UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DANIEL MARCOLINO CLAUDINO DE SOUSA

A Diluição do Autor na Trilogia de Koker de Abbas
Kiarostami

versão corrigida

São Paulo
2011

DANIEL MARCOLINO CLAUDINO DE SOUSA

A Diluição do Autor na Trilogia de Koker de Abbas
Kiarostami

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em
Filosofia sob a orientação do Prof.
Dr. Celso Fernando Favaretto.

De acordo:

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

versão corrigida

São Paulo
2011

É preciso sempre ter em mente que estamos vendo um filme. Mesmo nos momentos em que parece muito real, eu gostaria que duas flechinhas ficassem piscando nos dois lados da tela, de modo que o público não esqueça que está vendo um filme, não a realidade. Quer dizer, um filme que nós fizemos com fundamento na realidade.

Abbas Kiarostami

O cinema, como o cristianismo, não se funda sobre uma verdade histórica. O cinema como o cristianismo. O cinema como o cristianismo. O cinema, como o cristianismo, não se funda sobre uma verdade histórica. Dá-nos dela, uma narrativa. Uma história. E nos diz agora: acredite.

Jean-Luc Godard

Enquanto isso o destino seguia nossos passos como um louco de navalha na mão.

Arseni Tarkovski

Ao divino de Borges, a Dom Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho, que, a essa altura, devem ter livrado a humanidade dos monstros de lata. À Via Crucis de Clarice, a ela, ao Bom Ladrão, de Sabino, a Ernesto Sabato, ao Milagre em Milão, ao Morangos Silvestres, ao Palavra, de Dreyer, ao Ladrões de Bicicleta, ao Através das Oliveiras, ao Tempos de Viver, à Emília, que se incomodava com o "a" excedente de Saavedra; a Emil Jannings; ao Viver a Vida; à Ana, de Chico Buarque, e de Tolstói, que, de algum modo, se encontram no ponto alto do poético.

Ao Prof. Celso Favaretto, pelo olhar atento e orientação precisa.

A Ferdinando Martins, pela amizade e terna partilha de leituras variadas e de estímulo pelo que ora se apresenta. A Vicente Neto, pelo abrigo da alma e pelo de sempre, sempre! A Mari-Nilva, por abrilhantar fundamentalmente a vida que me circunda. A Ivan Donnarummo, pelos ABCs em partilha terna; a João de Deus, pela extensa estrada que nos liga desde São Luís a São Paulo. A José Valmir Ratts, pelo convite a minha primeira visita à USP. A João Estevam, o Argos de olhos ternos e atentos. À Luciana Borges e a Michell Tolentino, pelos momentos de lamparina e fogueiras em clã que ainda ardem latentes. À Markelly Fonseca, pelo sorriso. À Ana Paula, pela leveza, pelos cafés; à Lorena, pela ternura.

À Profa. Yanet Aguillera V. Franklin de Matos e ao Prof. Ricardo Fabbrini, cujas observações na qualificação foram precisas e que contribuíram muitíssimo para a melhoria do presente texto.

À Jany Pereira, pelas conversas e cenas inesquecíveis; a Sylvie Bonifácio, pela cumplicidade de olhares e o político na veia; a Eliezer Pedroso, pela presença na ausência; à Maria Glória, pelo carinho e o sorriso sempre partilhando uma alegria generosa, à Sandra Torquato, pela ternura, à Denise Medina, pelo lúdico, à Daniervelin Pereira, por Pierre e pela amizade que se desenhou com esquadros e compassos mais delicados que precisos.

A Carlos Alberto Vernillo, pelos teatros e cinemas, pelos silêncios; a Marcelo Cesquim, pelo tanto de tanto, pela transparência, pelo carinho, pelo olhar, sim, pelo olhar; a Vicente Junior, pela partilha de "Close Up" e "Instante de Inocência" e de tantas outras inocências; a Dona Virgínia; a Josué da Luz, pelo generoso convite para vir a São Paulo e pela amizade de sempre; a Antonio da Luz, pelo acolhimento e tantos shoyus; a Gutemberg Pinheiro, pelo muito lúdico e pelas narrativas há muito erradicadas e impossivelmente cativantes; a Mamãe, pelo infinitamente cúmplice e terno; a Raquel, pelas guinadas que tem dado e pelo brilho no olhar, a Miguelzinho, pelas infinitas marteladas que começariam já em tenra idade, a Josemar, pelo miticamente ele, a André Felipe Claudino e a Fernanda Claudino, pela maturidade em medida certa, à Cleide; a Tia Isabel, pelo carinho e comidas, a Tia Maria, à Cassinha, a Tio Napoleão, a Luis, José, Tia Zefinha, à Edna, pela mistura entre funcionalidade, ternura e bondade; a Frei Juarez, pelos "mais de vinte anos blue" que nos acompanham; a

Glauco Vieira, pela irreverência e pela amizade que sempre se avizinham nas ideias e no pensamento; a José Roberto, pela derrama de carinho.

A Fábio Henrique, Charles, Giquin, e à constelação familiar que se estende ali, pelo de sempre outrora; pelas patas felinas em tanques frios de combustíveis, os risos entre as máquinas, a sensibilidade de olho.

Aos professores do curso de Filosofia da UFMA e aos amigos que ali fiz; a Rafael Quevedo, humano de silêncio amigo, Celso, de certeza de partilha, Marcos Vandaí, do Cariri que nos identifica, à escuta de Dagmar, ao incendiário Joaquim, Manoel Guimarães (de humor só aparentemente sério), alma negramente inteligente e generosa; a Raimundo, pela implosão desnecessária, pelos estudos partilhados na biblioteca central.

A Rosângela, Rejane, Rinaldo, Vera Lúcia, Suely, Cláudio, Osvaldo, Régis, Maria Alice, Dona Terezinha, Seu Luís, pela Teresina de um quase ontem.

À FARABI, em especial a Amir Esfandiari e Mohammad Esfandiari, pela disponibilização de filmes, catálogos e entrevista; à Embaixada do Brasil no Irã; à Embaixada do Irã no Brasil; a Nessa Pourasghari, Mona Pourasghari e Shahrokh Maddamy, pela disponibilidade e carinho; a Mohammad Sadeg Daman, pelo imenso carinho e vontade ao me apresentar Teerã; a Toufan Garekani e Malak Khazai, pelas importantes entrevistas e indicações de lugares e pessoas; a Mehran, a Payam Bahmani, a Peyman Mesbah e a todos os iranianos, que me acolheram calorosamente. A Maryam Baan e Mohammadreza Hadizadeh, pelo resumo em farsi e pela referência de um Irã outro. A Mohammadreza Salehi, pela companhia e partilha de momentos leves, apesar da vocação-chumbo da vida de pesar. A Beto Sato, pela expressiva densidade calma de carinho e pelas panorâmicas da cidade de São Paulo. A Frederico Machado e a seu Nauro, pelo cinema em fotogramas memoráveis; pelo terror e beleza dos festivais realizados juntos.

A Abbas Kiarostami, pela importante entrevista.

À CAPES, pelo apoio imprescindível.

RESUMO

SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. A Diluição do Autor na Trilogia de Koker de Abbas Kiarostami. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta dissertação tem por objetivo a análise estética da Trilogia de Koker, de Abbas Kiarostami, em especial do filme *Através das Oliveiras*, investigando os efeitos da tematização que o cinema faz de si próprio ao apresentar um filme dentro de outro, intencionalmente “quebrando” a ficção em prol de uma suposta comunicação mais direta com o espectador, o que gera neste a sensação de diferentes níveis de realidade. Essa discussão passa pelo tema da morte ou diluição da autoria a partir de autores como Derrida, Barthes e Foucault. Lança-se no encalço do Autor moderno, constituído segundo Adorno desde o *Dom Quixote*, de Cervantes, autor não absoluto, desinformado do destino de seus personagens e que, por isso, inclui no relato romanesco recursos (inclusive a metalinguagem) que passem a evidenciar aspectos de verossimilhança para se fazer crível ao novo leitor. Nessa discussão, emergem questões relacionadas ao “fim” da narrativa e da arte, a recepção do cinema iraniano, e o embaralhamento dos registros “documental” e “ficcional”. Por fim, problematiza as possibilidades de se contar uma história na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema Iraniano; Abbas Kiarostami; Trilogia de Koker; Autoria; Narração.

ABSTRACT

SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. The Dilution of Author in the Koker Trilogy by Abbas Kiarostami. 2011. 156 f. Thesis (Master Degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This work aims to build an aesthetic analysis of Koker Trilogy, by Abbas Kiarostami, specially the film *Through the Olive Trees*. It investigates the effects of meta-language procedures in cinema, when a film “inside” another one breaks the linear sequence in order to produce a relational aesthetic communication with the spectators. This opens space for the perception of different levels of reality. This discussion is also related to the topic of the death or dilution of the authorship, as it is understood in the works of Derrida, Foucault and Barthes. By extension, the ideas of end of narrative are also considered in the analysis. In this sense, it looks after the modern author, created, according to Adorno, since Cervante’s *Don Quixote*: the absolute author, who does not know the destiny of his/her characters and, because of it, includes resources (even meta-linguistic) that put in evidence aspects of verisimilitude to make it believable. In this discussion, some questions related to the end of narrative and of art, the reception of Iranian cinema and the puzzlement of “documental” and “fictitious” registers appear. At end, it discusses the possibilities of telling a history in contemporaneity.

KEY WORDS: Iranian Cinema; Abbas Kiarostami; Koker Trilogy; Authorship; Narrative.

خلاصه

دانیل مارکولینو کلاودینو سواسا، نویسنده مقاله کوکر سه گانه عباس کیارستمی. ۱۳۹۰. پایانامه کارشناسی ارشد، ۱۵۶ صفحه. دانشگاه ساوپائولو، ساوپائولو، ۱۳۹۰.

هدف این پایان نامه تجزیه و تحلیل زیبایی‌شناسی سه‌گانه کوکر بر مبنای فیلم "زیردرختان زیتون"، عباس کیارستمی می‌باشد. موضوع آن بررسی اثرات محصولات زبان سطح بالا است، زمانی که یک فیلم درون فیلم دیگر ساخته می‌شود. عمدتاً شکستن فیلم به منظور ارتباط زیبایی‌شناسی مستقیم با بیننده برای تولید حس‌های واقعی در سطح‌های مختلف می‌باشد. این بحث مربوط به یکپارچگی و حضور نویسنده می‌باشد، همچنان که در کارهای نویسندگانی چون دریدا، بارثز و فوکالت دیده می‌شود. اساس این مفهوم مبنای آثار نویسندگان مدرنی چون تئودور آدورنو نویسنده دون کیشوت از کروات می‌باشد. نویسنده غایب نیست و نقش روایت‌کنندگی دارد، حتی سرنوشت شخصیت داستان‌های خود را نمی‌داند، به همین دلیل منابع خود را شامل زبان سطح بالا قرار می‌دهد تا شواهد و مدارک آن قابل باورتر برای خواننده باشد. این مقاله به بررسی پدیدار شدن مسایل مربوط به پایان روایت و هنر در مستندسازی و یا ساختگی بودن فیلم در سینمای ایران می‌پردازد. در پایان امکان ساختن این داستان را در زمان معاصر بررسی می‌کند.

لغات کلیدی: سینمای ایران، عباس کیارستمی، کوکر سه گانه، تالیف، روایت.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO I: AUTORIA, FICÇÃO, REALIDADE	32
Fundação de Uma Discursividade	64
A Metalinguagem no Cinema	79
O Cinema e a Diluição do Autor	86
Cinema e Comunicação.....	92
Cinema e Público	97
Recepção da Obra de Kiarostami.....	109
 CAPÍTULO II: ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS	115
 CONCLUSÃO.....	138
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	146
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	154

INTRODUÇÃO

Como fazer para derrotar não os autores, mas a função do autor, a idéia de que atrás de cada livro há alguém que garante a verdade daquele mundo de fantasmas e ficções pelo simples fato de nele ter investido sua própria verdade, de ter se identificado com essa construção de palavras?

Ítalo Calvino

No XXII Telluride Film Festival, Estados Unidos, quando da exibição de *O Balão Branco*¹ (*Badkonake Sefid, The White Balloon*, 1995), de Jafar Panahi², Werner Herzog, conforme publicação dos jornais na ocasião, disse em seu discurso: "What I say tonight will be a banality in the future. The greatest films of the world today are being made in Iran"³. Esse vaticínio do grande diretor de *Stroszek* (1977) circulou em jornais e revistas especializados em cinema pelo mundo afora. Se, por um lado, essa afirmação atentava para um tipo de cinema feito no Irã que começava a ganhar notoriedade internacional, por outro, deixava de fora toda uma linhagem de cineastas iranianos que se constituía desde o fim da década de 1950. Na verdade, no fim da década de 1940, segundo Guy Hennebelle⁴, a indústria cinematográfica desse país já havia se estabelecido e produzia cerca de 80 longas-metragens por ano, a maioria de filiação comercial, o chamado "cinema farsi". Contudo, é no bojo da consolidação desse cinema que surge um outro, que ficou conhecido entre

¹ Nesta dissertação, sempre que possível, os filmes serão identificados com seu título original, seguido de tradução em inglês, francês ou português, para facilitar sua localização.

² Em viagem feita ao Irã, Panahi ligou desmarcando a entrevista que concederia para este trabalho. Ficamos de marcar outro dia no ateliê de sua amiga e ex-assistente de Kiarostami, Toufan Garekani, mas infelizmente não foi possível por falta de tempo hábil. Panahi encontrava-se em prisão domiciliar e com relativa liberdade, inclusive para conceder entrevistas, como seria o presente caso. Julgado recentemente, terá de cumprir pena na prisão e ficar pelo menos 20 anos sem filmar.

³ Ver: *Close Up: Iranian Cinema Past Present and Future*. In: <http://www.brightlightsfilm.com/35/iraniancinema.php>. Acesso em 28 de fevereiro de 2011.

⁴ HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 166.

os jovens cineastas como “Cinema Motefävet” (“Cinema Diferente”), em oposição à maioria de apelo comercial. São nomes como Farrokh Ghaffari (*Jonoob-e-Shahr, South of the City*, 1958), Forough Farrokhzad (*Khaneh Siah Ast, The House is Black*, 1962), Dariush Mehrjui (*Gav, The Cow*, 1969), Masoud Kimai (*Quaisar, Kaiser*, 1969), Sohrab Shahid Sales (*Yek Ettfaq-e Sadeh, A Simple Incident*, 1973, e *Tabiat-E-Bi-Jan, Still Life*, 1974), Bahram Beizaie (*Ragbar, Downpour*, 1971), geralmente desconhecidos no cenário ocidental. Longe de desconsiderar esse ambiente, mas favorecendo-se dele, encontra-se a filmografia de Abbas Kiarostami⁵.

Seu primeiro trabalho é um curta de 1970: *O Pão e o Beco* (*Nan va Kuche*). A partir de então, Kiarostami produziria vários filmes pelo KANUN⁶, Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, criando e dirigindo o departamento de cinema deste órgão a convite de seu diretor, que também se tornaria cineasta, Ebrahim Forouzeeh (*Kelid, A Chave*, 1987, roteiro de Kiarostami, e *Khomreh, O Jarro*, 1991, *Um Tempo para Amar*, 2011). Kiarostami deixaria a direção em 1979 para Ali Reza Zarrin, que então passaria a produzir pelo referido instituto vários de seus filmes, dentre eles, *Onde Fica a Casa de Meu Amigo?* (*Jane-ye Doust Koyast?*, 1987) e *E a Vida Continua* (*Zendegi va Digar Hich*, 1992). Tal instituto, sendo do governo, isentava sua produção da preocupação com a bilheteria, mas exigia que os filmes fossem

⁵ “A pesar de tratarse de una obra difícil [O Relatório, The Report, El Informe (*Gozareh*, 1977)], que podría remitir en cierto modo a algunos de los grandes films de Antonioni o Bergman si no fuera porque Kiarostami presumiblemente desconocía unos y otros, pero que en todo caso parece deudora del riguroso minimalismo de Sohrab Shahid Sales, *El informe* tuvo una buena acogida a raíz de su estreno em junio de 1978 y hubiera podido asegurar a su autor una fecunda trayectoria en seno del *sinema-ye motefavet* de no haberse visto éste drásticamente desmantelado – al menos, durante unos pocos años – por las turbulências de la Revolución Islámica” (ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Ed. Cátedra, 2002, p. 64).

⁶ O KANUN foi fundado em 1965 por iniciativa da esposa do xá Reza Pahlevi, Farah Diba, em apoio a Lili Jahan Ara, sua amiga, com o objetivo de criar uma grande biblioteca em Teerã para crianças e jovens e publicar material de leitura para esse público. Segundo ELENA (2002, op. cit., p. 22), em 1969 houve treze publicações com tiragem de até 40.000 exemplares, além da repercussão de prêmios internacionais (Feira do Livro de Bolonha, por exemplo). Todo esse êxito levou o Instituto a pensar sua expansão para o cinema criando um departamento próprio ainda em 1969.

direcionados para crianças e jovens. Essa diretriz teria possibilitado a Kiarostami experimentar um determinado tipo de comunicação com o público que passaria a ser uma de suas marcas.

Nesse sentido, é possível apontar repercussões desse formato próprio do intento do instituto, como também é possível perceber proximidades estéticas com filmes de Feroz Farrokhzad (*Khaneh Siah Ast*, *The House is Black*, 1962), Dariush Mehrjui (*Gav, The Cow*, 1969), Sohrab Shahid Saless (*Yek Ettfaq-e Sadeh*, *A Simple Incident*, 1973, e *Tabiat-E-Bi-Jan*, *Still Life*, 1974). Contudo, em seu primeiro curta-metragem produzido no KANUN, Kiarostami já se apresenta com economia no tratamento de seus temas, planos longos, não-atores⁷, características de seus trabalhos posteriores.

Para esta dissertação, interessa principalmente *Através das Oliveiras* (1994), de autoria⁸ de Kiarostami, terceiro filme da chamada Trilogia de Koker⁹. *Através das Oliveiras*, um filme dentro de outro filme

⁷ Vale destacar que “não-atores” se refere a pessoas que passam a atuar no cinema, mas que antes não eram nem mesmo atores amadores. A observação vai no sentido de que tais “atores” acabam não dando continuidade a um trabalho seja no cinema, seja no teatro ou na televisão, como é o caso de Hossein e Tahereh (do filme *Através das Oliveiras*) e os protagonistas de *Onde Fica a Casa de Meu Amigo?*, exceção feita ao professor deste filme que segue fazendo alguns outros trabalhos. Assim, designá-los como “não-atores” parece preferível a “atores não-profissionais”, expressão esta que sugere que eles exercem uma atividade de forma continuada, mas não profissional, isto é, que não ganham seu sustento por meio do cinema ou do teatro, conforme o caso.

⁸ Nesta dissertação, assume-se que a autoria no cinema é a do diretor. Esta perspectiva é a mais adotada na História do Cinema desde que essa figura se constituiu no cinema, ainda que ela venha mesmo a se configurar como tal com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, sobretudo com os filmes de D. W. Griffith. Com a *Nouvelle Vague*, a expressão “cinema de autor” passou a ser utilizada para se referir ao cinema de arte, em oposição ao comercial. Contudo, tanto em um quanto em outro, o diretor é o sujeito-autor. Há, no entanto, quem conteste essa equivalência, defendendo o cinema como construção coletiva. Guillermo Arriaga, por exemplo, reivindica que fotógrafos, roteiristas, montadores, entre outros, incluindo pessoas da limpeza, sejam igualmente considerados autores de uma obra cinematográfica.

⁹ Conforme será exposto adiante, a Trilogia de Koker inclui três filmes de Abbas Kiarostami, a saber: (1) *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, (2) *E a Vida Continua* e (3) *Através das Oliveiras*. Segundo Cheshire, Kiarostami resiste em denominá-los como “Trilogia de Koker”, pois como observa “the films are connected only by the “accident” of place. He has suggested it might be more appropriate to consider as a trilogy the latter two titles plus *Taste of Cherry* (1997), since these, he says, are connected by a theme: the preciousness of life (*Taste of Cherry*, Godfrey Cheshire. In: <http://www.criterion.com/current/posts/55-taste-of-cherry>). Apesar da opção de

de mesmo nome e que se refere a um outro, anterior (*E a Vida Continua*). Trata-se de uma ficção dentro de outra. Assim, o protagonista, Hossein, interpretado por Hossein Rezai, transita de um personagem a outro, ambos com o mesmo nome, conferindo ao primeiro a impressão de ser investido de naturalidade em razão do contraste entre os personagens, quando ele, como ator dentro do filme, é avisado por algum indicador no set de filmagem do início de sua atuação em outro nível. Nesse momento, sai, portanto, de um papel ficcional e entra em outro, ocasião que fica mais claro para o espectador quando começa, dentro do segundo filme, o trabalho de ator, quando ele passa a interpretar o papel no filme menor¹⁰. Vê-se a claquete indicar o início da representação, da ficção ou a ordem do diretor que diz “ação”. Hossein, frequentemente, passa de uma “fala” à outra num átimo, gerando no espectador a impressão de que ele deixa o Hossein verdadeiro e assume a falsidade de um Hossein ficcional. São estabelecidos os chamados efeitos de realidade que geram no espectador a impressão de verdade a partir da contraposição de blocos de cenas, quando o filme parece estrategicamente assumir uns como deliberadamente falsos para situar outros como verdadeiros, ou, pelo menos, mais verdadeiros. Com essa estratégia de mostrar escondendo, Kiarostami estabelece no espectador a sensação de ser natural o comportamento daquelas pessoas “retratadas” pelo cinema, que teria o mérito de flagrá-las em seus dramas.

Em geral, as análises dos filmes de Kiarostami testemunham a sensação de não se ter a certeza de que as cenas sejam trabalhadas ou se

considerar a trilogia a partir do recorte temático (morte-vida) e não por ter sido o local escolhido para sediar as filmagens, este trabalho considerará como sendo a Trilogia de Koker a relação que inclui *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, por entender que eles se ligam pela continuidade das histórias, que dá sentido e que interliga acontecimentos, não apenas como local das filmagens, inclusive, como também se verá os dois protagonistas do filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* aparecem em *Através das Oliveiras* (ver Figura 14 deste trabalho) como uma resposta ao segundo filme da trilogia, que se baseou na suposta busca de tais atores.

¹⁰ “Menor” aqui não se refere às designações de “menor” ou “maior” em Deleuze/Guattari (para isso, ver *Kafka: Para uma Literatura Menor*, de Deleuze/Guattari, Ed. Assírio & Alvim, trad. de Rafael Godinho), mas a uma circunscrição de um filme dentro de outro, sendo o filme “maior” aquele que terá os créditos ao final e “menor” o que se passa dentro desse maior.

elas se dão no filme por via “natural”, como se o cineasta as colhesse de um Irã transparente, um Irã puro, genuíno. Eis o motivo pelo qual tais filmes são costumeiramente considerados um retrato de seu país¹¹. Seria o cinema de Kiarostami predominantemente documental?

Crer-se que essa produção esteja muito além do reducionismo conferido a ela pela crítica ocidental e também, em certa medida, à crítica no próprio Irã, seja porque em termos gerais aquela a folcloriza, superestimando o contexto político-social pós-1979 e pensando em seu “impacto” sobre os filmes iranianos, seja pela valorização de aspectos documentais (com forte referência ao objeto representado, aliviando a importância da montagem, por exemplo, característica predominantemente do cinema de ficção) dessa produção em detrimento de uma criação autoral, isto é, ignorando a presença de uma mão que elabora, que corta, que ressignifica, enfim. A própria ideia de “impacto” não parece adequada, uma vez que se estabelece em via de mão única, como se antes de 1979 o país tivesse vivido uma democracia com abertura para a relação com o mundo ocidental, interrompida com a Revolução Iraniana¹².

¹¹ O crítico francês Charles Tesson escreveu no *Cahiers du Cinema* (nº 575, 2003) que, por ser um registro do cenário iraniano, os filmes de Kiarostami não enfrentam problemas com a censura. Na mesma linha, a sinopse de *Dez* (Ten, 2002) na capa da edição brasileira em DVD afirma que se trata de “um sensível retrato da familiaridade no Irã”. Embora comum, tal tipo de argumentação não se sustenta face a uma análise mais atenta da produção do cineasta. Alessandra Meleiros (2006), por exemplo, afirma que não seria possível falar em documental porque, no cinema iraniano de arte, incluindo nessa categoria os filmes de Kiarostami, haveria já uma intenção de voltar-se para o mercado estrangeiro. Da mesma forma, os expedientes utilizados pelo diretor em seus filmes, conforme demonstrados na presente dissertação, indicam que Kiarostami estabelece um jogo entre a chamada realidade e a ficção, mas não confere aos seus filmes, exceto os declaradamente documentais, como *ABC África*, o estatuto de verdade sobre o Irã.

¹² “Desde 1979, quando protagonizou um dos movimentos sociais e comportamentais mais destacáveis do século XX, o Irã é uma peça no jogo político-econômico internacional cuja aproximação é um desafio”, afirma Gauland (GAULAND, Armando Pierre. *A Propaganda Política do Islamismo Xiita: Revolução Islâmica do Irã (1978-1989)*. Tese (doutorado), ECA-USP, 2007). O autor lembra que “a Revolução Islâmica do Irã representou o fim de mais de 2.500 anos de monarquia”. A visão ocidental, sobretudo a costumeiramente difundida na imprensa, desconsidera, em geral, as tensões que engendraram o movimento revolucionário. Para esse autor, tal procedimento deve-se, entre outros motivos, ao fato de o Irã ter sido erigido como o “novo inimigo”, no contexto pós-Guerra Fria.

De fato, o Irã desde a revolução de 1979 passou a se chamar República Islâmica do Irã, tendo no Corão sua referência maior, inclusive a mais utilizada para serem baseadas as ações dos governantes do que a própria constituição do país. No entanto, reduzi-lo a esse traço significa assumir uma visão apenas parcial e, por consequência, desalojada de seu contexto mais amplo. O país possui várias instâncias democráticas como o Parlamento e a Presidência, sendo seus ocupantes eleitos por sufrágio universal, ainda que os candidatos precisem ser recomendados e aprovados pelo Conselho de Guardiães. Há ali políticas de desenvolvimento da cultura, como a realização de festivais anuais de teatro e cinema, sendo o KANUN o caso mais emblemático na determinação do que viria a se constituir o chamado Novo Cinema Iraniano.

Fundado em 1965, o Kanun foi uma das instituições que mais influíram no cinema social e cultural que foi desenvolvido no Irã. O Departamento de Cinema do Kanun foi estabelecido entre 1969 e 1970 com Abbas Kiarostami. O objetivo era incentivar a produção de obras destinadas ao público jovem. De acordo com o diretor iraniano, seu primeiro contato com a profissão de diretor de cinema aconteceu no Instituto. Para Kiarostami, a principal ruptura no cinema iraniano aconteceu com as primeiras pesquisas cinematográficas desenvolvidas no Kanun. Neste período, a maioria dos filmes realizados versava sobre o universo infantil.¹³

Para investigar tais questões demandadas pela filmografia de Kiarostami, elegeu-se como objeto de pesquisa a chamada *Trilogia de Koker*, pois nela a autoria se apresenta de modo singular; isto é, diluída. De fato, tem-se a impressão de que são filmes sem autor como se o cineasta pudesse ser qualquer pessoa sem qualificação específica – no sentido de Foucault, ao se referir às cartas, que tem signatário, mas não autor; de modo que os filmes de Kiarostami parecem ter assinatura, mas não propriamente um autor.

Tais questões serão fundamentais para a análise da autoria e da

¹³ GAUCHE, Renata Monastirsky & CAVALCANTE, Carmen Luisa Chaves. *A Criação Livre em "O Vento nos Levará"*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://www.intercom.org.br/premios/2009/R4-1823-1.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2010, p. 5.

diluição do autor que vai situar a tríade sujeito (os modos de subjetivação), obra e público. Como interesse do presente trabalho, portanto, cabe investigar esse cinema, verificando nele como se estabelece a relação da arte com a chamada realidade, colocando em tela o binômio arte/verdade. A escolha da *Trilogia de Koker* como objeto de investigação ocorreu, conforme dito anteriormente, pela relação de cumplicidade temática entre os filmes que a compõem. Além disso, nos dois últimos filmes há um notável uso de recursos metalinguísticos, um filme conformado dentro do outro. Em *E a Vida Continua*, por exemplo, o suposto diretor do filme, personagem de um determinado ator, procura com seu (suposto) filho dois atores de outro filme, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, para saber se eles teriam sobrevivido ao terremoto ocorrido no ano corrente de 1990, que matou cerca de 50 de mil pessoas. Conforme já mencionado, será dado privilégio a *Através das Oliveiras*, terceiro filme da trilogia, na medida em que este articula elementos dos outros dois, promovendo o retorno crítico a eles. É o caso do modo de como, em *Através das Oliveiras*, surgem os dois jovens do primeiro filme (*Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*); também o uso da metalinguagem acentua a relação de entre ficção e realidade tematizada nos três filmes.

A presente análise da autoria do cinema serve-se da contribuição de Foucault, quando este chama atenção para o processo de emergência de uma nova configuração do autor, cuja importância é constituinte e crescente na modernidade. Em *O Que É Um Autor?* Foucault discute fundamentalmente a relação entre texto e autor, questão que interessa para este trabalho, isto é, o que nele, no texto, aponta para o autor, o que no texto indica o autor, no que eles se parecem.

A Trilogia de Koker é constituída por filmes, que, de alguma maneira, remetem-se ao terremoto ocorrido na região de Koker¹⁴, no

¹⁴ De acordo com consulta feita à Embaixada do Brasil no Irã, Koker não existe mais. Segundo informações do geógrafo brasileiro Jorge Morteau, que atualmente desenvolve trabalhos na Embaixada do Brasil no Irã, Koker foi destruída pelo terremoto de 1990, no qual morreram cerca de 50 mil pessoas. Era um vilarejo nas imediações de Roodbar, na província de Gilan, na metade da rodovia que liga Qazvin a Rasht (no Mar Cáspio).

norte do Irã, em 1990, mas, de alguma forma, também aos vários terremotos ¹⁵ ocorridos no Irã, pois há ali uma espécie de cultura envolvendo tal problema. O primeiro filme, (1) *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (*Khane-ye Doust Kodjast?*, *Where The Friend's House?*, 1987), é o único que não é motivado pelo terremoto, mas que possibilita que os dois seguintes se remetam a ele como "realidade anterior". Assim, filmado antes dos terremotos, envolveu a comunidade da região que seria, posteriormente, devastada. Em (2) *E a Vida Continua* ou *A Vida e Nada Mais* ¹⁶ (*Zendegi va Digar Hich*, *And Life Goes On* ou *Life and Nothing More*, 1991), o suposto diretor do filme anterior e seu também suposto filho, partem em busca dos dois atores que haviam participado como protagonistas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* e que podem estar mortos, vítimas da catástrofe natural, sendo um deles, o protagonista, Mohammad Reza Nematzadeh, que faz o papel de Babak Ahmadpour. Em (3) *Através das Oliveiras* (*Zire Darakhatan Zeyton*, 1994), as sequências de *E a Vida Continua* em que um homem e uma mulher se casam logo após a perda de seus familiares são repetidas à exaustão como cena de um outro filme; *Através das Oliveiras* é um filme assumidamente ficcional e se refere a um outro.

A análise da autoria aqui pretende problematizar as questões expostas acima, evidenciando nuances da relação arte/verdade ou arte/realidade, ou mais propriamente, ao "novo modo de narrar que afeta a ficção e a realidade" ¹⁷, e que diminuem as possibilidades de se pensar o cinema de Kiarostami como documental. Seus personagens parecem representar a si mesmos, seus próprios dramas e que, no fundo, isso

¹⁵ Terremotos são comuns no Irã devido a sua constituição geológica. Alguns deles ocorreram em 2010, 2003, 1997, 1990, 1981, 1978, 1972, 1968, 1965, dentre outros, sendo o de 1990 o pior terremoto registrado ao longo do século XX no Irã, segundo o site <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,14906456,00.html>. Acesso em 12 de abril de 2011.

¹⁶ No Ocidente, pelo menos em português e em inglês, o filme ganhou título duplo: *E a Vida Continua* ou *Vida e Nada Mais*. E em inglês: *And Life Goes On* ou *Life and Nothing More*.

¹⁷ DELEUZE: 2005. *As Potências do Falso. A Imagem-Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990, p. 182. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro.

constitui um retrato do Irã, situação inclusive reforçada pela imprensa mundial, que propaga um Irã rural. Considerando a impossibilidade da existência de um cinema documental, Kiarostami, paradoxalmente, não despreza a importância da ideia de documento, como é o caso do terremoto, para reforçar a noção de verdade e que gera toda essa impressão de realidade sempre associada a seus filmes.

Kiarostami joga com informações do Irã real. Os argumentos de seus filmes partem de situações verossímeis e de eventos realmente acontecidos, como é o caso do terremoto; situando o espectador no ambiente iraniano, o que é confirmado por informações abertas, de consenso, com detalhes de “reprodução” da vida real no Irã, de tal forma que o espectador aceita o filme como realidade. Nesse sentido, pode-se acentuar, como o faz Danto, que destaca:

Assim que se reconhece que certa coisa é uma representação, a qual, segundo determinam os critérios de similaridade prevalentes, deve ser suficientemente parecida com a realidade para ser aceita como sua mimese, abre-se a possibilidade de uma certa ordem de erros: o de confundir uma realidade com sua imitação ou, mais provavelmente, o de confundir uma imitação com a realidade que designa, e em consequência o de assumir para o que é apresentado as atitudes e expectativas apropriadas unicamente à sua contraparte em um plano ontológico diferente¹⁸.

Na sombra de Kant, Danto lembra que a diferença entre arte e realidade não se dá em primeira instância pela coisa em si em que cada uma se constitui, mas no modo de como elas são tomadas e relacionadas pelo espectador¹⁹.

Nesse sentido, a imagem do Oriente no Ocidente é uma construção que passa por realidade. Sobre essa imagem que o Ocidente tem do Oriente Médio, diz o protagonista do romance *Os Telhados de Teerã*:

¹⁸ DANTO, Arthur Coleman. *A Transfiguração do Lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 59.

¹⁹ DANTO: 2005, p. 59. *op. cit.*

Penso na personagem Jeannie²⁰, uma mulher do Oriente Médio interpretada por Barbara Eden. Olho para [a] Sra. Mehrbaan, que é também uma mulher do Oriente Médio, e me pergunto por que os americanos não fazem filmes sobre mulheres do Oriente Médio como ela.²¹

A imagem do Irã é construída no Ocidente, principalmente, a partir das muitas notícias sobre esse país que espocam com frequência, inclusive na imprensa brasileira. Em geral, como já dito, o Irã apresentado na imprensa é majoritariamente um país rural, desprovido do mínimo de modernidade; o tom é condenatório, reproduzindo estereótipos e acusações sobre diversas formas de desrespeito aos direitos humanos, como o enriquecimento de urânio para fins bélicos e o apedrejamento de condenados. De maneira geral, trazem juízos de valor contrários ao país. Irã, país de imagens desencontradas; os muitos parques e as muitas flores, desenhos e pinturas nas ruas, muros, prédios e calçadas de Teerã ou de Isfahan pouco valem diante das imagens apreendidas pelo mundo afora. Assim, é importante para a compreensão dessa questão chave na obra de Kiarostami, entender a simulação da realidade e o uso de recursos metalinguísticos para fins de efeitos de realidade.

Apesar de todo um conjunto de interditos circular cotidianamente no Irã, sua vida cultural é intensa. Há nesse país profusão de teatros, com público pagante em sessões de domingo à sexta. Muitas salas apresentam trabalhos experimentais e de pesquisa. Outras, textos comerciais, encenados de maneira peculiar, com voz empostada. Nas praças, há encenações populares e outras de cunho religioso. Tem ainda o *tazieh*, teatro persa tradicional, que ocorre somente em dois dias por ano. O *Festival Farj de Teatro* é totalmente financiado com verbas públicas e dele participam aproximadamente 150 companhias, nacionais e as de fora. De acordo com os atores e diretores entrevistados para esta pesquisa, a

²⁰ Jeannie é um Gênio, em inglês no original: *I Dream of Jeannie*, série de TV estadunidense exibida no Brasil entre 1965 e 1970 (http://pt.wikipedia.org/wiki/I_Dream_of_Jeannie), mas também no final da década de 1970. Acesso em 10 de março de 2011.

²¹ SERAJI, Mahbod. *Os Telhados de Teerã*. São Paulo: Rocco, 2010, p. 127.

censura é muito mais presente no cinema e na televisão, que durante o processo de rotação do filme ou do programa pode ter o acompanhamento de funcionário do governo.

No caso de Kiarostami, a censura do governo vetou a exibição de seus filmes por pelo menos 10 anos, antes e depois da Revolução. Aspecto controverso se for considerado que na edição de 2000 do Festival de Cinema de Teerã lhe foi rendido um grande tributo chamado de *Espelhos Paralelos (Parallel Mirrors)*. Contudo, seu filme *O Relatório (The Report, 1977)* fora queimado²². “I think they don’t understand my films and so prevent them being shown just in case there is a message they don’t want to get out”²³, diz Kiarostami que aborda em seus filmes temas caros ao regime atual do Irã como homossexualidade, prostituição e o suicídio em *Gosto de Cereja*. Seu último trabalho, *Cópia Fiel (Copie Conforme, Certified Copy, 2010)*, no final de agosto de 2011, ainda não havia estreado no Irã. De acordo com um jornal local, a programação previa a estreia para setembro.

Sem negar a existência de abusos em relação aos chamados direitos humanos é preciso suspender provisoriamente essas posições a fim de que a análise estética dos filmes de Kiarostami ocorra sem a contaminação peremptória de visões pré-concebidas²⁴ e sua compreensão não se dê completamente em função da cultura iraniana²⁵.

Ao mesmo tempo, uma leitura das obras do cineasta que desconsidere o contexto cultural iraniano pode ressaltar por demais sua relação com temas mais amplos. Kiarostami trabalha em seus filmes com

²² Entrevista concedida para este trabalho. Teerã, agosto de 2011.

²³ ARTICLE 19, op. cit., p.19.

²⁴ Ainda que haja um predomínio de matérias condenatórias ao Irã na imprensa, é possível localizar, ainda que mais escassamente, exemplos de visões menos ideológicas. É o caso de algumas reportagens da revista Carta Capital.

