. 50).

Mais do que a assinatura pessoal no filme, o que Nichols está cobrando dos cineastas é uma desconfiança em relação aos artifícios cinematográficos, uma tomada de posição em relação ao próprio cinema, sem o receio de expor os artifícios do meio. A razão que justificaria essa postura é que o cineasta, ao tomar a decisão de contar uma história, torna-se também um produto do contexto em que a história acontece. Como obviamente o cinema pode apenas representar as coisas, a forma dessa representação é o que vai determinar a realidade apresentada. É importante, então, que haja um diálogo explícito entre a forma escolhida, os

artifícios selecionados, e a realidade que eles abordam, pois ambos se constroem a partir do contato entre si. Se tomada singularmente, como resultado de acontecimentos particulares, cada história a ser contada demanda uma forma diferente que será estabelecida por meio do contato e do diálogo direto do cineasta com esta história, o que faz da forma, dos artifícios escolhidos, também partes indissociáveis e determinantes da representação. Os artifícios de linguagem são as estratégias encontradas pelo ego do autor para filtrar a realidade representada.

O que dissocia o filme auto-reflexivo, portanto, é a importância que ele dá ao *processo de construção* da história, à forma como ela é filtrada pelo autor, e não apenas os significados do resultado deste processo. Conforme as idéias de Nichols, no filme auto-reflexivo, o cineasta adota em seu trabalho “a assunção epistemológica básica de que a posição do *ego* em relação ao mediador do conhecimento” é “socialmente e formalmente construída e deve se revelar como tal”. “Em vez de provocar a paralisia diante de um labirinto, essa perspectiva restaura a dialética entre o eu e o outro: nem o ‘lá fora’ nem o ‘aqui dentro’ contêm um significado inerente. O *processo* de construção de significado se sobrepõe aos significados construídos”.<sup>42</sup>



---

<sup>42</sup> NICHOLS, 2005, p. 64.

### 3.2.1 – *Um homem com uma câmera*

Em seu texto, Nichols refere-se especificamente a produções do final da década de 1970. Entretanto, pode ser aplicado à categoria do documentário auto-reflexivo um filme produzido cinco décadas antes: *Um homem com uma câmera* (*Cheloveks kinoapparatom* – URSS – 1929), de Dziga Vertov. Embora à época não tenha sido reconhecido o seu valor inovador, *Um homem com uma câmera* teve uma importância revolucionária sobre a forma de se fazer documentário, servindo de modelo para cineastas de todo o mundo até os dias de hoje. E Vertov o pressentia: “Nós pensávamos ter o direito não somente de não fazer filmes para o grande consumo, mas também, de tempos em tempos, os *filmes que gerem filmes...*”.<sup>43</sup>

Mesmo sem ganhar muito crédito do público e da crítica em seus experimentos, Vertov mantinha a postura de visionário, acreditando estar desenvolvendo uma forma inteiramente original de se fazer cinema. Na abertura de *Um homem com a câmera*, é exibido o seguinte texto:

“À ATENÇÃO DO ESPECTADOR: Este filme apresenta um experimento na COMUNICAÇÃO CINEMÁTICA de eventos visíveis SEM O AUXÍLIO DE INTERTÍTULOS (um filme sem intertítulos), SEM O AUXÍLIO DE UM ROTEIRO (um filme

---

<sup>43</sup> VERTOV *apud* ROUCH (no prefácio para o livro *Dziga Vertov*, de Georges Sadoul).

sem um roteiro), SEM O AUXÍLIO DE CENOGRAFIA (um filme sem *sets*, atores, etc.). Esta obra experimental objetiva a criação de uma verdadeira e absoluta linguagem internacional do cinema, baseada na total separação da linguagem do teatro e da literatura. Autoria da supervisão do experimento: Dziga Vertov”.

Logo depois da abertura do filme, vemos imagens de uma cidade grande e seus habitantes e, em seguida, uma câmera filmando esta mesma cidade. O processo de produção do próprio filme começa, então, a ser explicitado, primeiro com as imagens sendo filmadas, depois com as mesmas sendo trabalhadas na sala de montagem e, por fim, sendo projetadas para o público. Esta seria a ordem natural dos acontecimentos. No entanto, é logo na abertura que vemos a sala de cinema vazia e o público, aos poucos, ocupando-a. Inicia-se, então, a projeção e passamos a assistir, junto com o público da sala de cinema dentro do filme, ao filme que está sendo produzido. Dessa forma, *Um homem com uma câmera* funda-se em uma “estrutura em abismo”, onde o filme dentro do filme não apenas fala do processo de produção da obra a que assistimos, como é o próprio resultado dele. De modo geral, é um caso semelhante ao identificado por Christian Metz no filme *Oito e meio* (*Otto e mezzo* – Itália / França – 1963), de Federico Fellini, em que o próprio filme retrata a si mesmo.

“Assim como os quadros nos quais aparece um quadro, os romances em que se trata de um romance, *8 ½* pertence com

‘seu filme dentro do filme’ à categoria das obras de arte desdobradas, refletidas em si mesmas. Para definir a estrutura particular deste tipo de obras, foi às vezes proposta a expressão de ‘construção em abismo’, tomada da linguagem da ciência heráldica<sup>44</sup> e que de fato se presta muito bem a designar esta construção que possibilita todos os jogos de espelho” (METZ *apud* ANDRADE, 1999, p. 99).

Porém, enquanto em *Oito e meio* assistimos ao próprio filme sendo feito sob uma perspectiva intimista, a partir da mente do diretor, no “cine-olho” de Vertov, vemos as imagens, em sua maioria, através da perspectiva da lente da câmera (a câmera ganha o papel de personagem-narrador) – muitas vezes com a imagem de um olho sobreposta: a visão da realidade a partir do olho mecânico do cinema, mas com uma percepção humana por trás do aparato. Isso cria uma relação de cumplicidade com o espectador, pois este, vendo uma imagem e, em seguida, a câmera filmando esta mesma imagem, é induzido a sempre perceber a presença, mesmo quando latente, da lente da câmera nas imagens que vê, o que gera um certo distanciamento, um estranhamento e a quebra do naturalismo na recepção – ou seja, o espectador não percebe a imagem de forma natural, como acontece na invisibilidade da narrativa clássica.

Com uma espécie de intenção pedagógica, o cineasta se manifesta na seqüência em que fotogramas são manipulados na sala de montagem.

---

<sup>44</sup> “Na heráldica, fala-se em ‘construção em abismo’ quando no interior de um brasão, um segundo brasão reproduz o primeiro em tamanho menor” (METZ *apud* ANDRADE, 1999).

O fato de as imagens que estão sendo trabalhadas na sala de montagem coincidirem com as que vimos anteriormente indica que o filme a que estamos assistindo é o mesmo que está em vias de produção, o que gera um distanciamento do plano factual dos acontecimentos registrados e desvia parte da atenção do espectador para o processo de construção do filme. Dessa forma, o próprio filme se torna um fato a ser tratado na narrativa. Fato este tão importante quanto aqueles a que o filme se propõe narrar. Passamos a perceber a narrativa não como entidade onisciente e oculta, mas como um acontecimento próprio que interfere e dá significados às imagens filmadas.

Ainda assim, mesmo enfatizando a câmera como protagonista do filme, uma atenção sobre a montagem revela o processo de construção também sob a perspectiva mental do diretor. Dada sua força narrativa, a montagem em *Um homem com uma câmera* se torna a voz ao discurso de Vertov, explicitando o seu principal papel no filme.

