



Pluralidade estilística no cinema de Abbas Kiarostami: análise dos filmes Onde fica a casa do meu amigo? Gosto de cereja e Dez

Stylistic plurality in Abbas
Kiarostami cinema: analysis
of the films Where's my
friend's house? Taste of
cherry and Ten

Denize Correa Araujo

PhD University of California Riverside UCR; Pós Doc UAlq Portugal. Docente Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP Comunicação e Linguagens, Cinema e Audiovisual.

Michele de la Cruz

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Tuiuti do Paraná - Comunicação e Linguagens, Cinema e Audiovisual.



Resumo

Desde suas primeiras obras, o diretor iraniano Abbas Kiarostami infundiu à cinematografia mundial um conjunto de determinantes estéticos que lhe conferiram o termo de autor. Realizador comprometido com a arte gentil da estética relacional, promoveu por meio de sua obra um desejo radical de ruptura com a linguagem cinematográfica popular. Sua matriz estética ancora-se em um cinema de hibridações poéticas com vistas à participação do espectador. O presente artigo explora os princípios de incerteza e incompletude que partem da pluralidade estilística presente nos filmes analisados..

Palavras-chave: Abbas Kiarostami; hibridação poética; neorealismo; espectador; montagem estética.

Abstract

Since his first works, Iranian director Abbas Kiarostami has infused to world cinematography a set of aesthetic components that gave him the term "author". Committed to the gentle art of relational aesthetics, he promoted through his work a radical desire to overturn popular cinematic language. Its aesthetic matrix is anchored in a cinema of poetic hybridizations towards viewer's participation. This paper explores the principles of uncertainty and incompleteness that depart from the stylistic plurality presented in the analyzed films.

Keywords: Abbas Kiarostami; poetic hybridization; neorealism; viewer; aesthetic montage.



O cinema iraniano pós-revolucionário e a matriz poética em Kiarostami

Eu não trabalho para ninguém. Mas se entendemos por 'político' falar dos problemas das pessoas na atualidade, então desde agora minha obra é política, e muito (KIAROSTAMI, 2004).

O legado da pluralidade estética encontrada no cinema de Abbas Kiarostami, longe de qualquer definição unânime sobre o tema, propõe reflexões da crítica contemporânea no tocante à relevância das trinta e cinco obras cinematográficas do diretor, entre longas e curtas-metragens. Estando entre os mais importantes nomes da cinematografia do país, junto a outros cineastas como Mohsen e Samira Makhmalbaf, Jafar Panahi e Mehrjui, o cinema kiarostamiano, presente em festivais desde a década de 1980, evidencia em sua estilística, para além do engajamento social do seu realizador, um conjunto de determinantes estéticos que revelam o caráter autorreflexivo da estética e poética inerentes à cultura persa.

Com uma trajetória que inicia em *O pão e o beco* (1970) e se conclui no filme póstumo *24 Frames* (2017), a retórica da incompletude do cinema de arte iraniano, com enfoque específico neste artigo sobre as técnicas de montagem utilizadas por Kiarostami para a imbricação do cinema autoral, atravessa o regime islâmico na produção de filmes da pós-revolução (1979) e insufla em sua estilística um caráter ambíguo: o jogo de interações entre realidade e ficção, que de forma recorrente preconiza o princípio da incerteza¹. Nele, o espectador nunca pode prever o espetáculo cinematográfico, tampouco completá-lo com finais conclusivos. O estilo do autor explora as potencialidades expressivas da poética do deslocamento e dos roteiros minimalistas e ressalta com estes artifícios os vieses intelectual e espiritual, subjetivos à estrutura visual dos filmes.

O Novo Cinema Iraniano² engendrou, no panorama fílmico mundial, obras essencialmente reflexivas, quase isentas de elementos da decupagem clássica. Os filmes produzidos nesse período tiveram de se adaptar à censura religiosa que culminou com o retorno do Aiatolá Khomeini ao Irã. A

¹ "Esse princípio de incerteza que, segundo Laura Mulvey, caracteriza a estética e a poética kiarostamianas estaria assim na realidade profundamente ancorado na cultura iraniana e conferiria ao seu cinema um grau de abstração comparável a esse grande expoente das artes plásticas na Pérsia clássica que são as miniaturas, verdadeiro lócus da construção de um espaço autossuficiente onde convivem entidades (interior e exterior; passado, presente e futuro) que nós no ocidente tenderíamos sempre a considerar como heterogêneas e que, surpreendentemente, Kiarostami parece alcançar reproduzir em um meio tão essencialmente distinto como o Cinema." (ELENA, 2002).