²⁵ Hamid Dabashi (DABASHI, Hamid. *Close up. Iranian Cinema, Past, Present, and Future*. London: Verso, 2001) diz rir alto da tentativa dos críticos em todo o mundo de interpretar a obra de Kiarostami pela cultura iraniana. Em entrevista concedida para este trabalho, perguntei a Kiarostami o que ele pensava dessa passagem de Dabashi, e se ele concordava com tal observação, ao que ele enfatizou que sua obra não se restringe à cultura local, esperando dos críticos maior abertura quanto aos elementos que compõem seus filmes (Entrevista concedida em Teerã em agosto de 2011 e ainda não publicada).

vários elementos do Ocidente, mas em grande medida, vinculados com o Irã. Em *E a Vida Continua*, por exemplo, o filho do suposto diretor pede para o pai comprar refrigerante. Eles passam por um refrigerador quebrado (em razão do terremoto) e encontram várias garrafas cheias, mas empoeiradas e quentes pela exposição ao sol. O pai diz para que ele pegue qualquer um e que deixe o dinheiro equivalente no refrigerador. Seis planos adiante, vê-se que o refrigerante que o garoto pegou era uma Coca-Cola. Ele o apóia no banco do carro e segue bebendo. A certa altura: “Pai, este refrigerante está muito quente. É horrível! Tenho que beber tudo?”. O pai responde que não e o menino começa a jogar o líquido fora, ao que escuta uma senhora dizer que não o faça e que coloque um pouco para o bebê que ela segura. Não se vê o bebê, apenas o braço da senhora. Ele coloca um pouco na mamadeira do bebê e toma o resto. Da sugestão de alimento do Irã por parte desse objeto-símbolo ocidental tão poderoso, que é a Coca-cola, certamente há aí muito que se pensar.

Adiante, o filme parece disparar ironia enquanto as imagens do desastre passam pela janela do carro, já que se ouve o *Concerto Para Duas Trompas*, de Vivaldi. Mais adiante ainda, as pessoas procuram por parentes nos escombros e tentam salvar algo como geladeira, cama, dentre outros utensílios. Enquanto isso, o Sr. Ruhi, que fora ator em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, carrega um vaso sanitário iraniano de porcelana. O suposto diretor no filme pede licença para perguntar o porquê e ele diz que se acostumou ao objeto. “O que fazer?”. Riem. A seguir, ao olhar para determinada sala em ruínas numa casa em frente à que ele se encontra, o suposto diretor avista um quadro. Dirige-se até ele e o contempla de frente. A música de Vivaldi retorna. O quadro: um homem velho com seu cachimbo²⁶, um pedaço de pão, carne e uma xícara de chá. Kiarostami assegura em *The Evidence of Film* a importância de tal quadro, como representante da materialidade do desejo de felicidade do

²⁶ Uma espécie de cachimbo, bem maior e mais extenso com um longo tubo usado mais no interior do país que os conhecidos no Ocidente e que eles chamam de *Shopoq* (Ver KIAROSTAMI & NANCY, 2001, op. cit., nota de rodapé n. 2), também comum em Teerã, nas casas de chá frequentadas apenas por homens.

camponês iraniano. "The picture is an embleme of happy peasant. [...] In people's imagination, this is the ideal picture of the peasant at the happiest moment in his life."²⁷. A fissura que corta o quadro ao meio separa o senhor camponês das coisas que lhe são caras: o pão, a carne, o chá. E nesse caso, seria preciso lembrar da realidade iraniana, considerando a popularidade de tal quadro e que ele é encontrado em residências e em casas de chá em Teerã. Assim, tem-se no filme uma casa destruída, sua sala explodida, exposta, e na parede a representação do que fora rompido: a paz e a felicidade camponesas.

Mais uma vez, depara-se com a ideia de documentário. Ora, Kiarostami já teria encontrado tal quadro numa casa destruída pelo terremoto? Ele próprio comenta essa questão:

This picture torn by the crack is impossible. A poster stuck to the wall would've fallen down during the earthquake. Only a mural painting could've had a crack like this. So I found a wall with a split running through it, I laid the picture against the fissure, I placed a light behind it, so that I could trace this zigzagging movement on the picture exactly - and then I tore it (The Evidence of Film, p.82).

Jean-Luc Nancy confirma o efeito de realidade provocado pelas estratégias do filme para provocar a sensação de um documentário. "I had been asking myself how it was possible that a picture pasted to the wall might to be torn by such a crack, but in the end I believed it"²⁸.

Por outro lado, os filmes de Kiarostami são tomados como retrato de uma resistência pacífica de valores seculares, de um povo que mantém o espírito de solidariedade face às adversidades do regime ditatorial. Relativizar ou negar o caráter documental de seus trabalhos põe em cheque essa construção. Não se quer com isso colocar em suspensão as violações aos chamados direitos humanos e o caráter autoritário do atual regime islâmico no Irã. No entanto, de uma perspectiva crítica, faz-se necessária a desconstrução de estereótipos. Assim, no caso específico da chamada Trilogia de Koker, vê-se que há uma prevalência do estético

²⁷ KIAROSTAMI & NANCY: 2001, op. cit., p. 82.

²⁸ KIAROSTAMI & NANCY: 2001, op. cit., p. 82.

sobre o informacional - aspecto frequentemente negligenciado pela crítica ocidental. Kiarostami quer encontrar formas de contar uma história em um mundo onde a narrativa está em crise²⁹ – e não captar cenas que, ingenuamente, seriam exemplos puros e simples da vida no Irã. Contar uma história (ou várias) de modo linear, apresentando os lugares bem determinados de fala e caracterizando a condição feminina no Irã, como faz Jafar Panahi em seu famoso *O Círculo* (*Dayereh, The Circle*, 2000), parece contribuir para fixar impressões sobre um Irã e talvez aí contribua, por consequência, mais para um ensaio de absolutização da crítica social para além da estética do que se constituir como obra por si própria, visto que determinada crítica de um ou a um filme iraniano é quase automaticamente convertida em crítica a sua sociedade ou a seus costumes, na medida em que, como dito, fixa os valores apresentados na película. “As mulheres vistas no cinema iraniano não são reais, são ‘as mulheres do cinema iraniano’”³⁰, lembra Kiarostami.

Tal tratamento estereotipado pela mídia ocidental³¹ reflete a posição que os países predominantemente muçulmanos passaram a ocupar após o fim da Guerra Fria. Sobre o Irã, em especial, Coutland (2007) afirma que o país foi erigido à condição de “inimigo número 1”, sobretudo pelas autoridades estadunidenses. “O novo inimigo, diga-se, é

²⁹ Godard confidenciou ao jornal britânico, *The Guardian*: “Certa vez, acreditamos que éramos ‘autores’ [“auteur”, em francês], mas não éramos. Não tínhamos ideia, de verdade. O cinema acabou. É triste que ninguém o explore. Mas fazer o quê? E, de qualquer maneira, com celulares e tudo mais, todo mundo é um ‘autor’ agora”. In: Folha de São Paulo, acesso em 06 de setembro de 2011, <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/943227-o-cinema-de-autor-acabou-diz-jean-luc-godard.shtml>.

³⁰ ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 259.

³¹ Cabe destacar que o mercado editorial, assim como a imprensa, promove o reforço dos estereótipos sobre o Irã, ao publicar, majoritariamente, títulos de autores iranianos emigrados e que, no estrangeiro, condenam o atual regime pós-Revolução sem contextualização de fatos históricos fundamentais para compreender a situação atual do Irã. É o caso, por exemplo, de Dalia Sofer (SOFER, Dalia. *Setembros de Shiraz*. São Paulo: Rocco, 2008), Shahriar Mandanipour (MANDANIPOUR, Shahriar. *Quando o Irã Censura Uma História de Amor*. Rio de Janeiro: Record, 2009) e Azar Nafisi (NAFISI, Azar. *Lendo Lolita em Teerã*. São Paulo: Best Bolso, 2009). Mahbod Seraji (SERAJI, Mahbod. *Os Telhados de Teerã*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010), exceção no mercado editorial brasileiro, fixa o tempo de seu romance até 1976, ano que fora morar nos Estados Unidos, e denuncia os abusos cometidos pelo governo do xá Reza Pahlevi e que levaram à eclosão dos protestos, culminando com a Revolução de 1979.

enigmático e misterioso, pois em nenhum período da História Contemporânea o mundo muçulmano foi tão citado e tão pouco compreendido como nos dias de hoje”³².

Rubens Ricupero (2009) trata desse fenômeno no âmbito de um processo maior por ele chamado de “islamização da agenda”³³. No caso do Irã, no entanto, a coexistência de instituições democráticas e autoritarismo, ainda que tensa, não é contraditória:

O que acontece no Irã nos últimos anos é uma tentativa – talvez de impossível conciliação – de promover a coexistência de instituições republicanas convencionais com uma ordem política e social fundada no Corão e nas práticas e tradições da ‘Sharia’ ou seja, naquele vasto conjunto de normas jurídicas e comportamentais de inspiração religiosa que ordenam a sociedade islâmica tradicional em seus múltiplos aspectos³⁴.

Essa fundamentação a que se refere Ricupero não se dá somente “nas práticas e tradições”, mas mesmo no “critério islâmico”³⁵ cravado textualmente no seio da Constituição da República Islâmica do Irã, conforme a passagem:

All civil, penal, financial, economic, administrative, cultural, military, political and other laws and regulations must be based on Islamic criteria. This principle applies absolutely and generally to all articles of the Constitution as well as to all other laws and regulation, and the wise person of the Guardian Council are judges in this matter³⁶.

O fato de as leis iranianas se basearem nos “critérios islâmicos” marca muito fortemente as discussões e encaminhamentos da política desse país, gerando a necessidade de vigilância a qualquer produção

³² GAULAND, Armando Pierre. *A Propaganda Política do Islamismo Xiita : Revolução Islâmica do Irã : 1978-1989*. Tese (doutorado), ECA-USP, 2007, p. 20.

³³ RICUPERO, Rubens. “A Islamização da Agenda”. *Política Externa*. Vol. 18. N.2. Set-Nov 2009, pp. 11-25.

³⁴ AZAMBUJA, Marcos Castrioto. Onde Está o Meu Voto? (As Eleições no Irã). *Política Externa*. Vol. 18. N.2. Set-Nov 2009, p.29.

³⁵ “Alguns poucos notaram que os Estados Unidos e regimes que eles apoiaram tinham trabalhado para destruir os movimentos seculares esquerdistas ao longo de toda região, dessa forma abrindo espaço para o islamismo” (AFARY, Janet & ANDERSON, Kevin B. *Foucault e a Revolução Iraniana*. São Paulo: Ed. Realizações, 2011, p. 276).

³⁶ Artigo 4º. da Constituição da República Islâmica do Irã.

cultural que venha a surgir³⁷. Tudo passa pela censura³⁸, que tem tido “a negative effect on Iranian arts for centuries. I believe without censorship we would have many other great artists and filmmakers whose talent and effort cannot bear fruit because of governamental, religious and social

³⁷ De fato, Khomeini, ao retornar da França em 1º. de fevereiro de 1979, declarou como inimigos da sociedade islâmica a dança e o cinema, mobilizando o governo e seus correligionários para o que seria ofensivo ao sentimento islâmico. A censura no país tem sido assunto de destaque na imprensa mundial e frequentemente usada para vilanizar o Irã como o inimigo da democracia e da paz mundial. No entanto, não se relativiza comparando-a com outros estados nacionais. Além disso, deixa de ser considerada toda a produção do nacionalismo em tal país, gerado em grande medida pelo domínio francês e britânico, de 1908 a 1953, quando a política era direcionada para o mercado externo em detrimento de um desenvolvimento interno. Em 1953 o nacionalismo iraniano ganhou novo afronto com o golpe que levou Mohammad Mossadegh, primeiro-ministro, à prisão. Mossadegh havia promovido uma política de estatização das empresas de petróleo estrangeiras, aprovada pelo parlamento iraniano em 1951, o que desagradou principalmente à Inglaterra. Uma estratégia política e militar é arquitetada entre a CIA, dos EUA, e a polícia secreta da Inglaterra, o M-16. Promoveram juntos o que ficou conhecido como Operação Ajax, que consistiu na derrubada do primeiro-ministro iraniano, líder do movimento nacional iraniano. A Anglo-Iraniana, empresa inglesa, detinha os direitos de exploração do petróleo desde 1908. Com a derrubada da dinastia Qajar, em 1921, Seyec Zia-al-Dian Taba Tabai havia prometido, dentre outras iniciativas, uma reforma agrária e o fim do tratado Anglo-Persa. Mas Reza Khan, ministro da Guerra, promoveu um golpe de estado e forçou o parlamento a nomeá-lo xá da Pérsia. Teve início a dinastia Pahlevi, que ficaria no poder até 1979, com um interstício entre 1951 e 1953. Assim, o Irã durante muito tempo, teve suas riquezas divididas entre ingleses, franceses, estadunidenses e russos. É nesse sentido que cresce no Irã um movimento nacionalista que se contrapunha ao regime do xá e que vai encontrar sua expressão na religião, inclusive e talvez sobretudo. A *Sharia*, Lei Islâmica, passaria a ser a lei maior do país. No entanto, como destaca Coggiola (COGGIOLA, Osvaldo. *A Revolução Iraniana*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008, p. 17), qualificar de “islâmica” a “Revolução Iraniana” é não reconhecer o peso ideológico desse batismo, que justifica políticas internacionais contra o “terrorismo islâmico”. Afinal, “Não é apenas o poder real estabelecido por direito divino que ameaça a autonomia da sociedade. Esta representa um conjunto complexo no qual se enfrentam várias forças” (TODOROV, Tzvetan. *O Espírito das Luzes*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2008, p. 65. Trad. Mônica Cristina Corrêa). Além do mais, imediatamente após a subida ao poder de Khomeini, a esquerda no país começou a ser perseguida, com o enforcamento do líder comunista Tudeh e o massacre de militantes do Partido Comunista. O premiê do governo provisório fala em República Democrática Islâmica, contemplando religiosos e comunistas. De 140 mil armas que acabaram ficando em poder da população, 130 mil estavam nas mãos de comunistas. Os marxistas-leninistas, os fedayin, por exemplo, estimulados pelo poder das armas tomadas das Forças Armadas enfraquecidas, defendiam a criação de um exército popular. Reivindicavam também o controle da Companhia Nacional do Petróleo e a Rádio e Televisão Nacional. Havia, pois, uma tensão entre duas frentes, a de um movimento de esquerda e uma oposição religiosa ou como diz Coggiola, uma tensão entre a ala laica e o clero xiita. Uma nova constituição foi emitida com base em preceitos islâmicos. No entanto, outras religiões presentes no Irã ganham representações na Assembléia maior do país (cristãos armênios, cristãos assírios, cristãos caldeus, zoroastras e judeus, ainda que a política externa seja contra o Estado sionista).

³⁸ Curiosamente, *A Vaca* (Gaav, The Cow, 1969), filme de Dariush, censurado pelo regime Pahlevi, foi considerado por Khomeini um filme nacionalista e, por isso, a população foi estimulada a vê-lo.

restrictions”³⁹, o que levou mesmo o embaixador do Irã, em 1985, durante a sessão do Comitê das Nações Unidas sobre os Direitos Humanos (United Nations Commission on Human Rights - UNCHR) a responder à alegação de violação dos direitos humanos em seu país: “We do not pretend to respect human rights principles because for us the Universal Declaration of Human Rights and its covenants are not the criteria for judgement and decision... Our aim is to follow the principles of Islam”⁴⁰. Deve-se levar em conta que em 1985 o Irã passava por uma Guerra com o Iraque que já durava cinco anos. Tal guerra fora patrocinada pelos Estados Unidos a favor do Iraque, o que também relativizava bastante os chamados direitos humanos propagados pelos Estados Unidos, seu suposto defensor por excelência. Contudo, a posição do referido embaixador não é unanimidade. O Aiatolá Montarezi, um dos líderes da Revolução de 1979, pronunciou-se contra as brutalidades do regime islâmico. Escreveu numa carta pública: “Theses massacres are incompatible with Islam”⁴¹. O Aiatolá Taheri disse à BBC: “When I remember the promises and pledges of the beginning of the revolution I tremble like a willow thinking of my faith”. Para ele o regime atual do Irã é um inimigo tanto do Islã quanto da humanidade⁴². Opinião corrente entre os iranianos, que a confidenciam facilmente a qualquer estrangeiro que se detenha numa conversa amistosa. Eles fazem questão de dizer que o governo não é o povo, sugerindo que o Irã é conhecido no mundo por aquele e não por este.

As coisas não são tão simples e exatas como podem parecer na mídia internacional. A homossexualidade⁴³, por exemplo, apesar de ter

³⁹ ARTICLE 19. *Unveiled: Art and Censorship in Iran*. Londres: Article 19, 2006, p. 9.

⁴⁰ ARTICLE 19, op. cit., p. 10.

⁴¹ Ver: ARTICLE 19, op. cit., p. 11.

⁴² ARTICLE 19, p. 11.

⁴³ Como consta no guia de viagens sobre o Irã (BURKE, Andrew & MARK, Elliott. *Iran*. Singapore/USA: ed. Lonely planet, 2008, p. 383, 5ª. edição), único guia sobre o país que encontrei nas livrarias de São Paulo, apesar de ter havido ali duas mortes por enforcamento em 2005 por práticas “consensuais de homossexualidade” e de o presidente Mahmood Ahmadinejad dizer em discurso oficial que não existem homossexuais no Irã, não há relatos de maus tratos a homossexuais que tenham viajado para lá. O guia aponta um site (www.homanla.org) com *links* para relacionamentos e

sido condenada por uma *fatwa* de Khomeini, promulgada em 1979, é surpreendente e até muito frequentemente tolerada sob determinadas condições, o que justifica o próprio Khomeini ter publicado em 1947 um manual (*Explanation of problems*) como algo para instruir as pessoas quanto a várias questões, dentre elas, a sexual. No Artigo 2.407 encontra-se: “No caso de uma pessoa que se case com a mãe, irmã ou filha de um homem e depois do casamento mantém relações sodomitas com aquele homem [a sua esposa] não se torna ilegal para ele”⁴⁴. Segundo Arafy e Anderson declarações semelhantes são encontradas em manuais de outros aiatolás como o Montazari e Golpaygani, o que parece indicar ser algo comum de sua sociedade. Ainda no manual de Khomeini, artigos 357 e 366, segundo Arafy e Anderson, a penitência para quem praticasse tais atos libidinosos seria dar esmolas aos pobres e jejuar, por exemplo, o que facilita inclusive a prática do ato, uma vez que o penitente não precisa confessar seus pecados a ninguém, como é prática no Cristianismo. A penitência não denuncia o penitente. No Artigo 349 uma curiosa passagem sobre sodomia com homem ou mulher prever a mesma penitência, destacando que os envolvidos tornam-se “ritualmente poluídos”⁴⁵. Assim, “apesar da visão comumente mantida das sociedades mulçumanas como puritanas, elas podem, portanto, ser mais tolerantes para com a homossexualidade, desde que o relacionamento não seja escancarado. Mas tal tolerância não é o mesmo que reconhecimento de direitos civis e igualdade legal”⁴⁶.

dois parques na grande Teerã em que os encontros homossexuais se dariam (parque Daneshgu e Laleh) e ainda destaca que a maioria do hotéis aceita casais de homossexuais como “just good friends”. De fato, indo a tais parques, percebe-se a circulação de homens (a maioria) que flertam entre si e trocam contatos. Além disso, sendo a troca de carícias comum entre homens, independente de serem homossexuais, fica difícil saber quem é ou não homossexual no Irã. Aproximando-me de vários grupos, constatee uma vivência homossexual surpreendente no Irã (há muitos vídeos no *youtube* de festas entre homossexuais). Vários deles falavam dessa prática com muita naturalidade e afirmavam que a polícia era conivente, que ela “não ligava para eles” (conversas com iranianos em viagem de estudo de campo no Irã em julho/agosto de 2011).

⁴⁴ Artigo 2.407. In: AFARY & ANDERSON: 2011, op. cit., p. 261.

⁴⁵ Artigo 349. In: AFARY & ANDERSON: 2011, op. cit., p. 261.

⁴⁶ AFARY & ANDERSON: 2011, op. cit., p. 262.

Do outro lado da crítica raivosa ao Irã, encontrava-se Foucault. Ele visitou o Irã por duas vezes como correspondente de um jornal italiano, o *Corriere Della Sera*, no final do ano de 1978. Diante da difícil tomada de decisão sobre os acontecimentos no Irã de então, seu otimismo é considerado ingênuo por parte de vários intelectuais no Irã e por iranianos que viviam fora, como aquela que assina com Atoussa H. Ela ironiza o entusiasmo de Foucault com a “‘espiritualidade mulçumana’ [que] substituiria vantajosamente, de acordo com ele, segundo ela, a ditadura feroz que está cambaleando hoje”⁴⁷. Os iranianos não apresentam nenhuma outra possibilidade sem ficar nos extremos, isto é, entre a SAVAK⁴⁸ e o fanatismo religioso? De fato, Foucault se mostra entusiasmado como se pode perceber na passagem abaixo:

Li diversos livros sobre o Islã e o xiismo, e concordo totalmente com eles porque o papel do xiismo em um despertar político, na manutenção de uma consciência política, em incitar e fomentar um despertar político, é historicamente inegável⁴⁹

Enquanto isso, em dezembro de 1978, noutra chave diferente da de Foucault e em acordo com Atoussa H., intelectuais como Maxime Rodinson se perguntavam se não havia ali o renascimento de um fundamentalismo islâmico, a considerar todos os eventos pelos quais naquele momento recente a Arábia Saudita, Líbia, Egito, dentre outros países do Oriente Médio, teriam vivido. Ele lembra ainda que o Islã era conhecido nos séculos XVII e XVIII por sua tolerância, mas que, diferentemente do Cristianismo, a proximidade e confusão com a política teriam engendrado, parece concluir, uma política menos tolerante. Os *hadith* (ditos do Profeta) seriam um indício dessa intolerância. Coadunação sintomática entre Religião e Estado que caracterizaria o Irã pós-1979. Sintomática porque, como se sabe, o discurso religioso passa a predominar sobre o político propriamente dito.

⁴⁷ AFARY & ANDERSON: 2011, op. cit., p. 339.

⁴⁸ Temida polícia de antes de 1979.

⁴⁹ Entrevista concedida a Baqir Parham em setembro de 1978. In: AFARY & ANDERSON: 2011, op. cit., p. 299.

Mesmo com essa simbiose entre Religião e Estado, o governo do Irã, hoje, apesar da vigilância a determinados costumes (que se diz de “orientação islâmica”, como o uso do véu, por exemplo), mais do que esperar que eles sejam seguidos, *parece* se preocupar principalmente em transmitir uma imagem casta para o resto do mundo. Pois nas ruas e parques do Irã, bem como, sobretudo, em festas particulares, a vida acontece. Os olhos das mulheres não se perdem no chão, como se pode esperar, mesmo aquelas de xador. Discutem, negociam e brigam nos táxis coletivos com senhores de bigode. Contudo, ao mesmo tempo, ao passar diante de um grupo de policiais, uma mulher ajeita o véu para evitar, diz ela, que “eles venham tirar satisfação e até me conduzirem à delegacia, como já aconteceu quando tinha 18 anos [há dez anos] e meu pai teve que pagar (valor de 240 mil Riais, aproximadamente R\$ 400,00) para eu poder sair”⁵⁰.

Além de contatos com a população e intelectuais de modo geral, para ampliação e encaminhamento de algumas questões fundamentais da dissertação, foi significativa a entrevista com Kiarostami⁵¹, contribuindo para a verificação de alguns pontos cegos que ele não havia explorado em entrevistas, palestras e aulas que ministrou. A entrevista pôde comparar os dados apresentados pelos críticos, como, por exemplo, a confusão que há sobre os papéis desenvolvidos pelos personagens. Além disso, esclareceu aspectos de seu trabalho com não-atores e de fotografia, a diluição do autor, sua obsessão por transitar entre o “real” e o ficcional, dentre outros.

A estada de quase dois meses no Irã para o desenvolvimento de pesquisas para esta dissertação possibilitou também o contato com pessoas que são referências no cinema daquele país e que contribuíram para a investigação de questões referentes aos filmes de Kiarostami e sua

⁵⁰ A razão de sua detenção, segundo ela, foi por ela está com as unhas pintadas de vermelho. Disse que há 10 anos não era pouco comum que mulheres fossem detidas por não usarem o véu do modo adequado segundo a polícia (Mulher entrevistada para esta pesquisa em agosto de 2011, em Teerã, originalmente em inglês).

⁵¹ A entrevista se deu no estúdio do cineasta, no centro de Teerã.

relação com as instituições de cinema do país como o Museu de Cinema, a Casa de Cinema (instituição criada pelos próprios cineastas e que funciona de forma independente como um sindicato, negociando e exercendo parcerias com o governo), o KANUN e a FARABI⁵². Estudar a língua Farsi⁵³ no Irã foi bastante relevante para a compreensão de alguns detalhes de tradução nas legendas do filme que passaram despercebidos em vários momentos anteriores, como é o caso do início de *Através das Oliveiras*, em que o ator-diretor diz algo e que é omitido pela legenda.

⁵² FARABI, órgão do governo do Irã, criado em 1983, com a função de regulamentar a censura de cinema no país. *Kanun* (é a forma mais usada no Brasil e em outros países, ainda que a pronúncia seja mais próxima de "r" gutural e não de "k", como em "casa") ou *Khanoon*, Centro para o Desenvolvimento da Inteligência de Jovens e Adultos, no Irã, criado em 1965. O departamento de cinema, todavia, só começaria a ser formado em 1969, ocasião em que Kiarostami é convidado para dirigi-lo. *Khaneh Cinema*, Casa de Cinema, espécie de sindicato dos cineastas. *Majlis*, Parlamento. SAVAK, temida Polícia do xá Reza Pahlevi, portanto, com vigência até antes da Revolução de 1979. SAVAMA, também temido órgão de Segurança de Khomeini.

⁵³ A língua *farsi* (ou *persa*) é falada por mais de 50% da população do Irã e é de origem indo-européia. Vale ressaltar que o som de "r" em português geralmente substitui o som gutural representado pelas letras "kh" como em *Makhmalbaf*, som gutural e não um som de "q" ou "k" como em "kilo". O mesmo se dá em "Khaneh", que significa casa. Para representar o som de "u", neste trabalho optou-se por "ou", simplesmente por ser mais comum tanto em português como em francês ou inglês. Assim, grafa-se Ahmad "Ahmadpour" e Barak "Ahmadpour" e não "Ahmadpur" ou "Doust" e não "Dust", que significa amigo.

CAPÍTULO I - Autoria, Ficção, Realidade

A noção de autoria é relativamente recente na História da Cultura. Sua origem mais evidente está atrelada às configurações dos campos artísticos a partir do Renascimento. Baxandall⁵⁴ a localiza nos contratos entre os artistas e seus clientes. No século XII, estes se voltavam para as condições materiais de realização do trabalho. Danto⁵⁵, no entanto, lembra que Hans Belting já escrevera um trabalho intitulado *The Image Before the Era of Art*, em que ressalta que até então, isto é, antes do Renascimento, não havia a ideia de arte como produção; não havia a ideia de um artista que imprimisse sua marca pessoal, antes era veículo de magia, de religião ou se perdia no anonimato de objetos manufaturados.

A partir do século XV a configuração do campo artístico toma outro rumo. O teor passa a ser a garantia de que somente o artista executasse o projeto, sem a assistência de aprendizes. Contratos da época especificavam a exclusividade da mão do pintor como única no trabalho. Tal expediente conferiria às obras a aura que Benjamin julgava inerente aos objetos artísticos – e que teria se esvaído com a reprodutibilidade técnica. Ainda que as análises de Baxandall ou de Danto se refiram a artistas plásticos, é reconhecido que esse processo definiu o sujeito-autor em outros âmbitos da prática artística. Segundo Jacques Leenhardt:

Com o Renascimento, para ser breve, aparece a figura do artista tal como nós a entendemos hoje, e um pouco mais tarde aquela do escritor e do músico. O autor se individualiza, ele começa a assinar suas obras e, com o tempo, ele se tornará de fato o

⁵⁴ BAXANDALL, Michel. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 11, ss.

⁵⁵ DANTO, Arthur Coleman. *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006, p. 04.

proprietário, assim como se formula hoje o direito de autor⁵⁶.

A partir do Renascimento, durante aproximadamente quatro séculos, o sujeito-autor seria simbolicamente imbuído de poder, o que leva Paul Bénichou⁵⁷ a pensar o autor como um “valor transcendental”, inclusive reforçado, no século XIX, com a geração de um cenário que acolhia ou mesmo estimulava a produção do trabalho do artista como produção para ser vista, apreciada (e comprada) em lugares especializados, fora dos castelos ou de ambientes familiares: museus, galerias, periódicos. Tal soberania do autor demarca o que Danto chama de descontinuidade em relação ao período anterior (“mudança histórica transcendental”⁵⁸), porém, é abalada a partir do século XIX, caudatária de outras modificações empreendidas pelo que é designado de “mestres da suspeita”: “Marx, assinalando o peso da ideologia, Freud o do inconsciente, Nietzsche o da tradição”⁵⁹, e Darwin, que também arranca do Homem os superpoderes conferidos a ele, dentre outras dimensões, pela metafísica cartesiana. Segundo Barthes, “o *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo”⁶⁰. Para Danto, um certo tipo de espírito de autoconsciência, de desprendimento frente a um sistema, ou a um modo articulado de produzir uma obra artística, é que se configuraria como contemporâneo e isso só viria a ocorrer em meados dos anos 1970.

Nesse sentido, vale colocar no horizonte a questão de onde se situa o cinema de Kiarostami. Isto é, ele rompe com a moldura confortável do enquadramento moderno, “arriscando” romper também

⁵⁶ LEENHARDT, Jacques. *A função autor e o novo dispositivo da arte*. In: SILVA, Dilma de Melo (org.) *Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da Arte e Cultura*. São Paulo: Terceira Margem, 2010, pp. 17-24, p. 17.

⁵⁷ BÉNICHOU *apud* LEENHARDT: 2010, op. cit.

⁵⁸ “É claro que o conceito de artista se tornou central na Renascença, a ponto de Giorgio Vasari ter escrito um grande livro sobre a vida dos artistas” (DANTO, 2006, p. 04).

⁵⁹ LEENHARDT: 2010, op. cit..

⁶⁰ BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 58.

com a naturalidade do plano que, se não garante, pelo menos contribui para que o filme seja tomado pelo espectador como reprodução da chamada realidade? A seu modo, Kiarostami testa os limites do emolduramento da imagem ou daquilo que ele escolhe recortar. Isto é, transita ele de um cinema moderno, humanista, crítico, mas que aceita o engodo de contar uma história e com ela fazer a crítica social, para um cinema não mais usuário ingênuo, hoje, desse recurso técnico. Utiliza-se do cinema para tratar de questões como sociedade, justiça etc., mas problematizando o próprio cinema como moldura elástica, tênue, fronteiriça.

Essa posição é distinta, por exemplo, da posição do Neo-realismo italiano, que também recusa o projeto hollywoodiano da sofisticada e asséptica artificialização dos estúdios, a “remodelagem artificial do mundo”⁶¹, da atuação em *performances* de atores profissionais etc., primando por histórias de enredos simples em recortes efetuados em cenários reais e com atores amadores, “ausência total dos efeitos de montagem” e que procurava “acabar com a montagem e fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade”⁶². Contudo, o Neo-realismo parece manter a crença numa narração que apreenda criticamente a chamada realidade. A montagem não diluiria apenas a relação entre ficção e realidade, mas também a importância do autor. “Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra”⁶³. Ora, mas talvez seja exatamente essa também a medida da autoria no cinema. O Neo-realismo italiano buscava uma estética que tinha a chamada realidade como matéria, acreditava nessa realidade e procurava reproduzi-la criticamente. Kiarostami, por outro lado, é um “realista” consciente de que essa realidade é escorregadia, impossível de se sujeitar ao emolduramento, não tendo, portanto, no fim de contas, a pretensão de ser realista, não ingenuamente. Lidar com essa realidade e

⁶¹ BAECQUE, Antonio. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify: 2010, p. 76.

⁶² BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, p. 79.

⁶³ BENJAMIN. A Crise do Romance. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. brasiliense: 1996, p.57.

pretender somente sua reprodução seria para o diretor iraniano demasiadamente pueril. Por isso chama a atenção o tempo todo para o caráter ficcional de seus filmes.

Kiarostami relativiza a moldura no cinema como “lugar” de mostragem, ou o que uma crença nesse formato poderia ainda sustentá-la. Diferente de um quadro que tem na moldura seu limite ficcional, a sensação de que basta girar a câmera um pouco para o lado e encontrar ali a continuidade dos elementos diegéticos esbarra na inutilidade deste voltar-se para o lado, uma vez que mesmo estando ali, esses elementos não garantiriam verdade alguma. Verdade inexistente, ainda que, em geral, dê a impressão de que a contiguidade diegética do espaço seja uma constante do cinema. Não há transparência porque, no fim, tudo é uma construção e não “captação”. Enquanto o espectador vê o filme, ele não elabora o não-filme fora do plano (ou que está se chamando de moldura, no caso, uma moldura móvel); ele não pensa que para fora da moldura da tela haja vida real ou uma equipe de filmagem que se espreme para não aparecer nem que haja nesse espaço para além da moldura um abismo que distingue a realidade do filme e a diferença em relação ao espaço restante. Ele tampouco imagina uma autosuficiência de tal plano; ao contrário, entende que deve haver uma expansão dos elementos diegéticos.

Jogando com informações reais e fictícias, Kiarostami sugere que é inócuo simplesmente narrar uma história, pretender apresentar a realidade tal qual. Não é possível nem “vantajoso” gerar uma fidelidade que se refira ao modelo. No entanto, pode-se dizer que até *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (o filme mais neo-realista de Kiarostami) Kiarostami procura narrar algo acabado, pois há aí o desenvolvimento de uma história que apresenta evoluções, relações de tensão que são, de algum modo, encaminhadas e mesmo resolvidas, caso da não expulsão do

garoto, por exemplo⁶⁴. Já *E a Vida Continua*, apesar do argumento inicial, qual seja, encontrar os dois garotos de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, o filme entrega seus protagonistas ao deleite do casual, da incerteza de caminhos a serem tomados. Aliás, a única convicção no filme é a de que um caminho deve haver. O caminho que os levará a Koker, como diz em certo momento o ator que faz o diretor no filme. "Todas as estradas vão dar em algum lugar", diz o pai. O garoto: "Pode ser uma estrada sem saída". Não se tem tréplica ao que diz o garoto. Há apenas um silêncio negativo, aquele em que o ator não interpreta o silêncio, há apenas a ausência de menção ao que fora dito pelo garoto. Não se trata, pois, de uma encenação tradicional, pensa-se na participação do espectador, que não recebe tais palavras com indiferença como supostamente as recebeu o ator que faz o pai. E nesse clima de incertezas estruturantes, eles são conduzidos por acontecimentos que vão secundarizando a busca pelos garotos⁶⁵.

⁶⁴ Vale lembrar que o título original não tem o possessivo "meu" da tradução tanto em português como em francês (*Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* e *Où Est la Maison de Mon Ami?*). Já em inglês, o sentido original é mantido (*Where is the Friend's Home?*). *Amigo* (*doust*, em persa) se refere também a *Deus*, de acordo e em referência ao poema *Endereço*, de Sohrab Sepehri, poeta persa contemporâneo, a quem Kiarostami dedicou o filme: "'Onde fica a casa do amigo?,' perguntou o cavaleiro ainda no limiar da aurora./O céu parou um instante./Um passante ofereceu à escuridão das areias/ o ramo de luz que trazia nos lábios./Com o dedo apontou um álamo e disse:/'Antes daquela árvore há uma alameda mais verde que o sono de Deus/e lá o amor tem um azul do mesmo tamanho/que as penas da sinceridade./ Segue até o fim dessa rua,/ que termina atrás da adolescência/e então dobra em direção da flor da solidão./A dois passos da flor,/fica ao pé da fonte dos mitos eternos da Terra/e um medo transparente te dominará./Na intimidade que flui no espaço, ouve um roçar:/olha uma pequena criança,/que subiu num alto pinheiro para apanhar/um filhote no ninho da luz,/e então pergunta a ela: 'Onde fica a casa do amigo?'" (ISHAGHPOUR, Youssef & KIAROSTAMI, Abbas. & ISHAGHPOUR, Youssef. *Abbas Kiarostami – Duas ou três coisas que eu sei de mim. O real, cara e coroa*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004, p. 220). Vale lembrar que em persa não há distinção entre letras maiúsculas e minúsculas. Assim, na tradução do termo "dust" para "amigo" com o "a" minúsculo a dubiedade é favorecida.

⁶⁵ Conforme se verá mais adiante, o romance de Ítalo Calvino, *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*, faz eco ao abandono de eixos na condução da obra. A fala de uma personagem, Ludmila, a personagem leitora, para quem a indefinição, a ocultação de elementos dentro de um romance, é importante em sua relação com o livro. "(...) gostaria que as coisas que leio não estivessem todas ali, concretas a ponto de ser tocadas, e sim que se pudesse captar ao redor algo que não se sabe exatamente o que é, o sinal de não sei o quê..." (CALVINO, Ítalo. *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 52).

Ao tratar do Neo-realismo italiano, André Bazin desenvolve a idéia de “estética da transparência”, que consiste, *grosso modo*, em procedimentos que provocariam a impressão de que a ação nos filmes se desenvolveria sem a presença do diretor, como se fosse um registro tal qual a realidade em si. A montagem teria aí importância estruturante, uma vez que ela funciona no sentido de “manter” o “realismo” objetivo da chamada realidade pelo *raccord*. A montagem tem, pois, a função de suavizar os cortes inevitáveis, juntando-os de modo que pareça apenas um contínuo⁶⁶. Essa ilusão afastaria o cinema do drama clássico e resgataria certa pureza perdida ao longo de sua história, uma vez que os primeiros registros cinematográficos eram, em essência, documentais⁶⁷. A dramaturgia aqui seria a do registro do real, como diz Bazin. Trata-se do respeito à antologia do cinema, ainda na sombra de Bazin. Pois “apenas o

⁶⁶ A montagem é nesse sentido muito mais importante na ficção do que no documentário, pois este liga as imagens em jogo mais pela história e o nexo real entre elas do que pela narrativa em torno de um personagem, caso da ficção. No documentário reina mais fortemente a retórica em torno de um argumento que se procura defender (Ver: NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005, p. 56).