“Recursos [...] principalmente de montagem contribuem para criar contrastes, metáforas visuais e recontextualização de cenas familiares, provocando estranhamento e dificultando deliberadamente uma interpretação unívoca. Todo o filme é permeado de montagens paralelas, que convidam o espectador a refletir sobre o vínculo ideológico entre os eventos relacionados na tela: o cinegrafista, a montadora e o projetorista comparados aos demais trabalhadores; os hábitos burgueses e o modo de vida proletário; os ritmos metropolitanos e as atividades humanas.

Outra técnica privilegiada por Vertov e Svilova [Yelizaveta Svilova, a montadora do filme] é a da montagem disruptiva-associativa, em que uma imagem aparentemente incongruente é inserida em uma seqüência, antecipando um tema, estabelecendo uma ligação com algum conteúdo anterior ou simplesmente estabelecendo uma relação metafórica com aquilo que está sendo mostrado. O espectador é então motivado a reagir a esta perturbação, desencadeando processos mentais associativos capazes de criar novas ligações lógicas. Ao invés de alimentar a contemplação passiva de uma história que parece contar-se por si própria, o filme impõe-se como discurso construído e reconstruído pelo espectador através de um processo intenso de intelecção baseado no distanciamento crítico” (DA-RIN, 2004, pp. 178, 179).

Este é o filme auto-reflexivo: o espectador “constrói” o filme ao mesmo tempo em que o próprio filme é construído; especialmente por meio da montagem, no caso de *Um homem com uma câmera*. A montagem, nesse caso, é mais uma forma de referência ao próprio cinema e possibilita um enorme leque de possibilidades para se refletir o meio e o próprio filme. Como mais um exemplo da possibilidade reflexiva sobre o cinema e, por conseguinte, sobre a obra em questão a partir dela própria, pode-se dizer que a descontinuidade que caracteriza a montagem do filme de Vertov remete à condição primária das imagens filmadas: na película, cada fotograma é visto separadamente, em uma série de imagens, a rigor, descontínuas, que não necessariamente apresentam conexões lógicas entre si. Isso sugere uma possibilidade infinita dos recursos de montagem,

que podem servir à liberdade criativa de experimentadores que, como Vertov, não têm pudor em *expor* os artifícios de que dispõem. Assim como sugeria Flusser, o cineasta russo quebra a “caixa preta” do meio de expressão com o qual trabalha e como que diz: ‘Vejam como funcionam os artifícios desse mecanismo produtor de discursos chamado cinema’.



### **3.3 – Close-up**

*A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso, os meios eram artísticos (Brecht).*

Pode ser afirmado, sem nenhum pudor, que toda a obra de Abbas Kiarostami analisada aqui é fortemente marcada por uma manifesta autoconsciência. Para começar, o cineasta está freqüentemente presente na diegese de seus filmes, como parte da realidade que ele está filmando, seja dentro ou fora de campo. Em *Homework (Mashgh-e Shab – Irã – 1989)* vemos e ouvimos Kiarostami em vários momentos do filme, dirigindo as crianças e fazendo comentários. Na seqüência auto-referencial mais surpreendente, ele explica a um passante curioso do que se trata a

filmagem. Assim como em *Ordem ou desordem (Be Tartib ya Bedoun-e Tartib – Irã – 1981)*, em que também ouvimos o cineasta dirigindo os pequenos atores ao mesmo tempo em que uma tomada está sendo feita. Já em *Vida e nada mais (Va zendegi edame darad – Irã – 1992)*, *Através das oliveiras (Zir-e derakhtan-e zeytun – Irã – 1994)* e *O vento nos levará (Baad mar ra khahad bord – Irã / França – 1999)*, Kiarostami usa atores para representá-lo, como um alter ego seu.

Em *Vida e nada mais*, o protagonista procura pelos atores que participaram de *Onde fica a casa do meu amigo? (Khane-ye dust kojast? – Irã – 1987)* – a mesma razão que levou Kiarostami a fazer o filme e a refazer a viagem até aqueles pequenos vilarejos ao norte do Irã, que lhe servira de locação para rodar *Onde fica a casa do meu amigo?* Ou seja, tudo nos leva a entender que se trata explicitamente de um alter ego seu. Em *Através das oliveiras*, existe uma situação similar de referência à produção de outro filme seu – nesse caso, *Vida e nada mais*. E em *O vento nos levará*, talvez o mais implícito dos casos, o protagonista é um sujeito de meia-idade, de classe média, que está num vilarejo do Curdistão para realizar algum tipo de filmagem – mais ou menos a mesma situação de Kiarostami em relação ao universo em que ele próprio está filmando.

De forma explícita, o cineasta sempre aparece durante *ABC África (Irã / Uganda – 2001)*. No epílogo de *Gosto de cereja (Tam'e-ghilas – Irã / França – 1987)*, não só Kiarostami, como toda a equipe de filmagem, aparece gravando uma das seqüências do filme a que acabamos de assistir

– neste último caso, no entanto, a metalinguagem é utilizada mais como um comentário final, sem muita consequência para a relação do espectador com a história ao longo do filme.

A pesquisadora e divulgadora do cinema iraniano no Ocidente Mehrnaz Saeed-Vafa observa que “a maioria de suas aparições ou auto-representações são, implícita ou explicitamente, formas de autocritica que incluem crítica do meio [o cinema], como também de classe”. Mehrnaz lembra que essas personagens mostradas nos filmes (*O vento nos levará*, *Vida e nada mais* e até mesmo *Gosto de cereja* – embora neste último seja mais difícil entender o protagonista como um alter ego de Kiarostami) são tipicamente

“um homem de meia-idade, de classe média urbana intelectual, às vezes antipático, cuja profissão, como escreveu certa vez Chris Marker rogando pelo entendimento do desalento de Forugh, é a da desesperança. *Essa autocritica faz de seus filmes não apenas político mas também pessoal*” (SAEED-VAFA, 2004, pp. 65, 66).

Jonathan Rosenbaum – que divide, em ensaios individuais, o mesmo volume com Mehrnaz sobre o cinema de Kiarostami –, ao tratar o mesmo tema, enxerga uma “inquirição” em relação à ética de artistas de classe média representando pessoas pobres. Isso indica, segundo ele, “uma

crítica da distância e da falta de conexão” do artista com o universo retratado.<sup>45</sup>

Em ambos Rosenbaum e Mehrnaz, as estratégias de utilização de elementos auto-referenciais na narrativa, especialmente a auto-representação do próprio diretor na diegese do filme, são sinais de uma postura política de Kiarostami, porque estabelece uma representação da relação de poder entre o cineasta e a realidade registrada e problematiza a ética dessa relação. Tudo isso, como foi dito, de forma auto-referencial e autocrítica, ou seja, tratando de si mesmo enquanto cineasta e do próprio filme.

Embora não haja dúvidas de que a autoconsciência está manifesta em praticamente toda a obra de Kiarostami aqui analisada, o caso de *Close-up (Nema-ye Nazdik – Irã – 1990)* talvez seja o mais complexo e mais auto-inquiridor processo que Kiarostami decreta sobre um filme seu enquanto representação da realidade.