² "Segundo Kiarostami, as dificuldades que o cinema teve de enfrentar no período da mudança de regime obrigou cineastas a refletirem mais sobre a natureza de seus trabalhos. [...] Alguns foram forçados a deixar o país por circunstâncias políticas e culturais e aqueles que ficaram tiveram de se adaptar. Esse tempo de reflexão permitiu que o cinema iraniano encontrasse uma nova via, com uma indústria, estrutura de financiamento, ideologia e temática próprias, sendo parte de uma transformação maior das políticas culturais daquele país." (MELEIRO, 2006)



retomada da “tradição inventada” (MELEIRO, 2006) como o uso do véu para as mulheres que atuavam e a supressão de temas divergentes aos ensinamentos islâmicos, forjou neste cinema uma linguagem simbólica, que apresentava, através de metáforas visuais, alegorias ao cenário político-cultural iraniano. Essas produções essencialmente estetizantes e, ao mesmo tempo, instrumentos de intervenção social, pregavam a substituição da ordem imposta pela religião pela ordem da pluralidade e das mudanças.

O Kanun – Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, “uma das mais importantes organizações que constituíam e constituem após a mudança do regime um forte sustentáculo para o cinema nacional” (MELEIRO, 2006, p. 72), manteve-se atuante mesmo sob o tratamento coercitivo do Estado, com oferta de atividades culturais para o público jovem. O cinema, uma das atividades artísticas oferecidas pelo instituto, sofreu um efeito catalisador nas produções de longas-metragens sobre crianças e sobre as condições das mulheres na sociedade iraniana no período. Kiarostami desempenhou importante papel enquanto diretor do departamento de cinema do Kanun, corroborando no empreendimento de produções de vanguarda:

[...] O cinema inaugurado pelo trabalho deste instituto, a partir dos anos 70, continha uma reflexão geralmente ausente nos filmes de época. O cinema que estava na moda era, por um lado, um cinema comercial cujo objetivo era divertir os espectadores, e, por outro, um cinema de vanguarda, que não conseguia se relacionar com os espectadores. Os filmes produzidos pelo nosso Instituto estavam a meio caminho entre estes dois gêneros de cinema. (MELEIRO *apud* KIAROSTAMI, 1992, p. 74)

Urdida pelo desejo de reconstruir os valores do cinema iraniano desde o Kanun, a obra do cineasta utiliza-se de uma técnica de produção que emprega o estilo autorreferencial, imbuído de elementos estilísticos da poesia persa.

Ainda que, razoavelmente, a obra poética de Kiarostami tenha sido comparada com o haikai por sua estrutura formal e seu caráter essencialmente visual, mais além destas possíveis concomitâncias seu alento e inspiração estão relacionados fundamentalmente com a poesia modernista iraniana” (ELENA, 2002, p. 10).

Quando existente, a *mise-én-scène* deste cinema expressa-se por imagens difusas, que, aos olhos do espectador, convergem numa estranha hibridação, onde o registro passivo da imagem revela-se de modo dissimuladamente documental³.

³ Análise das estratégias retóricas operacionais do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, exploradas a partir de uma perspectiva das complexidades presentes nos artifícios manipulados pelo diretor (PINTO, 2006).

Objetiva-se, com a produção deste artigo, elucidar uma abordagem concomitante das metodologias estéticas do referido diretor, apresentando, para isso, algumas técnicas de montagem utilizadas por Kiarostami para cotejar o fator da hibridação poética sobre a linguagem não-narrativa, princípios que marcam a constante transformação nas produções do cineasta pelo uso de específicos recursos dialéticos. A saber: a frequente revelação do dispositivo cinematográfico; o estratagemas da confusão com níveis de realidade expostos em blocos, manifestos em filmes como *Dez* (2002), no qual a ambiguidade da proposta cinematográfica tenciona o efeito-ficção e salienta a questão humanista; na manifestação do traço neorrealista, com o uso da temática social e das infâncias, especificamente neste artigo sobre o filme *Onde fica a casa do meu amigo* (1987), e ainda, pelo lirismo do deslocamento, como em *Gosto de cereja* (1997), onde a mobilidade da narrativa se dá na circulação do carro, que é também um espaço de locação, em que o dispositivo age como elemento propulsor do exercício do imaginário.