⁶⁷ Ainda que tomados por documentários em contraposição à idéia de ficção, sabe-se que os primeiros filmes elaboram a participação daqueles que eram filmados (cf. NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005), como em *A Saída da Fábrica*, dos irmãos Lumière, em que muitos dos que aparecem no filme usam “roupas de domingo” e não do dia a dia, como “deveria” ser para se constituir como “puro” documentário. Contudo, entende-se que o participante, ainda que vista uma roupa especial, ele não entra no jogo consciente dos efeitos dessa máquina que filma nem é dirigido como se entendesse que o seria no caso de desenvolvimento de um papel. Trata-se do sentimento de uma certa pretensão de verdade ou nos termos de Nichols, da pressuposição do *status* de não ficção, referência ao mundo histórico partilhado por todos, objetivo, e não subjetivado como é o mundo imaginado pelo cineasta. Além disso, os atores sociais são apresentados em seus papéis cotidianos (NICHOLS: 2005, op. cit., pp. 50 e 54) com elaboração *rudimentar* de interpretação. Ele podia imaginar-se na tela do cinema, mas sua participação não se constitui numa atuação nos moldes da ficção que terá em Mèlié, por exemplo. A intenção dos Lumière, no caso, era a de registrar um evento localizado (a saída de trabalhadores de uma fábrica, por si só suficiente para chamar a atenção do espectador de seu tempo). Tal evento se constitui na esfera da exterioridade, isto é, ele acontece todos os dias, independentemente da filmagem, pois não é uma ficção que o inventa ali no local em que ele se dá. Poderia ser o contrário se ele fosse criado em outro lugar, por exemplo, como num estúdio. Ainda não se tinha construído no cinema a idéia acabada de ficção. E isso muito em razão de se tratar da infância dessa arte (como a crítica de Deleuze a Bergson, por este se voltar a uma arte ainda infantil. A crítica de Bergson data de 1896, praticamente contemporânea ao nascimento do cinema, que, como se sabe, foi em 1895), e a indistinção entre câmera e projetor poderia levar o realizador à impressão de que copiava o fenômeno que filmava, tirando-lhe a idéia de obra distante do fenômeno que filmou, uma vez ainda que a edição do trabalho, isto é, uma intervenção autoral, bem como a montagem, era praticamente nula.

cinema é capaz de remontar às origens do realismo, isto é, o registro objetivo, ontológico, do mundo, sem a mediação da arte”⁶⁸. Carrière especifica o tipo de cinema que melhor o faz: “É um tipo de poder incerto e inconsistente, frequentemente mais forte, ainda que isso pareça estranho, nos excessos da ficção, do que na suposta honesta objetividade do documentário – como se a realidade “verdadeira” fosse mais difícil de transmitir do que a artificial”⁶⁹. Contudo, lembra as palavras de Eric Rohmer: “um bom filme é também um documentário”⁷⁰, certamente numa outra chave.

Tal procedimento é, muitas vezes, associado ao cinema de Kiarostami, dada sua predileção, entre outros elementos, pelo plano-sequência ou pelo plano longo⁷¹, em oposição à decupagem clássica que conduz mais arbitrariamente o olhar do espectador⁷². Nesse sentido, trata-se de uma câmera que observa, mais do que age, ou que, não encerrando ou não descrevendo tanto, privilegia os elementos formais.

Nesses termos, parece se situar a atuação/interpretação de Hossein em *Através das Oliveiras*. Como caracterizar, pois, a transição nas interpretações de seus dois personagens? O que acontece quando, por exemplo, tais personagens se relacionam diferentemente com Tahereh sem que esta module sua interpretação, sem que se ajuste a cada Hossein? Ela está se recusando a interpretar quando, em determinado

⁶⁸ BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 73, em referência a Bazin.

⁶⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 51.

⁷⁰ CARRIÈRE, Jean-Claude: 2006, op. cit., p. 127.

⁷¹ Para ver a diferença entre plano-sequência e plano longo, consultar o verbete “Plano-sequência” em AUMONT, J. & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico de Cinema*. Campinas-SP: Papirus, 2003.

⁷² As teorias da comunicação já estudaram detalhadamente a questão da recepção a ponto de chegar à conclusão de que não há recepção passiva. Em algum nível, certamente, o espectador elabora sua “intervenção” na obra a que ora assiste. Contudo, chama-se a atenção neste trabalho para o aspecto da qualidade dessa intervenção, entendendo que haja aí níveis qualitativos de participação. Para o que interessa a este trabalho não é a ideia de montagem de um quebra-cabeça, por exemplo, que no final faz sentido pelo que possibilita visualizar, “apalpar”, mas, sobretudo, pela aceitação da resistência do filme a informar demasiadamente.

momento, deixa de tratar Hossein como “senhor”? Fica-se sabendo desse dado pelo próprio Hossein, pois ele comunica ao diretor que não possui uma casa, nem é alfabetizado para merecer tal tratamento, conforme costume local, pelo menos de acordo com essa fala. Assim, Tahereh estaria num plano da realidade se sobrepondo ao ficcional. Por isso, recusa-se a assumir uma “mentira”, um dado ficcional como sendo verdadeiro. Eis, pois, a razão pela qual ela se nega a tratar Hossein por “senhor”. Na terceira ou quarta tomada, ela o faz, mas até aí já deixou claro para o espectador a que verdade se filiara. Ela, então, “mente”, deixando o espectador já bem informado de seu personagem-verdade. Como mulher camponesa iraniana no filme, sugere que a suposta realidade dos campos seja transposta para a tela. Essa idéia de transposição da realidade para a tela parece ser o efeito pretendido por Kiarostami ao operar com essas “rupturas” no curso “natural” do filme dentro do filme.

Ora, antes dessa recusa insistente, Tahereh também assumiu uma outra recusa momentos antes no filme. Discutia com a Sra. Shiva, produtora do filme dentro do filme, isto é, o filme menor, sobre o vestido que uma amiga teria emprestado a ela e que ela usaria numa sequência, afirmando que tal vestido estaria sendo usado por várias camponesas, ao que a Sra. Shiva dizia que ela deveria usar um igual ao da sua avó. Tahereh argumenta que o vestido da amiga era verossímil, visto que estudantes não usam os mesmos trajes de camponesas analfabetas nem de pessoas idosas. Já a Sra. Shiva diz que não e que ela deveria usar “um vestido de camponesa”. Essa noção dos diferentes papéis destinados a cada um na sociedade iraniana será coerente com a recusa de Tahereh em tratar Hossein por “senhor”.

Ali, elas discutiam crua e abertamente, na “presença do espectador”, o que seria ou não próprio ao Irã verdadeiro, sendo que

ambas aderiam à noção de documentário clássico⁷³, como reprodução do retratável. Uma “exigência” do filme menor, pois o maior relativiza tais elementos na medida em que os coloca conscientemente; isto é, na medida em que escancara sua validade e a fragilidade de um filme quando ele se propõe a retratar uma realidade. Enquanto isso, o espectador, passivo ⁷⁴ no caso, depende inteiramente das informações das personagens, mas com tendência a concordar com Tahereh, uma vez que ela seria moradora da região e, portanto, conhecedora de uma questão básica como a de que tratam. Assim, Kiarostami põe em discussão a reprodução mimética do cenário, função cara ao cinema na geração de um efeito de realidade.

O vestido, na verdade, representa quaisquer elementos que venham a compor o cenário formado pela equipe de filmagem, como se verá, desde os pequenos jarros com plantas conseguidos como “doação” por aparentes voluntários quanto às falas que fazem referência a outras antes ocorridas, caso do número de mortos dos parentes de Hossein, que insiste numa quantia supostamente verdadeira, contradizendo “ao vivo” (em duas tomadas, que são feitas para que Hossein pronuncie um número desejado pelo diretor) a vontade do diretor (na verdade, o ator que faz o diretor), como o próprio Hossein, inclusive, falará para Tahereh (ou igualmente para o espectador):

Quando eu pergunto sobre as meias [meio grosseiramente, quer ele dizer], não vá pensar que sou eu. Não sou. É o que o diretor quer [...]. Se eu casar, terei mais tato para dar conta das minhas meias, da minha roupa e de todas as minhas coisas! Eu quero casar simplesmente para ser feliz, não para que cozinhe para mim.

Dito isso, Hossein tem que voltar à sua fala dentro do filme menor. “Tahereh, onde você pôs minhas meias?”. Esta fala é então relativizada pela anterior, que assume caráter de verdade, porque teria

⁷³ Documentário como veículo de “mostração de sua própria necessidade” (RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 57).

⁷⁴ Passividade pontual a fim de promover a suposta verdade testemunhal de Tahereh.

sido pronunciada pelo próprio Hossein e não um ator que interpreta alguém. Ora, Hossein parece dizer que, ainda que na arte seja assim, a vida pode ser melhor. No entanto, em outro momento do filme maior Hossein “delire” durante a noite, sussurrando enquanto dormia, segundo um outro personagem: “Onde estão minhas meias brancas?” e, com isso, teria impedido que a equipe de filmagem dormisse. Ele, que diz a Tahereh não ser seu o discurso do marido autoritário que fica perguntando onde as coisas estão, como suas meias brancas, assume em sonho (ou pesadelo), involuntariamente, o personagem mandão, típico marido machista.

Tais personagens parecem ter vida própria, o que lembra o romance *Seis Personagens em Busca de um Autor*, de Luigi Pirandello, uma vez que seus discursos aparentemente contradizem o fluxo intencionado pela direção manifesta do filme. O diretor diz algo que não é acatado em ato pelos atores, seja voluntária, caso de Hossein, que discorda dos dados sobre seus parentes mortos no terremoto, ou involuntariamente, caso da suposta gagueira do primeiro ator, que não conseguia “falar com mulher bonita sem gaguejar”, razão pela qual Hossein assumirá o lugar dele, isto é, uma suposta casualidade prevista pelo roteiro.

Na medida em que o filme vai se desenvolvendo, ainda que aparentemente com improvisos e dificuldades de realização da ordem da produção do filme, o diretor do filme menor parece preocupado com o desenvolvimento da história “paralela” que se desenrola entre Hossein e Tahereh, e resolve acompanhá-la, inclusive poupando Hossein de determinados serviços no set em virtude de compreender os problemas pelos quais ele passa. Para esse diretor, parece necessário atentar para o que acontece na vida dos atores, e, por isso, pergunta a Hossein o que se passa entre os dois e fica sabendo do romance não realizado, da vontade

de Hossein de se casar com Tahereh e da negação de seu pedido pela avó dela⁷⁵.

Esse diálogo parece ser o meio de Kiarostami igualar o nível de conhecimento do suposto diretor com o do espectador. É como se o personagem que faz o papel de diretor soubesse o mesmo que o espectador, como se ele fosse efetivamente diretor, na medida em que filmaria os acontecimentos do *set* como um *super-making off*, como se o filme se desse efetivamente no presente, no momento em que se filma, em um presente contínuo. Procedendo assim, Kiarostami aproxima a chamada realidade do universo ficcional e vice-versa. Um *super-making off*, que acontece no presente, pois, no ato mesmo de sua realização. Concepção que desfoca, subverte a noção clássica dos elementos de composição da chamada obra de arte, inclusive da noção de obra, o que inclui a morte da arte do belo, porque transitória, infinda. No teatro, tal expediente foi chamado por Hans-Thiens Lehmann de “presentificação”⁷⁶, um dos traços do pós-dramático.

Através das Oliveiras está evidenciando o próprio fazer artístico, uma vez que valoriza a indeterminação, a falência desse fazer, colocando em tela recursos metalinguísticos como também os não-atores, e embaralhando os dados que o espectador julga conhecer, mas que ele, na verdade, não tem nenhuma garantia de sua fonte fidedigna, pois em geral se origina de algum discurso ficcional auto-referente.

A chamada realidade é pano de fundo na obra de Kiarostami, uma manobra que aposta no desenho de um movimento que se desenvolve a partir de um núcleo que desencadeia o desmoronamento do

⁷⁵ Na entrevista concedida para este trabalho, Kiarostami assegurou que Hossein estava apaixonado por Tahereh antes das filmagens, inclusive esse teria sido o motivo de ela ter substituído a outra Tahereh do filme anterior, *E a Vida Continua*. Informação confirmada por Malak Khazai, Diretora de Arte de filmes iranianos, em entrevista concedida para este trabalho também em agosto de 2011. Assim, o ator que faz o diretor parece representar mesmo Kiarostami, que joga com essa informação.

⁷⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

todo, provocando a tensão nessa relação dos elementos ficcionais e “reais” e que se recusa a sustentar uma atuação supostamente correta, um modelo confortável, como foi mencionado anteriormente.

Notadamente, ao embaralhar o “real” com o “ficcional”, Kiarostami abre brechas na representação, evidenciando o fazer artístico. Abre brechas ao representar não representando. Mostra, mas indicial, não iconicamente. Com isso, busca promover a experiência estética por meio desse recurso que é, por definição, metalinguístico. Dessa maneira, revela o caráter ilusório da arte, apontado por Gombrich:

A ilusão, conforme descobriremos, é difícil de descrever ou analisar, porque embora possamos estar intelectualmente cômicos do fato de que qualquer experiência deva ser uma ilusão, não podemos, a bem dizer, observar a nós mesmos tendo uma ilusão (...) Não posso fazer uso de uma ilusão e observá-la ao mesmo tempo.⁷⁷

Ou pelo próprio Kiarostami:

É preciso sempre ter em mente que estamos vendo um filme. Mesmo nos momentos em que parece muito real, eu gostaria que duas flechinhas ficassem piscando nos dois lados da tela, de modo que o público não esqueça que está vendo um filme, não a realidade. Quer dizer, um filme que nós fizemos com fundamento na realidade ⁷⁸.

Em tempo: “Uma realidade filmada pelo cinema é sobretudo uma realidade de cinema”⁷⁹. Mais ainda, Kiarostami parece conferir um novo estatuto para as narrativas, distanciando-se absolutamente do cinema comercial. As obras de arte não são espelhos [que reduzem a realidade objetiva à metade], mas, como os espelhos, participam dessa ardilosa mágica de transformação que é tão difícil traduzir em palavras.⁸⁰

⁷⁷ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 5.

⁷⁸ ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p.114. Não seria o caso de desconfiar da honestidade dessa declaração, já que Kiarostami movimenta todo um conjunto de estratégias para que a impressão de realidade, isto é, para que os elementos do filme “respeitem” a objetividade do registro da chamada realidade à qual se referia Bazin?

⁷⁹ MITRY *apud* ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI, 2004, op. cit., p. 86.

⁸⁰ GOMBRICH, 1986, op. cit., p. 05.

Esse embaralhamento dos registros “ficcional” e “documental” empreendido por Kiarostami certamente não foi inventado por ele, pois o cinema neo-realista italiano já o fizera na medida em que se utilizava de vários procedimentos que o aproximam da chamada realidade, no caso, da conjuntura italiana pós-Segunda Guerra. Assim, a utilização de atores não profissionais e, frequentemente, pessoas que não eram atores, nem mesmo amadores, tirava o invólucro ficcional que em geral têm os profissionais que, de alguma forma, impregnam suas atuações de uma marca pessoal à qual o espectador se acostuma, sabendo que se trata de ficção, e estando exatamente aí a medida de seu encantamento.

Com o *star-system* hollywoodiano, o público espera por bons desempenhos de seus atores preferidos. No cinema neo-realista italiano, a atuação de atores fora do *mainstream* investe-os de uma crueza tal que o espectador se pergunta se o ator de *Ladrão de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), por exemplo, não teria vivido o conflito dramático do filme. Ainda se perguntaria se o garoto não seria mesmo filho do ator para que ele pudesse acompanhar o pai tão fiel e convincentemente. Já em *A Vida é Bela* (*La Vita è Bella*, 1997), por exemplo, cuja proposta afasta-se do Neo-realismo que o precedeu, a relação do pai com o filho não se dá no plano da fronteira entre a chamada realidade e a ficção, pois é pouco provável que o espectador imagine o real parentesco entre o ator mirim e o diretor e ator Roberto Benigni. Nos filmes que se pretendem estender-se como real, é comum que ele dê conta de uma certa horizontalidade da chamada realidade em que a história do filme se situe. Assim, o personagem principal, vivido por Lamberto Maggiorani em *Ladrões de Bicicleta*, tem sua fala situada no contexto de uma “reprodução” de situações verossímeis. Já em *A Vida é Bela*, nota-se que é um filme cuja centralidade no personagem principal, o de Benigni, é intensa e engendra,

por isso, atuações e *performances* que atendam à expectativa gerada do ator tradicional, longe de atuação considerada realista⁸¹.

Nesse sentido, é notória a afinidade dos filmes de Kiarostami com o Neo-realismo italiano, na medida em que há num e noutro priorização da história (ou o modo em que se dá a história) em detrimento da *performance* dos atores. Além disso, os movimentos de câmera são discretos e a música tem também participação pouco acentuada, sem procurar determinar a atenção do espectador para elementos específicos do quadro. Mesmo que ela não seja diegética, caso de *Através das Oliveiras*, em que aparece no início e no final. No início, quando surgem os créditos, ela sugere mesmo um adorno, sem função dramática. Ao final do filme também, pois a presença de Hossein e Tahereh como pontos brancos na paisagem de oliveiras parece avisar o espectador sobre o fim do filme, de modo que o espectador começa a se ajeitar na cadeira. Mais uma vez, sem função dramática, mas fática e plástica. Todo o esforço de Hossein ao longo do filme foi no sentido de interferir na paisagem, de imprimir nela a transformação que a caracteriza como espaço ⁸² ,

⁸¹ Não se pode perder de vista que a interpretação pode ser considerada mais ou menos realista a depender do momento histórico em que se situa a cultura espectral. Assim, os gestos do cinema silencioso de Eisenstein podem faltar indignação no espectador contemporâneo pela evidência da realidade exposta. Contudo, ser realista não significa apenas a restituição de aparatos de vestimentas e cenografia. Um filme como *Dogville* (2003, dirigido por Lars Von Trier), por exemplo, pode ser considerado realista na medida em que são privilegiados aspectos outros que não o de cenografia, uma vez que ali quase tudo é imaginado pelo espectador por se tratar de uma planta baixa, com riscos indicando paredes e portas. "Pega-se o ar" e o espectador entende que tal personagem abriu determinada porta. A sequência do estupro que o personagem Tom (Paul Bettany) exerce na personagem Grace (Nicole Kidman), dá-se no risco que indica um dormitório, diante dos vizinhos, mas nesse instante o espectador já aceitou o pacto que manda ele imaginar uma parede ali onde não há. Kiarostami diz que nas filmagens de *Através das Oliveiras* sua equipe lhe confiava discretamente que o outono chegava e que as folhas das árvores já estavam amareladas e que isso no filme não correspondia à realidade. Ao que Kiarostami retruca: "Para mim, a mudança de cor não era nem importante, nem significativa. Mas, para os espectadores, é um sinal de que o cinema não é mais que uma ilusão" (ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI, 2004, p. 135). Assim, não considerar determinados filmes como realistas - porque não poderiam reproduzir situações comuns da era Pahlevi já que na ocasião as mulheres usavam saias e mostravam o rosto e cabelos, poderia se deter num detalhe descritivo em detrimento de outros elementos mais estruturantes ligados ao aspecto formal do filme.

⁸² Sobre paisagem e espaço ver: SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*, São Paulo: EDUSP, 2009, pp. 103-110.

tensionando entre seu desejo de indivíduo apaixonado e as formas de paisagem da tradição. Como num presente contínuo, o filme não termina com os pontos brancos, mas insinua o surgimento do rosto de Hossein voltando ao mesmo ponto onde deixara os objetos que carregava (já que a imagem se dá a partir desse ponto) para seguir os passos de Tahereh e em seu rosto, finalmente, o espectador notaria a descontração de contentamento por sua proposta ter sido aceita ou, ao contrário, pela negação.

Assim, *Através das Oliveiras* é esteticamente semelhante às realizações do Neo-realismo Italiano, contudo, tematizando a si mesmo como espaço em que se evidencia certo encerramento ou esgotamento de um modelo que, ainda que aberto ao uso crítico das relações humanas, não se utilizava da arte para a compreensão dela própria, mas de elementos externos a ela, como uma compreensão crítica da sociedade, por exemplo⁸³.

O cinema de Kiarostami contribui para pensar os limites da arte, a zona fronteira entre arte e vida. O rompimento com as regras e as expectativas do drama clássico faz com que as cenas se apresentem de maneira mais frouxa do que o padrão esperado de ação. Além disso, conduz, como já dito, a uma reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico, expediente metalinguístico que aparece como uma das poucas maneiras de se construir uma história a partir da crise das narrativas totalizantes e fechadas. Este "cinema incompleto", na expressão do próprio Kiarostami⁸⁴, se faz na contramão do comercial e do cinema de autor (como se verá mais adiante), reforçando a ideia de que a autoria de Kiarostami é uma espécie de autoria negativa.

⁸³ Ao contrário, Hegel preconizara a função da arte, em seu estágio mais avançado, como detonadora da reflexão filosófica, que é o que vai caracterizar mais fortemente a arte contemporânea. "A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é" (HEGEL *apud* DANTO, Arthur Coleman. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo, Odysseus, Edusp, 2006, p. 35).

⁸⁴ KIAROSTAMI, Abbas. *Qui Êtes-vous, Monsieur Kiarostami?*, Cahiers du Cinéma, Nº. 493, julho / agosto 1995.

Nesse sentido, o que significa ter a autoria apagada num filme? No caso de Kiarostami, ele se utiliza de estratégias para desconstruir a relação interna dos elementos do filme, diminuindo, assim, sua auto-suficiência e incluindo o espectador. De que forma ele faz isso? No cinema comercial, há uma exaustão da informação, possibilitada e automatizada pela técnica cinematográfica, fechando-se num diálogo auto-suficiente como num plano e contra-plano, que expurga o espectador como partícipe intrínseco do jogo na composição de sentido da obra cinematográfica. O filme passa, pois, a se fazer e a se constituir como obra para ser “vista de fora”. Quando Kiarostami diminui o número de planos e contra-planos tem em vista, diz ele, incluir o espectador na troca que há entre os olhares. Assim, o espectador entra no jogo ou, mais que isso, compõe um todo com os atores em questão:

It's a way, for me, to appeal to the viewer. Two people are acting together, but what about our gaze? There's an exchange of gazes between them, then it's the audience's turn to look and find their place in this exchange. Without this third gaze, the two other ones don't exist?⁸⁵

Por outro lado, nos filmes comerciais, a informação elaborada nos filmes e levada à exaustão pelos cineastas, não privilegia o olhar do espectador - essa conexão que está na gênese da arte no mundo contemporâneo, anulando-o por assim dizer.

Se as imagens conferem ao outro o poder de as interpretar, extraíndo delas um sentido, um sentido que eu nem imaginava, melhor é não dizer nada e deixar o espectador livre para imaginar tudo. Ao contar uma história, conta-se uma história. Cada ouvinte, com sua capacidade de imaginar coisas, ouve uma única história. Mas, quando não dizemos nada, é como dizer muitas coisas. O poder se transfere ao espectador. [O escritor francês] André Gide [1869-1951] dizia que o que conta é o olhar, não o argumento. E, para [o cineasta francês Jean-Luc] Godard [1930], o que se vê na tela já está morto. Só o olhar do espectador é capaz de insuflar-lhe vida.⁸⁶

⁸⁵ KIAROSTAMI, Abbas & NANCY, Jean-Luc. *The Evidence of Film*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 92.

⁸⁶KIAROSTAMI.In: <http://www.projetocontato.com/leituras/artigosnovo/kiarostami.html>. Consulta ao site feita em março de 2011.

Esse silêncio a que se refere Kiarostami tem a ver com o tempo da obra, que convida o espectador à participação, a demorar-se no filme desinteressadamente no sentido de Kant, sem apilar-lhe conceitos prévios. Tal silêncio parece ainda conferir ao diretor um não-lugar, paradoxalmente, autor e não-autor. Ele parece desaparecer.

Foucault chama a atenção para o que substituiria o autor quando este desaparece ou parece desaparecer. Que espaço seria deixado pelo autor? Que funções teriam sido deixadas livres com tal diluição da autoria? Diluição, porque abrandamento da expressa presença do autor em razão de elementos que estão no texto e que antecedem e atuam no ato de escrita do autor, apagando-o ou deixando-o menos evidente e determinante na construção da chamada obra de arte. O mesmo parece acontecer nos filmes de Kiarostami.

Atribuir a autoria de Kiarostami para os três filmes aqui em questão, significa, de saída, admitir que eles pertencem a um mesmo autor. Dizer “Kiarostami” implica que ele seja autor desses três filmes, o que significa, por sua vez, que tais filmes se ligam, nessa perspectiva, por uma “homogeneidade ou filiação”, isto é, que algo os identifica, que há algo em cada um que seja comum aos três. Assim, tal discurso em que se constitui a Trilogia de Koker deixa de ser um discurso comum que tenderia a se perder no mar de palavras ou de gestos cotidianos para se cristalizar e chamar a atenção para o seu tema. Trata-se de um discurso que tanto se refere à chamada realidade quanto a si próprio, como realidade fílmica propriamente, isto é, auto-referente. Nesse caso, a compreensão para aqueles que não viram os três filmes fica limitada.

Ora, na medida em que há o reconhecimento de uma marca autoral nos filmes de Kiarostami, e que, portanto, há aí o reconhecimento de que ele promove recortes e confere determinadas configurações àquilo de que trata, tal “tese”, isto é, o filme, passa a servir de referência, pelo menos aqueles feitos no Irã, ao que se define como “iraniano”, o objeto tal qual, já que o “analisado” é o Irã com os seus personagens e cenários

paisagísticos. Seu discurso passa a ter determinada força quanto à definição do que venha a ser “iraniano”, assumindo valor de verdade. Como diz Barthes, “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”⁸⁷.

Paradoxal essa atribuição de uma autoria quando se trata de Kiarostami, pois os seus procedimentos de sonegação de informação, uso de atores com referência a “personagens reais” ou com pretensão de verdade (caso da Sra. Shiva apresentada como produtora ou do Sr. Keshavarz como diretor em *Através das Oliveiras*, dentre vários outros recursos), geram a impressão de que o filme não tem autor. Por outro lado, Kiarostami é reconhecido por ter um estilo e que, portanto, tem traços que o identificam quando alguém se defronta com sua obra. As faíscas dessa fricção paradoxal (apresentar a verdade, a crueza de uma realidade “sem” interferir nela), parecem gerar no espectador uma impressão que, apesar de identificar o filme como tendo uma autoria, passa a entender o Irã como sendo aquilo que se apresenta na tela, como se tal projeção correspondesse ao Irã real.

Em geral, esta é a concepção que se tem dos filmes de Kiarostami, quando, além do espectador comum, até críticos (inclusive no Brasil) se referem ao “simples” que caracterizaria sua obra; simples como contrário de complexo, sugerindo que o seu enredo é de fácil compreensão, que não há nele tramas maiores que o colocaria no rol privilegiado de filmes autorais. Frequentemente, isso se deve ao fato de que no Irã os cineastas teriam problemas de orçamento para desenvolver os seus filmes, tal como na Itália pós-Segunda Guerra Mundial, caso do Neo-realismo Italiano. Ora, segundo dados da Farabi Cinema Foundation, instituição criada pelo governo iraniano em 1983 para tratar das questões relacionadas ao cinema do país, dentre elas, a produção, exibição, e venda de filmes para fora e publicação de estudos, o investimento é de mais de 1,5 bilhão de dólares por ano. Isso significa que é maior que a do

⁸⁷ BARTHES, 2004, op. cit., p. 63.

Brasil⁸⁸, por exemplo. Em janeiro de 2005, o governo iraniano anunciou a criação de um fundo de investimentos de 255 bilhões de reais e mais outro (aproximadamente 8 milhões de reais) para financiamento de projetos, importação de equipamentos etc.⁸⁹. Segundo a mesma fonte, há quatro anos, com o apoio de Khatami, então Ministro da Cultura e Orientação Islâmica, a censura literária também foi reduzida, já que o mesmo teria acontecido com o cinema na ocasião da criação da Fundação Farabi de Cinema, em 1983. Khatami é hoje considerado o grande impulsionador do cinema iraniano. A classe cinematográfica conseguiu junto ao governo aprovar a lei que baixou os impostos municipais sobre a exibição dos filmes iranianos de 15 para 5%, permitindo um maior retorno para investimentos nas produções⁹⁰, enquanto para a exibição dos filmes estrangeiros, houve um aumento nos mesmos impostos de 20 para 25%, numa clara e aberta tentativa de estímulo do cinema local em detrimento do estrangeiro, em guerra aberta ao estrangeiro. Alireza Shojanouri, fundador e primeiro diretor da Farabi, disse, em entrevista para este trabalho, que o órgão “ajudou o cinema iraniano a se fortalecer e o protegeu de qualquer doença (...) A Farabi tem exclusividade na importação de filmes estrangeiros e isso é bom. Protege nosso mercado e nosso público. *Rambo*, por exemplo, nunca foi exibido no Irã”⁹¹.

⁸⁸ A título de comparação, o relatório do Fundo Nacional do Audiovisual da Agência Nacional de Cinema, Ancine, registra o investimento de R\$ 56.160.628,00 no setor em 2008, chegando a esse valor se consideradas outras fontes de financiamento, como o dinheiro advindo das isenções fiscais e aplicações financeiras. Segundo informações do Observatório do Direito à Informação, o investimento na área de cinema no Brasil, considerando o financiamento de estatais, Ancine e Ministério da Cultura, através de editais e de leis de incentivo, é de cerca de 200 milhões de reais. Ver, a esse respeito: http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=1114. Acesso em 3 de abril de 2011.

⁸⁹ Ver a esse respeito: <http://www.filmebr.com.br/dbmundo/html/ira.php>. Acesso em 2 de fevereiro de 2011.

⁹⁰ Em ELENA (ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Ed. Cátedra, 2002, p. 71) consta “de 15 para 5%”, já em <http://www.mnemocine.com.br/oficina/isla.htm>, acesso em 2 de fevereiro de 2011, consta: “de 15 para 0,5%”. Optou-se por aqueles dados em razão de se pensar que a discrepância é bem menor em relação aos dados do referido site.

⁹¹ Entrevista concedida em Teerã em agosto de 2011, ainda a ser publicada.

A simplicidade na obra de Kiarostami se daria por estratégia do cineasta em questão para se afastar de temas mais polêmicos, visto se tratar de um país teocrático. Eis a função involuntária e contraditória do termo “simples”⁹². Simples, de modo geral nas mencionadas críticas mundo afora, quer indicar que o filme é desprovido da intervenção de um autor que impõe cortes, ângulos, performances na interpretação dos atores, movimentos de câmera sofisticados, uso de música com fins dramáticos, dentre outros recursos. Pensa-se tal cinema como reprodução da chamada realidade tal qual, de “uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista”⁹³, mito do realismo integral a que se refere Bazin.

Essa modulação autoral é ainda contemplada na *função autor* de Foucault. Ela não se refere propriamente a um indivíduo de carne e osso, mas a uma “complexidade de egos”, a várias posições-sujeitos, um modo de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. Nesse sentido, a compreensão foucaultiana da autoria remete à constituição do sujeito moderno – sujeito este que se acreditava único, racional e completo no Iluminismo ou no pensamento econômico liberal. Essa certeza de completude e racionalidade foi abalada no século XIX, sobretudo pela Sociologia, que viu condicionantes do comportamento alheias ao indivíduo, e pela Psicanálise, que revelou a natureza clivada da subjetividade. Segundo Freud: “Nós possuímos nosso eu. Ele sopra sobre nós, foge por muito tempo e volta em um suspiro”⁹⁴. Quem fala em mim?,

⁹² Diferente do “impossivelmente simples” do crítico Houshang Golmakani, referindo-se ao cinema de Kiarostami, que enfatiza o desprendimento da técnica ou ainda a resistência à sedução desta, como bem ressaltou Tarkovski em *Esculpir o Tempo*, para quem fazer uma cena bem filmada, sofisticada, é fácil e que o importante é resistir a isso, buscando o tempo da imagem. Diferente também daquilo a que se refere Dabashi, quando afirma que Kiarostami (como o poeta Sepehri) apela “a una irreductible simplicidad como estrategia narrativa para subvertir la configuración de esa realidad que tanto les disgusta” (*apud* ELENA: 2002, op. cit., p. 273).

⁹³ BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 30.

⁹⁴ Hugo Von Hoffmannsthal citando Freud no filme *Sigmund Freud: A Invenção da Psicanálise*, de Elizabeth Kapnist.

perguntava o fundador da Psicanálise na virada para o século XX. Esse sujeito, formado no bojo da modernidade ocidental, poderia ser encontrado na cultura iraniana? Ou, ao contrário, já haveria elementos que induziriam à diluição da autoria? Assim, mesmo que Edward Said⁹⁵ precise dar nome aos que ocidentalizam sistematicamente o outro oriental, pode-se dizer que aí também os indivíduos não estão isolados, mergulhados num inventário de si próprios, mas que apresentam neste inventário suas relações e filiações que produzirão em grande medida a qualidade de suas produções.

Contudo, esse apagamento dos vestígios pessoais do autor⁹⁶ implica pensar que a obra ganha certa naturalidade como se apesar de haver um sujeito que a escreveu ou filmou, ela – a obra- também é, em certa medida, de domínio público. Relacionado à política tal questão tem implicações de Estado quando se pensa num país teocrático como o Irã ou numa ditadura como a vivida pelo Brasil nos anos 1960. Pois aí interessa identificar quem seria o autor (que escreveu ou filmou) de tal texto ou filme. Significa ainda atribuir a um sujeito não só a autoria pura e simples de determinada obra, mas de haver aí uma intenção ideológica. Por isso, alvo de punição. A necessidade de o leitor identificar a origem do texto, no caso do Estado, deixa de ser apenas existencial (de se agarrar a uma verdade que o anteceda, que lhe garanta, de antemão, a existência de um simbólico, mas também se pauta num outro aspecto notadamente importante que é o ideológico) como sugeria Foucault e passa a se configurar com o objetivo de anulação da obra, já que a *função autor* permite ao governo identificar os aspectos ideológicos considerados discordantes e ameaçadores das diretivas oficiais. A ameaça que proveria

⁹⁵ Ver SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Said critica Foucault quanto à diluição da autoria, pois segundo ele é necessário indicar os sujeitos da construção da imagem do Oriente (p. 54).

⁹⁶ “O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular”. (FOUCAULT. *O Que é Um Autor?*. *Ditos e Escritos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 269).

da ficção⁹⁷ é, assim, justificada como inimiga do Estado. Localizado e identificado o sujeito-autor é julgado discordante e ameaçador a fim de eliminar as possibilidades de qualquer fundação de uma “nova discursividade”⁹⁸.

Ao mesmo tempo e, paradoxalmente, é aí que Kiarostami se dilui, considerando que, sob certos aspectos, ele (ou sua obra) não é apenas ele. Segundo Foucault,

O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constatarem esse desaparecimento ou morte do autor.⁹⁹

Assim, Foucault tomará de Beckett a frase: “Que importa quem fala?”. Ora, a escrita é a abertura de um espaço no qual “o sujeito que escreve não para de desaparecer”¹⁰⁰: “Essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve”¹⁰¹. Para Foucault, é impossível a separação entre vida e obra de um sujeito, mas, por outro lado, não é possível explicar a obra a partir da biografia de um autor. Foucault prefere dizer que a vida atravessa a obra, e vice-versa. A autoria é uma das categorias do sujeito.

No movimento contrário, a modernidade trouxe a ideia da importância do autor individual e de sua imobilidade, sua fixidez, assim

⁹⁷ Em fevereiro de 1989, Khomeini publica uma *fatwa* (ordem religiosa) condenando Salman Rushdie à morte por blasfêmia e apostasia pela publicação do romance *Os Versos Satânicos*.

⁹⁸ Referência à passagem citada mais acima: “O autor é o princípio de economia na proliferação de sentido [...] Após o século XVIII, o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada”. (FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor?. In: *Ditos e Escritos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, Nota 13, pp. 287-288). Essa questão da discursividade será tema no item deste trabalho, *Fundação de uma Discursividade*.

⁹⁹ FOUCAULT. O Que é Um Autor?. *Ditos e Escritos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 269.

¹⁰⁰ FOUCAULT, 2006, op. cit., p. 268.

¹⁰¹ FOUCAULT, 2006, op. cit., p. 269.

como a do texto. Se a idéia de autoria for aplicada à Idade Média, observar-se-ia uma autoria coletiva, alguém ou além das vontades individuais. Todavia, nos séculos XVII e XVIII, diz Foucault, os discursos científicos, com sua esfera de produção de conhecimento interna, passaram a ser aceitos independentemente dos indivíduos que os produziam, o que resultava no apagamento do autor. O contrário disso sucede na literatura, pois nela o “anonimato não é suportável para nós”¹⁰².

A *função autor* agrega valores, impressões e mobiliza os olhares que consumirão determinada obra. Igualmente, o espectador se acostumou a perguntar pelo diretor de determinado filme e passa a tecer comentários elaborando comparações com os seus outros trabalhos, vinculando frequentemente de maneira arbitrária aproximações e distanciamentos como se tais obras tivessem relação entre si. Tudo isso pautado na ideia de que um indivíduo produziu sob as mesmas condições de criação e genialidade¹⁰³ as obras que levam o seu nome. Tal questão é ampliada e tornada mais complexa quando se pensa que o cinema é, por sua própria natureza, um trabalho de equipe, o que por si só, já dividiria a autoria do trabalho. Nos filmes comerciais, o diretor pode ser apenas uma peça dentre outras determinantes para a feitura do filme. Assim, a produção pode decidir e encomendar questões-chave para o filme como os diálogos, efeitos especiais, montagem; até a distribuição independerá do diretor. Nesse sentido, muito se critica a chamada nos cartazes em que consta “Um filme de” para qualquer filme, seja comercial ou não. É o que faz Guillermo Arriaga, roteirista de filmes elogiados pelo público e crítica como *Amores Brutos* (*Amores Perros*, 2000), *21 Gramas* (*21 Grams*, 2003) e *Babel* (*Babel*, 2006), dentre outros, sentir-se incomodado com a submissão do roteiro à direção e com a subvalorização daquele frente a esta. Para Arriaga até o pessoal da faxina de um set de filmagens deveria

¹⁰² FOUCAULT, 2006, op. cit., p. 276.

¹⁰³ Para Elias (ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995), a genialidade, assim como a autoria, acompanha o processo de modernização. Longe de ser uma característica inata, trata-se de uma construção social.

ser considerado autor, abolindo hierarquias. Mais que a direção, para Fernando Meirelles, como para vários outros cineastas, o roteiro é o elemento principal na impressão de marca autoral da obra: “O roteiro deve ser o rei”¹⁰⁴.

Roteiristas ou diretores, os autores não o são apenas dos seus livros ou dos seus filmes, mas podem ser aquilo que Foucault chamou de “fundadores de discursividades” na medida em que o trabalho de tais autores instaura uma nova ordem na compreensão do mundo. Nesse sentido, o autor é designado por suas obras, mas também pelo que elas projetam e influenciam na produção de outros trabalhos de outros autores. “O autor é o princípio de economia na proliferação de sentido [...] Após o século XVIII, o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada”¹⁰⁵. Vale perguntar se o trabalho de Kiarostami, sua obra, fundou discursividades. Ora, a repercussão do seu trabalho seria um indício. O que se observa é que, no bojo de uma movimentação estética maior, marcada pela crise da narrativa e da arte¹⁰⁶, Kiarostami encontrou um caminho singular. Esta singularidade deve-se principalmente ao modo como ele opera a metalinguagem em seus filmes. Em *Close Up* (1990), por exemplo, próximo do final do filme, os (supostos) técnicos falam sobre a cena que tentam filmar e captar o som. “Não consigo ver ele [Makhmalbaf]”, um deles diz. O outro: “Não podemos refilmar”, sugerindo que tudo esteja sendo feito “de primeira” e que será a única chance de

¹⁰⁴ ARRIAGA, Guillermo. Entrevista publicada em 15 de Outubro de 2008 na *Revista da Livraria Cultura*, edição 15. A despeito do entrave de tal questão sobre a patente da autoria, este trabalho tem no seu horizonte a *direção* como o ponto fundamental para a determinação da autoria dos filmes. Principalmente quando os diretores são também roteiristas e montadores, como é o caso de Kiarostami.