Nessa obra, o cineasta faz uso da linguagem do documentário para narrar uma história tirada de um *fait divers*: um homem fora preso por se fazer passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf e extorquir dinheiro de uma família de classe média, dizendo que iria realizar um filme sobre eles. Depois de ler na imprensa uma reportagem sobre o caso, Kiarostami parte,

---

<sup>45</sup> ROSENBAUM, 2004, pp. 4, 5.

então, a procura das personagens envolvidas naquele fato real para contar sua história.

A temática de *Close-up* faz referência ao cinema a todo o momento. A começar pelo protagonista Sabzian, que se aproveita de sua fisionomia similar à de Makhmalbaf, um dos mais famosos diretores do cinema iraniano, para interpretar o papel de cineasta e enganar a família vítima de seu golpe. Ao ler a história no jornal, Kiarostami diz ter se identificado com Sabzian, pois ele próprio se vê como alguém que se faz passar, de uma outra forma, é verdade, por um diretor de cinema; e, assim como ocorrera com Sabzian, as pessoas lhe dão crédito e ele ainda ganha por isto. No entanto, existe a diferença de que Sabzian seria um cineasta apenas dentro da ficção que criara para enganar aquelas pessoas. Mas com a realização de um filme sobre ele, por um cineasta de verdade, a mentira de Sabzian acaba se tornando também uma verdade.

“Quando me dirigi à casa dos Ahankhan [a família vítima do golpe] para reconstituir a cena da detenção, Sabzian disse a um dos garotos que não os havia enganado, pois prometera vir com sua equipe de filmagem, e a promessa fora cumprida: não éramos nós, por acaso, a sua equipe? [...] Aquilo que dissera podia parecer uma mentira, mas ao mesmo tempo era verdade, pois nos encontrávamos a seu serviço” (KIAROSTAMI, 2004, p. 229).

A ficção criada por Sabzian se tornara realidade por meio do filme de Kiarostami. Acontece aqui uma inversão do papel tradicional do cinema que, geralmente, busca na realidade material para compor suas ficções.

Por ser sobretudo um documentário, *Close-up* mantém um diálogo íntimo com a realidade que busca representar, e, mais do que isso, torna-se parte dela própria. Segundo Nichols, o documentário auto-reflexivo deve expressar sua postura enquanto produtor de significado, cujo processo de produção é inerente à realidade representada. Em *Close-up*, o espectador é lembrado freqüentemente de que está diante da produção de um filme. Assim como em *Um homem com uma câmera*, o espectador constrói o filme junto com o diretor. O cineasta compartilha com o espectador a produção de sua obra fílmica.

O engajamento em relação à personagem e à realidade representada e a vontade de se expor enquanto processo de representação e de produção que inevitavelmente interfere na realidade são tão intensos que o filme acaba interferindo no próprio destino de Sabzian e dos acontecimentos. Não fosse a produção do filme e sua *intervenção* na realidade, o destino do protagonista seria outro. O papel do filme na história contada é justamente dar a oportunidade ao então réu Sabzian de expressar as motivações que o levaram a armar toda aquela situação. O herói aproveita a oportunidade para se expressar, de modo que as pessoas envolvidas na história pudessem lhe compreender para além de suas ações. Tanto que o réu fora absolvido pela justiça e perdoado pela família a

que enganara. É sob tais circunstâncias que o protagonista, embora vindo da realidade, se torna também uma personagem de ficção, na medida em que tem o seu destino conduzido pela história de um filme. Fica clara, por exemplo, a transformação ocorrida na personagem do início até o final da história, apresentando uma curva dramática característica do melodrama. Ao final, Sabzian não é mais o mesmo; está claramente transformado pela história construída pelo filme.

Em sua estrutura narrativa, *Close-up* possui dois tempos: o atual e a representação dos eventos passados. No tempo atual, o diretor registra cenas que ocorrem no presente das filmagens, que, quando iniciadas, Sabzian ainda estava preso e a caminho do julgamento. As cenas de entrevista na prisão e as cenas do julgamento são, portanto, atuais às filmagens. Mas só essas cenas não seriam suficientes, porque os fatos que ocorreram antes do início da produção do filme eram de grande importância para a compreensão da história narrada, uma vez que se tratavam da relação de Sabzian com a família enganada. Kiarostami convenceu, então, as próprias pessoas envolvidas na história a participarem de uma re-encenação, representando os fatos que precederam a prisão de Sabzian. Imagens documentais e ficcionais convivem lado a lado, complementando-se. No filme, a encenação tem a função de *flash-back*. Em uma das seqüências do julgamento, por exemplo, Sabzian conta, a pedido do juiz, como conheceu um membro dos Ahankhan. Há um corte e vamos para a encenação que narra o encontro que deu origem à história. Nesse

momento, o espectador já está habituado à narrativa documentária, com imagens atuais e de entrevistas, mas tem sua experiência deslocada para um ambiente de ficção, por meio de um procedimento típico da narrativa ficcional – que é justamente o *flash-back*. Da mesma forma, mais tarde, estará habituado a uma leitura mais ficcional, diante da re-encenação da história, e será novamente transportado para o documentário. Até que, por fim, os contornos da divisão entre ficcional e real, antes mais determinados, perdem sua nitidez.

O diálogo entre elementos da narrativa ficcional e da documentária está em função de um interessante jogo com o espectador: nas cenas de *flash-back*, o lado documental que explicita a realidade cinematográfica (câmera, diretor etc.) não aparece, e tem-se a impressão da invisibilidade da narrativa, potencializando o envolvimento do espectador. Porém, quando este se encontra novamente diante de um documentário, é mais uma vez distanciado do filme, pois lhe é quebrada a ilusão de realidade. Quando os *flash-back* têm início, o caráter ficcional envolve a narrativa; a personagem está agora interpretando seu próprio papel, enquanto o espectador é colocado diante do confronto entre a perspectiva documental e a ficcional. Como aponta Jean-Louis Comolli, o espectador passa, então, a ser confrontado com duas lógicas de imagens: aquelas em que crê e aquelas das quais duvida. 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.

No lado da linguagem documentária, para que o processo de produção seja explicitado, o diretor de *Close-up* utiliza elementos do que Nichols classificou como modelo auto-reflexivo, demonstrando dentro do próprio filme como havia sido o processo de produção. Por meio de cenas de entrevista em que Kiarostami aparece no quadro conversando com as personagens, fica claro, no filme, como o cineasta se posiciona enquanto “testemunha participante e ativo fabricante de significados”.

Ao se manifestar por meio de sua voz e imagem, em entrevistas com as personagens, o diretor de *Close-up* torna-se, ele mesmo, um ator dentro de seu próprio filme, representando o seu próprio papel. Papel que tem a função de demonstrar, no caso específico de *Close-up*, como os diálogos foram por ele provocados, quebrando a ilusão de que a cena está se desenvolvendo por si mesma, sem a intervenção do cineasta por trás da câmera<sup>46</sup>. O papel que Kiarostami se dá no filme é o de um catalisador que provoca os diálogos e o desenvolvimento da história. Com isso, o cineasta compartilha a experiência com o espectador, no mesmo momento em que ela se dá.

Quando Kiarostami diz ter se identificado com Sabzian não apenas a participação de sua própria pessoa no filme indica uma autoconsciência, como também o protagonista é, em algum grau, um alter ego do cineasta. Isso se dá de forma similar como acontece em *O viajante (Mossafer – Irã –*

---

<sup>46</sup> Isso se dá ao longo de todo o filme, nas seqüências em que eram filmadas em tempo real, ou seja, sobre os fatos atuais à produção do filme. Os acontecimentos anteriores às filmagens foram reconstituídos por meio de seqüências em que as personagens reais se auto-representavam.