A estética relacional como estratégia de montagem

[...] Da minha adolescência aos 20 anos, o cinema italiano foi uma presença constante. Três em cada quatro salas de cinema mostravam filmes italianos. Mas não vejo um filme de Rossellini há 25 anos. Se existe alguma semelhança, pode ser o fato de ambos nos dedicarmos às questões humanas (MELEIRO *apud* KIAROSTAMI, 2006).

O filme produzido pelo instituto Kanun, *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), inspirado no poema de Sohrab Sepehri, poeta e pintor iraniano, apresenta a história do pequeno Ahmed, que precisa devolver o caderno que pegou por engano do amigo na cidade vizinha de Poshteh antes que a aula do dia seguinte comece. O amigo, já advertido pelo autoritário professor, corre o risco de ser expulso da escola por não apresentar as tarefas em seu caderno, esquecendo-o em casa mais de três vezes. Não é possível definir o exato momento em que os meninos confundem as pastas após uma corrida pelo pátio da escola, estratégia peculiar do cineasta, em que projeta alcançar a cumplicidade criativa do espectador em um suposto jogo de memória, no qual participa do percurso da busca assim como o menino, inadvertido sobre os desdobramentos dos avanços da trajetória. “O espectador tem de intervir se quiser perceber tudo” (KIAROSTAMI, 2004).

A ação de Ahmed ao olhar os cadernos não demonstra precisamente o que está acontecendo. Há uma conjectura de que um dos cadernos não é dele. Não existem mudanças no plano, tensão na trilha sonora ou mesmo um plano-detelhe dos objetos que ele observa. Supomos o que está acontecendo pelo tempo em que o menino demora observando os dois cadernos à mesa. As



relações de causa e efeito nunca são óbvias no cinema de Kiarostami, o que contribui para o efeito de instabilidade e incerteza que imbricam no “princípio da incompletude” (BERNARDET, 2004). Sempre faltam informações, que serão complementadas de acordo com a visão do espectador.

Após preparar a mamadeira do irmão, recolher as roupas e terminar os deveres da escola (uma observação da realidade em extensivos planos), a mãe pede que ele compre pão. Esta é a oportunidade que o protagonista precisa para escapar às ordens dos adultos e solucionar o seu conflito pueril. Inicia-se, então, um paciente plano-sequência na corrida pela entrega, quando a topografia das montanhas é percorrida pelos pés apressados do menino. Um caminho em ziguezague criado por Kiarostami para a cena e que se repetirá algumas vezes no filme.

A expressão da retórica tecida por um ritmo lento e digressivo, como na cena em que o avô pede ao menino que lhe compre cigarros, o que sugere interferência disnarrativa na cena e, sobretudo, a temática da infância, salienta o traço neorrealista na diegese. As tomadas externas na procura pela casa do amigo se intensificam nos desencontros. Na primeira ida a Poshteh, Ahmed não encontra o local e retorna a sua vila em busca do primo de Mohamed. De acordo com Bernardet, a subinformação não deixa de ser problemática para o espectador e se dilata no tempo, longe do tempo vetorial das narrativas tradicionais, nas quais conhecemos os objetivos dos personagens, mas não o resultado de suas ações.

A partir do conceito de obra aberta de Umberto Eco, em que o leitor extrai de sua interioridade suas compreensões subjetivas e as adapta ao universo textual presente nas lacunas do texto, caberia ao espectador (em perspectiva audiovisual) o papel de intérprete do espetáculo cinematográfico, ou seja, o espectador estaria incumbido de ser agente da construção de sentido da obra, para interpretá-la livremente. Um trabalho de coautoria, portanto.

Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade, uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias (ECO, 1993, p. 24).