¹⁰⁵ FOUCAULT. 2006, op. cit., pp. 287-8.

¹⁰⁶ A crise das narrativas, a crise da arte e outras expressões correntes na Estética contemporânea refletem uma transformação profunda nas formas em que se dá a experiência estética. Nesse sentido, o debate sobre a situação atual da representação artística perpassa diferentes linguagens. Há, portanto, uma convergência: falar da autoria no cinema é falar de sua problematização também na literatura, no teatro, nas artes visuais.

fazer a cena, isto é, como num documentário em que o fenômeno seria captado no ato legítimo de sua existência. “Perdemos o som”. “O microfone do Sr. Makhmalbaf está falhando”. “Está velho, deve haver alguma conexão solta”. A seguir, ouve-se intermitentemente a voz de Makhmalbaf e a de Sabzian. Aquele pergunta a este: “Você prefere ser Makhmalbaf ou Sabzian?”. Uma questão que confronta o valor do anonimato da vida cívica com a notoriedade e visibilidade que o cinema produz. Sem que Sabzian responda, Makhmalbaf diz estar cansado de ser ele mesmo. Na sequência final, quando Sabzian e Makhmalbaf chegam à casa da família que fora enganada por Sabzian, pelo interfone alguém pergunta e ele se identifica como Sabzian e logo em seguida, com menos convicção, diz “Makhmalbaf”, como se respondesse à pergunta de quem ele prefere ser. Ora, ser Makhmalbaf conferiu a Sabzian, como ele chega a dizer momentos antes no filme, a existência e visibilidade que ele nunca havia tido como o anônimo Sabzian. A família não atende. Makhmalbaf se aproxima e se identifica. O portão é aberto. E Sabzian chora o encontro com sua própria identidade rejeitada. Voltará ao anonimato.

É sabido que há várias modalidades ou níveis de realidade estabelecidos pela obra. A questão de Kiarostami não está em aproximar tão simplesmente ficção e realidade ou de, em certo momento, provocar espetáculos a partir da fricção entre tais expedientes, uma vez que no fim de contas, como foi dito anteriormente, sempre o que há é uma realidade de cinema. Assim, também como já foi dito, são os *modos de narrativa que afetam a chamada realidade e a ficção*¹⁰⁷. Não por acaso, a expressão “cinema iraniano” evoca no Ocidente, traços característicos dos filmes de Kiarostami¹⁰⁸. Assim como o Neo-realismo italiano influenciou a produção

¹⁰⁷ DELEUZE: 1990, op. cit., p. 182. No fundo, o binômio ficção/realidade é um horizonte para o qual o pesquisador não pode deixar de atentar, inclusive procurando estabelecer níveis de objetividade para situar-se, claro, na medida em que isso for possível e não castrador para uma dimensão e para a outra. Assim, Deleuze parece diminuir a importância que tal questão apresenta.

¹⁰⁸ Essa caracterização do cinema iraniano a partir da obra de Kiarostami tem dificultado a chegada de outros tipos de filme, como salientou o diretor de cinema iraniano Bahman Farmanara em entrevista a Sérgio Dávila: “Parte da culpa é do governo, que dificulta a

de discursividades com seu conhecido formato inovador, os filmes de Kiarostami apresentam, em meio ao denominado esgotamento do cinema, formas novas de contar uma história, na verdade, sem contá-la, ou contá-la com resistências. Confere ao cinema a oportunidade de tratar de si mesmo com uma suposta história a que se vincula tematicamente. Contudo, o ar de família que existiria entre os filmes iranianos é só uma impressão que não se cumpre, pois entre um filme como *O Círculo* (*Dayereh, The Circle*, 2000), de Jafar Pahani, ou *Tartarugas Podem Voar* (*Lakposhtha ham Parvaz Mikonand, Turtles Can Fly*, 2004), de Bahman Ghobadi, que fazem crítica social localizada, e *Através das Oliveiras*, de Kiarostami, *Naseredin Shah Actor e Cinema* (*Once Upon a Time, Cinema*, 1992), de Mohsen Makhmalbaf, *Ragbar* (*Downpour*, 1972) e *The Passengers* (1991), ambos de Bahram Beizai, *A Vaca* (*Gav, The Cow*, 1969), de Dariush Mehrjui e *Mother* (1989), de Ali Hatami, por exemplo, que se preocupam fundamentalmente com estética, situam-se em lugares absolutamente diferentes. A lista de filmes dessa característica é infindável, mas que a maioria, como Mohammad Atebbai destacou em entrevista¹⁰⁹, não chega a ter uma distribuição satisfatória fora do Irã. Segundo Atebbai os festivais estão cada vez mais receosos de selecionar filmes iranianos, para não se filiar à imagem negativa do Irã promovida pelas grandes potências e pela mídia ocidental.

No caso dos primórdios da história do cinema, a questão da autoria deve considerar que os irmãos Lumière contratavam cinegrafistas para a captura de imagens. Nesse sentido, os “filmes de Lumière” assim o são em termos de propriedade, não de realização. Depois da fase inicial do desenvolvimento técnico do cinema, Meliès e Porter transformaram o cinema em linguagem, ao criarem narrativas com o novo invento. Diferente da profecia dos Lumière, que previa o tédio do público diante da

viagem dos cineastas para fora. Outra parte é culpa involuntária de Kiarostami, que definiu um padrão de cinema para o país que não é verdadeiro”. Ilustrada. In: Folha de São Paulo de quinta-feira, 8 de junho de 2006, E4.

¹⁰⁹ Entrevista concedida em Teerã para este trabalho, em agosto de 2011, por Mohammad Atebbai, da Iranian Independents, distribuidora independente que envia os filmes para os festivais no Ocidente.

novidade, ao converter o cinema em veículo para contar história, passou-se a se atribuir a autoria ao realizador. É dessa forma que, até hoje, *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) é considerado um filme de Georges Méliés e *A Vida de Um Bombeiro Americano* (*Life of an American Fireman*, 1902) ou *O Grande Assalto ao Trem* (*The Great Train Robbery*, 1903), de Edwin Porter.

Com D. W. Griffith, esboça-se no cinema americano a atribuição mais intensamente de autoria ao diretor. Assim, já no trailer de *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) a película é apresentada como “um filme de D.W. Griffith”. Sabe-se que esse diretor foi responsável pelo desenvolvimento de uma estética cinematográfica voltada para a comunicação de massas, semente do que poucos anos mais tarde seria Hollywood e o chamado cinema comercial. No entanto, o cinema comercial foi, inicialmente, impulsionado pelo *star-system*, o que ofuscou, de certo modo, o caráter autoral da direção: eram, sobretudo, as grandes estrelas dos estúdios que atraíam público para o cinema, ofuscando, por assim dizer, a escritura autoral, que se voltava para elas, tendo no horizonte o grande público.

Para os “filmes de arte”¹¹⁰, na França, por sua vez, a atribuição da autoria ao diretor é, de certa forma, análoga à dos diretores de teatro, ou pelo menos almejada. Os diálogos foram aí tão sofisticados quanto no teatro. Dramaturgos eram contratados como roteiristas a fim de garantir o caráter artístico da empreitada. Por outro lado, mais estritamente, identifica-se que desde o seu lançamento *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929), era e é “um filme de Buñuel”, como *Limite*, de 1931, é “um filme de Mário Peixoto”. Os experimentos de Duchamp e Man Ray,

¹¹⁰ A *Société d'Art Film*, em 1908, empresa francesa fundada por Charles le Bargy e um outro dramaturgo, foi a responsável pela intelectualização dos filmes (filmes de arte), diferenciando-se das produções menos sofisticadas ou até medíocres de então. Teve o objetivo de atrair as elites, voltadas para o teatro e para a literatura. Antes de 1911 a empresa é vendida, não tendo fôlego para manter-se.

ainda que não narrativos¹¹¹, eram também, de certa forma, filmes de autor.

Esse movimento de constituição de uma linguagem e de uma autoria encontra, por outro lado, a configuração de um cinema “natural”, que promoverá a articulação entre as imagens em movimento e a palavra, de modo fundido e não sobrepostos, como era o caso do cinema mudo que se utilizava de inscrições ou ainda da maioria dos filmes ditos comerciais, que se utilizam de narração em *off* e de música com função dramática recorrente. *O Anjo Azul* (*Der Blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg, é emblemático nesse sentido de um cinema “natural”. *Sob os Tetos de Paris* (*Sous les Toits de Paris*, 1930), de René Clair, também. Ambos já apresentam um cinema com maturidade na relação da imagem com a palavra e o som. Assim, definir o cinema como imagem é desconsiderar a própria vocação do cinema no sentido mesmo de Bazin que define o cinema como um fenômeno idealista. O cinema já existia antes de nascer, o que ocorreu foi o atraso da capacidade técnica de materializar tal ideal. “O cinema é um fenômeno idealista. A idéia de que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que nos admira é mais a resistência tenaz da matéria à idéia”¹¹². Ou ainda:

A primazia da imagem é histórica e tecnicamente acidental, o saudosismo de alguns pelo mutismo da tela não remonta o bastante na infância da sétima arte; os verdadeiros primitivos do cinema, aqueles que só existiram na imaginação de uns dez homens do século XIX, pensam na imitação integral da natureza.¹¹³

¹¹¹ Narrativo aqui no sentido de que o filme se detém em “contar” uma história em detrimento de “mostrá-la”, o que vale igualmente para a passagem (p. 75 deste trabalho) em que Kiarostami vocifera contra o *cinema narrativo*. Considerar o comentário do Capítulo I, item Cinema e Comunicação, da página 88 deste trabalho: “Convém destacar que é praticamente impossível, a rigor, um filme não ser narrativo, pois para tanto seria necessário que ele fosse não-representativo, isto é, que suas imagens (e sons) não representassem, não se referissem a nada que fizesse sentido no mundo externo do espectador, que não se pudesse perceber relações de tempo ou de espaço”.

¹¹² BAZIN: 1991, op. cit., p. 27.

¹¹³ BAZIN: 1991, op. cit., p. 30. O odor é um aspecto não contemplado pelo desenvolvimento tecnológico. Para alguns, felizmente, pois o cinema teria higienizado a realidade (a esse respeito, ver BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010).

Com Germaine Dulac¹¹⁴, mais que a literatura, a palavra é inimiga e deve ser combatida, visto que o cinema é imagem, e só imagem, em movimento. Para Godard, Truffaut, Resnais, Chabrol, a literatura é uma possibilidade de diálogo. Assim, Godard em *Viver a Vida* (*Vivre sa Vie*, 1962) procede a leituras de livros de forma livre, quase sem justificativa. Usa Sartre como referência para a fala de Nana numa sequência que se dá num bar, quando ela se refere à responsabilização dos atos humanos. E mesmo no didático *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), de Truffaut, a literatura e a palavra são temas centrais. Se Godard e Truffaut dialogam com a literatura inserindo-a no filme, por vezes, verticalmente, *O Anjo Azul*, e *Sob os Tetos de Paris* incorporam-na diegeticamente. Seus personagens agem como se fossem pessoas reais de carne e osso a viver imersos em responsabilidades performáticas e não dizem textos fora de uma situação de fala. Ao contrário, nos filmes de Godard tem-se a presença constante de textos não-diegéticos. Assim, a despeito do que disse Bernardet, seria mesmo a literatura inimiga da *Nouvelle Vague*, dos jovens turcos? (“No entanto - quem diria - a literatura é a grande inimiga. Pois esses críticos [da *Nouvelle Vague*] querem um cinema que seja cinema-cinema, e não um cinema reflexo da literatura”¹¹⁵). Ora, *Viver a Vida* dialoga o tempo inteiro com a literatura, inclusive invocando um narrador que não se encontra no plano (mas *off*) e que, sabe-se, era a própria voz do cineasta lendo uma passagem de um literato (Edgar Allan Poe). O filme é literário, por assim dizer, na medida exata do que se pode dizer que é literário sendo cinema. Isto é, salvaguardando-se o cinema como linguagem de modo que se tem mesmo a impressão de se ter visto um filme e não lido um romance

¹¹⁴ Germaine Dulac (1882-1942), defensora e teórica do *Cinema Puro*, isto é, um cinema livre de influência de outras artes, como a literatura, o teatro ou a pintura: um primado da imagem em movimento. “Pode-se comover sem personagem e, portanto, sem o intemédio do teatro: vejam a canção dos trilhos e das rodas... As personagens não eram mais os únicos fatores importantes, mas a duração das imagens, sua oposição, seu acordo, tinham um papel primordial ao lado delas” (In: AUMONT: 2003, op. cit., verbete DULAC, p. 88).

¹¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/Editora da USP, 1994, p.17.

visual. Essa dimensão da relação com a literatura parece ser bem mais forte com *Histoire(s) du Cinéma*, que além da literatura, assimila reflexões sobre pintura.

Será no bojo da *Nouvelle Vague* que se cunhará a expressão “cinema de autor”, com uma teorização correspondente. Neste caso, porém, a palavra “autor” opunha-se a “diretor” por uma questão de distinção estética. Aos primeiros era atribuída a aura de arte, uma vez que se voltavam contra a artificialidade dos estúdios e pregavam valores até então inéditos no cinema (experimentalismo, uso do preto e branco com fins estéticos e não por limitação técnica, efeitos de câmera, narrativas não lineares e entrecortadas). O termo “diretor”, por sua vez, era usado de forma depreciativa, relacionando-o a realizadores afeitos ao cinema comercial. Truffaut, Godard e Resnais, mesmo após abandonarem a *Nouvelle Vague*, continuaram a manter essa distinção. Não por acaso, foram eles que defenderam a chamada Nova Hollywood, categoria que agrupa autores estadunidenses que fugiram do convencionalismo dos grandes estúdios: Altman, Coppola, Scorsese.

“É preciso sonhar”, diz a voz de Godard, ao mesmo tempo em que exhibe um plano com a foto de Lênin morto¹¹⁶. Imediatamente ele falava do poder de Hollywood, d’*A Peste*, da *Fábrica de Sonhos*. Agora mistura tudo isso, esse “É preciso sonhar”; a que estará ele se referindo? Ao sonho que liberta, por assim dizer, ou à imposição de um tipo de sonho consolidado por uma fábrica manipuladora de sonhos? Aos dois? Referindo-se certamente ao filme ficcional, Godard sentencia: “O cinematógrafo nunca quis criar um acontecimento, mas, logo, uma visão. O que o cinema apresenta não se dá sobre uma tela, mas sobre um sudário”¹¹⁷.

Conforme se viu anteriormente, não é graças a Godard ou aos “jovens turcos”, mas sobretudo a Bazin, que se deve a alcunha “um filme

¹¹⁶ In: *Histoire(s) du Cinéma*, part I.

¹¹⁷ GODARD: In: *Histoires(s) du Cinéma*, part. I.

de”; contudo, é certamente a eles que essa autoria se digna a entrar na história da arte. “Vencemos ao provar o princípio segundo o qual um filme de Hitchcock¹¹⁸, por exemplo, é tão importante quanto um livro de Aragon. Os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte”¹¹⁹.

Somente em anos recentes a autoria no cinema seria redimensionada a ponto de atender ao princípio da objetividade do registro baziniano¹²⁰. E Kiarostami será um dos principais arautos desse debate. *O Vento nos Levará* (*Bad ma Ra Khahad Bord, The Wind Will Carry Us*, 1999) talvez seja o caso mais emblemático nesse sentido, pois ali, mais que em outros filmes do diretor, nada acontece. Quando os forasteiros discutem ainda dentro do carro o lugar para onde vão, eles parecem ter referências vagas do local como “estrada do vento depois de uma árvore”. “Mas há muitas árvores”, diz um deles. “Depois dessa árvore, nada”. “Eu sei o que há: nada”, enfatiza outro. “Eu vou dizer o que há: perto da árvore há uma faixa arborizada, mais verde que os sonhos de Deus”. Riem pela referência ao provérbio, que não ajuda em quase nada quanto à localização. Em outro momento, Farzad, o garoto que ciceroneia o grupo que chega à vila, indica para o personagem principal, Behzad, tratado por todos da vila como Engenheiro, a casa onde está Malek, a senhora doente, e que a equipe de filmagem espera filmar o ritual de sua morte. Farzad aponta o local, indica que é a casa de janela azul, mas eles têm que ir mais adiante porque de onde estão não se pode ver bem. Tem-se um plano, mas o contra-plano é protelado por mais de dois minutos, transmitindo ao espectador uma sensação de incompletude, de alheamento de uma informação que é partilhada apenas pelos dois

¹¹⁸ Na corrente contrária, pelo menos quanto a Hitchcock, Kiarostami diz: “Sempre me surpreendeu que cenas como a do banheiro, de *Psicose*, de Hitchcock, sejam uma referência para o cinema” (Entrevista concedida para este trabalho em Agosto de 2011).

¹¹⁹ GODARD *apud* BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 36.

¹²⁰ “A arte do cinema consiste [...] em se negar a si mesma enquanto arte, a se aproximar o máximo possível do real, pois, ali, na proximidade do real, reside o espírito, sustém-se uma verdade” (BAZIN *apud* BAECQUE, A. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 82).

personagens do filme. Com quase catorze minutos de filme é que se terá um *close up* de Behzad. Mas a equipe falará com Behzad sempre fora do plano.

Em outra sequência Kiarostami confunde o espectador, já que deixa em suspensão o debate apresentado. Behzad senta-se a uma mesa para tomar chá; a mulher que o serve distribui ordens e responde com dureza a ele que disse nunca ter visto uma mulher nessa função de servir chá. Ela retruca se em sua casa não fora uma mulher quem serviu ao seu pai e a ele próprio. Em seguida ela impede que um homem estacione o carro em determinado lugar, disparando que atrapalharia seu negócio, que poluiria os chás. Um outro homem que também se encontrava no local e que parece ser seu esposo, inicia uma discussão com ela. A mulher se defende. Diz que trabalha mais que os homens, visto que ela os serve e que o fim do chá é produzir o relaxamento, mas que quanto a ela ninguém se preocupa. Quem a serve?¹²¹. “Sei que você está exausta”, diz o homem. Mas “não é simples como você pensa (...). Se o homem não tiver um terceiro emprego, as pessoas o desonram”, diz ele. “E esse emprego pesa como uma montanha”, completa. Apesar da tensão gerada, a discussão se dá em um tom suave. A mulher chora com o deslocamento de seu discurso, do lugar que ele lhe garantia. As questões apresentadas não são resolvidas, mas abertas para maior apreciação.

Em *Ten*, diferentemente de *O Vento nos Levará*, Kiarostami não dá voz aos homens, mas às mulheres que falam de si e também dos homens. Com tom confessional, em *On 10* (2004) Kiarostami diz não ter muita habilidade em escrever. Por isso, ele não escreve roteiros com as falas, que ele considera um trabalho intelectual e que a escrita exige uma gramática que a fala prescinde. Além disso, se ele entregasse as falas aos atores estes passariam palavra por palavra. Para ele, a naturalidade do

¹²¹ As casas de chá no Irã são frequentadas apenas por homens. Com essa passagem, Kiarostami toca na delicada questão do masculino e do feminino na sociedade iraniana com um diálogo que não resolve a questão, abre-a de modo que o espectador se impacta com os argumentos do homem e da mulher, sem ter como tomar partido sem precipitar-se.

diálogo seria prejudicada. Essa naturalidade contribui fundamentalmente para a diluição da autoria.

Fundação de uma Discursividade

A repercussão do cinema de Kiarostami é grande fora e dentro do Irã. Mas dentro ele parece ter sido muito mais criticado. Sobretudo pela inclusão nos filmes de elementos do universo ocidental. O tom é dado principalmente em razão da tensão política entre “Ocidente” e o “Oriente Médio”, não esquecendo de toda a descrição e definição que se faz na mídia internacional daquilo que viria a se constituir como o Oriente Médio, assunto exaustivamente abordado por Edward Said no livro *Orientalismo*. De acordo com o que aí se verifica, o orientalismo aponta estratégias de práticas discursivas massificadoras a fim de anular ou confundir aspectos da cultura do “Oriente Médio”. Estabelecido, pois, um campo de batalha contra o Orientalismo, é compreensível que a reação de críticos no Irã seja a de apontar como “influência” ocidental deixar de valorizar a cultural local, já que com a projeção internacional dos filmes de Kiarostami, como diz um de seus críticos mencionados neste trabalho, é uma oportunidade de apresentar o que se produz em terras persas. Tais críticos entendem o filme mais como veículo ideológico do que como uma obra artística cujo autor teria sua própria concepção sobre os fenômenos dos quais trata.

Por outro lado, os críticos ocidentais que entendem seus filmes, em boa medida, como documentais, não concebem, por exemplo, o uso de composições da música clássica européia na composição da trilha sonora¹²², mas também no próprio Irã Kiarostami é acusado de defender

¹²² Vale lembrar que já em seu primeiro curta-metragem, *O Pão e o Beco* (1970), a trilha sonora era composta pela música *Obladi, Oblada* (*The Beatles*). E se *O Pão e o Beco* é embrionário quanto ao que viria a seguir no estilo kiarostamiano, *O Relatório* (*Gozarash, The Report*, 1977) é um embrião abandonado (e que em certa medida, é retomado em *Cópia Fiel*, trinta e três anos mais tarde, mas sem a força e coerência de *O Relatório*). Único longa de Kiarostami até então produzido fora do KANUN. Realizado e exibido antes da Revolução de 1979, já de imediato foi censurado por seu conteúdo exibir a relação de um casal com uma cena que se passa na cama, tentativa de suicídio, além de o

padrões estéticos alheios ao universo persa. Essas reações ganham representantes mais apaixonados que condenam inclusive religiosos sunitas por não seguirem à risca os preceitos do Corão e da Sharia. Encontra-se no Irã, por exemplo, na *Tehran East Gallery*, espaços para apresentação de performances e exposições de artes visuais, radicais proselitistas xiitas que frequentam tais espaços a fim de promover conversões político-religiosas, e que consideram a arte um produto contra-revolucionário (Revolução de 1979, entenda-se). Kiarostami, nesse sentido, é representante da mídia internacional porque desrespeita a cultura local, submetendo-se à cultura e aos interesses do inimigo.

Assim, pergunta-se: a utilização desses elementos “ocidentais” é decorrente de uma concepção estética ou teria notadamente uma intenção política? É provável que ambas as possibilidades procedam e se meschem na obra fílmica de Kiarostami. Essa junção é evidente em *Através das Oliveiras*. Para compreendê-la, é preciso recuperar parte da trajetória do próprio diretor.

Conforme já mencionado, Kiarostami trabalhou desde cedo no KANUN e teve crianças e jovens como público. Ainda que ele declare: “No me considero en modo alguno un cineasta que haga películas para niños. He rodado sólo una película para niños, todas las demás son películas sobre niños”¹²³, tal declaração deve ser relativizada, pois os cineastas ligados ao KANUN, apesar da liberdade de criação, tinham como orientação a de fazer filmes para o público jovem, como já dito anteriormente. Seus filmes, no entanto, extrapolavam tais limites, considerando, inclusive, o ritmo dos filmes que exigiam paciência do

personagem principal ser um funcionário do Ministério da Fazenda acusado de corrupção, o que poderia ser associado ao governo da época, isto é, ao xá. Para o governo islâmico o que justificará a continuidade da censura será a surra que o personagem principal, Firuzkui, dará em sua esposa. (Para saber mais, consultar: ELENA: 2002, op. cit., pp. 53-60). Na entrevista para este trabalho realizada com Kiarostami, este informou que não há mais cópias do filme, pois todas foram destruídas. No entanto, é possível encontrá-las em DVD (de má qualidade) em cineclubes e bancas de DVDs, inclusive em loja localizada no Museu do Cinema, órgão estatal ligado ao Ministério da Cultura e Orientação Islâmica. Trata-se de cópia “não oficial”, gravada de computador na hora para o cliente.

¹²³ Kiarostami, *apud* ELENA, op. cit., p. 45.

espectador. “Kiarostami sait tirer parti de la figure de l'enfant pour contourner les interdits”¹²⁴. *Lição de Casa (Mashgh-e Shab, Devoirs du Soir, 1990)*, por exemplo, teve censurado o momento em que as crianças estão no pátio. O som da prece das crianças some, pois elas não teriam se comportado da maneira devida. “Dans un premier temps, les religieux lui avaient demandé d'en couper juste le son, par égard pour le prophète”¹²⁵, o que faz com que ele seja um cineasta monitorado. Contudo, a retirada do som parece ter sido uma decisão do próprio Kiarostami: “Como a cerimônia não foi realizada corretamente, preferimos suprimir o som, em sinal de respeito”¹²⁶. De uma forma ou de outra, é verdade que Kiarostami tem uma posição privilegiada quando se trata de censura, pois ele frequentemente filma sem pedir autorização ao Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, enquanto é comum para todos os outros cineastas o pedido de autorização. Alguns deles são proibidos de voltar ao Irã, como é o caso do também renomado Mohsen Makhmalbaf, que teve que sair de seu país desde 2005 pelas restrições ao seu trabalho, e hoje encontra-se instalado em Paris¹²⁷ e o também cineasta Rafi Pitts, filho da diretora de arte, Malak Khazai. Enquanto isso, Kiarostami continua trabalhando dentro e fora do Irã. *ABC África (ABC Africa, 2001)*, *Cinco (Five, 2003)*, *Tickets (Tickets, 2005)*, *Cópia Fiel (Copie Conforme, 2010)* e o mais recente trabalho no Japão são exemplos das idas e vindas de Kiarostami cruzando a fronteira do Irã.

Segundo Douin, ao se utilizar de crianças, Kiarostami evita “cenar falsas” como de uma mulher sem chador, por exemplo, conforme exigido pelas regras do Irã atual, que obriga toda mulher, inclusive

¹²⁴ DOUIN, Jean-Luc. *Dictionnaire de la Censure au Cinéma*. Paris: Quadrige / PUF, 2001, p. 282.

¹²⁵ DOUIN: 2001, op. cit., p. 282.

¹²⁶ KIAROSTAM *apud* ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 309.

¹²⁷ Ainda que o site <http://edition.cnn.com/2011/09/22/world/meast/iran-film-director/index.html> afirme que ele esteja vivendo em Londres, pessoas próximas a ele, como a diretora de arte Malak Khazai e Toufan Garekani, que concederam entrevista para este trabalho, informaram que ele está vivendo em Paris, o que foi confirmado pelo próprio Makhmalbaf na exibição do filme da Samira Makhmalbaf, sua filha, em sala do Unibanco Artiplex, em São Paulo, no dia 04 de novembro deste.

estrangeira, a cobrir a cabeça em público. No cinema, mesmo em ambientes fechados como sala, quarto, e até se ela for se deitar. Em seu primeiro curta, *O Pão e o Beco*, trabalho embrionário do ponto de vista da constituição de sua marca daí em diante, pode-se dizer que o formato do filme não atende apenas ao público jovem. Roteiro com trama de núcleo simples, trata de um garoto que carrega um pão e que na volta para casa encontra um cachorro, que rosna para ele e que lhe põe medo. O garoto espera que alguém passe para que ele acompanhe, mas isso não acontece logo, o que faz com que ele espere praticamente o tempo do filme. A música dos Beatles tem apelo dramático, pontuando a leveza e o drama da situação do garoto, o que não é comum em seus filmes. A sequência final levou trinta e oito dias para ser filmada. O motivo teria sido porque o cachorro precisava deitar à porta por onde o garoto passaria. Para o cinegrafista, a dificuldade podia ser resolvida com dois planos; num deles o cachorro chegava até a porta, no outro, ele sentaria, sendo este o mais difícil. Para Kiarostami, no plano idealizado figuraram os dois juntos: o cachorro se aproxima da porta e se deita. A ausência de corte foi razão de desentendimento entre o iniciante Kiarostami e o já experiente cinegrafista, que se demitiu depois desse impasse. Se tivesse cedido, reflete Kiarostami, não teria construído o seu próprio modo de filmar, que inclui tomadas longas (ou plano-sequência).

Seu cinema se torna metalinguístico na medida em que tematiza o próprio cinema. Vinte anos depois de *O Pão e o Beco* Kiarostami faz *Close Up*, primeiro filme assumidamente metalinguístico. Em 1991, ele faz *E a Vida Continua* e em 1994, *Através das Oliveiras*, que é, mais que os outros, um filme dentro de outro, o que provoca uma tensão de suas fronteiras, como produto artístico que se mescla com a chamada realidade. O cinema e a chamada realidade se tangenciam frequentemente. Espelham-se, tocam-se, medem a distância de um ao outro. “Não vá ficar convencido demais”, diz em certo momento um amigo (outro personagem que só tem essa participação) de Hossein, fazendo referência à sua atuação no cinema ou ainda apenas porque este estava

andando de carro, não se sabe. Contudo, tal sentença parece um contra-senso já que ele mesmo apenas a pronuncia e logo volta a atenção para o jogo de futebol a que assistia.

Nesse processo de naturalização da obra, também o set não se configura como um ambiente de trabalho com suas especificidades. Excluindo a curiosidade das crianças, que respeitam o cordão de isolamento, não há mais moradores se mobilizando para ver as filmagens. Estas parecem funcionar como a extensão da vida cotidiana do local. Igualmente, na relação entre os membros da equipe parece se indicar que não se trata de um privilégio trabalhar no cinema, não possuindo, nem de longe, o *glamour* dos filmes comerciais comuns no Ocidente¹²⁸. Toda essa sensação parece ser transmitida pelo suposto *making off*, que na verdade, é o filme maior, também chamado de *Através das Oliveiras*. Causa-se a impressão de que o filme improvisa o tempo todo, na medida em que as falas dos personagens preparadas e esperadas pela direção do filme menor são entrecortadas verticalmente pelas falas “naturais” dos atores que “insistem” em representar a si próprios¹²⁹, impossibilitando, assim,

¹²⁸ De fato, pois de acordo com o documentário disponível no DVD do filme *E a Vida Continua*, que acompanhou parte das filmagens desse filme, em muito se assemelha ao ambiente do filme *Através das Oliveiras*.

¹²⁹ “Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo de trabalho”. (BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1: Magia e técnica, arte e política, p. 184). Com essa passagem de seu texto *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin estaria considerando, a rigor, a auto-representação? A despeito dessa possibilidade, isto é, representar a si próprio entendido como um processo de exposição natural de si, desconsideraria a afirmação risível da existência do “eu”, que, por si só, já não tirasse o invólucro de naturalidade do trabalho do ator, seja ele profissional ou não. Assim, para um professor dizer “Bom dia, crianças” como fala de ator, ele precisa “recuperar” “psicanaliticamente” um dos “eus” que, em determinado momento, teria dito tal frase. Trata-se da construção de uma nova personagem que só passa a existir na medida dessa construção. Ao contrário do que se pode pensar, o trabalho com atores não-profissionais ou com não-atores, exige determinados procedimentos bastante específicos. “São necessários meses de trabalho para se comunicar com eles, não se pode escolher qualquer um para atuar diante de uma câmera. [...] É preciso que eles acreditem nos diálogos, de modo que, com o tempo, tenham a sensação de que as frases sejam suas” (KIAROSTAMI *apud* ISHAGPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 130). Ou ainda: “Acredito que, sem uma relação afetiva, é impossível comunicar-se por longos períodos de trabalho com atores não-profissionais. Nossas relações se travam com muita antecedência e diferem dos laços habituais entre um diretor e seus atores; de outro modo, eles não chegariam a representar. [...] Não podem receber ordens e em seguida

que o filme trate tão simplesmente de contar uma história, mas que acrescente aí a história da feitura do filme. A verticalização da chamada realidade se anuncia na suposta fragilidade profissional dos atores que não saberiam mentir, ato funcional do ator, e, portanto, não conseguem dizer, a não ser a custo, caso da sequência que é repetida várias vezes em que Hossein não “consegue” dizer “65”, número referente à quantidade de parentes perdidos pelo personagem de Hossein em *E a Vida Continua* no terremoto. Ora, o Hossein de *Através das Oliveiras* insistindo em “25” parece reivindicar autonomia frente ao seu personagem do filme anterior. O diretor-ator o corrige: “65”. Ele: “Mas foram 25”, fazendo referência ao número de mortos supostamente real que ele, Hossein, como morador de Koker, teria efetivamente perdido; “Eu juro”, arremata ele. Hossein parece se manter fiel à sua própria realidade de morador da região, enquanto o diretor-ator joga com os dados ficcionais do filme anterior (*E a Vida Continua*, dos quais o próprio Hossein se utilizou, isto é, responderá “65”) como Cervantes que apresenta um Dom Quixote, conforme lembra Foucault em *As Palavras e as Coisas*, investindo esforços para adequar a realidade da segunda parte do romance ali apresentada à da primeira. O personagem Dom Quixote, pois, procura corrigir as inadequações existentes na segunda parte, como se o futuro tivesse que ser fiel ao passado, às estruturas do passado.

Assim, a tensão entre a chamada realidade e a tentativa de burlar números e situações, isto é, a tentativa de produzir uma obra ficcional, esbarra na relevância incomparável daquela, não valendo o esforço para o relato, isto é, sendo inútil tal jogo da arte. *Através das Oliveiras* é, em certa medida, pois, uma história sobre a dificuldade de contar uma história.

fazer exatamente o que você quer: é preciso criar uma simbiose para que eles façam o que você quer, sem precisarem de instruções. Isso cria uma tal aproximação que não se sabe mais quem escreveu os diálogos, você ou eles, se é você que dirige ou o inverso. Acabo por precisar vê-los com frequência, eles se tornam uma parte de mim, e vice-versa. Se há atuações sensíveis em meus filmes, isso se deve a essa relação afetiva que existe entre mim e esses atores” (KIAROSTAMI *apud* ISHAGPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., pp. 130-131).

Nesse mesmo sentido se apresenta a informação dada por Hossein ao ator-diretor, que pergunta o nome de uma garota a quem eles dão carona. Hossein: "Senhor, não é costume dizer o nome de mulheres e garotas para estranhos". Hossein reforça a impressão de morador do local e, por isso, parece deter a verdade sobre o que se passa ali, reforçando, assim, a verdade sobre o número de mortos a que se referiu mais acima. Keshavarz não contesta a informação, acata-a, autorizando a fala de Hossein.

Essa parceria com a verdade local contribui para estabelecer uma identidade do espectador com Hossein. Também ela se dá em *Onde Fica a Casa de Meu Amigo?*. É fluida, direta. Já em *Close Up* (1990), ela não se dá do mesmo modo. O personagem principal de *Onde Fica a Casa de Meu Amigo?*, é, pode-se dizer, "adorable and does something adorable as well"¹³⁰. Em *Close Up* a identidade tem que ser desenvolvida, diz Kiarostami. "It's strange for such a story to come from a dead end", diz o jornalista, Mr. Farazmand, que representa a si próprio, quando tenta chegar à casa da família, vítima de Hossein Sabzian, que se fez passar por Mohsen Makhmalbaf. Kiarostami apresenta um *faux raccord* quando Sabzian é conduzido por dois policiais ao táxi. Na ocasião, o Sr. Abolfazl Ahankhah, chefe da família "enganada", diz para Sabzian que se ele disser a verdade ele poderá ajudá-lo. Sabzian: "Para você eu sou apenas um trapaceiro". Antes, ainda na casa da família, no momento em que Sabzian é algemado, a senhora, dona da casa, pede que o deixem terminar sua refeição. "Não deixe que o levem", insiste ela. Sem dúvida mais um elemento que reforça a dramaticidade da ocasião e que joga com essa coisa da identidade. Kiarostami escolhe a dona da casa para provocar essa relação. Se aí o espectador ainda não se sente aliviado/satisfeito na condução da trama porque a justiça teria sido feita, já que no fim de contas trata-se de um impostor, a mulher chama a atenção para a dimensão humana desse personagem. Sabzian nada diz, não protesta e se

¹³⁰ Entrevista concedida a Jamsheed Akrami, disponível em DVD do filme *Close Up*, como "extra".

deixa ser conduzido. O show teria terminado. Ele fora até onde lhe foi possível. Volta a ser o anônimo Sabzian.

Segundo Benjamin, o cinema pede que o ator represente a si mesmo e não a um personagem. O que legitima tal afirmação é a forma “fatiada”, em série, com que trabalha o cinema, desmembrando as peças de um quebra-cabeças, que são juntadas depois na cabeça do espectador. Os experimentos de Kulechov e a montagem frenética de Eisenstein autorizariam tal declaração. Mas Benjamin está se referindo também ao cinema falado, que não teria alterado essa dinâmica, já que na dublagem o ator perderia sua voz, e com os planos fechados, perderia seu corpo. “O ator de cinema sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo”. E nisso residiria a qualidade do cinema, pois “o estágio final será atingido quando o intérprete [entenda-se, o ator] for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características... e colocado no lugar certo”¹³¹. Algo como o que se passa com Hossein Sabzian, que, no julgamento em *Close Up*, diz em relação à sua participação no evento que ocasionou sua prisão: “I really felt it; I was not acting anymore. I really became this new character”. Tornou-se Makhmalbaf a ponto de ser quase insuportável ter que chegar em casa e fazer o papel de Sabzian. No julgamento um dos filhos recusa-se a perdoar Sabzian com a alegação de que lhe parecia que ele continuava atuando.

Benjamin ainda compara o ator de cinema com o de teatro, afirmando que só raramente aquele é tão bom quanto este e que isso se deve à natureza específica do cinema, que agrada ao público pela possibilidade de este também “fazer cinema”, isto é, ser ator/atriz de cinema. O fato de que o ator de teatro atue de corpo presente durante o tempo que dura o espetáculo parece fazer Benjamin pensar que estaria aí a garantia de entrada num personagem, enquanto no cinema isso não se daria pelo ator, mas pela presença estrutural da montagem.

¹³¹ Rudolf Arnheim, *apud* BENJAMIN: 1996, op. cit., p. 181.

Enfim, pergunta-se: será que se sustenta a idéia de que o ator no cinema representa a si mesmo na medida em que o “corta” anunciado pelo diretor, a cada plano, tira o ator de seu invólucro “natural” cênico e de sua própria criação no processo artístico, não lhe restando nada além daquilo que a máquina fará com ele? Ora, já que não haveria personagens para atores de cinema, não é essa idéia a que em geral se tem dos filmes de Kiarostami, qual seja, a impressão de que os atores representam a si próprios? Nesse sentido, o espectador pode então crer que a paixão de Hossein por Tahereh é procedente? Que ele era pedreiro e que passou então a trabalhar no filme *Através das Oliveiras*? A seqüência é infinda.