1974). Nesse curta-metragem, o protagonista, um garoto colegial, levanta o dinheiro da passagem de ônibus para um cobiçado jogo de futebol em Teerã, fingindo tirar fotos de seus colegas de escola com sua câmera vazia, sem filme e que ele nem mesmo sabe se funciona. Para Rosenbaum, assim como acontece com Sabzian, a personagem de *O viajante* marca uma das muitas instâncias da crítica acerca “da manipulação da mídia e exploração no trabalho de Kiarostami”.<sup>47</sup>

Portanto, assim como em outros filmes já citados, em *Close-up*, Kiarostami se coloca dentro da narrativa, mas, neste caso, de ambas as formas – por meio de uma personagem cuja imagem se confunde com a sua e por meio de sua própria presença evidenciada dentro e fora de campo. No início, o ouvimos interrogando, fora do campo, sobre a situação de Sabzian na delegacia de polícia; depois o vemos no quadro quando visita Sabzian na prisão e realiza a primeira entrevista com o protagonista. Em outras ocasiões, o ouvimos falando com a família Ahankhad, com o juiz no tribunal e, durante a última seqüência, com sua equipe de filmagem, enquanto eles seguiam Makhmalbaf e seu “dublê”. “Em todas essas situações”, comenta Saeed-Vafa, lembrando o fundo autocrítico do procedimento, “somos lembrados de que ele está filmando e nos tornamos conscientes do poder do cineasta, ambos como um juiz e como alguém que intervém na realidade”.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Cf. ROSEMBAUM, 2004.

<sup>48</sup> SAEED-VAFA, 2004, p. 65.

“Essa sua própria inclusão como parte da realidade que ele filma, ganha, por vezes, conotações negativas. Em auto-defesa, Sabzian pergunta a Kiarostami na prisão se ele pensa que ser um cineasta faz dele um trapaceiro como ele próprio” (SAEED-VAFA, 2004, p. 66).

Mais do que a manifestação do próprio cineasta no filme, demonstrando como havia sido a apuração das informações e os diálogos com as personagens, explicita-se também, em algumas passagens, o processo de filmagem. Na primeira seqüência do julgamento de Sabzian, o diretor explica para o “ator” que iria filmar o tribunal com duas câmeras, que uma (o diretor aponta para a câmera) enquadraria todo o “cenário” (o tribunal) em um plano geral, e a outra mostraria o seu rosto num *close-up*.

Novamente, o espectador acompanha junto com o cineasta a sua experiência, no momento em que ela se dá. Da mesma forma como percebemos a câmera de *Um homem com uma câmera* interagir dentro do filme com as imagens que vemos, este procedimento gera um distanciamento do plano factual dos acontecimentos registrados e desvia parte da atenção do espectador para o processo de construção do filme, tornando-se, o próprio filme, um fato a ser tratado na narrativa.

Soma-se à obra kiarostamiana o fato de que, com a intenção de compartilhar com o espectador a construção do filme, coexiste o objetivo de que a realidade representada – e o seu desenrolar imprevisível e suas

ambigüidades – seja investigada também pelo espectador, ou seja, como sua construção acontece desvelada diante do espectador, este tem aberta a possibilidade de uma interpretação própria, e, para isso, o seu espírito crítico é solicitado para se relacionar com a obra.

Em uma das últimas seqüências do filme, a equipe filma à distância o encontro entre Sabzian e Makhmalbaf, mas o áudio falha, tornando-se possível identificar apenas fragmentos do diálogo que se intercalam com o silêncio. Aqui, o efeito de distanciamento é ainda mais intenso, já que nos falta um elemento essencial – o som – para percebermos as imagens diante de nós como acontecimentos reais. A ilusão de realidade que ainda existia é praticamente anulada pelo procedimento, que distancia o espectador como se dissesse ‘isto é um filme!’.

Na última cena de *Close-up*, logo depois da seqüência que tem o áudio cortado, Sabzian e Makhmalbaf chegam à porta da casa dos Ahankhan. Uma voz pergunta pelo interfone de quem se trata, e o protagonista, com um vaso de flores nas mãos, responde: “Sabzian”, dizendo agora a verdade. A pessoa do outro lado parece não reconhecer Sabzian e ele, então, é forçado a dizer novamente que é Makhmalbaf. A situação se esclarece e a porta se abre, levando Sabzian a se comover com o perdão dos Ahankhan. A imagem é congelada em Sabzian, aos prantos, com o vaso de flores nas mãos, amparado por Makhmalbaf. Entra uma música sentimental (a primeira durante todo o filme) sobre a imagem congelada e saímos do filme carregando toda a emoção expressa na forma

de melodrama, por Sabzian e pela narrativa. A catarse alcançada no final, entretanto, não é o resultado de uma forma natural de se construir o envolvimento emocional, como demonstrado anteriormente. O distanciamento, no caso da última cena, não estaria, tampouco, na anulação do envolvimento emocional do espectador, mas na sua recriação.



## Capítulo 4 – Estrutura serial

### 4.1 – *Vida e nada mais*

Em 1990, um terremoto devastou a região norte do Irã, justamente onde, três anos antes, havia sido filmado *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye dust kojast?* – Irã – 1987). Ao ouvir a notícia de que 95% da população daquela região morrera sob os escombros, Kiarostami, preocupado com o destino principalmente dos dois protagonistas de seu filme, decidiu fazer uma viagem com seu filho, três dias após o terremoto, na tentativa de encontrá-los. Regressou a Teerã sem sucesso e, depois disto, resolveu refazer a viagem com o mesmo objetivo, mas desta vez para ser contada em outro filme.

“Naquela semana [da viagem à região atingida pelo terremoto], eu havia sido convidado para um festival em Mônaco, por causa desse mesmo filme [*Onde fica a casa do meu amigo?*]. No final da projeção, alguém me perguntou onde ficavam os lugares em que havia ambientado a história, e eu respondi: ‘Em lugar nenhum!’, pois lá não havia mais nada, e contei aquilo que vira.

Quando voltei ao Irã depois de minha estada em Mônaco, havia um barulho enorme a respeito desses dois garotos. Os repórteres do rádio, da televisão e dos jornais estavam todos à procura deles. Parecia que todos os iranianos estavam preocupados com o destino das duas crianças. Os heróis de meu filme haviam se tornado os símbolos daquela região. Mas em mim havia passado a vontade de procurá-los, pois já não havia lugar para os

sentimentos. Eu ia amadurecendo outra convicção, nascida daquela primeira viagem” (KIAROSTAMI, 2004, p. 234).

Nascia, assim, a partir daquele terremoto, *Vida e nada mais (Va zendegi edame darad* – Irã – 1992). Nesse filme, o lado documental se faz mais presente em relação a *Onde fica a casa do meu amigo?*, já que a história é construída a partir de um fato real e objetivo, que existiu independente do filme. Além disso, o objetivo prioritário era justamente documentar as conseqüências do terremoto sobre a região atingida.