A estética relacional, desse modo, funciona como uma estratégia do diretor em estabelecer com o espectador uma relação de obrigatoriedade de sua participação. Não é possível assistir aos filmes de Kiarostami numa condição passiva, a todo instante é necessário se perguntar acerca do que

de fato se compreende no transcorrer dos planos, e dos significados que alguns elementos diegéticos possuem (quando possuem). Por conseguinte, a estética relacional é ainda designada na complementaridade de soluções distintas, com base em decisões explorativas individuais.

Ainda, pensando no princípio da estética relacional, segundo (RANCIÈRE, 2008) o poder comum aos espectadores é o de traduzir a seu modo, o que percebe, e de relacionar essa aventura intelectual única, que o torna semelhante a qualquer outro, à medida em que essa aventura mesma não se assemelha a nenhuma outra. O espectador recebe e ao mesmo tempo emite sua subjetividade numa relação polifônica com a produção audiovisual.

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa condição normal (RANCIÈRE, 2008, p. 21).

Na cena da entrega do caderno, por exemplo, esse recurso estético se apresenta na ausência de um determinismo implícito, em que a perspectiva não se submete à narrativa. O objeto não é o principal motivo condutor das repercussões do roteiro. Quando o menino consegue chegar à porta da casa do amigo, em uma terceira ida, não entra. Há uma ventania e o dia já se fez noite. A relevância está no caminho. A história de meninos comuns apresentada por atores não profissionais e a temática bucólica reiteram o interesse do cineasta, em sua “fome de realidade” (XAVIER *apud* ZAVATTINI, 2005, p. 65) por esses filões temáticos que permeiam real e humano, considerando o filme vinculado pela crítica ao neorealismo.

Colocar as câmeras nas ruas, em uma sala, olhar com insaciável paciência, treinar na contemplação de nosso semelhante em suas ações elementares” [...]. O humanismo de Zavattini, de Sica e Rossellini, com sua ética da solidariedade e com seu corpo a corpo com pós guerra italiano, evidentemente apresenta projetos e implicações que ultrapassam a perspectiva de Kracauer. A palavra de ordem de captar “a duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico mas como o homem que encontramos na esquina, e para o qual esta duração real deve corresponder a um esforço real de nossa solidariedade” [...], e a expressão rosselliana a “Aquilo que me interessa no mundo é o homem e esta aventura única, para cada um, da vida” marcam uma concentração de interesse no real humano e social (XAVIER, 2005, p. 65).

O mecanismo da repetição que se dá na circunvolução do menino em seu caminho é notadamente antiespetacular. Somente na terceira ida a Poshteh (com todos os impeditivos do encontro) é que Ahmed finalmente encontra a morada de Mohamed Reza. A realidade das cenas filtradas pela proposta artística neorealista de Kiarostami no filme alvitra uma realidade que, de acordo com a perceptiva baziniana sobre esta escola, “não é nem lógica nem psicológica, mas ontológica” no sentido de uma imagem restituída da realidade e, portanto, global e universalizante. O



mundo dos adultos e das crianças iranianas é desnudado pela contravenção da linguagem, corporificando deliberadamente uma sensação de improviso na construção da trama e na sua evolução.

O filme *Gosto de cereja* (1997), vencedor da Palma de Ouro no Festival Cannes, possui o mesmo *modus operandi* da trajetória e da busca enquanto Ahmed precisa encontrar a casa do seu amigo e lhe devolver o caderno. O senhor Badii percorre com seu carro as estradas pictóricas de Teerã para encontrar um homem que possa enterrá-lo após o seu suicídio. A temática sensível se condensa no cinema-dispositivo, no qual a câmera fixa capta objetivamente o recorte temporal e espacial das sequências. O efeito-ficção emerge da materialidade que Kiarostami emprega a partir da câmera narrativa, isto é, do uso do dispositivo como receptáculo de imagens presumivelmente autênticas. A câmera é posicionada em uma única direção e dois ângulos: ora vemos Badii, ora seu interlocutor, sem mudanças de enquadramento.