A atuação/interpretação de Hossein é natural e parece pretender mesmo gerar esse efeito de naturalidade no espectador. Alguns outros elementos reforçam essa sensação. As roupas que Hossein veste são as mesmas que utiliza quando é levado pela Sra. Shiva para o set, inclusive não tendo tempo para se preparar para começar a atuar, já que se trataria mesmo da realidade, da transposição desta para as telas. Basta ser ele próprio. Por isso, ele começa a atuar/representar sem os preparativos a que os atores são submetidos antes de suas atuações, conforme se sabe. Nada aqui lembra os estúdios de cinema a que o público está acostumado.

Figura 1 - Em *Através das Oliveiras Hossein*, além de atuar no filme, executa algumas pequenas tarefas no set de filmagem, o que enfatiza, junto com outros elementos, a ideia de que o ator interpreta a si próprio. Na indicação da Figura 1, ele serve chá para Tahereh que, na verdade, faz parte do outro personagem que ele vive ("viver", o termo é proposital) no filme maior, aquele que procura convencer Tahereh a se casar com ele.

O ziguezague (ver indicação da Figura 2) no vilarejo de Koker parece sugerir a estrutura na qual e pela qual as pessoas inelutavelmente se sujeitam para cumprir as demandas da vida, a inevitável resignação frente a determinadas imposições da própria vida. Kiarostami representa no filme o espaço na concepção mais descritiva possível de modo que se poderia perguntar pelo lugar que o humano ocupa nessa paisagem. A Hossein não resta outra alternativa a não ser seguir o ziguezague com a ânsia contida pelas paredes invisíveis da trilha, convenções aceitas e incorporadas pelos que dela se nutrem. O ziguezague é um parêntese no filme. Ele chama atenção para essa relação paisagem-humano. Seria a individualidade um aspecto menor, seria ela subjugada, absorvida, subalternizada pela paisagem? E como se dá ou se apresenta o espaço? Como se pode perceber na indicação da Figura 2, o ziguezague é um segundo plano cujo primeiro coincide com a visão do diretor-ator, que acompanha a história de Hossein, como espectador, pois como diretor ele

pouco pôde fazer, isto é, pouco pôde *dirigir*¹³² os acontecimentos que constituíam a relação entre Hossein e Tahereh. Em determinado momento do filme, ele diz para que deixem Hossein dormir mais um pouco, mas Hossein logo se levanta não se utilizando da condição.

Figura 2 – O caminho em ziguezague. A plasticidade da cena a tornou clássica: é uma das mais lembradas da filmografia de Kiarostami. Na verdade ela aparece nos três filmes da Trilogia de Koker, o que reforça mais ainda a ideia de composição de trilogia contra a negação do cineasta já referida neste trabalho. Nas três os personagens seguem a trilha, quando para irem mais rapidamente, poderiam facilmente cruzá-la.

Essa forma de dirigir não dirigindo ou parecendo não dirigir os atores, “ausenta” o lugar da direção e passa a impressão de não haver um autor que responda pelo filme. Isso se dá em razão de seus métodos de aproximação afetiva com os atores e incorporação das falas por estes gradual e lentamente. Em geral, o enredo dos filmes se relaciona diretamente com os problemas vividos pelos atores. Assim, a *função autor* de Foucault parece encontrar no trabalho de apagamento do autor promovido por Kiarostami sua realização maior. A *função autor* do autor-diretor, aquele cujo nome consta na capa dos DVDs e dos cartazes do filme. O seu apagamento se dá em prol de uma obra, por assim dizer,

¹³² Já na “vida real” o diretor Kiarostami conseguiu seu feito, que era explorar a paixão de Hossein por Tahereh, colocando-a no filme.

autônoma, que se apresenta como se não houvesse um diretor, sendo esta impressão confirmada pela reação dos espectadores que se surpreendem frequentemente ao tomarem conhecimento da presença do diretor na exibição de determinado filme¹³³.

Esse entrecruzamento de informações da vida dos atores (ou personagens) se situa num conjunto de outras obras iranianas como *Booye Kafoor, Atre Yas (Smell of Camphor Fragrance of Jasmine, 1999)*, de Bahman Farmanara, *Salve o Cinema (Salam Cinema, 1995)* e *Um Instante de Inocência (Nun va Goldoon, 1996)*, de Mohsen Makhmalbaf, *A Maçã (Sib, The Apple, 1998)*, de Samira Makhmalbaf, e na própria obra de Kiarostami, caso da trilogia aqui tratada e de outras obras suas como *Close Up (Close Up, 1990)*, principalmente. Essa frente é aberta no cinema iraniano de maneira singular, o que promove o embaralhamento entre vida e arte, a partir da “naturalização” do filmado. Assim, escreve-se com frequência que no cinema de Kiarostami vida e a chamada realidade se confundem. Kiarostami descreve sem sacralizar os objetos que filma, humaniza-os, contextualizando-os num determinado universo dado. Interessa confundir a ideia que se tem de verdade exatamente porque não se acredita na verdade, e a condução do enredo não se dá de modo monológico, explícito, mas diluído¹³⁴.

É nesse sentido, o de gerar uma atmosfera em que as situações apresentadas em seus filmes sejam fortemente verossímeis, a ponto de provocar no espectador a impressão do possível realizado, que destrinchar as características de seu cinema ajuda a pensar a discursividade por ele fundada. Dessa forma, ele consegue sintetizar elementos fundadores de uma nova discursividade no cinema. Quais seriam os elementos que

¹³³ Ver ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit..

¹³⁴ O *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte exige verossimilhança para negar-se como verdadeiro, pois se não o fosse, nem de longe rogaria tal possibilidade. Pois só se cabe negar o que parece ser. A frase do infiel flagrado no ato da traição responde bem a esse propósito: “Não é nada do que você está pensando”. Ora, ali o pensamento se cola muito intensamente ao fato, faz-se evidente e uma explicação muito forte terá que ser apresentada para que anule as evidências, a verossimilhança gerada.

comporiam essa estética fundadora? Os temas recorrentes, o plano-sequência, planos longos?

Olivier Kohn aponta como características da marca Kiarostami postergar a informação e “modificar retrospectivamente a percepção de um situação, duas figuras de retórica que Kiarostami usa com vigorismo.”¹³⁵ Kiarostami promove com o espectador um diálogo reticente, sonhando a ele informações que fechariam interpretações. Esses traços são decorrentes de uma compreensão das possibilidades da gramática cinematográfica e da vontade de provocar uma experiência estética que vai além do convencionalismo das formas padronizadas de fazer cinema que expurga o espectador na produção de sentidos da obra. Vocifera Kiarostami em entrevista a Jean-Luc Nancy e que ele retoma em entrevista a Alberto Barbera e Elisa Resegotti:

Não suporto o cinema narrativo. Quanto mais ele conta história e quanto melhor o faz, maior fica minha resistência. O único meio de pensar um novo cinema é dar maior importância ao papel do espectador. Devemos encarar um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher os vazios, as lacunas. Ao invés de fazer um filme com estrutura sólida, devemos enfraquecê-la - tendo consciência de que não se deve afugentar o espectador!¹³⁶

Esse novo cinema a que se refere Kiarostami precisa “Dar maior importância ao espectador”, o que, em verdade, implica a sua concepção de cinema incompleto; que, por sua vez, implica a sonhegação da informação, obrigando o espectador a se postar ativamente diante da obra e “intervir”, preenchendo vazios de uma estrutura “enfraquecida” propositalmente. Implica também uma nova concepção de tempo no cinema. Trata-se de “um tempo sem finalidade, um tempo em meandros, como o espaço da trajetória que não se dá em linha reta e se espalha em

¹³⁵KOHN *apud* BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 52.

¹³⁶ ISHAGHPOUR, Youssef & KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami – Duas ou Três Coisas Que Eu Sei de Mim. O Real, Cara e Coroa*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004, pp. 182-183.

pausas e desvios."¹³⁷ Tal tempo, que é alheio ao convencionalismo do cinema comercial, desenha a noção de cinema incompleto.

Agrupados de forma a fazer com que as relações de causa e efeito não se completem, esses elementos resultam em instabilidade e incerteza, que retiram o espectador do lugar comum, de sua zona de conforto, e abre espaço para a experiência estética, que não é, obviamente, a da indústria cultural, que, ao contrário, alimenta a passividade do espectador. Quando provoca sua "atividade" ela se dá no plano do detetivesco, escondendo as informações que estão lá a partir de uma manobra que geralmente, ao final, é desvendada.

Traços dessa discursividade não são exclusivos de Kiarostami. Alessandra Meleiros, por exemplo, localiza-os na produção do Novo Cinema Iraniano:

A imperfeição da aparência da obra resultante, ou seja, os enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação e ritmo da montagem enfatizam que a idéia, e somente a idéia é o que realmente importa. Não importa o que se enquadra, importa o porquê. Assim, a técnica é simplesmente encarada como um instrumento necessário para se atingir algo ou, como diz André Bazin: 'Toda técnica remete a uma metafísica'.¹³⁸

No entanto, Alessandra Meleiros, e também Rose Issa, dentre outros, são unânimes ao reconhecer que Kiarostami é o diretor mais expressivo dessa onda: "Since 1970, it was Abbas Kiarostami who came to epitomise the new style and become the ambassador for contemporary Iranian cinema", diz Rose Issa¹³⁹. E ainda:

É importante ressaltar que, do final dos anos 60 até o final dos 70, durante a primeira fase de sua carreira, Kiarostami não era um intelectual destacado. Era um cineasta periférico em uma época em que Beizaie e Mehrjui definiam o cinema iraniano. Tornou-se um cineasta pós-revolucionário por excelência não porque Gilles Jacob o descobriu em Cannes ou porque Cahiers du Cinema

¹³⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 52.

¹³⁸ MELEIROS, Alessandra. *Documentários Iranianos Independentes*. São Paulo: Beca Editora/CCBB-SP, 2004, p.10.

¹³⁹ ISSA, Rose. "Real Fictions". 08 de março de 2004. Disponível em: http://archiv.hkw.de/en/dossiers/iran_dossierroseissa/kapitel2.html. Acesso em: 25 de março de 2011, p. 01.

lançou-o como gênio para o mundo, mas precisamente pela escolha do lugar onde sua câmera é posicionada.¹⁴⁰

Tais paralelos entre estéticas distintas evidenciam que a autoria, seja de Kiarostami ou de Mehrjui, são perpassadas, conforme se verá adiante, por elementos que escapam à biografia dos diretores, inserindo-os no bojo da história do cinema e da arte. É, portanto, na dialética (ou na tensão) entre o particular (a biografia, a assinatura, o estilo individual) e o geral (a história, a ideologia, as condições objetivas) que se localiza a autoria.

Ambos são considerados autores e essa noção de autoria produz uma espécie de selo com o qual o mercado assimila as obras de determinado autor. Assim, seria desqualificado como crítico quem tentasse diminuir Van Gogh, tirando-lhe o invólucro de grande artista. No entanto, como se sabe, ele só vendeu uma obra em vida. Hoje, o nome “Van Gogh” reúne muitas qualidades tais que des-autor-izam qualquer um de pretender extrair o cânone artístico ocidental a que seu nome se associa. Arte com “A” maiúsculo, como diria Gombrich. Esse exemplo singular talvez contribua para a compreensão de que, sendo Kiarostami elevado à categoria de autor, ele passa a contar com um público específico que consumirá sua obra. Tal público se alimentará dos vários elementos que tal obra possa lhe fornecer de genuíno. A tendência à folclorização daquilo que é desconhecido, por exemplo, é recorrente na análise da obra de Kiarostami. Como já foi dito, apesar de seus filmes serem claramente tomados como ficção, o que parece mesmo inquestionável, no entanto, informações que compõem o todo do filme, são tomadas por verdadeiras, como sendo substância de uma alma iraniana, e o são exatamente na medida do selo que seu nome representa. Eis, novamente, a *função autor* à qual Foucault se refere.

¹⁴⁰ MELEIROS, Alessandra. *O Novo Cinema Iraniano: Arte e Intervenção Social*. São Paulo: Escrituras, 2006, p.109.

A Metalinguagem no Cinema

Compreende-se “metalinguagem” a partir do referencial jackobsoniano sobre as funções da linguagem desenvolvido em *Linguística e Comunicação*. Nesse sentido, a metalinguagem é uma manifestação da linguagem quando esta se refere a si mesma. Segundo Jakobson:

Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código; desempenha uma função metalinguística (isto é, de glosa)”¹⁴¹.

No cinema, um dos casos mais conhecidos de metalinguagem é *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen, no qual reproduz o título do filme visto repetidas vezes pela personagem principal. A metalinguagem pode produzir um efeito de distanciamento, ou ter caráter lúdico, de trocadilho, na medida em que procure reforçar a história a ser contada. Não é o caso de Kiarostami como se verá mais adiante. “Não gosto quando se limita a contar uma história ou quando se torna um substituto da literatura”¹⁴².

Hossein em *Através das Oliveiras*, sem o saber, dominado pelo desejo a ele imposto por um roteiro que recupera vivências e situações de outro filme (*E a Vida Continua* e de sua própria vida como morador da região, como se viu a partir da fala de Kiarostami, que assegura que sua paixão por Tahereh era anterior ao filme) e que lhes são desconhecidas, uma vez que se trata de um personagem, tenta readquirir a condição de casado que tinha no filme anterior. Tahereh era sua esposa e no filme eles haviam casado há cinco dias. Em *Através das Oliveiras* ele e Tahereh são atores vivendo personagens de dois casados, também cinco dias depois do

¹⁴¹ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 127.

¹⁴² ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 181.

terremoto, no entanto, dois atores que nada têm a ver um com o outro. Hossein, pois, como o Dom Quixote que, na segunda parte do romance de Cervantes, tenta adequar o que ele era na primeira. Assim, percebe-se alguma discordância, inadequação à primeira parte ficcional do livro que o tem como personagem, ele acredita, pois, ser injusto, e talvez mais que isso: falso. Assim, Hossein, como um cavaleiro justiceiro também tenta corrigir o erro de uma ficção que deixa outra ficção de fora, que não a imita, que não estabelece com ela uma continuidade. Cavaleiro que sofre com tais inadequações por elas já não mais coincidirem com as coisas e suas representações, “pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas”¹⁴³.

E a Vida Continua, seqüência do garoto que se esconde atrás de um arbusto para fazer xixi. O pai ri, o espectador também, supõe-se. A seguir, vê-se o garoto, aliviado, brincar de pegar gafanhoto. A moldura da tela é a lateral da janela do carro. Ele brinca sem pressa e é supostamente (subjativa) visto pelo pai, que não expressa impaciência. Mais adiante é o garoto que enquadra o espectador, pois ele faz um quadro com os dedos e olha pela brecha entre eles. Olha diretamente para o espectador. O eixo já mudou duas vezes. Quem vê quem? O espectador vê o filme ou o espectador é visto pelo garoto, supondo que ele o faça conscientemente, isto é, como metalinguagem? Agora ele parece olhar pela janela a paisagem de montanhas pelo aparato que criara com os dedos. A janela que olha pela janela, que é vista na tela, que é vista pelo espectador. Como se não bastasse, os carros que passam diante da janela, espelham o vidro, e agora o garoto vê a si próprio refletido no espelho efêmero. Um jogo de espelhos.

No caso de Kiarostami o recurso metalinguístico no cinema tem como fim apresentar uma matéria de modo a se passar como correspondente à dita realidade, não só como verossímil, mas mais que isso, como duplo da chamada realidade. Assim, o uso de elementos

¹⁴³ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 67.

metalinguísticos que surpreende o espectador (como a refilmagem de uma sequência por conta de um suposto erro de fala, como acontece seguidas vezes em *Através das Oliveiras*) e que, ao mesmo tempo, não permite a ele identificar exatamente a razão de tal recurso poder gerar nele a sensação de que se trata da realidade, isto é, de imagens “naturais”, sensação que anularia o formato mesmo da *suspension of disbelief* e se impusesse ao espectador como substância dessa realidade. É como se o cinema, em plena sofisticação de sua consciência, recusasse a alcunha de arte e ensaiasse a duplicação da realidade. A esse respeito Derrida diz:

Dans une idéologie spontanée de l’image, on oublie souvent deux choses: la technique et la croyance. La technique, à savoir que là où l’image (le reportage ou le film) est censée nous mettre devant la chose même, sans tricheries ni artefacts, on a envie d’oublier que la technique peut absolument transformer, recomposer, artificialiser la chose. Et puis il y a ce phénomène très étrange qui est celui de la croyance. Même dans un film de fiction, un phénomène de croyance, de “faire comme si”, garde une spécificité très difficile à analyser: on “croit” davantage à un film. On croit moins ou sur autre mode à un Roman. Quant à la musique, c’est encore autre chose, elle n’implique pas de croyance. Dès qu’il y a représentation romanesque ou fiction cinématographique, un phénomène de croyance est porte par la représentation. La spectralité, c’est un élément dans lequel la croyance n’est ni assurée ni contestée¹⁴⁴.

Como diz Derrida, “Dans une idéologie spontanée de l’image, on oublie souvent deux choses: la technique et la croyance”; no caso de Kiarostami, a metalinguagem como técnica também é esquecida, no sentido de que produz sua própria invisibilidade. Diferente de Buñuel, Truffault, dentre outros, cuja metalinguagem chama a atenção do espectador, provocando ruptura da crença na obra como realidade.

Bazin entende que o cinema teria que, de alguma forma, evitar uma intervenção de modo a prejudicar a naturalidade da imagem. Assim decorre a ideia de “montagem proibida”. “Quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores

¹⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *Le Cinéma et ses Fantômes*. Entrevista por Antoine de Baecque e Thierry Jousse. Publicado em *Cahiers du cinéma*, nº 556, abril/2001, p. 84.

de ação, a montagem é proibida”¹⁴⁵. Segundo Costa tal norma teria como função o respeito à ambiguidade de cada situação.

A montagem, enquanto redução do ponto de vista ao de quem faz os ‘cortes’, é interpretada como um procedimento que predetermina e ‘fecha’ o sentido da sequência. A filmagem seria contínua, a que Bazin chama de ‘plano-sequência’, teria a propriedade de permitir ao espectador um percurso de leitura mais livre, autônomo¹⁴⁶.

Antonio Costa (2003) diz ter problemas nessa teoria, pois o plano-sequência não elimina a montagem que já estaria pressuposta dentro do próprio plano mais extenso, não garantindo assim a isenção da escrita fílmica, firmando-se no contra-argumento de que são exatamente planos-sequência de diretores como Godard e Garrel que demarcam fortemente a existência de uma escrita fílmica, vale dizer, marca autoral. Tal teoria tem intenção de adequar a estética do cinema à recepção, tornando o espectador um agente ativo na interpretação da materialidade fílmica.

No cinema de Kiarostami há em geral uma forte presença do plano-sequência. Em *O Pão e o Beco*, por exemplo, realizou a sequência final do filme com a entrada do menino na casa e o cachorro sentando na soleira da porta, num mesmo plano, conforme já dito anteriormente. Para o cinegrafista seria mais fácil fazer a sequência em dois planos, o que para Kiarostami, admite, era intuitivamente aquilo que constituiria sua marca. Ele leva 38 dias para filmar tal plano¹⁴⁷. Em *Através das Oliveiras* tem-se logo no início uma transição do documentário¹⁴⁸ para o falso documentário, transição esta que denominaremos a partir daqui de *passagem*. A passagem é promovida “involuntariamente”, visto que o ator

¹⁴⁵ BAZIN *apud* COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Globo, 2003, 3ª ed., p.119.

¹⁴⁶ COSTA: 2003, op. cit., p. 119.

¹⁴⁷ KIAROSTAMI, Abbas. *Entretien avec Abbas Kiarostami*. Paris: 1992, Cahiers du cinéma, n. 461, p. 32.

¹⁴⁸ Mais uma vez “documentário” aqui no sentido de manifesta objetividade, intenção de cobertura de um caso, de um evento.

começa falando para a câmera, isto é, para o espectador, e é “interrompido” neste ato.

Dessa forma há a intensificação daquilo que a fotografia realiza que é a ideia de reprodução e, portanto, continuidade (ou ruptura, porque parecido, mas nos dois casos, relação) com a chamada realidade que, por consequência, geraria um sentimento de inexistência de limites entre ela e a realidade que ora recorta e “copia” em seus fotogramas. Quando Derrida fala sobre sua experiência em *Tourner les Mots*, livro sobre sua participação no filme *D’ailleurs Derrida* na entrevista já aqui referida, Derrida aponta um caminho possível para pensar a ficção no cinema:

J’ai joué en écrivant ce texte à mettre des majuscules aux mots Acteur et Auteur; c’est un jeu, mais un jeu sérieux, je devais jouer ce qu’un personnage (chacun de nous a plusieurs personnages sociaux). Donc, il s’agissait pour moi de jouer comme Acteur plusieurs de mes personnages tels qu’ils avaient été choisis par l’Auteur, qui avait un grand nombre de partis pris dont il m’a fallu tenir compte¹⁴⁹.

Ele fala aí que participar do cinema, de uma filmagem, estar de frente para a câmera, é, certamente, representar, ser orientado por uma direção, no caso, a do diretor. Tudo então é ficção no cinema. Mas e o espectador, como entende a ficção com a qual ele se relaciona por meio do filme; ele a entende como ficcional? O Derrida que o espectador vê na tela por ventura não seria aquele que ele testemunhou? Essencialmente, sim. Ele poderá duvidar, mas entenderá, por fim, que a cadência, ritmo de suas palavras, e mesmo o conteúdo são verdadeiros, pois é ele – Derrida – que ali fala e se mostra, expõe-se. Assim, ao tempo que o cinema é inelutavelmente ficção, pois “in the cinema, one believes without believing but this belief without beliefs remains a belief”¹⁵⁰, há uma projeção proporcional dos objetos reais, concretos.

Es una experiencia que se pretende como propiamente

¹⁴⁹ DERRIDA, J & FATHY, Safaa. *Tourner les Mots: Au Bord d’un Filme*. Paris: Ed. Galilée Arte, 2001, p. 82.

¹⁵⁰ DERRIDA, J.: 2005.

cinematográfica, y que no sacrifica sin embargo el discurso sometido a la ley fílmica. En el film surge a menudo la cuestión de la dirección, el destino, la indeterminación del destinatario. ¿Quién envía, dirige, qué a quién? Lo que cuenta en la imagen no es simplemente aquello que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esta zona de invisibilidad que hace violencia y activa la visibilidad.¹⁵¹

Derrida é referência para esse deslocamento do foco do enunciado para a enunciação. A impossibilidade da escrita, inclusive fílmica, é o que leva a obra a se fazer no ato mesmo da escrita, de sua feitura. A escrita não como manifestação da fala, mas como estrutura própria que se dá (ou não) na invenção do efetivamente novo, em ato, ou o filme que se dá ou não em sua efetividade, não previamente no roteiro, ainda que também aí. A crítica de Derrida à metafísica passa pela concepção desta de verdade a partir da significação atrelada à marca que a fala imprime na alma. Assim, o *logos* seria essencialmente *phoné*. Pois não é Aristóteles que considera os símbolos emitidos pela voz como os símbolos dos estados da alma? Isso porque a voz tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata. Por outro lado, a escritura é tomada como componente técnico, derivado, nunca constituinte¹⁵². Habermas afirma que “a gramatologia deve explicar por que o essencial da linguagem tem de ser concebido segundo o modelo da escritura, e não segundo o modelo da fala”¹⁵³. Para tanto terá que lidar com a concepção de verdade do *logocentrismo* que ele procura provocar rachaduras para a própria superação da metafísica. Para Derrida a ideia de *logocentrismo* como *fonocentrismo* (por conta da caracterização determinante ser a fala) se dá representado pela metáfora da escritura como uma marca divina na alma humana (Platão), sendo a escritura ainda na Idade Média entendida

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques. *El Cine y Sus Fantasmas*. Entrevista por Antoine de Baecque e Thierry Jousse. Traduzido por Fernando La Valle. Publicado em *Cahiers du Cinéma*, N. 556, abril, 2001, pp. 74-85.

¹⁵² DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.13.

¹⁵³ HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 231.

como natural, eterna e universal, o sistema da verdade significada. “Seria preciso [...] seguir o tema do livro de Deus (natureza ou lei, na verdade lei natural) através de todas as suas modificações”¹⁵⁴. Mas para Derrida esse livro nunca teria existido senão vestígios dele, mas estes uma vez existindo, seriam ilegíveis. Tal é o sentimento da modernidade, o de que o Homem estaria inelutavelmente abandonado à auto-referência. O cinema se constituiria como seu representante autêntico.

Não é apenas ter perdido a certeza teológica de ver toda a página se religar por si própria no texto único da verdade,...recopilação genealógica, livre de *raison* desta vez, manuscrito infinito lido por um deus que, de maneira mais ou menos protelada, nos tivesse emprestado a sua pena. Esta certeza perdida, esta ausência da escritura divina, isto é, em primeiro lugar do deus judeu que uma vez ou outra escreve ele próprio, não define apenas e vagamente alguma coisa como a modernidade. Enquanto ausência e obsessão do signo divino, comanda toda estética e crítica modernas¹⁵⁵.

A ideia de reprodução da chamada realidade que a fotografia realiza e, portanto, de identidade com essa realidade que, por consequência, podendo gerar um sentimento de inexistência de limites entre suas representações e o objeto exterior, no cinema essa dimensão é potencializada. Sentimento insuportável se se considerar que o espectador a todo instante compara o que ele experimenta com sua vida. Na medida em que esta é tematizada e problematizada na tela, o espectador é levado pelo espanto da semelhança entre ambas a constituir seu gosto espectral. Assim, é comum que o filme não agrade a um determinado público exatamente porque lhe tira a convicção da separação entre vida e arte.

Os enredos fechados do chamado cinema comercial tenderiam a expurgar essa característica da modernidade, como se costuma dizer a partir de Baudelaire, do exílio humano, na medida em que o entretenimento dos jogos do tipo esconde-esconde desse cinema termina por mostrar-se ao final e, assim, satisfazer o espectador ávido por sentidos e temeroso na mesma medida de que as coisas não tenham

¹⁵⁴ DERRIDA: 1999, op. cit., p.19.

¹⁵⁵ DERRIDA *apud*: HABERMAS: 2000, op. cit., p. 232.

sentido. O cinema de Kiarostami segue a direção oposta desse movimento. A diluição do autor em seu cinema provoca o abandono da referência, do cânone no qual se espera situar o sentido.

O Cinema e a Diluição do Autor

A discussão sobre a morte do autor no cinema ou sua diluição, ainda que pensada em paralelo com a literatura, precisa buscar aspectos que são próprios ao universo cinematográfico. Assim, o que se mata na literatura, que é o autor, na história do cinema busca-se recriá-lo. Pronunciado por uma voz divina, o “haja autor” no cinema é fundamental para sua eleição como obra de arte, que parece elevar o cinema da condição de arte menor, isto é, uma arte que seria menor por se referir a uma outra, como, por exemplo, no caso de adaptações de romances ou de peças canonizadas. Como lembra Tarkovski: “A trajetória do cinema rumo à autoconsciência sempre foi dificultada por sua posição ambígua, pairando entre a arte e a indústria: o pecado original do seu nascimento como fenômeno de mercado”¹⁵⁶. Nos anos 1950, com a *Politique des Auteurs* da *Nouvelle Vague* francesa, a obra fílmica ganhou autonomia e, em princípio, passa a se referir a si mesma, como é o caso da obra de vários cineastas: Godard, Chabrol, Truffaut. O autor aí faz a obra prescindir da referência a uma outra coisa, ainda que quando se refira, faça-o de modo próprio.

Percebe-se no trabalho desses cineastas que a reprodução natural da chamada realidade (atuação, iluminação, cenário etc.) pode ser subjugada e aquilo que define o cinema mais classicamente como imagem em movimento articulada ao som pode ser acrescido sem efetivamente articular, nem produzir sentido, mas o contrário. Exemplo disso é o *faux raccord* de Godard, em *Acossado* (*À Bout de Souffle*, 1959). Há em vários momentos cortes “desnecessários” que não juntam, não provocam a

¹⁵⁶ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.119.

sensação de continuidade entre um plano e outro, ao contrário, servem para provocar certo desconforto, quase descontinuidade, mais que *faux*, anti-*raccord*. Também em *Viver a Vida* (*Vivre sa Vie*, 1962), em determinado momento Nana (Anna Karina) conversa com um homem que a ajudará a conseguir um emprego. A câmera os espreita, por trás deles, ora para a esquerda, ora para a direita, até que para atrás, exatamente atrás dele, de modo que se não se podia ver seu rosto, também não podendo se ver o de Nana. De acordo com a gramática clássica do cinema, seria um erro (sobretudo, por conta da vocação industrial do cinema) posicionar a câmera de tal maneira, mas em Godard é o que singulariza sua marca autoral, subverter a linguagem, os meios técnicos de mostrar, de informar o espectador. O diálogo segue despropositado: “Você gosta de ser especial?”. “Sim”, responde Nana. “Por quê?”, insiste o homem. “Nenhuma razão especial”, diz Nana. O diálogo, como se percebe, não permite que os interlocutores se compreendam entre si. Nem o espectador. Godard parece não estar interessado em chegar a lugar algum a partir da escala de um diálogo cumulativo e lógico de informações. Se no cotidiano a função da linguagem é a de comunicar, o cotidiano em *Viver a Vida* provoca ruídos, des-comunica. Noutro momento, Nana diz a um filósofo que conhece num café: “Por que alguém tem sempre que falar? Muitas vezes, não se deveria falar, e sim ficar em silêncio. Por mais que alguém fale, menos as palavras significam”.

Na literatura, sabe-se que, no fim de contas, a despeito de seu apagamento na escrita¹⁵⁷, existe alguém que, indubitavelmente, empunha uma caneta e que, portanto, é designado como autor. No cinema, tal ideia não é tão clara, pois há uma autonomia maior da imagem que se produz e que será lançada na tela grande, pois como disse Benjamin, o meio técnico da fotografia e do cinema teria livrado a mão do artista de sua maior responsabilidade. Nesse sentido, pode-se perguntar em que medida

¹⁵⁷ Ver: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

e de quem é a autoria da imagem produzida diante da câmera, pela câmera.

Quanto a essa questão, vale mais uma vez ressaltar uma passagem importante de Foucault:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada [...]. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer. O segundo tema é ainda mais familiar; é o parentesco da escrita com a morte. Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou a epopéia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade; a narrativa recuperava essa morte aceita. De uma outra maneira, a narrativa árabe – eu penso em *As mil e uma noites* – também tinha, como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shehrazade é o avesso encarniçado do assassinio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do círculo da existência. Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina [em outra tradução há o acréscimo de “a”, de “a assassina”] de seu autor. Vejam Flaubert, Proust, Kafka. Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita¹⁵⁸.

A canonização de um autor é uma forma de cristalizá-lo, de converter seu pensamento em algo a que ora se associa, perdendo-se o indivíduo e gerando aí uma personagem homogênea que responde, pois, pelo nome de autor.

¹⁵⁸ FOUCAULT: 1997, op. cit., pp. 268-269.

Contudo, para a geração da autonomia do cinema no rol das artes, tomou-se como referência a mais incontestável delas, a literatura. A busca de um estilo, de uma circunscrição clara que se defina como obra-prima, isto é, original, autoral. Assim, é sintomático que os cineastas tomem o instrumento principal de seu trabalho, isto é, a câmera, com denominações, no mínimo, suspeitas: câmera-olho (pintura), *caméra-stylo* (literatura). A linha de ponta do cinema intelectual atira no próprio pé, literalizando ou pictorizando o cinema. Assim, segundo Scorsese:

O importante seria [...] fazer filmes como se você fosse um pintor. Pintar um filme, sentir fisicamente o peso da pintura sobre a tela. Não ser incomodado por ninguém. Deixar repousar uma tela inacabada e começar outra. Fazer auto-retratos cada vez menores¹⁵⁹.

Ora, como o cineasta poderia não ser incomodado? O cinema é basicamente um trabalho coletivo. Supõe-se que ainda repouse no imaginário dos artistas de modo geral, a ideia de criação solitária típica do romance. Assim, "Não há tradução possível que faça a câmera equivaler ao pincel, ou o filme ao quadro [...] é como *arte* que o cinema suscita o pensamento da pintura, mas como arte autônoma, como *do cinema*"¹⁶⁰.

O cinema, para muitos, promove interseções mais intensas entre as artes, e talvez também por isso, entre a ficção e a chamada realidade, estabelecendo um certo discurso com pretensão de verdade, também porque caracterizado por um determinado teor de verossimilhança, pois se tal e qual história não aconteceu fora das telas não seria absurdo se tivesse acontecido. Nesse sentido, diz Kiarostami:

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. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa [...] Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a

¹⁵⁹ SCORSESE *apud* AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*. São Paulo: 2004, p. 241.

¹⁶⁰ AUMONT: 2004, op. cit., pp. 242-243.

verdade.¹⁶¹.

O cinema, por outro lado, não pode prescindir da própria coisa, pois é sua condição de existência. Assim, apresenta sua "história" de modo "confuso", pois a forma de exibição de seus objetos de cena se dá de modo direto, e pouco se presta a sistematizações¹⁶². Uma casa no texto literário, ainda que caracterizada exaustivamente, sempre se apresenta dentro de um conjunto de outras tantas casas, diferentemente do cinema em que uma casa apresentada num plano se constitui como "a" casa, uma vez que se trata daquela casa que se vê no instante em que ela se apresenta ao espectador.

Assim, diz-se que o cinema fixa o objeto de que trata. Ele, pois, não se referiria a uma coisa, mas àquela coisa que no filme é exibida. Ora, Kiarostami parece relativizar isso na medida em que mostra não mostrando, exhibe em perfil. O rosto de Tahereh, por exemplo, é mostrado no início do filme, mas a seguir o espectador não tem como medir a reação desse rosto que se tornaria singular se fosse visto por ele. Assim, no desenrolar do filme, tal rosto se esquia da narração¹⁶³, da descrição, esquia-se de uma diretriz mimética. Torna-se um rosto abstrato.

O uso da profundidade de campo no cinema naturaliza a imagem, uma vez que seu uso torna a câmera menos perceptível para o espectador. Há, contudo, vários outros elementos de naturalização da informação audiovisual, que, "somados" à profundidade de campo, contribua para a naturalização da imagem, incorporada como realidade pelo espectador. Segundo Baxandall, é o nosso "estilo cognitivo" que organiza tais informações, ou seja, o Renascimento provocou mudanças na nossa forma de ver, mudanças nos padrões mentais de entender o que o olho vê. Em outras palavras, a perspectiva reproduziria a forma que o

¹⁶¹ ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 87.

¹⁶² Ver: EPSTEIN *apud* XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: 1983 Graal/Embrafilme.

¹⁶³ Para Deleuze "narração" se refere a esquema sensório-motor; por outro lado, "narrativa" diz respeito "em geral à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação" (DELEUZE: 2005. *As potências do falso*, op. cit., p. 179).

olho humano enxerga o real. A perspectiva, no entanto, não corresponde à maneira que olho real vê. Trata-se de uma invenção renascentista. Essa reflexão, no entanto, pode ser utilizada para analisar os filmes de Kiarostami: haveria, pois, um uso intencional de perspectiva a fim de naturalizar as imagens? Estaria o autor pensando em provocar no espectador a sensação de estar vendo de fato o Irã? Ou, ao contrário, usaria formas visuais que negariam essa naturalização?

Cinema e Comunicação

A tendência à imitação, definida por Aristóteles em *A Poética* como próprio da natureza humana, coloca a Humanidade como produtora do Mesmo. Tal reprodução do idêntico parece pressupor a comunicação a partir do reconhecimento que oferece aos sujeitos, ou seja, a possibilidade de se identificar como um indivíduo da mesma espécie e provocar ao mesmo tempo esse sentimento de pertencimento a um grupo apaziguador da agonia de sua existência. Evidente que tal existência se pautará também a partir da negação de tais identidades, em que os sujeitos desconstroem elementos de ressonância para, exatamente na diferença, não se apagar como indivíduo. Todavia, tal necessidade de comunicação parece mesmo tomar determinada ampliação nas artes de modo geral, na medida em que busca provocar no espectador/leitor a sensação desse pertencimento à espécie a partir do reconhecimento, por exemplo, da trama. “Qual a mensagem do filme?”, pergunta-se correntemente, isto é, o que quis dizer o filme? O Mal sempre parece diante do Bem? Algo se horizontaliza ao espectador como singular resposta.

... de um filme, se alguém não capta uma relação, uma conexão, geralmente diz que não o entendeu. Ao contrário, a incompreensão faz parte da essência da poesia. Aceita-se tal como ela é. O mesmo vale para a música. O cinema é diferente. Nos aproximamos da poesia pelos nossos sentimentos, e do cinema por nosso pensamento, ou por nosso intelecto. Não se imagina que alguém possa contar uma poesia, mas é normal contar, ao telefone, um bom filme a um amigo. Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma forma de arte maior, é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido¹⁶⁴.

Com o cinema isso se verifica largamente. No geral os filmes servem à comunicação, como se o cinema fosse uma língua a tagarelar uma história. Deleuze diz que “a linguagem não é informativa nem comunicativa”¹⁶⁵. Ora, o cinema, como arte, é antes inscrição, não expressão no sentido de manifestação de algo autoral “do interior” do qual se manifesta, expressa-se, que vem à tona derivado de uma origem

¹⁶⁴ ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 182.

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: ed. 34, 2007, vol. II, p. 17.

causal. Inscrição como anúncio de algo que se coloca, apresenta-se sem sentido predeterminado. Barthes fala da recusa do sentido último do texto como uma recusa à cifração teológica e mesmo às instâncias teologizantes, como a razão, a ciência e a lei ¹⁶⁶. Por derivação, o cinema, mesmo quando “transposto” da literatura para as telas, não se encontra preso à estrutura da escritura literária, que, por ventura, imagina-se que a literatura venha a ter. No filme o sentido ganha instrumentos de expressão outros que, por assim dizer, constituem-se como um corpo *diferente* e que, por isso mesmo, coloca-o como uma outra coisa, deslocando/desfocando, assim, os sentidos prévios do romance original, de modo que pareceria risível correr atrás do “sentido literário”. “Uma obra torna-se envelhecida em decorrência do esforço consciente por ser *expressivo* e contemporâneo; não são coisas que se possa obter; elas já devem estar em nós” ¹⁶⁷ (sem grifo no original). Um *estar-em-nós* existencial e não cumulativo, anterior (no sentido lógico e cronológico) à exteriorização, à expressão. Expressivo aqui, para Tarkovski, aproxima-se de comunicativamente expressivo, isto é, narrativo; narrativo não no sentido de Luckács em *Narrar ou Descrever*, mas no sentido criticado por Kiarostami.

Comunicar-se com seu público é, para qualquer arte, certamente o caminho, senão a garantia, da afirmação de qualidade e das condições de sua reprodução nos meios institucionalizantes.

Ao passo que todas as artes tradicionais evoluíram desde o Renascimento para fórmulas reservadas a uma minguada elite privilegiada, o cinema é congenitamente destinado às massas do mundo inteiro. Portanto, toda pesquisa estética fundada numa restrição de seu público é acima de tudo um erro histórico previamente fadado ao fracasso: um beco sem saída ¹⁶⁸.