O filme é uma representação da viagem que Kiarostami havia feito com o filho e, embora filmado cinco meses depois do desastre, sua história se situa a cinco dias após o terremoto. Apesar do diretor ainda ter encontrado fortes marcas do acontecimento nos lugares por onde passou, a atualidade das imagens ganha um certo grau de artificialidade, já que existe considerável espaço entre o tempo das filmagens e o da representação. Alguns procedimentos foram buscados para trazer mais verossimilhança: o diretor chegou a pedir, por exemplo, que algumas pessoas sujassem novamente suas casas e roupas. “Tudo aquilo que se vê no filme está demasiadamente arranjado, mas o lado documentário era intragável para aquelas pessoas naquele momento; e eu respeitei os seus desejos”<sup>49</sup>, justifica Kiarostami.

---

<sup>49</sup> KIAROSTAMI, 2004, p. 234.

Embora as ruínas das casas e das famílias tenham uma forte presença nas imagens, o que interessava ao diretor, segundo ele mesmo, não eram os aspectos de uma reportagem sensacionalista, na qual se enfatizasse a catástrofe dos escombros e a tragédia dos corpos de milhares de vítimas. Interessava-lhe mais um dado que estava além das imagens impactantes da destruição: a forma como a vida, contumaz, se reorganizava. Ainda no princípio da viagem, quando são mostradas as primeiras cenas dos escombros e pessoas trabalhando sobre a sujeira – imagens que o protagonista observa enquanto passa com seu carro – é um choro de um bebê que mais irá atrair sua atenção e, conseqüentemente, a da câmera. Em outra cena, um homem com o braço ferido tenta instalar uma antena de TV para acompanhar um jogo de futebol. Mais uma demonstração da vida superando a tragédia acontece na cena em que um morador de um dos vilarejos da região atingida pelo terremoto conta, num diálogo com o protagonista, que havia se casado no dia seguinte ao do terremoto, apesar de ter perdido dezenas de parentes.

“Quando se recebe a notícia com o filtro da mídia, pensa-se imediatamente na catástrofe e na morte. Eu mesmo, logo que cheguei às zonas abaladas, tive a sensação de que a aldeia havia se tornado apenas um monte de escombros. Depois comecei a perceber alguns detalhes: algumas pessoas lavavam os tapetes e as cobertas estendendo-os para secar nas árvores; uma senhora tentava, sozinha, retirar um tapete debaixo de quatro metros de escombros; mulheres limpavam o corpo de um menino morto no terremoto e, bem ao lado, na

mesma água, outras mulheres lavavam suas roupas. Vi muitas cenas desse gênero, que testemunhavam o desejo dos habitantes de sobreviver. O drama adquiria um outro valor e uma nova dimensão. De um lado, a tragédia; de outro, a sensação do sol escaldante, a extraordinária presença das montanhas contrapondo-se às ruínas. Podia sentir um extraordinário instinto de vida” (KIAROSTAMI, 2004, pp. 234, 235).

Mais uma vez, o interesse de Kiarostami é pautado pelos aspectos simples e os hábitos corriqueiros do cotidiano das personagens, ainda que esteja próximo a uma catástrofe.

Nesse filme, o protagonista assume o ponto de vista do diretor, que observa e registra a realidade a seu modo. Mais do que isso, fica entendido que ele interpreta o papel do próprio Kiarostami. No meio do trajeto de sua viagem, ao dar carona a um homem, o protagonista lhe pergunta se o está reconhecendo. Com um pouco de dificuldade, o homem afirma que sim, lembra-se dele. Então, é a vez do menino perguntar: “Senhor Ruhi, por que em *Onde fica a casa do meu amigo?* o senhor parece mais velho e tinha uma corcunda?”. “Esses homens é que me colocaram uma corcunda em minhas costas”, responde o homem. “Então, eles disseram que eu deveria parecer e atuar como uma pessoa mais velha. Mas, para lhe dizer a verdade, eu não gostei. Que tipo de arte é essa que mostra as pessoas mais velhas e mais feias do que elas são? Se você fizer um velho um

pouco mais jovem, isto é arte”. Nesse momento, é sugerida a relação do protagonista com Kiarostami; sem, contudo, tornar isto demasiado explícito.

Os diálogos mencionados chamam a atenção para outro fato interessante: um artifício que fora criado em *Onde fica a casa do meu amigo?* justamente para se convencer de que se tratava da realidade é revelado em *Vida e nada mais*. Ao revelar o artifício do primeiro filme, ganha-se mais verossimilhança no segundo: agora, é *Vida e nada mais* que fala da realidade.

Vale notar que, mesmo evidenciando os artifícios ficcionais, *Vida e nada mais* e o acontecimento que lhe deu origem explicitam o lado da realidade presente em *Onde fica a casa do meu amigo?* Este, embora mais ficcional do que o outro, por ter sua história narrada numa estrutura dramática fechada, mais próxima do melodrama, contém características que o aproximam da realidade: as locações são autênticas, ou seja, não foram utilizados espaços compostos para o filme<sup>50</sup>, mas os locais onde realmente viviam as personagens; as personagens são interpretadas por atores não-profissionais, pertencentes aos vilarejos onde o filme fora rodado. Embora não se trate de nenhuma novidade na prática cinematográfica, não fossem utilizados tais elementos da realidade em *Onde fica a casa do meu amigo?*, *Vida e nada mais* não seria possível. Daí a ironia de um fato real e imprevisível – e nada mais real e imprevisível que

---

<sup>50</sup> Com exceção de algumas adequações do espaço real à história ficcional.

um terremoto, impossível de ser forjado (pelo menos neste tipo de cinema) – ter como referência uma obra preponderantemente ficcional, mas que contém elementos reais dentro de sua representação e, portanto, passíveis de serem afetados pela realidade: foram os próprios vilarejos, locações de *Onde fica a casa do meu amigo?*, que foram destruídos e, com isso, suas próprias personagens se tornaram também personagens de *Vida e nada mais*.

Essa relação entre os dois filmes ultrapassa o plano fílmico no momento em que um fato externo, absolutamente fora do controle do diretor, os une; e, ao mesmo tempo em que dá continuidade à história (agora real) das personagens do primeiro, revela-o enquanto filme. Desenvolve-se aqui uma curiosa relação na recepção dos filmes: o espectador de *Vida e nada mais* se sente mais próximo da história e das personagens, devido a sua experiência prévia com *Onde fica a casa do meu amigo?* No entanto, ao mesmo tempo em que o diálogo entre os dois filmes gera empatia no espectador, causa-lhe certo distanciamento, já que a todo o momento o segundo refere-se ao primeiro não apenas como realidade mas também como *filme*.

Ainda no início de sua viagem, o filho pergunta por que certas construções que avistam da estrada não foram destruídas pelo terremoto. O pai lhe responde, dizendo que aquelas construções foram feitas com cimento e, por isso, puderam suportar o terremoto. No entanto, “a casa deles é feita de barro e tijolo batido”, explica o pai. “Você tem que se

lembrar disso no filme [*Onde fica a casa do meu amigo?*].” Quando se aproximam de Koker, vilarejo onde fora rodado o primeiro filme e onde moram os pequenos atores procurados, logo reconhecemos o local pela imagem do caminho sinuoso que Ahmad havia percorrido reiteradas vezes, em *Onde fica a casa do meu amigo?* Perto dali, buscando informações sobre os meninos procurados, o protagonista exhibe um cartaz do filme, em que se destaca a foto de Ahmad. Nesse momento, somos convencidos de que a locação e as personagens do primeiro filme são reais, ou seja, as percebemos como algo que preexiste ao filme, que se encontra além do ambiente ficcional em que estivemos envolvidos anteriormente. Vemos, então, realidade e ficção perderem a nitidez de seus contornos na memória armazenada de *Onde fica a casa do meu amigo?*



#### **4.2 – *Através das oliveiras***

Em seu próximo filme, *Através das oliveiras* (*Zir-e derakhtan-e zeytun* – Irã – 1994), Kiarostami usará a mesma estratégia de explicitar a “realidade cinematográfica” do filme anterior: desta vez, são os artifícios de *Vida e nada mais* que são revelados, como numa espécie de *making of* ficcional, já que fora feito depois. Em *Através das oliveiras*, Kiarostami narra

a interferência do cinema – no caso, o seu *Vida e nada mais* – na realidade que este busca registrar – no caso, o terremoto.