O protagonista iraniano, um homem de meia idade, procura por um cúmplice que acolha o seu plano e, particularmente, que o cumpra. No entanto, obtém como resposta apenas orientações e recusas de seus passageiros. Atos proibidos pela lei islâmica (*asharia*), o suicídio e sugestivamente a homossexualidade do sr. Badii (não confirmada por Kiarostami) reforçam o pressuposto estético-político do cineasta. “Penso que a nós iranianos não resta outro caminho que seguir lutando para conseguir melhorar nossa própria existência, como faz qualquer pessoa em perigo de morte e que se aferre a vida até o final” (KIAROSTAMI, 2004). Paradoxalmente a esse conhecido argumento do diretor, a luta de Badii não prescinde da vida, mas do seu direito de abdicar dela.

A constante troca de passageiros que, à exceção do taxidermista Bagheri, não aceitam a proposta mesmo existindo um donativo relevante como recompensa, ressalta os valores compactuados com a classe dirigente do país. No filme, o espectador é levado a presenciar o desejo individual do protagonista e sua abissal dificuldade de concretização. O carro circula. Vários anéis se abrem e se encerram no deslocamento entre a cidade de Teerã e as montanhas lívidas onde se firmam as raízes da cerejeira. A sepultura está aberta, mas o espírito ainda está aprisionado a um corpo em movimento. A poética de Kiarostami consiste na mobilidade e perpassa as dimensões filosóficas coadunadas com o mundo. Paisagens imagéticas do Irã são analogias do tempo e do espaço que passam a ser desmistificadas pelas lentes do diretor. A alusão a referenciais pictóricos



nos quadros e a contemplação da duração deles expede a noção de “enquadramento insistente”, obsedante (DELEUZE, 1992). Ficamos à espera de que algo aconteça.

Em seu trajeto, Badii encontra um soldado e lhe oferece carona. Um longo diálogo sobre suas experiências como reservista é aparelhado, salientando o período como o melhor de toda a sua vida. Ele se certifica das condições financeiras do seu passageiro e elabora sua oferta. Dizendo que “não é um serviço comum, nem o pagamento”. Ao se deparar com informações imprecisas, o soldado pede para voltar, ao que Badii lhe esclarece o serviço: 200.000 mil tomans por vinte pás de terra. Ele prefere não participar do empreendimento. Desce do carro e corre para as colinas. O plano é cortado para a imagem de um bando de pássaros que sobrevoam o firmamento. Na contiguidade dos planos, vemos a corrida do jovem soldado, que se apequena à medida em que o quadro pictórico das colinas se expande. Badii segue. Pela janela do seu carro, contemplamos a esfera intrínseca e o mundo exterior em que se encontra o personagem.

O espaço de reflexão está também no vidro do veículo, que alegoricamente, se divide ora se apresentando como barreira física, ora se apresentando como transposição e reflexão. O vidro do automóvel, sempre semiaberto (dividindo o espaço público e privado) permite ao mesmo tempo observar o que se passa “lá fora” sem deixar de refletir “cá dentro” (MESQUITA, 1997).

Um novo círculo se abre. Surge um seminarista afegão. Mantém-se o automóvel como locação. Os diálogos chegam em primeiro plano através do som, enquanto a imagem é de um carro que se apequena em meio a um plano geral da natureza. Um *travelling* permanente do automóvel-dispositivo provoca o exercício do imaginário, técnica conhecida em outros filmes do diretor como, *E a vida continua* (1992), *Através das oliveiras* (1994), *O vento nos levará* (1999) e *Dez* (2002). É preciso explicar-lhe o intento, tomar todos os remédios para dormir e depois deitar-se no buraco debaixo da cerejeira para ser semeado pela terra. O seminarista não aceita. Prevaecem o alcorão e a ausência de uma testemunha capaz de acolher sua angústia.

A temática dos caminhos que se repetem reforça o princípio da incerteza. A ideia-força contida na ausência da relação (causa e efeito) tece uma estética peculiar na montagem do realizador. O personagem é Sísifo⁴, preso à atividade de rolar sua pedra. A deambulação da unidade

⁴ Na mitologia grega, Sísifo, considerado pelos deuses como o mais astuto de todos os mortais, foi obrigado por eles a rolar uma rocha até o pico de uma montanha, de onde ela se precipitaria pela gravidade. O castigo tornaria o trabalho de Sísifo repetitivo e interminável, compreendido pelos deuses como a pior punição que alguém poderia receber (BULFINCH, 2006).



estilística é cíclica e sem esperança. Ele pertence a um universo filosófico onde as vicissitudes e os conflitos reverberam numa “noção primordial e arquetípica, um plano-sequência contínuo e infinito”, (AUMONT, 2003), uma entidade psicológica do mundo real. O estilo kiarostamiano se revela na contiguidade dos planos, instaurando neles sua rubrica. A criação do simulacro transforma-se ao longo da estruturação de sua obra, em que mecanismos distintos são propulsores da lógica interna da impressão de realidade.