Bazin não se refere a uma relação de submissão do cinema ao público. Mas chama atenção que o desprezo dele, constitui-se em erro.

¹⁶⁶ Ver: BARTHES: 2004, op. cit., p. 63.

¹⁶⁷ TARKOVSKI: 1990, op. cit., p. 119.

¹⁶⁸ BAZIN *apud* BAECQUE: 2010, op. cit., p. 69.

Por outro lado, a indústria cinematográfica de Hollywood coloca diariamente em pauta no mundo inteiro temas que estão na ordem do dia. Temas que são avivados e discutidos à exaustão, em geral de modo a contemplar a expectativa de um público ávido por confirmações de suas pressuposições já anteriormente bem consolidadas e que esse cinema contribui para cristalizar numa relação de mutualidade libidínica.

Resistir ao canto das sereias do público, pois, constitui-se frequentemente em assumir a marginalidade de uma obra frente ao mercado. Significa apagar a existência da obra na medida em que determinada obra não será conhecida pelo público. Significa tensionar os limites da definição de pecado original a que se referiu Tarkovski e que Bazin também chama a atenção. No cinema, talvez essa questão se dê mais intensamente do que na literatura, exatamente pela relação de implicação que essa arte tem com o seu modo de produção e de distribuição. O pecado original. Uma arte cara, por definição, e que inclui o público como mantenedor de veiculação, de circulação. Cara na produção e na manutenção de sua divulgação.

Noutra direção, em *O Vento nos Levará* Kiarostami deixa muitos vazios. As imagens parecem ter autonomia diante do enredo que, até muito pouco antes do final, o espectador não entende qual seja. Tal característica é uma marca geral de seus filmes, seguindo na contramão da produção do cinema mundial. Mesmo filmes considerados de arte, como os de Brian de Palma e Tarantino, contam uma história, com desempenhos espetacularizantes de atores, movimentos arrojados de câmera, falas sofisticadas etc. Em *Kadosh*, de Amós Gitai, celebrado diretor israelense de filmes considerados *cult*, há uma sequência em que um personagem desfila entre carroças atoladas em lama e, cambaleante, emite um enorme discurso crítico à humanidade, a suas questões.

Comecei a trabalhar sobre o tema da espera, sobre os espaços vazios. Sei que é preciso ter coragem para mostrar o nada, mas essa coragem era estimulada pela confiança que deposito no espectador, principalmente nestes tempos em que o cinema

procura conquistar o público mostrando-lhe tudo¹⁶⁹.

André Gide também tinha clareza da armadilha que é atender ao gosto do público:

Considero a arte dramática uma batalha ou, melhor, um duelo com o público – duelo em que o desdém é um dos mais importantes elementos do triunfo. O grande êrro (sic) de nossos dramaturgos modernos é o de não desprezarem suficientemente o público. O necessário não é conquistá-lo; é vencê-lo. Um duelo, repito, do qual a assistência deve sair vencida e satisfeita¹⁷⁰.

Assim, a imagem é intraduzível em palavras. Ela não é dada a conversões. E se num filme vemo-las aos montes, diria Vertov, desconfiemos, e procuremos se ali as imagens não estarão sendo anacronicamente esvaziadas por (até) belas, mas inaptas e indesejáveis, palavras visíveis/audíveis demais.

Vertov parece partir do pressuposto de que a vida não é narrativa, pois não se assiste a eventos no dia a dia. E o cinema, assim como a vida, não deveria contar, narrar. Na verdade, tais eventos são vividos, isto é, não se ouve alguém dizer: “O rapaz dobrou a esquina, parou na banca de jornal, olhou, escolheu, não comprou e seguiu...”. Fala-se em primeira pessoa, isto é, o sujeito do dia a dia, implica-se naquilo que vivencia de modo que se por ventura alguém esquece de que é responsável por seus atos a lei ou o Outro lhe lembra desse enfado. Em outros termos, tais atos são *performativos* e não isentos de implicações, como na ficção, na relação com a ficção.

Convém destacar que é praticamente impossível, a rigor, um filme não ser narrativo, pois para tanto seria necessário que ele fosse não-representativo, isto é, que suas imagens (e sons) não representassem, não se referissem a nada que fizesse sentido no mundo externo do espectador, que não se pudesse perceber relações de tempo

¹⁶⁹ ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 250.

¹⁷⁰ GIDE *apud* BEIGBEDER, Marc. *Vida e Obra de André Gide*. In: GIDE, André. *O Imoralista*. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970, p. 51.

ou de espaço ¹⁷¹. Assim, “por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento” ¹⁷², o que não significa dizer que não haja um jeito próprio de o cinema narrar que o diferencie da forma do romance ou da forma do teatro, por exemplo. Porém, quando se diz que determinado filme é narrativo ou quando Kiarostami rejeita o cinema narrativo, ele está rejeitando o cinema que tudo diz, como se ao subir precisasse de uma escada e nela tivesse que pisar degrau por degrau, isto é, como se toda imagem apresentada na tela trouxesse um texto falado correspondente. Numa palavra: um cinema verborrágico.

“Os filmes são mercadorias e é preciso queimar os filmes [...] mas atenção, com o fogo interior. A Arte é como o incêndio, nasce daquilo que queima” ¹⁷³. Nos filmes “verborrágicos” as imagens em geral são fortes, chamam a atenção para si, procuram ser impactantes, são narcísicas e, por si, comportam uma interpretação e, como diz Godard, elas não se transformarão pelo contato com outras imagens, será, pois, estabelecida uma relação de dominação de uma sobre a outra e não de diálogo, de articulação, mas de justaposição, ainda que descritivamente elas participem de uma trama, isto é, ainda que contenham uma história cada uma cumprindo sua função particular de informar parte da trama. Contudo, para o cinema, segundo o mesmo Godard, tal imagem é “definitiva e inutilizável” ¹⁷⁴. O fim do cinema.

¹⁷¹ Ver: AUMONT, J. *A Estética do Filme*. Campinas-SP, 1994, p. 93.

¹⁷² AUMONT: 1994, op. cit., p. 96.

¹⁷³ GODARD, em *História(s) do Cinema*, parte IV, 13min. 27seg.

¹⁷⁴ Ver: GODARD, *História (s) do Cinema*, parte II, c. 12min40seg.

Cinema e Público

A concessão a procedimentos que agradam ao grande público é dominante na história do cinema. Os clichês pipocam nos filmes comerciais, satisfazendo o ávido interesse do espectador comum pelo *mesmo*. Pergunta-se se Kiarostami também ele não teria concedido favores nessa relação com o público iraniano ou internacional.

A imagem narcísica dos filmes comerciais, a imagem que chama atenção para si, e que enfraquece a relação e definição de cinema como imagem em movimento, apela por uma comunicação que fala ao coração do grande público. De qualquer forma, segundo Godard, “o cinema, como o cristianismo, não se funda sobre uma verdade histórica. O cinema como o cristianismo. O cinema como o cristianismo. O cinema, como o cristianismo, não se funda sobre uma verdade histórica. Dá-nos dela, uma narrativa. Uma história. E nos diz agora: acredite”. Há uma vontade de crença no espectador que antecede ao início do filme. O espectador forma uma audiência como numa roda de crianças espera-se por uma história arrepiante. Há um homem real na eucaristia?, pergunta-se Godard. “Ou sabe-se da ficção? Ou já é a ficção de um homem?”.

O cinema em geral é moeda que compra a atenção afetiva do espectador, sendo esse o motivo maior para o espectador que busca o filme que lhe garantirá tal experiência. O cinema, então, negocia seu poder de se constituir, de ensaiar-se, de tentar se utilizar de recursos novos ou de um modo novo. O cinema passa, assim, a ser um produto fechado, com significação clara e com objetivos de comunicação claros. Ele assume sua natureza específica de ser industrial e que, portanto, precisa se manter como mercadoria.

Nesse sentido, pode o cinema atribuir ao cineasta a liberdade de criação como a do romancista? O fato de este desenvolver seu trabalho como atividade solitária não estabeleceria peculiaridades que o distinguem da atividade do cineasta? Pode, enfim, o cinema se autogestar independente do público, uma vez que esse público, como dito acima, se

constitui como o pecado original do cinema? Para Truffaut esse pecado original não é capital, pois o cinema seria tão ligado à necessidade de inserção no mercado quanto a literatura. Para confirmação de sua ideia, lembra o caso de escritores do séc. XIX como Maupassant ou Balzac, que se sentiam pressionados “pelo tempo ou pelo dinheiro e remetia[m] aos editores romances que ele[s] próprio[s] estava[m] longe de considerar perfeitos”¹⁷⁵.

O cinema nasce como espetáculo que logo superlota salas que, por sua vez, vêm a patrocinar a feitura de novos filmes para suprir a ânsia de um público de olhos ávidos por mais e mais filmes. Com o passar dos tempos, com George Méliès, e, principalmente, com David Griffith, o cinema se torna ainda mais caro. A criação de cenários próprios para as filmagens, enredos mais complexos, a produção de longas-metragens e a necessidade de mais pessoas para a realização de um filme, exigia investimentos que ultrapassavam a atividade individual. A ideia de patrocínio seria inevitável. Espetáculo porque a novidade em que se constituía o cinema procura contemplar/amaciar a ânsia humana pela reprodução proporcional e temporal da vida. Vê-se e ouve-se tal como na vida fora das telas, ainda que no início faltasse a cor. O tempo e o espaço representados no filme acomodam as expectativas do espectador por um mundo representado, ensaiado, posto em cena. Ele se encanta com histórias (re)contadas. A impressão de realidade, pois, no cinema se dá colocando-se como um evento, por assim dizer, não como real como o teatro que se utiliza de pessoas para viver os personagens, uma vez que seu suporte de reprodução técnica (o projetor e a tela) logo de entrada não engane, pois trata-se clara e intencionalmente de ficção.

É nesse sentido que Metz lembra a comparação feita por Rosenkrantz entre o personagem de teatro (objeto de oposição) e o de cinema (objeto de identificação). Não é uma questão de técnica

¹⁷⁵ TRUFFAUT, François. In: FERRERI, Marco & BARBÁCHANO, Carlos. *O Cinema, Arte e Indústria*. Rio de Janeiro: Ed. Salvat, 1979, p. 9.

simplesmente, de falar em um tom ou outro, por exemplo. No cinema o ator fala para um outro que está diegeticamente situado no mesmo universo, diferente do ator de teatro que a sua presença já se constitui numa separação frente ao público que ali se encontra para ver o espetáculo. Pois a roupa que o espectador de teatro estiver usando não implica a peça apresentada (assim como a do espectador de cinema), já seu espirro, sim, entraria na peça de modo indesejado, dir-se-ia, extradieticamente. No cinema, no entanto, o espirro só atrapalharia a própria pessoa e talvez uns tantos que se encontrem no entorno, mas não a exibição *per se*, isto é, a performance dos atores e o mais do filme.

O ator de cinema não se dirige ao espectador que está sentado de um lado ou do outro da sala escura. O plano em que ele se encontra, situa-o absolutamente, isto é, absolutiza sua fala, seu gesto para o espectador ideal. Este não precisa esticar o pescoço, precisa apenas de ouvidos e olhos para escutar e ver. Quem tem olhos verá, quem tem ouvidos escutará é o vaticínio do cinema.

A imagem no cinema é, via de regra, a apreensão icônica da chamada realidade; elaboração imagética do movimento da exterioridade, tendo como um dos procedimentos a reprodução em escala dessa exterioridade. Exterioridade espaço-temporal. O cinema é, pois, nesse sentido, uma arte de reprodução dessa realidade exterior, física. Essa compreensão do cinema tem em André Bazin a sua sustentação. “A imagem fílmica, portanto, é antes de tudo *realista*, ou melhor, dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade”¹⁷⁶. “O cinema materializa um desejo profundamente enraizado de substituir o mundo por seu duplo”¹⁷⁷. Anseio, pois, que está na gênese dessa necessidade, não no resultado propriamente da imagem¹⁷⁸, mas na possibilidade da captura da chamada realidade por um mecanismo que

¹⁷⁶ MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007, p. 22.

¹⁷⁷ STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Ed. Papyrus, 2003, p. 93.

¹⁷⁸ BAZIN: 1991, op. cit., p. 21.

apreende iconicamente o mundo exterior sem a interferência da mão humana. Contudo, vale ressaltar, que um filme como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, por exemplo, sua forma alegórica, recitada, de colocar as frases, os gestos etc., certamente destoa dessa definição baziniana. Uma intensificação do drama. Outras produções negariam Bazin pela falta de drama como no filme *Destruir, Disse Ela* (*Détruire, Dit-elle*, 1969), de Marguerite Duras, em que procura destruir além dos ícones sustentados pela instituição escolar ou pela família, também o plano, o gesto que não se cola mais ao texto pronunciado (literalmente, sem dramatização). Pretende ela recomeçar uma história do cinema?

A relação de subversões à reprodução baziniana do real é extensa. Contudo, se em *Viver a Vida* há a negação do plano/contraplano, é exatamente pela negação que se afirma a sua presença. Necessidade satisfeita, quando depois de minutos o espectador pode finalmente visualizar os interlocutores que, a cada vez, encontravam-se no extra-campo e suas vozes soavam deslocadas de suas fontes naturais. Da mesma forma, diz-se em relação ao *faux raccord* em Godard, que nega ou problematiza a função do *raccord*, qual seja, a de fornecer uma sensação de continuidade de um plano a outro, vale dizer, a função de manutenção da continuidade realista.

O realismo no cinema, todavia, não é refém da imagem nem da música ou do som de modo geral, isto é, da representação estritamente colada ao seu duplo exterior. Nesse sentido, Kiarostami é “realista”, pois não é alegórico (no sentido de Glauber Rocha, conforme passagem mais acima) na fala nem na imagem cuja câmera se colocaria em movimentos arrojados nem apresenta uma edição com “efeitos especiais”. Os elementos essenciais da trama são distribuídos em todo o filme, retirando do espectador a possibilidade de proceder à construção de sentidos apressadamente. Como um texto sem pontuações claras, que obriga o espectador atento a se deter no todo do filme, cujo sentido e ritmo são apresentados em toda a película e não concentradamente. “Was a

challenge to see if we could show without showing, to show what's invisible, and to show it in the minds of the viewers rather than on the screen"¹⁷⁹. Kiarostami está pensando no espectador como partícipe da produção do sentido da obra fílmica. Tal produção de sentido é exemplificada por ele:

When the woman stops walking in the last sequence of *Through the Olive Trees* [Através das Oliveiras, 1994], audiences invent their own attentiveness to what's happening. They furnish the meaning of the event¹⁸⁰.

Kiarostami se refere a Tahereh que, nesse momento do filme é apenas um ponto branco distante no canto superior da tela, sem rosto, sem voz, sem extensão: um ponto. Esse ponto, quase imperceptivelmente, para. Ora, essa parada, mesmo se ela aconteceu para dar uma resposta a Hossein, outro ponto branco, sobre se ela se casaria com ele, é apenas um jeito de encontrar formas de aplacar a vontade de resposta que angustia Hossein (e o espectador que compra os sentimentos do personagem principal do filme). Contudo, Tahereh não poderia ter parado para dizer que daria a resposta na semana seguinte ou numa explosão de impaciência, ter dito a Hossein que a esquecesse ou mesmo ter parado para ajeitar o calçado gasto? No entanto, o espectador prefere acreditar que a resposta foi "sim", possibilitado pelo final aberto do filme, pois "je crois que le travail d'un artiste consiste uniquement à poser les problèmes"¹⁸¹.

Assim, dois pontos brancos passam a ser convencionalmente Tahereh e Hossein ou estes se tornam tais pontos brancos. Pontos que se esquivam de formatações fáceis, movimentam-se no espaço sem falas nem expressão, estabelecendo um gráfico difícil de ser lido. Enfim, pontos humanizados que colocam questões e as deixam em aberto. O drama de Hossein – e também o de Tahereh, é retomado de *E a Vida Continua* e

¹⁷⁹ KIAROSTAMI, Abbas. *Contemporary Film Directors*. Estados Unidos: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2003, p. 114.

¹⁸⁰ KIAROSTAMI: 2003, op. cit., p. 108.

¹⁸¹ KIAROSTAMI: 1992, op. cit., p. 35.

recriado em *Através das Oliveiras*. Neste, eles encenam o que naquele parecia ser a realidade. Em *Através das Oliveiras* o drama de Hossein é não poder se casar com Tahereh, condição adquirida em *E a Vida Continua* e que em *Através das Oliveiras* vê-se tratar de ficção declarada. Tudo em *E a Vida Continua* é declaradamente ficção.

Posso lhes assegurar que não há nada de documentário no filme, pois eu não levei nenhuma câmera nas primeiras viagens. Tudo foi reconstituído para se parecer a um documentário. Até mesmo a cena do engarrafamento foi reconstituída. [...] ¹⁸²

Noutra chave, o espectador que vai ver um filme como *O Segredo de Seus Olhos* (*El Secreto de Sus Ojos*, 2009), de Juan José Campanella, tem determinadas expectativas atendidas, pois os personagens se redimem. Pablo, por exemplo, encontra uma solução heróica, já que entrega sua vida pelo melhor amigo e, de tabela, resolve a questão de sua esposa que já não suportava viver com suas bebedeiras. O amigo, e protagonista, é um descontente com as injustiças e se coloca no enalço de um criminoso. Comete excessos, amadorismos, mas tudo em prol da justiça. Motivado ainda pela beleza e honestidade ressonantes de uma jovem promotora por quem Benjamin, o protagonista, encontra-se encantado. O filme apresenta de forma sintomaticamente descritiva - o que equivale à narração orgânica, nos termos de Deleuze¹⁸³ e que para Lukács, conforme se falará mais adiante, à *descrição*, tudo que o espectador necessita saber dos personagens e suas motivações. Assim, toma-se ciência de que a jovem encantadora se casará com um igual, rico, mas que então, dar-se a entender, a felicidade e dinheiro são incompatíveis. Benjamin terá que amargar 25 anos até perceber que pode viver uma vida plena de amor com ela e no final do filme cria coragem para comunicar tal decisão; decisão esta que é acolhida pela já então

¹⁸² ISHAGHPOUR & KIAROSTAMI: 2004, op. cit., p. 135.

¹⁸³ "A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação" (DELEUZE: 1990, op. cit., p. 157).

senhora casada e com dois filhos. A guinada na vida de Benjamin é anunciada quando este toma em sua mão um papel em que havia escrito “temo” (temo, do verbo temer), palavra que caracterizava seu estado atual. Acordara de um sono e registrara tal palavra. Agora, toma-a em suas mãos e acrescenta a ela, entre as sílabas “te” e “mo”, a letra “a”, formando a expressão “Te amo”. Entendemos o sorriso em seu rosto e seu furor ao chegar atropelando o protocolo da imponente sala da jovem que se tornou uma madura e ainda bela juíza. O *office-boy* que tentara impedir inutilmente a entrada do invasor decidido, oferece um café, que é rejeitado comicamente pela juíza, repetindo um gesto que faziam há 25 anos com o *office-boy* da ocasião. Pode-se dizer que *O Segredo de Seus Olhos*, tecnicamente, é adequado, tem bons desempenhos. Contudo, sofre, como disse Lúkacs, do mal da necessidade do inventário, da descrição a todo custo. Certo é que não se encontra obra que não esteja de alguma forma filiada a um procedimento descritivo, visto que basta um elemento ser identificável (Aumont) para haver, por assim dizer, descrição. A descrição assenta, prepara a cenografia, o ambiente em que se dão as situações diegéticas. Contudo, acentuar demasiadamente tal característica, pode sufocar a narração. Há aí uma vontade de dizer, de mostrar, de satisfazer a avidez do olho espectral que olha por um canudo feito com o saco de pipocas. Ele enxerga desempenhos.

Assim, a impossibilidade de um texto fílmico deixar de ser narrativo não se dá sem grande esforço, pois, independe do cineasta na medida em que o uso de significantes já anuncia significados, ele carregaria ainda consigo, como que grudados em seu *corpus*, significados outros que, inevitavelmente, narrariam algo, mas também porque não se trata de identificar “fenômenos puros”, isto é, um amálgama de recortes absolutizados. Afinal, não há narração de planos formais sem o conteúdo que os torne possíveis. Nem o contrário. “Ora, é certo que não existe

qualquer escritor que renuncie completamente a descrever”¹⁸⁴. Descrever não gratuita, mas existencialmente, é deixar transparecer o que própria e naturalmente um objeto se constitui contextualizado num ambiente que o justifica; é apresentar ao leitor/espectador este objeto como condição para que se dê sua entrada na ficção com a ambientação e reprodução de condições materiais da existência circundante (*mimeses*). Assim, é identificando caminhos, objetos, pensamentos, paisagens etc., que o leitor/espectador será conduzido ao miolo da trama, implicando-se existencialmente com ela.

A opção majoritária pela descrição, no entanto, apresenta a materialidade na tela como um *em si*, como se os objetos que compõem o plano fossem arranjos de uma sala-de-estar em uma loja de móveis. E quem olha para tal sala a enxerga como um quadro destacado do ambiente. O quadro coloca o espectador como observador do fenômeno que se descortina na tela. No entanto, tal como é apresentada em *Ana Karenina*, o livro, ela “é narrada do ponto de vista do participante”, sendo Ana uma participante; já “em *Zola*, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador”¹⁸⁵.

Procedendo assim, isto é, optando (posição assumida pelo escritor, segundo Lukács) pela *descrição* em detrimento da *narração* propriamente dita há paradoxalmente o empobrecimento do relato, ainda que ricamente descrito: em *Zola*, a descrição da corrida de cavalos, “com todo o seu virtuosismo, não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance”¹⁸⁶.

... a descrição de certo modo se acumplicia com o existente, legitimando-o, “eternizando-o”, fazendo crer que a realidade é e será sempre aquilo que ela está sendo no momento em que é descrita, já que ficam enfraquecidas a percepção e a representação do que está mudando, do processo pelo qual a

¹⁸⁴ LUKÁCS, Georg. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 50.

¹⁸⁵ LUKÁCS: 1964, op. cit., p. 44.

¹⁸⁶ LUKÁCS, 1964, op. cit., p. 44.

realidade está sempre se tornando aquilo que ela ainda não é.¹⁸⁷

Para ilustrar a relação entre narração e descrição, Lukács se vale da corrida de cavalos presente tanto no romance *Naná*, de Zola, quanto em *Ana Karenina*, de Tolstoi. Naquele a corrida é vencida pela égua Naná e tal evento significa a partir de então a ascensão social da personagem principal, também chamada de Naná (“coincidência tênue e casual” que Zola não deixa de destacar), o que evidencia por demais a relação da personagem principal com o evento, relacionando-se apenas “debilmente” com o tema central do romance.

Já em *Ana Karenina* a relação da corrida com a trama do romance se dá de modo menos direto e usual. Ana Karenina se encontra no estádio, aflita, ao lado de seu marido, quando seu amante estará competindo. Toda sua atenção e tensão estão com seu amante, Wronski. Enquanto isso, seu marido acompanha sua respiração, seus sobressaltos: um triângulo rígido, pois ela se volta inteiramente para a pista de corrida e seu marido, para ela, sendo decisivo o momento em que Fru-Fru (égua que Wronski monta) cai, pois ele flagra o desespero incontido de Ana, que se levanta horrorizada. É o acontecimento que fará com que ela dê uma guinada nos acontecimentos. Decide, pois, que contará tudo para seu marido. Assim, a relação da queda de Fru-Fru com a personagem principal não é de longe evidente nem direta. É na falência da possibilidade de ascensão social de seu amante, visto que sua carreira no exército estava ameaçada por sua relação com a mulher de um diplomata, relação conhecida e comentada por todos, que tal evento, a corrida, seria ocasião de ele ser notado diante da realeza e da alta sociedade que frequentava o evento. Sua montaria cai e é aí que Ana Karenina decide contar seu romance ao marido, num momento pouco favorável para ambos, situação de limite emocional, ato não calculado, que foge ao sistema de querer conformados socialmente, explosões adestradas; não se trata, pois,

¹⁸⁷ KONDER, Leandro. A Narrativa em Lukács e em Benjamin. *Revista Semear*. N. 7, s.d. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/Revista/7Sem_22.html.

apenas de um assalto passional momentâneo, mas, ao mesmo tempo, do desencadeamento de uma consciência, da tomada de decisão propriamente, de um evento com significação orgânica com o drama do romance, por fim. Sua reação escapa a seu controle e significará a sua ruína, como se verá capítulos mais à frente. Com uma visão moderna, Tolstoi colocará os dois amantes vivendo juntos com todas as tensões próprias à situação e com posterior declínio da intensidade de tal amor, inclusive pelas limitações da reclusão em que o casal será obrigado a viver. Ana Karenina não suportará a ausência de tal amor e se joga debaixo de um trem.

Para Benjamin, diferentemente de Lukács, o romance realiza paradoxalmente aquilo que o homem não consegue mais fazer, que é contar histórias e se referir a sua própria experiência, cujo sentido encontra-se esvaziado na modernidade. Por sua incapacidade moderna de contar uma história ou de dar conselhos é que ele viverá tal compensação no silêncio da leitura. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais exemplarmente falar de suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”¹⁸⁸.

Em seu ensaio *Experiência e Pobreza*, Benjamin se refere à perda da experiência do sujeito moderno, afirmando que “em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos”¹⁸⁹. Os filhos cavam durante muito tempo e percebem que o tesouro que eles tinham, na verdade, era o trabalho. Assim, pergunta-se Benjamin, “quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?”¹⁹⁰. Para Benjamin trata-se de admitir que vivemos um novo tempo de barbárie, qual seja, o da pobreza de experiência. Pobreza esta

¹⁸⁸ BENJAMIN *apud* KONDER, op. cit.

¹⁸⁹ BENJAMIN: 1996, op. cit., p. 114.

¹⁹⁰ BENJAMIN: 1996, op. cit., p. 114.

que apaga os rastros de uma civilização; é asséptica: uma sociedade de vidro.

Na verdade, Benjamin está preocupado com a questão do sujeito pensado como integrante de uma comunidade que passa a apresentar uma mudez a que, segundo ele, o romance contribui especialmente:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta (...). Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência. O livro é a morte das linguagens autênticas (...)¹⁹¹.

Ao contrário de Benjamin, Kiarostami sabe que o cinema pode contar histórias, mas entende que o romance é quem melhor o faz. Por isso, o cinema seria o lugar de uma outra coisa. Nesse sentido, distancia-se, pelo menos aí, de uma concessão ao grande público, que espera por uma história bem contada. Sua câmera não procura descrever o ambiente iluminando os objetos e provocando encantamento “numa bela fotografia”, como se costuma dizer, referindo-se ao belo como bonito aos olhos, de contemplação, e não de composição em relação ao todo do filme. Em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, por exemplo, Kiarostami tensiona duas gerações ao justapor o diálogo do senhor Ruhi, que é marceneiro, com Ahmad, o garoto protagonista, quando este procura a casa de seu amigo e o referido senhor se dispõe a ajudá-lo. Já é noite quando eles seguem juntos. Pelo caminho, vêem-se sombras projetadas nas paredes das janelas e portas vazadas feitas pelo Sr. Ruhi. Sombras predominam, mas não estão ali para amedrontar o espectador ou para tornar o filme mais impactante. São, por assim dizer, nos termos de Deleuze, imagens cristalinas, pois funcionam de modo a integrar um todo e não a apresentar o todo em partes destacáveis como se fossem objetos

¹⁹¹ BENJAMIN: 1996, op. cit., p. 55.

independentes¹⁹². O espectador é confrontado pelo espaço humanizado e que tem nesse senhor seu maior representante. Caminhos¹⁹³ estreitos de sobe-e-desce enfileiram-se e permitem que o Sr. Ruhi previna o pequeno jovem das mazelas da modernidade, no filme representado pelo senhor que compra portas da vila para vendê-las na cidade. O Sr. Ruhi fala das portas e janelas que já fez para a região onde ele mora e também na de Ahmad e constata decepcionado que seu trabalho já não é mais valorizado, uma vez que as portas e janelas que os moradores estão usando são de ferro. “E ninguém se pergunta o que tem de mal nessas portas novas”. Estaria ele se referindo ao empobrecimento da experiência, isto é, “Ninguém se questiona sobre o empobrecimento da experiência”?. “Dizem que essas portas de ferro duram uma vida. Mas eu não sei quanto tempo dura uma vida”, diz o Sr. Ruhi, certamente crítico quanto às mudanças que se colocavam atropelando a experiência, numa palavra, a vida, já que a sua história começava a ser apagada pelo novo. Antes, o avô de Ahmad repreendeu-o para que ele aprendesse a respeitar as tradições, aliás ele diz “todas as tradições”.

Ora, não seria também a isso que Benjamin estaria se referindo ao falar do empobrecimento da experiência? No meio da história que é apresentada pelo filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* Kiarostami abre uma cratera para tematizar/problematizar isso que Benjamin expõe de modo vulcânico em *Experiência e Pobreza*, isto é, a constatação de que

¹⁹² Para ver mais: DELEUZE: 1990, op. cit.

¹⁹³ No Irã é comumente conhecido que um dos sentidos de Deus é a palavra “amigo”. Assim, Kiarostami utiliza-se do poema de Sohrab Sepehri, *Endereço*, em que nele um cavaleiro pergunta: *Onde fica a casa do amigo?*, para introduzir aspectos da cultura persa, articulando-os ao argumento do filme. No fim, depois de muito perguntar e andar por vários caminhos, acaba-se descobrindo que a casa do Amigo consiste, para os místicos persas, na própria pessoa que busca; no poema a pergunta é finalmente feita a uma criança que subira no topo de uma árvore para “apanhar um filhote no ninho da luz”, mas que ela não responde; no caso do filme, o protagonista acaba se resignando com a impossibilidade de achá-la e passa ele próprio a fazer a lição, já que a casa não foi encontrada, e, com isso, espera remediar a situação provocada que poderia levar à expulsão de seu amigo da escola. Ahmad comete o delito na intenção de evitar um outro maior, pelo menos na avaliação sentida no corpo de criança que guarda com a outra, grande cumplicidade.

“ficamos pobres”. “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’”¹⁹⁴. Ao evidenciar o empobrecimento da experiência e o que precisaria ser resgatado para torná-la articulada à vida, não estaria o cinema aí ainda respirando, isto é, apresentando fôlego na contramão da experiência da pobreza?. Não seria este cinema portador da capacidade de voltar-se para a experiência?. Em outros termos: não seria um veículo, ele próprio, catalisador da experiência?.

Recepção da Obra de Kiarostami

Para entender como as obras de Kiarostami são recebidas em seu próprio país, vale colher algumas impressões dos críticos iranianos para o teste de tal impressão.

Dabashi (2007) faz uma compilação de críticas iranianas publicadas em alguns periódicos do país sobre filmes de Kiarostami¹⁹⁵. A receptividade é por vezes hostil. Para Masud Farasati, por exemplo, a câmera de Kiarostami é distante, fria, descomprometida com o fenômeno que registra, filma. Seu jeito de filmar atenderia ao gosto europeu de ver estilizados o povo e a cultura iranianos.

Indeed, why is it that European film festivals and their juries...are so impressed by *And Life Goes On* [ou *Life and Nothing More*]... Why is it that they are trying to represent its poor, aborted, and fallacious technique a genuine and stylish?... It seems to me that [Kiarostami's vision] is the "neutral"—indeed bloodless, from-behind-closed-eyes, from-behind-sunglasses—vision of foreigners who have not seen the earthquake in Rudbar in a close-up, and they thank God that they were not there when it happened¹⁹⁶.

¹⁹⁴ BENJAMIN: 1996, op. cit., p. 119.

¹⁹⁵ A dificuldade de acesso às críticas publicadas no Irã levou ao uso da compilação de Dabashi. Por falta de tempo hábil, ainda não foi possível incorporar a este trabalho as críticas adquiridas em viagem ao Irã nos meses de julho e agosto de 2011.

¹⁹⁶ *Apud* DABASHI, Hamid. *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. Waldorf: Mage, 2007, p. 287.

Para ele *E a Vida Continua* (*And Life Goes on* ou *Life and Nothing More*) é baseado em duas grandes mentiras: a representação¹⁹⁷ do terremoto e um clamor ao cinema. Kiarostami ainda é classificado como *identity-dealer*. Assim, a identidade do povo iraniano seria negociada, construída de modo a agradar a ânsia do europeu, principalmente, o francês, por curiosidades antropológicas, folclóricas. Maryam Amini também critica a distância da câmera de Kiarostami caracterizando com uma distância “intelectual” e “touristy”.

Para Farhad Golzar *E a Vida Continua* ou *Vida e Nada Mais* (*And Life Goes On* ou *Life and Nothing More*) banaliza a vida tal como a televisão. “This is a television show”; “It is only by mistake that it is being shown in theaters”; “This film is full of insults to life”; “It dehumanizes the human condition. It should not be called *And Life Goes On* or *Life and Nothing More*, but something like *Life is Nothing*, or *Man Is a Descendant of Monkey and Nothing More*”¹⁹⁸.

Kiarostami comenta as críticas que recebeu no Irã comparando reações do público em seu país com as do público na Europa.

My experience in showing this film [Close-Up] in Iran has been quite peculiar. I remember very vividly that after the film was first screened some people came up to me and said, “What was wrong with the sound in the last scene, when Makhmalbaf and Sabzian were driving on a motorcycle? Was something wrong with the sound? Could you not dub it afterward?” And some were even suggesting that I intentionally screwed up that scene.... None of the Iranian viewers could follow that I had an intention other than showing the conversation between the two men (...). But viewers in Berlin all recognized that scene as an exceptionally good one, full of innovation. The director of the academy, who is one of the great German filmmakers, told me, “I wish I could cut this section of your film and keep it for myself.” It never occurred to any of the [German] viewers that that scene was accidentally screwed up, or that I had done a trick.¹⁹⁹

De acordo com Dabashi, Houshang Golmakani aponta no trabalho de Kiarostami uma integridade estética (“aesthetic integrity”),

¹⁹⁷ Ou “(re)apresentação” como em Danto (*A Transfiguração do Lugar-Comum*, p. 56, op. cit. aqui) quando este fala dos rituais a Dioniso.

¹⁹⁸ *Apud* DABASHI, 2007, op. cit., p. 286.

¹⁹⁹ *Apud* DABASHI, 2007, op. cit., pp. 288-289.

sendo sua arte “impossibly simple”²⁰⁰. Javad Tusi também apontaria aspectos positivos ressaltando a inclusão da música de Vivaldi em *E a Vida Continua*, quando ele poderia ter optado por uma das muitas clássicas persas, como fez em *Através das Oliveiras*.

Shahrokh Dulku acusa Kiarostami de bestializar a vida em *E a Vida Continua*, reduzindo-a ao “level of animal instincts (eating, sleeping, sex, and defecation) [...] the people in the *And Life Goes On or Life and Nothing More* [*E a Vida Continua*] are introduced at the end as base and mindless animals”²⁰¹. Ainda sobre esse filme, Dulku afirma que são aspectos que não podem passar despercebidos e que deixa para que o espectador faça seu próprio julgamento:

A man with a touristy appearance, whitish hair, and a “European” and “emotionless” look among the victims of the earthquake, the presence of a Renault automobile, the French poster of the film *Where is the Friend’s House?*... the repeated appearance of the Red Cross cars, overwhelming emphasis on the instinctual (and not intellectual) aspects of life, and more importantly, a train of thought that looks at life not face to face and eyeball to eyeball but from above (high on top), and with a pair of dark glasses.... This arrogant, emotionless, and calculating look inevitably represents an unreal picture of life, a picture about which (and in my view about Kiarostami’s cinema in general) the judgment of Mohammad Hossein Ruhi [another critic] as an accurate doubt is applicable: “What kind of cinema is this?”²⁰².

Naghmeh Samini não partilha da opinião de Shahrokh Dulku, pois para Samini a última sequência de *Através das Oliveiras* é uma longa cena mágica (“a magical long shot”) e acentua como Kiarostami frustra os olhos do espectador acostumado às respostas para suas curiosidades como uma criança presenteada excessivamente com brinquedos: “[a câmera] imposes its distance on us too. As if it does not consider us intimate enough, or think us worthy of closely witnessing this love poem.”²⁰³ Ahmad Talebi-Nezhad lembra que a íntima expressão de amor (a insistência expressa de Hossein para convencer Tahereh a se casar com ele) não é permitida nos cinemas do Irã hoje em dia, o que faz com que o

²⁰⁰ DABASHI: 2007, op. cit., p. 290.

²⁰¹ DABASHI: 2007, op. cit., p. 290.

²⁰² DABASHI, 2007, op. cit., p. 291.

²⁰³ DABASHI: 2007, op. cit., p. 292.

filme adquira uma característica social e política bastante significativa²⁰⁴.

Para Masud Farasati *Através das Oliveiras* é “a disingenuous and insulting film. An experimental and abortive film...every shot of which exudes lie, artificiality, and clumsiness [...]. In a sense, Kiarostami’s films are like remembering nightmare [...]. These nightmares are often distateful”²⁰⁵.

Os críticos da trilogia de Koker, de modo geral, como visto, parecem esperar que tais filmes façam uma cobertura televisiva do terremoto a que se refere; por isso sentem a frieza e a distância da câmera, uma vez que a televisão assedia o fenômeno, toma-o de todos os ângulos possíveis, estabelece com ele uma relação pornográfica, expondo-o suas entranhas e acentuando aspectos que tomam proporções tais que impossibilitariam uma visão menos explícita e, por assim dizer, “mais imparcial” ou “distante”. Ora, em entrevistas, Kiarostami deixa claro que o filme *E a Vida Continua* começou a ser feito cinco meses depois do terremoto, sendo, pois, suas imagens completamente forjadas. Tudo é ficção, inclusive a sequência do engarrafamento em *E a Vida Continua*, como lembra Kiarostami em citação anterior. O ator que faz o diretor nesse filme pergunta a Hossein, recém-casado, quando que ele se casara. Este responde que há cinco dias. “Cinco dias ou cinco meses?”, insiste o ator-diretor. “Cinco dias”, repete Hossein. Parece que Kiarostami estaria se antecipando aos críticos: “Isto não é um documentário, isto não é televisão”. Fizemo-lo cinco meses depois do terremoto, diz Kiarostami. “Cinco meses ou cinco dias?”, poderia perguntar alguém utilizando-se da fala do ator-diretor em *E a Vida Continua* ou em *Através das Oliveiras*. Cinco meses, responderia Kiarostami.

De alguma forma, as críticas feitas a Kiarostami, de sua suposta isenção e distanciamento da tragédia natural a que ele teria pretendido filmar, parece não ser de todo descabida, uma vez que até quando se aponta positivamente aspectos de seu cinema, Gholam Heydari vê sua

²⁰⁴ DABASHI: 2007, op. cit., p. 292.

²⁰⁵ DABASHI: 2007, op. cit., pp. 292-293.

câmera como um exemplo de uso no cinema da terceira pessoa, fazendo eco às outras críticas.