*A noite americana (La nuit américaine* – França / Itália – 1973), de François Truffaut, possui uma idéia similar – um *making of* de um filme do próprio Truffaut. Neste caso, no entanto, assistimos à filmagem de uma produção ficcional, e não à de um filme que de fato foi feito. *Através das oliveiras* nos mostra uma equipe de filmagem produzindo *Vida e nada mais*, demonstrando como havia sido o seu processo de produção, embora tudo tenha sido reproduzido, pois fora rodado dois anos depois.

Kiarostami trabalha, novamente, para aproximar o espectador, que irá reconhecer as cenas sendo feitas dentro de *Através das oliveiras*, pois já as vira prontas em *Vida e nada mais*. Soma-se, no caso presente, a relação de cumplicidade entre cineasta e espectador, ao explicitar o próprio processo de construção do seu filme, os problemas que tal processo carrega e o seu resultado, curiosamente percebido *a priori* (no filme anterior). Nesse sentido, segundo Ana Lúcia Andrade, em *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*, “a metalinguagem permite que o público experimente, ainda que de forma imaginária, do processo de construção da narrativa”<sup>51</sup>.

Em *Através das oliveiras*, a manifestação da metalinguagem é especialmente complexa e peculiar por se tratar de um filme que narra o

---

<sup>51</sup> ANDRADE, 1999, p. 67.

seu próprio processo de produção, mas que também é o processo de produção de outro filme – ou seja, temos dois filmes, *Vida e nada mais* e *Através das oliveiras*, que tiveram o mesmo processo de produção. Isso, é claro, ficcionalmente, já que o primeiro, que seria o filme pronto, fora filmado antes do segundo, que seria o processo de produção do primeiro. Portanto, *Através das oliveiras* se trata de um filme não apenas sobre si mesmo – ou seja, seu próprio processo de produção é parte da história narrada – mas também sobre *Vida e nada mais*, sobre o qual pretende narrar a história de sua produção. Esse diálogo entre obras distintas exige que o espectador tenha como referência as obras precedentes. Embora se refira a um inventário imagético mais amplo (no presente caso, as relações se situam apenas entre três filmes), Andrade chama a atenção para a relação entre espectador e obras que fazem uso da metalinguagem:

“Para uma leitura mais completa de uma obra, ou mesmo para a identificação e o reconhecimento das citações intertextuais, o espectador necessita *a priori* de um amplo inventário imagético. A metalinguagem requer este inventário como referencial para que se constitua de forma mais eloqüente e funcional” (ANDRADE, 1999, p. 70).

Tal como nas relações entre os dois primeiros filmes dessa trilogia, ao mesmo tempo em que os elementos da metalinguagem trabalham para aproximar o espectador, por meio da familiaridade gerada, são causados

estranhamentos que confundem o espectador, remetendo-se novamente ao “princípio da incerteza” na obra do cineasta iraniano (ver capítulo 2). Em *Através das oliveiras*, as claquetes que aparecem nas cenas de filmagem do que seria *E a vida continua* não indicam o título do filme que estaria em produção – ou seja, *E a vida continua* – e sim o título do que está de fato sendo filmado, *Através das oliveiras*. Na pesquisa que deu origem ao ensaio *Caminhos de Kiarostami*, Jean-Claude Bernardet apurou as razões que levaram o diretor a este confuso jogo de referências entre os dois filmes:

“A equipe chamou a atenção de Kiarostami sobre o ‘engano’, e ele explica: *Através das oliveiras* é uma *reconstituição* da realidade, não a realidade em si, ‘portanto, parecia-me justificado escolher o título do filme que estávamos filmando’. [...] O motivo pelo qual a claquete traz a menção a *Através das oliveiras* é provavelmente o mesmo que faz com que Farhad Kheradmand – ator que interpreta em *Vida e nada mais* o papel do diretor de *Onde fica a casa do meu amigo?*, isto é, Abbas Kiarostami, que depois do terremoto procura as crianças que atuaram neste último filme – seja chamado pelo próprio nome e não de Kiarostami. Daí as explicações de Kheradmand: ‘Isso provoca numerosas confusões. Quando *Vida e nada mais* terminou, nos diversos países em que eu fui, como o Japão, as pessoas pensavam que eu era Kiarostami e me cumprimentavam pelo filme. Eu tinha que esclarecer que era o ator, e não o diretor.’” (BERNARDET, 2004, p. 25).

A estrutura serial que envolve a trilogia – *Onde fica a casa do meu amigo?*, *E a vida continua* e *Através das oliveiras* – trabalha para aproximar o espectador, pois este pode reconhecer em cena o filme anterior, causando-lhe familiaridade e empatia. Mas, ao mesmo tempo, é distanciado dos filmes anteriores, pois desvela sua condição de artifício. Ao final, não só os filmes que precedem o último são vistos como artifício, como também o último, pois este, como os outros, poderá ter seus artifícios revelados num possível próximo filme. É como se o espectador estivesse sendo educado a duvidar do que vê, mesmo quando, ao mesmo tempo, muito é feito para que acredite. Esse paradoxo entre utilizar diversas estratégias para se aproximar da realidade e, ao mesmo tempo, revelar os seus artifícios, se mostrará comum em praticamente todos os filmes de Kiarostami até os anos de 1990.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora não abranja todos os seus filmes, não seria imprudente afirmar que esta investigação fornece subsídios para a conclusão fundamental de que o cinema de Abbas Kiarostami possui certos paradigmas essenciais que permeiam toda a sua filmografia. Seriam eles: a autoconsciência que gera reflexões sobre os próprios filmes e, portanto, sobre o cinema; e a busca por uma estética da transparência, na tentativa de captar a realidade de forma objetiva. Embora não tenha havido acesso a todos os seus filmes, a amostragem foi quantitativamente significativa e suficiente para verificar essas características, que estabelecem a relação de Kiarostami com o cinema de forma bastante singular, a partir da qual é possível reconhecer a sua marca que aponta possibilidades diferenciadas de narrativas.

Ainda assim, este estudo, obviamente, não define – e tampouco tem esta pretensão – a obra de Kiarostami, até porque esta apresenta uma estética complexa e aberta, o que possibilita um sem-número de perspectivas para abordagem. É, antes, um caminhar em torno da obra desse cineasta iraniano, ressaltando elementos de sua estética, tendo como princípios a experiência pessoal diante de seus filmes e a diversidade da leitura de textos que o processo do curso de Mestrado em Artes para o qual esta dissertação foi produzida exigiu. Não existe, portanto, a proposta

de um aprofundamento de uma teoria ou de um autor da tradição da teoria do cinema específicos. As idéias de todos os autores aqui citados estão em função da análise das obras enfocadas, e não o contrário.

O recorte feito aqui, apesar de remeter de muitas formas ao conjunto da obra de Kiarostami, deixa uma série de questões em aberto. Trata-se de um cineasta cuja inquietude e ousadia impulsionam o desenvolvimento de sua obra que parece não parar de ser expandida em suas possibilidades estéticas. Os casos de dois de seus filmes posteriores a *O vento nos levará* (o último filme de Kiarostami a ser analisado neste estudo) – *Dez* (*Ten* – Irã / França / EUA – 2002) e, principalmente, o mais recente *Cinco* (*Five / The lagoon and the moon* – Irã – 2002 / 2003) – excedem os pressupostos levantados aqui, embora, vale a pena reiterar, contêm muitas das questões identificadas nos filmes anteriores. Esse desenvolvimento torna-se ainda mais complexo quando o diretor passa não apenas a filmar com câmeras digitais, mas reformula suas propostas, baseando-se no novo suporte – o que poderia ser objeto de um outro estudo da obra deste cineasta.

Entretanto, é salutar que sua cinematografia seja conhecida e apreendida para que se possa tomar seus recentes trabalhos para exame. Mais ainda, quando se constata que existe tão pouca bibliografia acerca da obra de Kiarostami no Brasil. O fato é que existem apenas dois livros publicados – *Kiarostami*, da Cosac Naif, em que o próprio cineasta discorre sobre seus filmes, incluindo também o texto “O real, cara e coroa”, de

Youssef Ishaghpour, e *Caminhos de Kiarostami*, de Jean-Claude Bernardet, editado pela Cia. das Letras.

Pensar o cinema de Kiarostami no contexto do Brasil é importante não apenas para que se entenda melhor os filmes deste diretor. Os pressupostos levantados neste estudo servem também para se pensar o cinema nacional, especialmente a produção documentária – de um lado, para alertar sobre o excesso de filmes que se prestam ao mero registro, sem que haja reflexão sobre a forma em que se estabelece a relação entre linguagem e realidade, reproduzindo modelos prontos mais próximos da narrativa da reportagem televisiva do que das possibilidades que o cinema oferece; de outro lado, para compreender os filmes que seguem a tradição do documentário auto-reflexivo, como o caso do recente *Santiago* (Brasil, 2007), em que o diretor João Moreira Salles problematiza a posição de poder de si mesmo, enquanto cineasta, em relação ao universo que representa.

Em suas indagações sobre a identidade estética dos filmes de Kiarostami, o pesquisador Alberto Elena chega à conclusão de que a essência desta estética encontra-se sobretudo na cultura persa. O próprio cineasta confirma: “Sem dúvida, meus filmes têm suas raízes profundamente imersas no coração da cultura persa. Como poderia ser de outro modo?”<sup>52</sup>. A conclusão de Elena, por mais atinada, não exige que a

---

<sup>52</sup> KIAROSTAMI *apud* ELENA, 2002, p. 4.

obra de Kiarostami seja analisada a partir da tradição da linguagem cinematográfica, entendida como algo universal, sejam os filmes orientais ou ocidentais. Aliás, é justamente por ser universal que sua obra tem sido tão difundida pelo mundo, inclusive no Brasil.

A idéia de uma linguagem universal ganha proporções particulares na obra de Kiarostami. Em geral, a prática cinematográfica, como característica do processo evolutivo de sua linguagem, vai absorvendo as experimentações estilísticas que demonstram eficácia como procedimentos narrativos. À medida que a linguagem cinematográfica vai se apropriando de tais procedimentos, criam-se novos códigos que são reutilizados, integrando-se ao inventário narrativo que se acumula com a História do Cinema. Isso ocorre a partir de um fenômeno que pode ser chamado de metalinguagem intertextual, onde procedimentos narrativos remetem a matrizes preexistentes. É dessa forma que o espectador passa por um processo de “alfabetização” constante.

O problema disso, segundo o formalista Victor Chklovski, é que a experiência ficaria automatizada, diante do reconhecimento imediato dos códigos.<sup>53</sup> A recusa da síntese e a rejeição ao enquadramento do objeto em uma estrutura pré-determinada são sinais de uma estética formalista, em que, segundo Chklovski, deve-se tornar singular o objeto representado, ou seja, deve haver uma forma para cada objeto. O formalista russo defende

---

<sup>53</sup> CHKLOVSKI, 1978.

ainda que, na singularização do objeto, a percepção do espectador (ou do leitor) seja prolongada e dificultada, por meio de procedimentos estéticos.

É possível dizer que existe um matiz formalista que permeia a estética kiarostamiana – a desdramatização, o princípio da incerteza ou o cinema incompleto, por exemplo, podem ser entendidos também como estratégias para a dificuldade da percepção, e o plano-sequência como uma estratégia para o prolongamento da percepção. O resultado seria a efetivação do efeito de distanciamento<sup>54</sup>, pois o olhar do espectador estaria livre da “automatização” que a reutilização de códigos de linguagem provocariam<sup>55</sup> (a idéia de distanciamento está, portanto, ligada a um contexto mais abrangente da obra de Kiarostami do que apenas nos procedimentos antiilusionistas e de auto-reflexividade, como foi mais salientado neste estudo).

No entanto, somando-se a isso a simplicidade narrativa e temática, os filmes de Kiarostami, em geral, não podem ser vistos como obras herméticas ou de difícil compreensão. Ao contrário, seria mais justo afirmar que, no caso de Kiarostami, a recusa à síntese gramatical, ou o retorno à

---

<sup>54</sup> O próprio Brecht buscou na teoria dos formalistas russos os princípios para desenvolver o seu conceito de distanciamento.

<sup>55</sup> “Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático; os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falaram pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar esta sensação com a que sentem fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco. As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização. [...] O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução; é por essa percepção da palavra prosaica que se explica a sua audição incompleta” (CHKLOVSKI, 1978, p. 39).

tábula rasa, possibilitaria o acesso e a fruição por um público mais amplo. Citando Gilberto Pérez, Elena corrobora o argumento, dizendo que “nada há de pretensioso ou abstruso nos filmes de Kiarostami: são simples e *sencillos*, livres de qualquer exigência que poderia dividir o público entre os que sabem e os que não”.<sup>56</sup>

“Se alguma distinção introduz o cinema de Kiarostami entre seus espectadores seria, em todo caso, entre os que têm paciência e os que não. Fragmentando e demorando a informação, embarcando em inesperadas digressões, explorando e explotando todas as potencialidades expressivas da repetição, ou promovendo o distanciamento por quaisquer outros meios, Kiarostami aspira lograr a cumplicidade criativa do espectador atento” (ELENA, 2002, p. 7 – Tradução livre do espanhol).

A participação do público é solicitada, no caso dos filmes de Kiarostami, a partir da inquietude que a falta traz, exigindo, como diz Elena, paciência e atenção. Como o próprio realizador deixa patente, no seu texto *Um cinema incompleto*, seus filmes não querem conquistar o espectador mostrando-lhe tudo, mas deixando espaço para que ele também seja um “autor”, ora participando do processo criativo, ora sendo cúmplice desse processo. Trata-se, assim como propunha Brecht, de uma possível “arte do espectador”.



---

<sup>56</sup> PÉREZ *apud* ELENA, 2002, p. 7. Tradução livre do espanhol.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1989.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *O documentário e o filme de ficção: relativizando fronteiras*. Orientador: José Tavares de Barros. Belo Horizonte, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Belas Artes da UFMG.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Trad. Dulce Dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CARROL, Noël. "Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (Volume 2). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CHKLOVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre, 1978.