Contudo, a câmera de Kiarostami seria efetivamente uma “fala” em terceira-pessoa? É possível fazer tal comparação com o uso da terceira-pessoa no romance? Que implicações se pode tirar daí, quais as limitações de tal aproximação?

Nos filmes de Kiarostami as falas não seriam propriamente atos de falas pronunciados pelos personagens, isto é, implicando diretamente seus falantes, mas seus discursos seriam os discursos de terceiras pessoas, vale dizer, uma desdramatização que talvez provoque naqueles que viveram mais proximamente a tragédia do terremoto no Irã um sentimento de negação de seu sofrimento quando desejavam ver essa dor reencenada, no sentido de Aristóteles, que ventila a mimese como elemento de identificação com o público e, por consequência, geradora de catarse.

Com frequência Kiarostami evita tal caminho; afirma que não deseja conduzir a emoção do espectador. Em *O Gosto de Cereja*, por exemplo, rejeita claramente tal possibilidade. Assim, Badi, o personagem principal, vivido por Homa Yun Ershadi, tenta convencer o soldado de seu plano a partir de argumentos lógicos e em nenhum momento apela para os sentimentos. Cerca-o de todos os lados, combate-o de frente, convence-o logicamente, mas não consegue sua adesão. Vale dizer que Kiarostami também não consegue a adesão numerosa de seus críticos nem do público de modo geral talvez pela mesma razão que Badi não consegue a do soldado.

Mesmo para os atores Kiarostami omite informações. “He [o ator que faz o soldado em *O Gosto de Cereja*, *Taste of cherry*, 1997] was even getting anxious and asking when the filming would start. I actually made him believe I was planning to kill myself”²⁰⁶. Ora, o referido ator não sabia, mas já estava atuando no filme para o qual fora convidado, pois

²⁰⁶ KIAROSTAMI. In: *Contemporary Film Directors*. Estados Unidos: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2003, p. 108.

esse diálogo se dava já dentro do carro, sequências que o espectador vê no filme. Kiarostami tinha solicitado algumas armas e isso era de conhecimento do ator, que pensou que teria a chance de atirar. Num documentário clássico, o “ator” sabe quando ele deve começar a falar, vale dizer, ele sabe quando deve começar a atuar. Ele mesmo autoriza que a câmera seja ligada. Em *O Gosto de Cereja* o soldado esperava que lhe fosse passada alguma fala para que fosse dita num formato conhecido, de performance “cinematográfica”. Quando a atuação se deu de forma conversada, natural, ele pensou que se tratava de teste ou de ensaio e que não estava valendo.

A alienação da matéria tratada nos filmes de Kiarostami, quer dizer, o alheamento²⁰⁷ quanto ao Irã real, aqui, tal como diz Adorno, acaba se constituindo em meio estético para o cinema. “Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros”²⁰⁸. Assim, espera-se frequentemente que ao se fazer um filme sobre determinada tribo, por exemplo, o espectador não conheça tal matéria que ora se apresenta, porque, do contrário, ele colocaria a abordagem exibida em questão.

²⁰⁷ Esse alheamento do “oriental” é pensado por Said como parte de um discurso sobre o outro, que justifica, por exemplo, toda uma política internacional de retaliação ao chamado *conflitante Oriente Médio*, não fazendo parte, ainda que se situe geograficamente, aqueles que comungam com tal projeto de vilanização de países como o Irã, no caso, Israel. Ver SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁰⁸ ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I: Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*. São Paulo: ed. 34, 2003, p. 58.

CAPÍTULO II – Através das Oliveiras

Um efeito fundamental do romance em primeira pessoa parece ser o de provocar a aproximação entre a ficção e a assim chamada realidade, uma vez que o autor se utiliza do texto como veículo de comunicação de uma suposta história pessoal. O eu que escreve é um eu lírico. No caso de *Dom Casmurro*, por exemplo, em que a história é contada em primeira pessoa, o leitor poderia se perguntar a que nível Machado de Assis teria vivenciado tais experiências. Veja-se também o conhecido caso lembrado por Calvino:

O Gustave Flaubert, que é o autor das obras completas de Gustave Flaubert, projeta a partir de si mesmo o Gustave Flaubert, que é o autor da *Madame Bovary*, o qual projeta de si mesmo a figura de uma burguesa de Rouen, Emma Bovary, a qual projeta de si mesma a Emma Bovary que ela sonha ser²⁰⁹.

E ao final, como diz Habermas, para fechar o círculo semântico: “Madame Bovary sou eu”²¹⁰.

E no cinema, seria possível uma narração em primeira pessoa que promovesse a mesma impressão de realidade obtida no romance? Os filmes comerciais, quando o fazem, frequentemente acrescentam ao personagem principal pensamentos em *off*, uma espécie de diálogo interior em que o tom é, em geral, moldado supondo o diálogo com o espectador, constituindo-se, assim, em recurso para a compreensão da imagem, através da diminuição da distância entre narrador e personagem, o que, aliás, equivaleria ao eu lírico do romance.

Outra forma de uso da primeira pessoa no cinema é a chamada *câmera subjetiva*, que faz coincidir a narração do filme com a do

²⁰⁹ CALVINO *apud* HABERMAS, J. *Pensamento Pós-Metafísico*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1990, p. 241.

²¹⁰ Como se sabe, Flaubert fora levado a inquérito, e quando perguntado quem era Madame Bovary, ele teria dito: “Madame Bovary sou eu”. Isto é, aí Flaubert aponta para a incoerência de procurar uma referência exterior, assumindo seus personagens, assumindo-se como autor, vale dizer.

personagem em questão, ressaltando a pretensão de verdade do personagem, na medida em que a personagem vê exatamente aquilo que aparece na tela e não o que, num amontoado de elementos cênicos ou visuais, o espectador tivesse que imaginar ou se perguntar sobre o que estaria chamando a atenção ou estaria sendo “visto” pelo personagem. Kiarostami utiliza esse recurso em alguns momentos de *Através das Oliveiras*. Para Deleuze a câmera subjetiva se constitui em uma “relação de simulação (*mimeses*)’ com a maneira de ver da personagem”²¹¹. No entanto, parece haver nesta relação não só um ajuste entre as duas formas de ver - entre a câmera e o que a personagem também vê -, como uma pretensão de verdade, quase documental do universo fílmico, ainda que tal recurso, isoladamente, não provoque como efeito no espectador tal resultado; isto é, o efeito de suspensão da realidade. Estratégias de amortização do impacto de um plano sobre outro, como a interposição do som do plano seguinte já no anterior, contribuem para a passagem mais suave de um plano a outro, em razão do *raccord*, com o objetivo de simular a reprodução da realidade.

Contudo, a correspondência entre o que se mostra e o que seria efetivamente visto pelo olho da personagem não precisa de exata correspondência. Assim, depois dos créditos, no início do filme *Através das Oliveiras*, tem-se uma subjetiva que dura 6 minutos. Em seguida, o contra plano da Sra. Shiva, de 2min. 38seg., explica a visão subjetiva. Certamente, a Sra. Shiva cumprimentou o professor que pegara carona olhando para ele; portanto, para corresponder precisamente a uma câmera subjetiva, a câmera teria que mudar a direção do olhar da Sra. Shiva, movimentando-se.

No penúltimo plano do filme, antes de os personagens virarem pontos na tela, ziguezagueantes embaixo ²¹² das oliveiras, Hossein

²¹¹ DELEUZE: 1990, op. cit., p. 181.

²¹² Em persa, *Zire* de *Zire darakhshan zeyton* (*através das oliveiras*), na verdade, significa *embaixo, debaixo*; *através* em persa é *az beine*. Por isso, optou-se por escrever

argumenta desesperadamente numa forma de escritura tagarela, buscando convencer Tahereh. Fala, fala. Diz que poderia ficar com quem ele quisesse, mas que ele a escolheu. Não obtém resposta. Tahereh não reage; nem mesmo parece escutá-lo. O discurso de Hossein, em primeira instância, parece se situar na questão de gênero, uma vez que ele tenta se colocar, como homem, acima de Tahereh, a fim de obter sua resposta, a fim de convencê-la a se casar com ele. No entanto, é ele que se submete a seguir Tahereh e suplicar por sua resposta, que ele teme que venha a ser negativa. O plano alterna-se entre o discurso de Hossein, que acompanha Tahereh, e esta, que se protege silenciosamente. Hossein esgota-se: “Faça alguma coisa, reaja! Dê-me uma resposta hoje”. Os galhos das oliveiras se agitam, compondo o visual²¹³. “O filme terminou e eu não vou voltar a ver você”. É quase duplamente procedente a fala de Hossein, pois o filme dentro do filme, de fato, acabara, e agora o outro também se encaminha para o final²¹⁴. Daí seu desespero para obter uma resposta positiva de Tahereh. Verdade também, levando-se em conta a fala de Kiarostami²¹⁵, quando afirma que Hossein já estava de fato apaixonado por Tahereh antes das filmagens. O fim das filmagens significa efetivamente o esgotamento das possibilidades de Hossein obter uma resposta de Tahereh. Ali, vê-se, pois, Hossein deixar o personagem do filme menor, o que é casado com Tahereh, e “viver” seus outros dois personagens ao mesmo tempo. Para Hossein há duas possibilidades: “Se você me quer, diga: sim, ‘Eu amo você’ [...]. Se não, explique-me aquele olhar que você me lançou no cemitério²¹⁶. “Desde aquele olhar, eu tenho

“embaixo” e não “entre as oliveiras” ou “através das oliveiras”, como seria o caso no início desse parágrafo: “zigzagueantes entre as oliveiras”.

²¹³ Inicialmente, Tahereh causara pavor no ator que Hossein veio a substituir, provocando-lhe gagueira. Agora, Hossein suplica sua atenção.

²¹⁴ “Final”, claro, desconsiderando que o tempo de apresentação das imagens do filme seja diferente do tempo das filmagens, pois, como se sabe, geralmente um não corresponde ao outro. Assim, o final do filme pode ter sido filmado antes das outras sequências.

²¹⁵ Entrevista realizada para este trabalho em Terrã, em Agosto de 2011.

²¹⁶ Lembre-se de Tennessee Williams em sua peça *Um Bonde Chamado Desejo* (*A Streetcar Named Desire*, 1947), em que tal bonde, que possui esse estranho nome “desejo”, tenha seu ponto final num cemitério, o que sugere que o desejo leva ao

perseguido você”. Hossein teme a resposta negativa de Tahereh, por isso, adianta-se e continua a falar. A câmera agora se volta quase toda para Hossein e este por vezes desaparece entre os troncos das oliveiras. “Há garotas mais bonitas que você, melhores que você. Eu poderia me casar com qualquer uma delas, mas não farei isso. Quero é com você. Você que não tem pai nem mãe”. Plano conjunto dos dois entre as oliveiras.

As colunas de madeira das casas ajudam a produzir a profundidade de campo que de fato configuram a ideia que o espectador tem da desolação deixada pelo terremoto. Portas de azul forte ou verde compõem o cenário. Plantas na parte da “frente” do plano ressaltam a presença de vida singela; plantas cuidadas em meio à destruição, certamente uma ironia.

O uso de imagens em perspectiva em *Através das Oliveiras* e também em *E a Vida Continua* é bastante significativo, pois não visa apenas a uma disposição visual, plástica, mas se articula com as várias nuances do filme, interferindo e marcando o sentido. É esse o caso quando Mohammad Ali Keshavarz, ator profissional, no início de *Através das Oliveiras*, diz diretamente para a câmera ser o ator que faz o diretor no filme menor. Atrás dele veem-se várias estudantes vestindo chador, posicionadas para seleção daquela que fará o papel da mulher de Hossein no filme menor. Trata-se de uma imagem em perspectiva montada de tal forma que o aproxima do olhar “naturalizado” do espectador²¹⁷. Ora, a declaração direta do ator de que se trata de uma ficção, visto que a seguir ele cumpre o que acabara de falar, sofisticava a trama de significados a serem extraídos da composição dessa imagem, sobreposta à imagem “natural” do set de filmagem, que seria a das estudantes vestidas de chador ao fundo. Tal perspectiva teria o mérito de sobrepor dois expedientes excludentemente diegéticos entre si num mesmo plano;

cemitério, à morte, à harmonia. No caso do filme de Kiarostami, o desejo começaria fadado ao fracasso, já que nasce no cemitério?.

²¹⁷ Ver, a esse respeito: BAXANDALL, Michel. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

imagem por excelência metalinguística. Assim, tal sobreposição não se dá verticalmente para entreter o espectador ou abrir espaço para performance dos atores ou para compor uma espécie de preâmbulo comum nos filmes que apresentam “literariamente” (com predominância verbal em detrimento da imagem) seus personagens ou um evento que se explicará mais adiante.

O primeiro plano de *Através das Oliveiras* transita do documentário para o falso documentário. A passagem é promovida “involuntariamente”, visto que o ator começa dizendo que é um ator (“Sou o ator que fará o papel do diretor num filme que estamos buscando fazer” e neste instante –documentário – é interrompido por uma mulher – aí começa o falso documentário – supostamente a produtora²¹⁸), que avisa que as mulheres candidatas à atriz o esperam e que ele deve se apressar. Tem-se a impressão de que o filme começa com um imprevisto e, assim, a passagem é estabelecida produzindo um efeito de realidade mais intenso do que o do documentário clássico que, em geral, conta com o acontecimento tal qual. Assim, o cinema leva essa aproximação da ficção com realidade a extremos, já que apresenta a vida como seu duplo ou *fantasma*, nos termos de Derrida.

Ainda sobre a apresentação inicial, Keshavarz diz estarem a cerca de 400 Km ao Norte de Teerã ²¹⁹, ao que “se corrige” imediatamente, dizendo que, na verdade, são 350Km²²⁰. Nesse átimo

²¹⁸ Em entrevista para este trabalho, tanto Toufan Garekani quanto o próprio Kiarostami confirmam a informação de que a Sra. Shiva é apenas atriz no filme, e não produtora.

²¹⁹ Koker não se localizava exatamente ao Norte de Teerã, mas em uma latitude próxima, na verdade, a Leste de Teerã. A distância entre as duas localidades é de 273 Km, de acordo com informações do Google Maps, consulta feita em 3 de abril de 2011 e dados fornecidos pelo geógrafo brasileiro Jorge Motean, que na ocasião em que me passou as informações, prestava serviço para a Embaixada do Brasil no Irã. Fato curioso, as referências a Koker muitas vezes incorporam as “informações” da ficção como se fossem reais. É este o caso, por exemplo, do artigo de Bransford (2003), que toma como real a distância de 400Km entre o vilarejo e a capital do país, informação que, na verdade, consta no filme.

²²⁰ Ouve-se o ator falar “Chahar” (4, quatro), e em seguida, “Si sad o panjah” (350, trezentos e cinquenta), referindo-se à suposta exata distância da região de Koker em relação a Teerã. Na cópia com legendas em inglês distribuída pela Khaneh de Cinema, lançada em comemoração aos 30 anos da Revolução Iraniana, instituição independente de cinema do Irã, não consta essa hesitação (*na*, que significa “não” em persa) entre

representado por um “não”, o filme produz um nível de realidade, sustentado por uma correção e, vale dizer, uma certificação, visto que o discurso fora corrigido, tendo-se aí a impressão de que há um salto, um ajuste de informação em ato, uma pretensão de verdade.

Ora, a declaração direta do ator de que se trata de uma ficção, visto que a seguir ele cumpriria o que falara, isto é, passando a agir como diretor, parece fazer com que o filme não fuja à ideia de seu conteúdo como discurso, jogando o espectador no meio dele, no entanto, sendo exatamente aí uma estratégia para que “se esqueça” desse aviso inicial.

A seguir, o plano é ocupado pela produtora do filme menor²²¹, a Sra. Shiva, e o ator Keshavarz ao mesmo tempo. O fundo, onde estão as mulheres que compareceram para o *casting*, é dividido em três. As candidatas à atriz, todas vestidas com roupas escuras, ocupam a faixa central. Acima, copa de árvores. Abaixo, uma faixa de terra que, em perspectiva, separa Keshavarz e Shiva dos demais. Dessa forma, as imagens deles interseccionam-se ao fundo. Essa configuração reforça os procedimentos metalinguísticos de Kiarostami porque coloca “tudo” num só ângulo: não há dúvidas, pois, de que se trata de um set de filmagem, em ato. Provoca-se, dessa forma, um efeito de “naturalização” da cena, como se o filme principal, em vez de ficção, fosse um *making off*.

A Sra. Shiva avisa o Sr. Keshavarz (ator que faz o diretor) que eles têm pouco tempo para a seleção da atriz e ainda muita coisa a ser feita. Ela parece não se preocupar que o Sr. Keshavarz esteja falando diante de uma câmera, para uma câmera, que ele estivesse em cena e que, portanto, o filme do qual ela faz parte já houvesse começado. Ora, é sabido que a câmera só é ligada quando tudo já fora ensaiado e que todos da equipe estão de acordo de que a cena deva se dar naquele instante. A câmera, via de regra, pressupõe todo um conjunto de elementos cênicos e

“4... e 350 Km...”. Ali consta apenas “350 Km”, informação esta comumente encontrada na internet.

²²¹ Conforme já visto, o filme dentro do filme, de mesmo nome, *Através das Oliveiras*.

sua presença é a de uma noiva que só entra em cena quando todos os detalhes da festa estão devidamente resolvidos. Assim, a interrupção da Sra. Shiva não poderia ser um imprevisto, visto que tal procedimento se constituiria num erro elementar, funciona antes para dar a impressão ao espectador de que se trata de um prefácio, uma nota explicativa, um apêndice do filme, parlatório sem o qual a imagem não teria sentido. E, de fato, funciona como tal, pois o espectador é informado pelas explicações breves do Sr. Keshavarz acerca do propósito expresso do filme (saber como está a vida das pessoas de Koker após o terremoto), contudo, percebe-se mais à frente, que tal evento é pano de fundo para o drama de dois personagens: Hossein e Tahereh, mas que não se limita aí, indo muito além.

Parece mesmo não se tratar de uma “cena” filmada com película e com toda uma equipe atrás da câmera, mas de um ator da equipe que é deslocado para explicar ao espectador alguns dados para que este contextualize as situações só aparentemente secundárias no filme, como o desamparo sofrido por Tahereh e Hossein por causa do referido terremoto. A “interrupção” da exposição “didática” do ator-diretor certamente confere mais “realidade” ao plano seguinte ou à passagem desse a que a Figura 3 se refere ao seguinte.

Figura 3 – Momento em que o ator Mohammad Ali Keshavarz é "interrompido" pela Sra. Shiva para dizer que o tempo de seleção da atriz é exíguo e que ele deve se apressar.

Na sequência em que Keshavarz fala com uma das candidatas, a câmera se aproxima, conforme é possível ver na indicação da Figura 4. Esse *close* no ator reforça os efeitos da composição indicada pela Figura 3, trazendo as candidatas à atriz, que antes funcionavam como fundo da imagem, para a frente. Elas disputam o enquadramento. Com isso, elas passam a fazer parte do tema mais fortemente, modificando a significação do todo. Agora, Keshavarz dissolve-se entre as mulheres.

Figura 4 - O ator Mohammad Ali Keshavarz diante das estudantes entre as quais supostamente seria selecionada aquela que faria o papel da esposa de Hossein.

A passagem da sequência indicada na Figura 3 para a indicada na Figura 4 se dá por elipse, o que não significa que haja aí uma ruptura. A transição do filme maior para a ficção declarada do filme menor é suave. Na indicação da Figura 3, Keshavarz está no filme maior, “conversando” com o espectador. Na indicação da Figura 4, já está em outro plano, em “outro filme” – e até mesmo sua fala já é de diretor. Assim, a imagem não visa ao puro efeito plástico, mas ampliar a gama de significações possíveis, em que o secundário e o principal se alternam e se integram, vale dizer, que um filme e outro, confundem-se. Não se trata de um uso puro e simples de fotografia no cinema, da profundidade de campo como técnica absoluta, independente do contexto. O uso da profundidade de campo, pois, contribui para criar nuances na forma de narrar, de apresentar as “realidades” concorrentes. Essa ideia de simultaneidade, sintonia entre fala(s) e imagem(ns), potencializa o filme como reprodução (suposta) da chamada realidade, como performatividade, e não como obra separada da vida.

Tal procedimento tem também uma função comunicativa ao indicar a passagem do filme maior para o menor. Há, pois, vários

momentos em que o filme avisa quando se trata de ficção. Mas pode-se perguntar se tal procedimento de mostrar gera com ele uma relação de confiança, própria do ato de fala. Pensaria o espectador: “ora, se o filme me avisou quando fazia ficção, ele me indicará de novo no decorrer do filme”? Parece que sim. Quanto aos outros momentos do filme, isto é, a maior parte dele, momentos não-metalingüísticos, ou seja, o puro filme, o filme maior, contaria com a adesão da crença do espectador como suporte de outra realidade constituída a partir do contraste com o filme menor.

Quando o Sr. Keshavarz se dirige para a câmera ele não o faz para romper com o *raccord*, com a diegese do filme como em *Os Esquecidos* (*Los Olvidados*, 1950), de Buñuel, em que o órfão arremessa um ovo na câmera; nem como em *Mônica e o Desejo* (*Sommaren Med Monika*, 1952), de Bergman, quando Harriet Anderson olha fixamente para a câmera durante 28 segundos²²². Esse plano de Anderson causará na *Nouvelle Vague* de Truffaut e Godard uma grande repercussão, bastando que se lembre dos ecos que produz no plano final de *Os Incompreendidos* (*Le Quatre Cents Coups*, 1959), de Truffaut, e em *Acosado* e de *Viver a Vida*, de Godard²²³. Certamente ele se refere à duração psicológica do tempo:

Temos que ver Mônica e o Desejo nem que seja por esses extraordinários minutos em que Harriet Anderson (...) olha

²²² Antoine de Baecque fala em seu livro *Cinefilia* em “mais de meio minuto” (BAECQUE: 2010, op. cit., p. 50), mas o plano efetivamente, como se pode comprovar marcando o tempo, que se dá mais ou menos 11 minutos antes do final, conta 28 segundos. De qualquer forma são segundos que causarão repercussões fortes em Godard e Truffaut, e que se fixam na mente do espectador atento.

²²³ Godard confunde a duração do plano, referindo-se a “minutos extraordinários”. Compreensível se se pensar que a análise dos filmes se dava a partir das salas de cinema, não dispondo de vídeo para se voltar às cenas, uma a uma. Compreensível mais ainda se for considerado o impacto que tal plano causou nos *jovens turcos*. Em *Os Esquecidos* há um momento em que o protagonista olha para a câmera e lhe arremessa um ovo, como a romper a lógica da suspensão da descrença (pois é como se o ator reivindicasse que seu drama fosse tomado como “real”), agindo como se fosse um ator cansado da ficção. Mas em seguida, ele retoma seu personagem, agindo como se nada tivesse acontecido. Vale lembrar que *Os Esquecidos* é um filme de 1950, portanto, anterior a *Mônica e o Desejo*, que é de 1952. Em *Os Incompreendidos* há um único momento, o último plano, em que o protagonista, perplexo, olha para a câmera como se indagasse: e agora, o que fazer?. Em *Viver a Vida*, Nana, a protagonista, olha para a câmera diversas vezes, em momentos diferentes, impactando o espectador que não passa ileso por tal procedimento.

fixamente para a câmera. É o plano mais triste da história do cinema. Amar insaciavelmente, mortalmente²²⁴.

Nos quatro casos apresentados (Buñuel, Bergman, Truffaut e Godard) há um corte na relação diegética do filme. O personagem insurge, muda a condução performática, parece convidar o espectador, como lembra Baecque, a deixar a identificação distanciada (ou propô-la de um outro modo) com os personagens e a participar do filme, porque não se trataria de um filme, mas da realidade. Ao contrário, o Sr. Keshavarz não pretende interromper o filme, aliás, significativamente, o filme começa com sua fala-corpo-espaco. Não como ator, mas como alguém deslocado para confidenciar algumas palavras ao público, como num palco em que um ator apresentaria o propósito da peça. Ação principal que não se dá como um corte que causaria o distanciamento do espectador; alinhava a trama com um verniz de crueza, de “realidade”.

De modo semelhante, num intervalo do filme menor, o ator-diretor conversa com crianças que assistem às filmagens. Descobre que andaram nove quilômetros para estarem ali. O fotógrafo aproveita para fazer o *still*. *Still* de que filme? Já não é mais possível saber. Enquanto isso, aos 21 minutos do filme maior, Hossein repassa suas falas com a Sra. Shiva. Ele pergunta se está bem, mas ela não responde. Ora, se respondesse não seria responder pelo espectador? Não caberia perguntar ao espectador? O espectador balbucia sua própria resposta que nunca poderá ser ouvida por Hossein. O espectador não entra em cena, mas é certamente pressuposto.

Através das Oliveiras joga com informações desencontradas. Em parte isso se dá pela metalinguagem aproximar aspectos distintos dos dois filmes (o maior e o menor); o *petitio principi* aristotélico que pergunta pelo autor é resolvido pela capa do DVD e nas falas do diretor (Abbas Kiarostami), considerados, pois, como documentos. Na caixa do

²²⁴ *Apud* BAECQUE: 2010, op. cit., p. 51.

DVD constam os nomes dos atores. Nela finalmente se pode confiar. Lá constam os nomes de Tahereh e de Hossein.

A metalinguagem em Kiarostami é na maior parte das vezes “naturalista”, o que contribui para provocar a impressão de realidade. Naturalista, na medida em que a parafernália do cinema – câmera, equipe etc. - não provoca o estranhamento do espectador; funciona quase como *raccord* na impressão de naturalidade da sequência filmada. Ao contrário, passagens como as de *Violência Gratuita* (*Funny Game*, 1997), de Michael Haneke, e *Noite Americana* (*La Nuit Américaine*, 1973), de Truffaut, ou ainda *Os Esquecidos* (*Los Olvidados*, 1950), de Buñuel, ao se utilizarem do recurso metalinguístico, estabelecem nitidamente as fronteiras entre o que é “filme” e o que se trata de recurso autoral de apresentar rupturas na narrativa.

Apesar de *Através das Oliveiras* trazer essa configuração em que o mínimo segue costurando a trama, numa chave metalinguística, em certo sentido ele se assemelha a *Morte em Veneza* (*Mort à Venise*, 1971), de Visconti. A relação de proximidade se dá num certo aspecto pelas lacunas no discurso das personagens Tahereh (em *Através das Oliveiras*) e Tadzo (em *Morte em Veneza*). A referência dos personagens é o ato de fala que parece não se constituir pela falta de um componente que encerre o par linguístico. No caso do filme de Kiarostami, Tahereh ocuparia o lugar de Tadzo, silenciando frente aos olhares de Hossein, que espera por uma resposta, um enlace que pudesse dar sentido a seus intentos. Busca no olhar de Tahereh algo que anuncie uma vontade. Procura adivinhar no silêncio um medo de infração às ordens de sua avó. O que estaria ela pensando? Do que ela gostaria? “Onde está seu coração?”, pergunta-lhe Hossein. Estaria ela tentando tomar coragem para assumir uma vontade subversiva? De tão inserida que está em seu ambiente moral, Tahereh não trata Hossein de “senhor”, quando na fala de seu personagem no filme menor isso é exigido. Justifica-se porque Hossein é analfabeto e, além disso, não possui uma casa. Tal jogo de

espelhos é igualmente encontrado na relação entre o jovem efebo Tadzo e seu admirador mais velho, Gustave Aschenbach. Em ambos os casos, sonega-se a informação, tendo o espectador que lidar com tais faltas sem tentar cair na tentação de preenchê-las, solucionando-as à revelia daquilo que parece não ter solução. “Preencher as lacunas” é um expediente que reforçaria os conteúdos implícitos e suavizaria a crueza do que encobrem: no caso de Tahereh e Hossein, o pertencimento a extratos sociais distintos; no de Tadzo e Gustave, a homossexualidade e a diferença de geração²²⁵. Em ambos, a paixão.

Hossein apresenta-se a Tahereh como o marido ideal (“Inteligência e compreensão também são importantes. Se não tem pai nem mãe, precisa de um bom marido”), que formaria com ela o par perfeito, pelo menos em sua concepção, já que, segundo ele, quem é alfabetizado, caso de Tahereh, teria que casar com quem não é alfabetizado, seu caso. Há uma esperança na fala de Hossein, uma defesa de um tipo de justeza, qual seja, aquela que une diferentes condições sociais (alfabetizado com analfabeto, por exemplo). Mas uma desconfiança também. A fala é a indicação de rumos. Em *Viver a Vida* (*Vivre sa Vie*, 1962) Nana não investe nas palavras a mesma fé de Hossein. “Mas quanto mais falamos, menos as palavras significam”. “Atuar não é tudo”, diz Paul, com quem Nana ora termina o namoro. Paul se refere à vontade de Nana de atuar no cinema. E reprovando seu comportamento, a seguir, diz: “Isto não é uma cena”. Interrogada pelo delegado sobre o que faria com o dinheiro de uma senhora que tentara ficar para si, Nana se dá conta da presença do “Eu” e tenta responder: *Je...* “Eu... é outra pessoa”. Desiste. Dizer “Eu” é risível.

²²⁵ Segundo Malak Khazai, em entrevista para este trabalho, Kiarostami sabia que Tahereh nunca aceitaria a proposta de Hossein, que, como já foi dito, já estava realmente apaixonado por Tahereh antes das filmagens. “Não sei o que aconteceu com ela [Tahereh], mas o Hossein, mesmo depois do filme, continuava a dizer que iria convencê-la, pois ele era um escolhido do Kiarostami. Mas Kiarostami sabia que ela não iria aceitar. É o tipo de coisa desagradável que o Kiarostami faz”, diz ela. Kiarostami, aproveita-se desse fato e encoraja-o a convencê-la a se casar com ele a fim de fazer o filme. Assim como em *Onde Fica a Casa de Meu Amigo?*, que ele se utilizou de estratégias pouco convencionais para fazer o garoto chorar copiosamente.

Apesar da perda dos pais e de parentes no terremoto, Tahereh mostra-se empedernida. Insiste no uso de um vestido que ela toma emprestado de uma amiga e que lhe parece melhor do que um semelhante ao de sua avó. Esta lembra à Sra. Shiva que Tahereh é mesmo teimosa. Mas ela, sua avó, como Tahereh, também resiste duramente às investidas de Hossein. “Você não tem o meu consentimento”, diz ela. Tahereh, por sua vez, recusa-se mesmo na ficção do filme menor a tratá-lo de senhor. Hossein argumenta que poderia ficar com muitas outras mulheres, mas que prefere ela. Com o silêncio, Tahereh parece condenar o esforço de Hossein. Só parece, pois não se pode concluir, uma vez que tais assédios não são comuns no Irã. Assim, a resposta de Tahereh provavelmente apresentaria um cenário inverossímil, além de fechar uma situação apresentada.

Diante de Tahereh, Azim²²⁶ gaguejara, tremeu sem que pudesse dizer palavra. Vale lembrar que se trata do Irã, em que a predominância, pelo menos em teoria, é masculina. Aqui, no entanto, a lógica é outra. Diante de uma mulher, um homem não encontra a palavra, perde o lugar de fala, perde-se, enfim. No final, Tahereh não espera pela solução do problema causado na organização do transporte que levará as crianças e os adultos da equipe de filmagem, e segue sozinha, a pé. Disse conhecer um atalho. Mas, apesar dessa força, de tal autonomia, ela também respeitará o ziguezague inscrito no caminho para sua casa. No início do filme, em que as mulheres se amontoam para serem escolhidas como atriz, há uma outra Tahereh (Tahereh Poursadeqhi) que sai do anonimato das filas para impor condições para o trabalho das filmagens, para a grantia da aura do cinema. “Você está nos filmando (...). Seu último filme passou no canal 2, que não pega aqui. Então, por que se importar?”, diz ela. De que valeria haver filmagens com a participação da comunidade se esta não puder ver o resultado? Parece ingenuidade exigir a aura de uma

²²⁶ Azim começa o filme fazendo o papel de esposo de Tahereh, mas como ele não consegue dizer a fala que lhe cabe, em virtude de se sentir inibido por sua beleza, é substituído por Hossein.

arte industrial (fadada por sua própria natureza a se perder). Pode-se pensar aí que se trata da revolta do modelo, do objeto que exige ser incluído como fim da obra de arte. A relação obra-público está no cerne desse momento do filme. Ironicamente, vários dos filmes de Kiarostami não são exibidos no Irã²²⁷. A Sra. Shiva é outro personagem feminino que também se coloca fortemente no filme. É ela quem secamente lembra ao ator-diretor que o tempo é exíguo e que ele deve se apressar, além de reconduzir as filmagens, tentando solucionar os problemas ocorridos.

Figura 5- Tahereh é alfabetizada (e estudante universitária), o que a coloca em situação social diferente de Hossein, que é analfabeto. Na pausa das gravações, lê um livro e recusa-se a conversar com seu colega e pretendente. Na indicação da Figura 5, Hossein pede para que ela vire uma página do livro, caso queira responder “sim” à sua proposta de casamento. Kiarostami deixa em aberto a resposta: a página não é virada, mas há o registro de hesitação de Tahereh.

²²⁷ No entanto, todos os filmes de Kiarostami e de vários outros cineastas, inclusive os que foram censurados ou que não haviam estreado no Irã (caso de *Cópia Fiel*, por exemplo), encontram-se disponíveis para compra em lojinha do Museu do Cinema, órgão do governo. As capas dos filmes ficam na vitrina e, ao pedido, o vendedor faz uma cópia na hora. O preço de cada fica em torno de 30 mil Riais ou 3 mil Tomans, o que equivale a aproximadamente R\$ 5,00. Também à saída de salas de teatro, podem ser encontradas pessoas oferecendo filmes europeus ao mesmo valor.

Figura 6– Hossein serve chá no intervalo das gravações do filme menor. Antes, havia recusado a trabalhar como pedreiro, já que agora passara a ser “ator”. Por ironia, no filme menor, faz um personagem que é pedreiro.

Figura 7 - Diferente das histórias de amor do cinema comercial, o espectador não reconhece as intenções da mocinha e o roteiro torna-se imprevisível. Hossein insiste em sua corte a Tahereh, que se nega a falar com ele. Ele mostra como será depois de casados, ora ele servirá chá, ora ela. A insistência e estratégias de Hossein dividem o espectador entre o risível, o lúdico e o trágico.

Figura 8 - A casa destruída pelo terremoto entendida como “real” pela crítica, mas que Kiarostami fornece indícios em *Através das Oliveiras* para pensá-la como produto fictício.

Figura 9 – Ahmad e Mohammad Reza Nematzadeh (“atores” de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, sete anos mais velhos) pegam os vasos que haviam levado para fazer parte do cenário. Um deles não consegue achar facilmente o seu. Fala que era um com duas flores e o localiza no canto direito inferior da tela. Esse expediente reforça o embaralhamento dos registros ficcional e documental.

Figura 10 – Em várias sequências, a câmera se mantém parada retratando o segundo andar da casa onde vive o casal do filme menor. Tahereh e Hossein compõem o quadro como em um *tableau vivant*²²⁸.

Figura 11 - No Ocidente na tradução do título optou-se pela palavra “através” (*az beine*, em farsi) em vez de “embaixo” (*zire*, em farsi), do original. Hossein persegue Tahereh embaixo e através das oliveiras.

²²⁸ No cinema, o *tableau vivant* foi usado em filmes com estéticas bastante diversas. D.W. Griffith o usou nos momentos mais dramáticos de *A Corner in Wheat*. Godard, na cena da fábrica em *Tout Va Bien* e em *Passion*. Gus Van Sant, nas cenas de sexo de *Garotos de Aluguel*. Pasolini foi ao extremo, reproduzindo quadros de Potorno e Rosso Fiorentino em *Deposizione della Croce* ou a *Paixão de Cristo*, de 1521. Laurence Giavarini (GIAVARINI, L. Visite à Van Eyck. Cahier du Cinéma, N. 493, pp. 90-91) faz uma comparação interessante da cena indicada pela Figura 10 com o quadro de Eyck, *Os Esposos Arnolfini* (1434). Ele chama a atenção para o espelho. No quadro, os esposos são refletidos juntos; no filme, separadamente.

Figura 12 - Hossein continua seguindo Tahereh e esperando dela uma resposta. Próximo ao fim do filme, o verde do campo é pontilhado pelas figuras de Tahereh e Hossein ao longe.

Figura 13 - Hossein retorna, enquanto não se vê mais Tahereh, “devorada” pela vegetação. Não se sabe o que houve entre os dois. A falta de informação obriga o espectador a participar da construção de sentido da sequência.

Na foto de cena indicada pela Figura 14, Ahmad Ahmadpur e Barak Ahmadpur, isto é, os garotos de *Onde Fica a Casa de Meu Amigo?* e procurados em *E a Vida Continua*, é que se fazem achados, são eles que chamam a Sra. Shiva e que a fazem parar o carro. Antecipam-se à

câmera e se apresentam para a tela formada pela moldura da janela do carro dirigido pela Sra. Shiva. Eles entram na cena, apertam-se nela. Ao serem deixados para trás, o retrovisor garante-os ainda na tela. Parecem não se despregarem mais. Esse movimento funciona como um *traveling* garantindo para o espectador 90 graus de visão. Uma janela dentro da outra. Sra. Shiva os deixa e o espelho ainda retém suas imagens dentro da imagem da janela. Uma meta-imagem.

Figura 14 - Ahmad Ahmadpour, à esquerda, e Babak Ahmadpour (Mohammad Reza Nematzadeh), personagens vividos pelos próprios garotos em questão em outro filme anterior (*Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*).

Mais adiante, aproximadamente com 75 minutos de filme, Ahmad Ahmadpur e Barak Ahmadpur são chamados a atenção de que estão atrapalhando a filmagem porque estariam entrando no enquadramento de uma determinada sequência. Eles saem para o outro lado e é possível vê-los sentando atrás das câmeras. Eles que protagonizaram o primeiro filme da trilogia, agora “atrapalham” as filmagens do terceiro filme. Mais uma autoreferência no trabalho de Kiarostami.

Figura 15 - O ator-diretor de *E a Vida Continua* em casa destruída pelo terremoto e preparada para as filmagens. Fonte das fotos de cena: <http://www.cineplayers.com>.

Levando-se em conta o formato convencional do cinema como reprodução da “realidade”, é, sem dúvida, o documentário no sentido clássico que exhibe imagens “diretas” do objeto “retratado”, intensamente comentadas e pontuadas em suas várias dimensões, seja a histórica, seja a biográfica, que pretende denotar a impressão de uma correspondência ao objeto tematizado, à realidade desse objeto em questão. Kiarostami joga com essas duas “realidades”, mas não pretende retratá-las.