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.

DABASHI, Hamid. *Close up – Iranian cinema: past, present and future*. London: Verso, 2001.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

- ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madri: Ediciones Cátedra, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Trad. Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Trad. Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- NICHOLS, Bill. "A voz do documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional* (Volume 2). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- PAVI, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROSENBAUM, Jonathan & SAEED-VAFA, Mehrnaz. *Abbas Kiarostami*. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Pierre Lherminier, 1985.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.



## Periódico

*Qui êtes-vous, Monsiuer Kiarostami?*, Cahiers du Cinema, no. 493, julho/agosto 1995.

## Sites consultados

KIAROSTAMI, Abbas. *An unfinished cinema*. In: [http://www.dvdbeaver.com/FILM/articles/an\\_unfinished\\_cinema.htm](http://www.dvdbeaver.com/FILM/articles/an_unfinished_cinema.htm) - Vários acessos entre 2006 e 2007.

PORTUGAL, Cadjá Araujo. *Discussão sobre empirismo e racionalismo no problema da origem do conhecimento*. In: [www.ftc.br/revistafsa/upload/art02\\_Conhecimento.pdf+portugal](http://www.ftc.br/revistafsa/upload/art02_Conhecimento.pdf+portugal) - Vários acessos entre 2006 e 2007.

The Internet Movie Database. In: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) - Vários acessos entre 2006 e 2007.



## FILMOGRAFIA CITADA

*ABC África* (*ABC Africa* – Irã / Uganda – 2001), de Abbas Kiarostami.

*Alemanha ano zero* (*Germania anno zero* – Itália – 1948), de Roberto Rossellini.

*Através das oliveiras* (*Zir-e derakhtan-e zeytun* – Irã – 1994), de Abbas Kiarostami.

*Chegada do trem à estação, A* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat* – França – 1896), de Auguste e Louis Lumière.

*Cinco* (*Five / The lagoon and the moon* – Irã – 2002 / 2003), de Abbas Kiarostami.

*Close-up (Nema-ye Nazdik – Irã – 1990)*, de Abbas Kiarostami.

*Com ou sem ordem (Be tartib ya bedun-e tartib – Irã – 1981)*, de Abbas Kiarostami.

*Cores, As (Rangha – Irã – 1976)*, de Abbas Kiarostami.

*Dez (Ten – Irã / França / EUA – 2002)*, de Abbas Kiarostami.

*Europa 51 (Itália – 1952)*, de Roberto Rossellini.

*Gosto de cereja (Tam'e-ghilas – Irã / França – 1987)*, de Abbas Kiarostami.

*Homem com uma câmera, Um (Cheloveks kinoapparatom – URSS – 1929)*, de Dziga Vertov.

*Intolerância (Intolerance – EUA – 1916)*, D. W. Griffith.

*Janela Indiscreta (Rear Window – EUA – 1954)*, de Alfred Hitchcock.

*Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette – Itália – 1948)*, de Vittorio De Sica.

*Lição de casa (Mashq-e shab – Irã – 1990)*, de Abbas Kiarostami.

*Nascimento de uma nação, O (Birth of a nation – EUA – 1915)*, de D. W. Griffith.

*Natureza morta (Tabi'at-e Bijan – Irã – 1975)*, de Sohrab Shahid Sales..

*Noite americana, A (La nuit américaine – França / Itália – 1973)*, de François Truffaut.

*Oito e meio (Otto e mezzo – Itália / França – 1963)*, de Federico Fellini.

*Onde fica a casa do meu amigo? (Khane-ye dust kojast? – Irã – 1987)*, de Abbas Kiarostami.

*Roma cidade aberta (Roma Città Aperta – Itália – 1945)*, de Roberto Rossellini.

*Simples incidente, Um (Yek Ettafaq-e Sadeh – Irã – 1973)*, de Sohrab Shahid Sales.

*Solução número um (Rah-e hall-e yek – Irã – 1978)*, de Abbas Kiarostami

*Stromboli (Itália/EUA – 1950)*, de Roberto Rossellini

*Vento nos levará, O (Bad ma-ra khahad bord – Irã/França – 1999)*, de Abbas Kiarostami.

*Viagem à Itália* (Viaggio in Itália – Itália / França – 1954), de Roberto Rossellini.

*O viajante* (*Mossafer* – Irã – 1974), de Abbas Kiarostami.

*Vida e nada mais* (*E a vida continua*) (*Va zendegi edame darad* – Irã – 1992), de Abbas Kiarostami.



### **Filmografia completa de Abbas Kiarostami**

*O pão e o beco* (*Nan va kuche* – Irã – 1970).

*O recreio* (*Zang-e tafrih* – Irã – 1972).

*A experiência* (*Tajrobe* – Irã – 1973).

*O viajante* (*Mosafer* – Irã – 1974).

*Duas soluções para um problema* (*Do rah-e hal baray-e yek mas'ale* – Irã – 1975).

*Eu também consigo* (*Man ham mitunam* – Irã – 1975).

*As cores* (*Rangha* – Irã – 1976).

*Traje de casamento* (*Lebas-l baray-e arusi* – Irã – 1976).

*Tributo aos professores* (*Bozorgdasht-e mo'alleem* – Irã – 1977).

*O relatório* (*Gozarash* – Irã – 1977).

*O palácio de Jahan-Nama* (*Kakh-e Jahnan-Nama* – Irã – 1977).

*Pintando* (*Rangzani* – Irã – 1977).

*Solução número um* (*Rah-e hall-e yek* – Irã – 1978).

*Caso 1, caso 2* (*Ghaziye shekl-e avval, ghaziye shekl-e dovom* – Irã – 1979).

*Dor de dente* (*Dandan-e dard* – Irã – 1980).

*Com ou sem ordem (Be tartib ya bedun-e tartib – Irã – 1981).*

*O coro (Hamsorayan – Irã – 1982).*

*O concidadão (Hamshahri – Irã – 1983).*

*Medo e desconfiança (Tars va Suezan – Irã – 1984).*

*Os alunos do primeiro ano (Avvaliha – Irã – 1985).*

*Onde fica a casa do meu amigo? (Khane-ye dust kojast? – Irã – 1987).*

*Lição de casa (Mashq-e shab – Irã – 1990).*

*Close-Up (Nema-ye Nazdik – Irã – 1990).*

*Vida e nada mais (E a vida continua) (Va zendegi edame darad – Irã – 1992).*

*Através das oliveiras (Zir-e derakhtan-e zeytun – Irã – 1994).*

*Jantar para um (Sham-e yeknafare – França / Dinamarca / Espanha / Suécia – 1995).*

*O nascimento da luz (Tavvalod-e nur – Japão – 1997).*

*Gosto de cereja (Tam'e-ghilas – Irã / França – 1997).*

*O vento nos levará (Bad ma-ra khahad bord – Irã / França – 1999).*

*ABC África (ABC Africa – Irã / Uganda – 2001).*

*Sleepers (vídeo-instalação apresentada na 49ª Bienal de Veneza – 2001).*

*Ten minutes older (vídeo-instalação – Irã – 2001).*

*Dez (Ten – Irã / França / EUA – 2002).*

*Cinco (Five / The lagoon and the moon – Irã – 2002 / 2003).*

*Dez sobre 10 (Ten on 10 – Irã – 2004).*