Todavia, se há uma pretensão de verdade no documentário clássico, ao começar a assistir a documentários realizados nesses moldes, o espectador tende a ter a impressão de que tudo (cenário “real”, testemunhas etc.) é verdade, havendo, por isso, por paradoxal que pareça, frequentemente, o amortecimento da força do discurso. Mesmo nesse caso, porém, o cinema carrega a aura de espetáculo, o que proporciona uma ideia de “que é só no filme”, como se fosse algo arranjado para parecer tal como estar representado na tela. Motivos há de sobra para o espectador pôr em questão a “verdade” do discurso do cinema, visto que sua produção se dá com a ausência do espectador, que

não é testemunha do espetáculo, cujo aparelhamento o alheia do processo de sua construção, sendo o resultado apresentado “apenas” na tela. Diferente do teatro (ainda que não garanta a este efeito maior de realidade, por outras razões), em que o público se encontra diante dos atores, em carne e osso. Na esteira dessa questão, Tarkovski (1981) lembra que é sedutor rodar (produzir, pensar, filmar, editar) uma cena de modo espetacular sem que na imagem seja decantado o principal, qual seja, o tempo; ou como destaca Kiarostami:

É preciso antecipar um cinema como ‘in-finito’ e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se deve deixar escapar os espectadores! [...] Creio que muitos filmes mostram demais, e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar.²²⁹

Ou ainda:

Não gosto quando se limita [o cinema] a contar uma história ou quando se torna um substituto da literatura. Não aceito que subestime ou exalte o espectador. Não quero estimular a consciência do espectador nem criar nele sentimentos de culpa (...). Se considerarmos que o cinema tem o dever de contar histórias, parece-me que o romance faz isso melhor. As novelas radiofônicas, os dramas e as soap opera televisivas fazem, neste sentido, um bom trabalho.²³⁰

A manipulação exercida pelo cinema dito comercial quanto às informações que veicula se dá numa estrutura similar ao modo como nas ruas as pessoas colhem uma informação a partir de situações corriqueiras. Assim, por exemplo, no caso de alguém pedir esmola, interessa para o filme que essa pessoa desenvolva uma ação que desemboque numa reação, pautada geralmente em referenciais de moralidade (certo/errado, bondade/maudade). Assim, o filme fará do mendigo o bom homem ou, ao contrário, o elemento nocivo da sociedade. Parece ser impossível aceitar a condição de mendicância sem questioná-la ou suspender os valores, diluindo a questão sem necessariamente defender pontos de vistas rígidos.

²²⁹ KIAROSTAMI, op. cit., pp. 182-183.

²³⁰ KIAROSTAMI: 2004, op. cit., pp. 181-182.

O filme comercial lida com informações-ações que tem desdobramentos determinantes para a história desenvolvida. Enreda o espectador com dados que devem ser equalizados por ele de tal modo que a relação estabelecida entre os elementos é de lógica, expurgando o acaso, o indefinido.

Nesse sentido, tem importância o trabalho da montagem que apresenta os vários elementos da operação. Ao contrário, nos filmes de Kiarostami, como acontece na vida fora das telas, as informações sobre os personagens e sobre a própria trama, dão-se de modo paulatino, e frequentemente não se fica sabendo de seu desfecho, pois há uma sonegação proposital de informação, que exige a participação ativa do espectador para que ele siga completando (ou reconstruindo) o mosaico em que se constitui o filme. Essa participação não se faz à moda de um detetive, que desde o início já sabe aonde quer chegar e que se utiliza dos meios como razão do fim. Participação espectral que pode significar aí resistir ao canto do preenchimento fácil das lacunas apresentadas pelo filme.

CONCLUSÃO

O cinema de Kiarostami parece passar como genuíno pelos festivais mundo afora. O público tende a se emocionar com o modo singular de apresentação dos personagens envolvidos a problemas simples que, a princípio, tendem a deixar o espectador penalizado com a vida difícil que se leva em país tão longínquo. Nessa perspectiva, os filmes de Kiarostami são considerados principalmente uma forma secundária de abordagem de uma questão nacional, não importando efetivamente os elementos de uma estética.

Nesta dissertação, a análise estética caminhou *pari passu* tanto com o contraste entre um Irã imaginado (recriado livremente) e elementos mais objetivos de sua história quanto pela experiência empírica da vivência entre os iranianos. Revelou-se que o Irã de fato não corresponde às imagens construídas no Ocidente. Nesse sentido, os filmes de Kiarostami não são um retrato do país, mas sim construções artísticas. No entanto, ao diluir sua autoria em seus filmes, Kiarostami tensiona a fricção entre o “real” e o ficcional, o que abre brechas para pensar em que medida seus filmes são documentais ou se tornam documentais – ainda que de fato não o sejam.

Através das Oliveiras se situa nessa questão da morte do autor, da consciência, da objetividade; propõe a diluição dos lugares de fala e de constituição da chamada realidade. Tem-se a impressão de que os atores representam a si próprios, tratando de seus dramas num Irã empobrecido e com problemas peculiares como a destruição de suas casas por terremotos. Diferencia-se do filme *Zelig* (*Zelig*, 1983), de Woody Allen, por exemplo, que se parece com um quadro que é pincelado e construído por uma série de recursos jornalísticos a fim de confundir o espectador quanto à natureza do objeto tratado. Uma intervenção sofisticada, mas que é “prejudicada” em seu poder de confundir-se com a realidade pela opção jocosa e porque Woody Allen, que interpreta o personagem principal, é bastante conhecido. Além disso, a montagem, evidente *per se*, não deixa esquecer que se trata de uma apresentação. Apresentação esta

que necessariamente possui um enunciador. Ao contrário, em *Através das Oliveiras* a própria “realidade” parece anunciar-se. *Através das Oliveiras*, pode-se aventar, está propondo a diluição dos gêneros, e, por extensão, a possibilidade mesmo da inexistência de autor (ou *intencionalidade autoral*, nos termos de Derrida), como se cada autor fosse antes um instrumento humano de seu tempo ou instrumento da linguagem por quem ela “fala”, como diz Heráclito: “É sábio escutar não a mim, mas ao Lógos que por mim fala”²³¹.

Assim, impor ao espectador uma tese fechada seria desprezar a participação do espectador e se precipitar no tratamento de determinado tema. A discussão, pois, alimentada por Kiarostami, vai no sentido de abrir as questões. E o flerte da relação ou tensão entre ficção e a chamada realidade, acentuada pelos recursos metalinguísticos, potencializa tal zona limítrofe, reforçando essa abertura para a indefinição. A credibilidade a partir de uma verossimilhança do texto fílmico para com o mundo particular do espectador depende muito de como são utilizadas as estratégias de captar esse espectador, sendo, muitas vezes, fundamental o uso de técnicas metalinguísticas para maior promoção de homogeneização dos dois mundos sem esperar, é claro, que tal processo se dê a ponto de caracterizar uma esquizofrenia, que a chamada realidade seja tomada como pura ficção ou que o filme seja tomado como pura realidade exterior. “Au cinéma, on croit sans croire, mais ce croire sans croire reste un croire”²³².

A compreensão de tal incursão, isto é, da relação de aproximação e estranhamento entre a ficção do cinema e a chamada realidade, é possibilitada pela passagem progressiva de uma dimensão

²³¹ CHAUI, Marilena. *Introdução à História da Filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, vol. I, p. 80. Assim como Bazin fala de um respeito à objetividade do registro do real, referindo-se aos filmes realistas, o verdadeiro cinema para ele diria respeito à autoria coletiva, das forças que atuam numa obra. Está se pensando aqui tanto na fala acima de Heráclito quanto na objetividade da feitura de uma obra de cinema, já que este é, mais que qualquer outro (pintura, fotografia, escultura, música, teatro), uma produção coletiva.

²³² DERRIDA. *Cahiers du Cinéma*. 2001, avril, N.556, p. 78.

filosófica e também literária e cultural, de um *supersujeito* – a referência antropológica, em que o homem é o centro e fim de tudo, o da Metafísica, aquele que determina e classifica os objetos, entendendo-os alheios a si, no que diz respeito à sua caracterização ontológica, para o sujeito fragilizado, desgeografizado, como já ventilado enfaticamente desde a revolução copernicana, Marx ou Freud, este para quem o homem deixa de ser senhor de sua casa, cedendo a primazia ao seu inconsciente. Na literatura, *Dom Quixote* certamente se constitui como marco para a visualização desse novo sujeito que se relaciona também de um novo modo com a chamada realidade, porque portador de consciência de sua fragilidade diante do mundo objetivo. Contemporaneamente, *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno* leva essa dimensão a extremos, uma vez que se utiliza largamente dos recursos metalinguísticos, sempre se interpondo entre a ficção e a “realidade”, ora se referindo ao leitor propriamente, ora ao Leitor personagem, mas também se referindo ambigualmente a um e a outro.

O cinema também apresenta tal transição. No início do século XX ele não era entendido como arte burguesa (caso do romance e do teatro). Em 1908, quando é criada na França a *Sociedade do Filme de Arte*²³³ há a tentativa de “literalizar” o cinema, de torná-lo mais cerebral, procurando adaptar temas literários como *Macbeth*, por exemplo. Tal propósito se imbuía da concepção de que a arte estaria vinculada à letra (falada ou escrita). Contudo, ainda hoje é frequente que a obra fílmica esteja submetida à letra ou “aos desígnios da letra”, o que, por assim dizer, “des-hierarquiza” a imagem-em-movimento, sendo aquela apresentada como o coelho atrás do qual a imagem terá de correr, tornando-se refém dela, tendo mesmo que procurar justificá-la. O composto semântico em que se constitui o texto fílmico é, assim, reduzido a um *locus* (ou a dois, imagem e letra, que se estranhariam como dialetos autônomos e justapostos e só aparentemente complementares) em que toda uma tradição fincada na

²³³ AUMONT: 1995, op. cit..

palavra, representada e referendada principalmente pela literatura, não só o destrói em sua autonomia, adquirida posteriormente no decorrer do século XX, mas o impossibilita como coerência textual, porque não temporaliza a imagem; ao contrário, escraviza-a, tratando-se, pois da *colonização da imagem*²³⁴. Tais filmes buscam “contar” uma história e para isso, frequentemente utilizam-se da fala em *off* para acrescentar aquilo que poderia ser fundido a uma imagem, buscando informar o espectador de que ele deve assimilar determinado movimento.

O cinema, ao contrário da literatura, não pode prescindir da própria coisa, pois é sua condição de existência. Assim, apresenta sua “história” de modo “confuso”, pois a forma de exibição de seus objetos de cena se dá de modo direto, e a sistematizações pouco se presta; o espectador vê os “objetos” ou pelo menos o seu duplo. Uma casa no texto literário, ainda que caracterizada exaustivamente, sempre se apresenta dentro de um conjunto de outras tantas casas, diferentemente do cinema que apresenta uma casa num plano, que se constitui como “a” casa, uma vez que se trata daquela casa que se vê no instante em que ela se apresenta ao espectador. Por sua vez, não podendo ou não sendo próprio da letra mostrar, ela se refere às coisas em termos gerais, *fala* de modo geral, impossibilitando a correspondência de seu formato para a tela.

Contudo, não significa que o cinema mostre tudo. É o caso da filmografia de Kiarostami. Não informando tudo para o espectador, Kiarostami respeita sua existência, evidenciando sua participação na figura geométrica que forma com a obra, assegurando que é com o espectador, e por ele, que seu sentido se dá. Nicolas Bourriaud lembra que “o artista se encontra cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade”²³⁵.

²³⁴ *Colonização da imagem* como exploração da imagem pela palavra, que impõe uma lógica de achar na imagem algo que é anunciado pela palavra. Uso da imagem como ilustração da palavra hierarquizando a relação entre as duas.

²³⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.40.

A entrada do espectador em “cena” contribui para a relação entre ficção e a chamada realidade nos filmes de Kiarostami, que, na verdade, ironiza tal relação, na medida em que a realidade – disso ele tem plena consciência, não é transposta para o trabalho artístico; é o que parece defender *Através das Oliveiras* (*Zire Darakhatan Zeyton, Through the Olive Trees*, 1994), quando um homem diz que desempenhou bem seu papel de professor em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, porque ele é professor na vida real. Ora, sabe-se que há demasiados fatos verídicos que não são verossímeis e que, portanto, não são críveis para um espectador. Assim, não basta ser pedreiro, dançarino etc. para que uma pessoa atue bem no cinema como tais.

Referindo-se ao filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, o diálogo em *Através das Oliveiras* então se dá da seguinte forma:

- “Eu interpretava um professor”.
- “Estava perfeito no papel”, diz a Sra. Shiva.
- “Interpreto esse papel todo dia. Sou professor”.

E a seguir: - “Eu não gosto muito de filmes de cinema e de arte em geral. Mas com esse terremoto e nossos problemas todos... se puder me arrumar um pequeno papel nesse seu filme...”. Indica aí que não há esforço nenhum da parte de um ator para fazer a sua arte, aliás, haveria apenas um recolhimento por parte de um recurso (o cinema, no caso), registrando a arte *in loco*. Bastando, pois, que o ator represente a si mesmo, como que naturalizando a arte, como se ela fosse, antes, uma extensão de uma outra coisa ou, ainda, como se ela não existisse enquanto tal.

Outros elementos fundamentais para a sustentação da impressão de realidade aparecem muito sutilmente com a passagem desse “professor” que entra na cena para entregar giz à Sra. Shiva para que esta possa usá-lo como marcador das cenas na claquete (na verdade, um quadro de giz), também doada por ele. A impressão que se tem é a de que ele está ajudando a produção do filme porque participara do outro filme (*Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*), tendo sido gerado um

relacionamento de proximidade com a equipe e, por isso, sua contribuição voluntária. Mais à frente a situação se repetirá com os dois garotos de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, cujo suposto desaparecimento serviu de argumento para *E a Vida Continua*. Disso o espectador só se dá conta a partir das informações impressas na capa do DVD, que traz os nomes dos dois garotos²³⁶. Estes, interpretando dois estudantes (que já eram na “vida real” e em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, e que certamente continuam sendo, a concluir-se pela idade, que não passa dos 13 anos), como o “professor”, também colaboram com a produção do filme-maior (*Através das Oliveiras*) conseguindo dois pequenos jarros de plantas para a sacada da casa em ruínas em que Hossein e Tahereh interpretarão um casal que se casa logo após o terremoto.

Assim, do filme-maior o espectador vai consolidando a impressão de que se trata de uma produção de baixíssimo orçamento, pois os elementos de cena são constituídos por doação de colaboradores, bem como seus figurinos, que seriam os próprios ou quando não, emprestados, como é o caso de Tahereh, que pede um vestido a uma amiga. segundo a Sra. Shiva ela teria que usar um vestido natural, como o da avó, do dia a dia, e não por ele ser bonito. Tal justificativa se prende à intenção deliberada de reproduzir a “realidade” iraniana em questão. Tahereh contra-argumenta que o vestido da avó é usado por camponesas analfabetas e que as estudantes se permitem diferenciarem-se. Sutil evidênciação de Kiarostami quanto à questão que alimentará o drama de Hossein que, por ser analfabeto, além de não ter uma casa, não poderá se casar com Tahereh. Fala-se do filme-maior, pois no filme-menor este e aquela são marido e mulher. Mas o filme também discute o lugar do referente, se essa relação deve ou não “respeitar” a reconstituição dele, e

²³⁶ Em *Entre os Muros da Escola* (*Entre les Murs*, 2009), de Laurent Cantet, alguns elementos do dia a dia são levados para a ficção, não garantindo, *per si*, que haja um nível maior de impressão de realidade, mas que contribuem certamente ou facilitam no encaminhamento das filmagens. Assim, manter o primeiro nome dos estudantes no filme facilita (procedimento também utilizado por Kiarostami) na hora das filmagens, visto que os estudantes já se conheciam antes das filmagens. Da mesma forma, contudo, o fato de o professor protagonista, François Marin, ser também professor na vida real, não garante que ele proceda de forma verossímil.

em que medida. Ao mesmo tempo coloca a questão para o cinema, seus métodos para alcançar tal resultado.

No final: a dor de Hossein costura-se entre(debaixo) (d)as oliveiras, estas testemunhas do efeito que o silêncio de Tahereh provocara nele. Tahereh, muda, ausente, se fosse uma ocidental, pareceria desdenhar da existência daquele que suplica pelo olhar que, em outro momento fisgava a atenção de Hossein. “- Se você não quer me dar uma resposta, então explique-me aquele olhar que me deu no cemitério. Aquele olhar que me atraiu e me fez seguir você sem cessar, para obter uma resposta”. Tal passagem certamente lembra a prisão ao desejo tal como sugerido em *Um Bode Chamado Desejo*. Desejo como lugar do inferno que se apresenta como ruína para aquele que se deixa (se deixa?) por ele ser conduzido. Hossein parece envolto em um labirinto de uma linguagem muda (ou tagarela, que, no caso, dá no mesmo, já que não tem seu contraponto) como em *Morte em Veneza* em que o protagonista morre de uma busca infundável de dar cabo ao desejo, de colher no olhar do outro um indício, um aceno. Espelho de prata velha, cuja imagem não se pode ver. Sofre a dor da possibilidade de não vê-la mais. “-Srta. Tahereh, talvez eu não a veja mais. Se quer me dar uma resposta, dê-me agora”. No entanto, apavora-lhe uma resposta negativa. Por isso, apressa-se em acrescentar: “Não ouça a sua avó”. E um pouco mais à frente, fica evidente seu desespero diante do abismo de morrer de suas próprias palavras: “Em que está pensando? Você não fala”. Angustiado com a não resposta de Tahereh, para e assiste à sua caminhada por um caminho sintomaticamente sinuoso. Um ziguezague inverossímil, uma intervenção do diretor na paisagem local. A seguir, Hossein também respeitará os limites da trilha indicada pelo ziguezague, ainda que seja visível o seu desespero para alcançar Tahereh e, como se sabe, uma reta seria o caminho mais curto. O que estaria sendo posto aí? Percebendo o drama de Hossein, o diretor-ator segue os dois como um espectador atrás do desenrolar de uma história. Então, tem-se a visão desse personagem: um grande ziguezague, inexplicavelmente seguido pelo apaixonado Hossein

que ainda carrega um peso em cada uma das mãos. No final (ou início?) do ziguezague, uma árvore. De lá, visualiza uma fila de oliveiras a se perder no horizonte. Entre elas, Tahereh se distancia. Repousa no chão os objetos que trazia, pensa, contorce-se, olha para os lados e decide descer ao encalço da resposta como num mergulho desesperado. Neste instante, ouve-se uma flauta e ao fundo, bem ao fundo, eles não são mais humanos com rostos, olhares, corpo, mas dois pontos brancos que se deslocam no quadro de uma paisagem bucólica, como num quadro em que próximo da moldura, só depois de muito olhar, percebe-se sua presença como uma sujeira, acidente de uma pincelada despropositada, casual. O quadro parece mesmo oprimir os que nele se encontram. Num gráfico, como se sugeriu, são apenas pontos que integram uma paisagem maior, com vários outros elementos se sobressaltando. Quase há de se adivinhar que ainda estão ali. Hossein retorna, é o que se percebe pelo ponto branco que começa a crescer na tela. Percebe-se a movimentação de braços. A angústia do espectador é a de Hossein. Quer-se a resposta protelada por Tahereh. Ele passará entre as oliveiras, subirá o morro fazendo o percurso contrário e se enquadrará no plano que o espreitava e sorrirá? Ou terá em seu rosto o desespero de um não? Espera-se ansioso, enquanto a música cresce e a imagem é interrompida pelo fim do filme. Fim sem “Fim”, sem maiores avisos, sem respostas, sem falas. Teria Tahereh respondido finalmente? Teria ela acenado positivamente? Não se sabe.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

- ABRAHAMIAN, Ervand. *Iran Between Two Revolutions*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- ABREU, Caio Fernando. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I: Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*. São Paulo: ed. 34, 2003.
- AFARY, Janet & ANDERSON, Kevin B. *Foucault e a Revolução Iraniana*. São Paulo: Ed. Realizações, 2011.
- AMARAL, Leonardo. "Marguerite Duras: Construção / Destruição do Cinema". Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopio/776>. Acesso em 19 de agosto de 2010.
- BURKE, Andrew & MARK, Elliott. *Iran*. Singapore/USA: ed. Lonely planet, 2008, 5ª. Edição.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ARMSTRONG, Karem. *Em Nome de Deus: o Fundamentalismo no Judaísmo, no Cristianismo e no Islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ARRIAGA, Guillermo. Entrevista publicada em 15 de Outubro de 2008 na *Revista da Livraria Cultura*, edição 15.
- ARTICLE 19. *Unveiled: Art and Censorship in Iran*. Londres: Article 19, 2006.
- AUMONT, J. *A Estética do Filme*. Campinas-SP, 1994.
- AUMONT, J & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas-SP, 2003 (Trad. Eloisa Araújo Ribeiro).
- AUMONT, J. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AZAMBUJA, Marcos Castrioto. "Onde Está o Meu Voto? (As Eleições no Irã)". *Política Externa*. Vol. 18. N.2. Set-Nov 2009, pp. 27-33.
- BACCEGA, Maria Aparecida. "Mediação Organizativa: o campo da produção. Comunicação e Educação. N. 17. CCA-ECA-USP: Ed. Moderna, jan/abr de 1998, pp. 7-12.
- BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- BAGNO, M. *Preconceito Linguístico: O Que É, Como se Faz*. São Paulo: Loyola, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 1997, 2ª edição.
- BALFOUR, Ian. "Nancy on Film: Regarding Kiarostami, Re-Thinking Representation". *Journal of Visual Culture*, May 27, 2010 vol. 9 no. 1 29-43.
- BALTA, Paul. *Islã*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: CULTRIX, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BAXANDALL, Michel. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Reino Unido: Sage Publications, 1992.
- BEIGBEDER, Marc. *Vida e Obra de André Gide*. In: GIDE, André. *O Imoralista*. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: Uma Revisão Dez Anos Depois*. Tradução: Rodney Nascimento. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1: Magia e técnica, arte e política.
- BERGER, Yves. *At all*. In: *Que Pode a Literatura?* Lisboa: Editorial Estampa, 1968.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/Editora da USP, 1994.
- BORGES, J. L. *O Aleph*. Porto Alegre: Editora Globo/MEC, 1972.
- BORGES, Jorge Luis & SABATO, Ernesto. *Diálogos*. São Paulo: Globo, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANSFORD, Stephen. "Days in The Country: Representations of Rural Space and Place in Abbas Kiarostami's *Life and Nothing More*, *Through the Olive Trees* and *The Wind Will Carry Us*". *Senses of Cinema*. Issue 29, November–December 2003. Disponível em http://www.sensesofcinema.com/2003/29/abbas-kiarostami/kiarostami_rural_space_and_place/ Acesso em 2 de fevereiro de 2011.

- CALHEIROS, Alex. "Fora do Jogo". *Cult*, Ano 13, n.152.
- CALVINO, Ítalo. *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1996;
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: *Personagem e ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARRANCA, Adriana & CAMARGOS, Marcia. *O Irã Sob o Chador. Duas Brasileiras no País dos Aiatolás*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2010.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARVALHO, Bernardo. *A Identidade Transparente: O Realismo Como Busca de Uma Imagem Mítica. O Caso Wim Wenders*. Mestrado (dissertação): ECA-USP, 1993.
- CASARIN, Marcela Ribeiro e BASTOS, Thalita Cruz. *Duas Estratégias de Ruptura no Cinema Contemporâneo: Explicitação e Minimalização*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Talleres Gráficos de Prol Gráfica, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, vol. I.
- CHESHIRE, Godfrey. *Taste of Cherry*. Disponível em: <http://www.criterion.com/current/posts/55-taste-of-cherry>. Acesso em 2 de abril de 2011.
- COGGIOLA, Osvaldo. *A Revolução Iraniana*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- COOK, Nilla Cram. "The Theater and Ballet Arts of Iran". *Middle East Journal*. Vol. 3, No. 4 (Oct., 1949), pp. 406-420.
- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Globo, 2003, 3ª ed..
- DABASHI, Hamid. *Close Up. Iranian Cinema, Past, Present, and Future*. London: Verso, 2001.
- DABASHI, Hamid. *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. Waldorf: Mage, 2007.
- DANTO, Arthur Coleman. *A Transfiguração do Lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur Coleman. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo, Odysseus, Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. *O Que é Filosofia?* Rio de Janeiro: ed. 34, 2009.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: ed. 34, 2007, vol. II.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: ed. 34, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *El Cine y sus Fantasmas*. Entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Tradução para o Espanhol por Fernando La Valle. Publicado originalmente em *Cahiers du cinéma*, nº 556, abril/2001, pp. 74-85.
- DERRIDA, Jacques. *Le Cinéma et ses Fantômes*. Entrevista por Antoine de Baecque e Thierry Jousse. Publicado em *Cahiers du cinéma*, nº 556, abril/2001, p. 84.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, J & FATHY, Safaa. *Tourner les Mots: Au Bord d'un Filme*. Paris: Ed. Galilée Arte, 2001.
- DOUIN, Jean-Luc. *Dictionnaire de la Censure au Cinéma*. Paris : Quadrige / PUF, 2001.
- ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Ed. Cátedra, 2002.
- ELIAS, Jamal J. *Islamismo*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FARMANARA, Bahman. Entrevista concedida a Sérgio Dávila. Ilustrada. In: Folha de São Paulo de quinta-feira, 8 de junho de 2006, E4.
- FARSOUN, Samih K.& MASHAYEKHI, Mehrdad. *Iran: political culture in the Islamic republic*. London: Routledge, 2001.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Ed. EDUSP, 2000.
- FERRERI, Marco & BARBÁCHANO, Carlos. *O Cinema, Arte e Indústria*. Rio de Janeiro: Ed. Salvat, 1979.
- FLOOR, W. *The History of Theater in Iran*. Washington DC: Mage Publishers, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.
- FOUCAULT, M. *O Que é um Autor?* Lisboa: Passagens: 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- FOUCAULT. "O Que é um Autor?". *Ditos e Escritos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREDERICO, Celso. *Sociologia da Cultura: Lucien Goldmann e os debates do século XX*. São Paulo: Cortez, 2006
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.
- GAUCHE, Renata Monastirsky & CAVALCANTE, Carmen Luisa Chaves. *A criação livre em "O Vento nos Levará"*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://www.intercom.org.br/premios/2009/R4-1823-1.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2010.
- GAULAND, Armando Pierre. *A Propaganda Política do Islamismo Xiita : Revolução Islâmica do Irã : 1978-1989*. Tese (doutorado), ECA-USP, 2007.
- GIAVARINI, L. *Visite à Van Eyck*. Cahier du Cinéma, N. 493, pp. 90-91, julho / agosto, 1995.
- GIDE, André. *A Porta Estreita*. Lisboa: "Livros do Brasil", s.d.
- GOLDMAN, Lisa. "Behud: a writer reply". *Index on Censorship*. March 24, 2010, vol. 39 no. 1, 169-173.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Poder no Jornalismo*. São Paulo: HACKER/EDUSP, 2003.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem Cinematográfica*. In: *Personagem e ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Filosofia e Ciência como Literatura?* In: *Pensamento Pós-Metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990b.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento Pós-Metafísico: Estudos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- HALL, Stuart. "Quem Precisa da Identidade?". Em: SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e Diferença. A Perspectiva dos Estudos Culturais I*. São Paulo: Editora Vozes, 2009, pp. 103-133.
- HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ISHAGHPOUR, Youssef & KIAROSTAMI, Abbas. & ISHAGHPOUR, Youssef. *Abbas Kiarostami – Duas ou três coisas que eu sei de mim. O real, cara e coroa*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de

- Cinema, 2004.
- ISSA, Rose. "Real Fictions". 08 de março de 2004. Disponível em: http://archiv.hkw.de/en/dossiers/iran_dossierroseissa/kapitel2.html. Acesso em: 25 de março de 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- KARIMI-HAKAK, M. "Exiled to Freedom: A Memoir of Censorship in Iran", *The Drama Review*, 2003, 17.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Entretien avec Abbas Kiarostami*. Paris: 1992, Cahiers du cinéma, n. 461.
- KIAROSTAMI, Abbas & NANCY, Jean-Luc. *The Evidence of Film*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 92.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami?*, Cahiers du Cinéma, Nº. 493, julho / agosto, 1995.
- KIAROSTAMI. In: *Contemporary Film Directors*. Estados Unidos: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2003, p. 108.
- KOHN, Olivier. In: BERNARDET, J-C. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KOLKER, Robert Philip. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Cambridge: Open Book Publisher, 2009.
- KONDER, Leandro. "A Narrativa em Lukács e em Benjamin". *Revista Semear*. N. 7, s.d. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/Revista/7Sem_22.html. Acesso em 2 de fevereiro de 2011.
- KOUTLAKI, Sofia A. *Among the Iranians*. Boston: London: Intercultural Press, 2010.
- LEENHARDT, Jacques. "A Função Autor e o Novo Dispositivo da Arte". In: SILVA, Dilma de Melo (org.) *Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da Arte e Cultura*. São Paulo: Terceira Margem, 2010, pp. 17-24.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro:

- Jorge Zahar, 2005.
- MANDANIPOUR, Shahriar. *Quando o Irã Censura Uma História de Amor*. Rio de Janeiro: Record, 2009. Trad. de Marcos Maffei.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.
- MARTINS, Maria Helena. *Rumos da Crítica*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo/ITAÚ Cultural, 2000.
- MATOS, YANET AGUILERA VIRUÉZ FRANKLIN. *A Crônica Visual de Michelangelo Antonioni*. Tese (doutorado): FFLCH-USP, 2007.
- MATOS, YANET AGUILERA VIRUÉZ FRANKLIN. *Wenders como Autor*. Dissertação (mestrado): FFLCH-USP, 1996.
- MELEIROS, Alessandra. *Documentários Iranianos Independentes*. São Paulo: Beca Editora/CCBB-SP, 2004.
- MELEIROS, Alessandra. *O Novo Cinema Iraniano: Arte e Intervenção Social*. São Paulo: escrituras, 2006.
- METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- NAFICY, Hamid. "Iranian Cinema under the Islamic Republic". *American Anthropologist*. Volume 97, Issue 3, pages 548-558, September 1995.
- NAFICY, Hamid. *An Acented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- NAFISI, Azar. *Lendo Lolita em Teerã*. São Paulo: Best Bolso, 2009.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Silvia Cristina de Paiva. "Contaminações entre Ficção e Documentário: Apontamentos Sobre o Real na Obra de Abbas Kiarostami". *Revista Espcom (UFMG)*. N. 3. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero3/silvia.html> Acesso em 19 de dezembro de 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2010.
- RESENDE, Douglas Mosar Moraes. *O Cinema de Abbas Kiarostami. Entre a transparência e a auto-inquirição*. Dissertação (mestrado): UFMG, 2008.
- RICUPERO, Rubens. "A Islamização da Agenda". *Política Externa*. Vol. 18. N.2. Set-Nov 2009, PP. 11-25.
- ROSEMBAUM, Jonathan. *Lancelot do Lago de Bresson*. In: *Robert Bresson*. Catálogo CINUSP. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão

- Universitária da Universidade de São Paulo, Abril/2011.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SABATO, Ernesto. *El Túnel*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SABERI, Roxana. *Entre Dois Mundos - Minha Vida de Prisioneira no Irã*. São Paulo: Larousse, 2010.
- SADR, Hamid Reza. *Iranian Cinema. A Political History*. Londres: I.B. Tauris, 2006.
- SAFA-ISFAHANI, Kaveh. "Female-Centered World Views in Iranian Culture: Symbolic Representations of Sexuality in Dramatic Games". Vol. 6, No. 1, *Women: Sex and Sexuality*, Part 2 (Autumn, 1980), pp. 33-53.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*, São Paulo: EDUSP, 2009
- SCHÜLLER, DONALD. *Heráclito e Seu (dis)curso*. Porto Alegre: ed. L&PM, 2001.
- SERAJI, Mahbod. *Os Telhados de Teerã*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. Trad. de Antônio E. de Moura Filho.
- SOFER, Dalia. *Setembros de Shiraz*. São Paulo: Rocco, 2008. Trad. de Alyda Sauer.
- SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. "A Literatura e a Diluição do Autor". Revista Espaço Acadêmico, Vol. 9, No 107, Abril de 2010.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Ed. Papyrus, 2003.
- TAMBA, S. "Propos sur le Cinéma Colonial en Tant que Genre Populaire", *L'Homme et la Société* /4, N°154, p. 93-108.
- TAPPER, Richard (org.). *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. Londres: I.B. Tauris, 2002.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *O Espírito das Luzes*. São Paulo: Barcarolla, 2008.
- VISUAL Enciclopedia of Art. *Arte Islâmica*. S.l.: Logos, s.d.
- WOODWARD, Kathryn. "Identidade e Diferença: Introdução Teórica e Conceitual". SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais I*. São Paulo: Editora Vozes, pp. 7-72.
- XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de

Janeiro: Graal/Embrafilme.

Referências Filmográficas

- ALLEN, Woody. *A Rosa Púrpura do Cairo (The Purple Rose of Cairo)*, 1985.
- AMOS, Gitai. *Kadosh*, 1999.
- BEIZAIE, Bahram. *Downpour*, 1971
- BENIGNI, Roberto. *A Vida é Bela (La Vita è Bella)*, 1997.
- BUÑUEL, Luis. *Um Cão Andaluz (Un Chien Andalou)*, 1929.
- BUÑUEL, Luis. *Os Esquecidos (Los Olvidados)*, 1950.
- CAMPANELLA, Juan José. *O Segredo de Seus Olhos (El Secreto de Sus Ojos)*, 2009.
- CANTEL, Laurent. *Entre os Muros da Escola (Entre les Murs)*, 2009.
- CLAIR, René. *Sob os Tetos de Paris (Sous le Toits de Paris)*, 1930.
- DE SICA, Vittorio. *Ladrões de Bicicleta (Ladri di Biciclette)*, 1948.
- DURAS, Marguerite. *Destruir, Disse Ela (Détruire, Dit-Elle)*, 1969.
- FARMANARA, Bahman. *Booye Kafoor, Atre Yas (Smell of Camphor, Frangance of Jasmine)*, 1999).
- FARROKHZAD, Forough. *Khaneh Siah Ast (The House is Black)*, 1962.
- FOROUZESEI, Ebrahim. *A Chave (Kelid)*, 1987.
- FOROUZESH, Ebrahim. *O Jarro (Khomreh, The Jar)*, 1991.
- GHAFFARI, Farrokh. *South of the City (Jonoob-e-Shahr)* 1958.
- GHOBADI, Bahman. *Tartarugas Podem Voar (Lakposhtha ham Parva Mikonand, Turtles Can Fly)*, 2004.
- GODARD, Jean-Luc. *Acossado (À Bout de Soufle)*, 1959.
- GODARD, Jean-Luc. *História(s) do Cinema (Histoire(s) du Cinema)*, 1988.
- GODARD, Jean-Luc. *O Demônio das Onze Horas (Pierrot le fou)* 1965.
- GODARD, Jean-Luc. *Viver a Vida (Vivre la Vie)*, 1962.
- GONZÁLEZ-IÑÁRRITU, Alejandro. *21 Gramas (21 Grams)*, 2003
- GONZÁLEZ-IÑÁRRITU, Alejandro. *Amores Brutos (Amores Perros)*, 2000.
- GONZÁLEZ-IÑÁRRITU, Alejandro. *Babel (Babel)*, 2006.
- GRIFFITH, D. W. *O Nascimento de Uma Nação (The Birth of a Nation)*, 1915.

GRIFFITH, D.W. *A Corner in Wheat*, 1909.

HANEKE, Michael. *Violência Gratuita (Funny Games)*, 2008.

HATAMI, Ali. *Madar (Mother)*, 1989).

HERZOG, Werner. *Stroszek*, 1977.

KIAROSTAMI, Abbas. *A Vida e Nada Mais (ou E a Vida Continua) (Zendegi va Digar Hich, And Life Goes On ou Life and Nothing More)*, 1991.

KIAROSTAMI, Abbas. *ABC África (ABC Africa)*, 2001.

KIAROSTAMI, Abbas. *Através das Oliveiras (Zire Darakhatan Zeyton, Through The Olive Trees)*, 1994.

KIAROSTAMI, Abbas. *Cinco (Five)*, 2003.

KIAROSTAMI, Abbas. *Close-Up (Nema-ye Nazdi, Close Up)*, 1990.

KIAROSTAMI, Abbas. *Cópia Fiel (Copie Conforme, Certified Copy)*, 2010.

KIAROSTAMI, Abbas. *Dez (Ten, Dah)*, 2002.

KIAROSTAMI, Abbas. *Gosto de Cereja (Ta'm e Guilass, Taste of Cherry)*, 1997.

KIAROSTAMI, Abbas. *Lição de Casa (Mashgh E Shab, Homework)*, 1990.

KIAROSTAMI, Abbas. *O Pão e o Beco (Nan va Kuche)*, 1970.

KIAROSTAMI, Abbas. *O Relatório (Gozareh, The Report)*, 1977.

KIAROSTAMI, Abbas. *O Vento nos Levará (Bad Ma Ra Khahad Bord, The Wind Will Carry Us)*, 1999.

KIAROSTAMI, Abbas. *Onde Fica a Casa do Meu Amigo? (Khane-ye Doust Kodjast?, Where is The Friend's Home?, Où est la Maison de Mon Ami?)*, 1987.

KIMAI, Masoud. *Cesar (Quaisar)*, 1969.

MAKHMABALF, Mohsen. *Um Instante de Inocência (Nun va Goldoon, A Moment of Innocence)*, 1996,

MAKHMALBAF, Mohsen. *Era Uma Vez Cinema (Naseredin Shah Actor-e Cinema, Once Upon a Time Cinema)*, 1992.

MAKHMALBAF, Samira. *A Maça (Sib, The Apple)*, 1998.

MEHRJUI, Dariush. *A Vaca (Gav, The Cow)*, 1969.

MÉLIÈS, George. *Viagem à Lua (Voyage dans la Lune)*, 1902.

NADERI, Amir. *Davandeh (The Runner)*, 1985.

PANAHI, Jafar. *O Balão Branco (Badkonake Sefid, The White Balloon, 1995)*.

PANAHI, Jafar. *O Círculo (Dayereh, The Circle)*, 2000.

PEIXOTO, Mário. *Limite*, 1931.

- PORTER, Edwin Stanton. *A Vida de Um Bombeiro Americano (Life of an American Fireman)*, 1902.
- PORTER, Edwin Stanton. *O Grande Assalto ao Trem (The Great Train Robbery)*, 1902.
- ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*, 1967.
- SALESS, Sohrab Shahid. *A Simple Incident (Yek Ettefaq-e Sadeh)*, 1973.
- SALESS, Sohrab Shahid. *Still Life (Tabiat-e-bi-jan)*, 1974.
- SPIELBERG, Steven. *A Lista de Schindler (Schindler's List)*, 1993.
- STERNBERG, Josef Von. *O Anjo Azul (Der Blaue Engel, The Blue Angel)*, 1930.
- TRIESS, Lars Von. *Dogville (Dogville)*, 2003.
- TRUFFAUT, François. *A Noite Americana (La Nuit Américaine)*, 1973.
- VISCONTI, Luchino. *Morte em Veneza (Mort à Venise, Morte a Venezia)*, 1971.