Chamaremos, portanto, realista todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. “Realidade não deve ser naturalmente entendida quantitativamente” (BAZIN, 1991, p. 244).

No fim do filme, ao encontrar o taxidermista, Badii executa seu objetivo. Porém não sabemos se ele obteve êxito. Em planos anteriores, ele leva o seu interlocutor, que pretende aceitar o acordo, até o Museu de História Natural, voltando pouco tempo depois para reafirmar o acordo. No caminho, ele apresenta a árvore a Bagheri. Depois disto, vemos Badii em sua casa, onde a câmera não entra: o vemos pela sua janela através das cortinas. Ele sai em direção à cerejeira pela terceira e última vez. Ao chegar, deita-se em seu jazigo enquanto observa a lua. Ancora-se no quadro um final aberto. Kiarostami afirma não suportar o cinema narrativo, função que pareceu atribuir às suas câmeras, como recurso análogo.

A câmera como experiência estética

Os filmes analisados até aqui são obras em que roteiro e direção são exclusivamente produzidos por Kiarostami. Seus personagens principais são todos masculinos e representam papéis em que o conflito prescinde deste universo. Suas constantes buscas culminam em perambulações cíclicas e incertas. Em *Dez* (2002), a inserção da figuração feminina protagonizada por Mania traz na peça cinematográfica a condição social da mulher iraniana frente às inúmeras dificuldades impostas pelo regime islâmico. “As mulheres dos filmes iranianos não são mulheres iranianas, são mulheres do cinema iraniano” (KIAROSTAMI, 2004) e devem usar sempre o *xador* (lenço que cobre parcialmente o rosto e completamente o cabelo) em qualquer circunstância, à exceção de suas casas. Nas filmagens executadas em carros é permitido afrouxá-lo um pouco, o que permite melhor observar a expressão das atrizes.

Notadamente, em *Dez* (2002), a obsessão em Kiarostami pelo dispositivo-carro mantém-se, de modo que o autor “elimina” o seu trabalho de direção através do dispositivo. Não obstante, no que



tange à deambulação automobilística, elemento-chave da trama assim como em outros filmes já citados antes, há uma implicação mais humanista na estrutura da montagem. Destaca-se uma temática que recorta a realidade do papel social das mulheres iranianas e suas relações parentais. Mania é possivelmente motorista de táxi e transporta em seu carro, com exceção de Amin, mulheres como ela. Diferentemente dos filmes *Onde fica a Casa do meu amigo?* (1987) e *Gosto de Cereja* (1997), *Dez* (2002) não é um filme sobre busca ou espera, mas um cinema narrado por câmeras digitais que cadenciam histórias sobre gênero⁵. No entanto, para Kiarostami, mais importante do que a narrativa são ordem e estrutura, que rigidamente os sistematiza em dez blocos muito precisos no longa-metragem.

No capítulo nove de *10 on Ten*⁶, Kiarostami comenta dois termos franceses para designar a mesma função: *metteur en scène* e *réalisateur*: o primeiro remete “àquele que supervisiona a cena”; o outro se refere “àquele que tornaria real, que realiza”. Para si, recusa os dois: em *Dez* não supervisionou as cenas nem tornou nada real; a realidade existia antes dele, “invisível e constante”: “Eu simplesmente tive a oportunidade de gravar essa realidade. Em *Dez* posso dizer que participei de sua criação, mas não intervi nos detalhes”. O mesmo capítulo nove abre com uma declaração um pouco diferente: “um filme é antes de mais nada uma obra, e uma obra deve refletir as particularidades do autor”. O termo *autor* ele não recusa. No entanto, ao diferenciá-lo daquele que supervisiona a cena, Kiarostami propõe um deslocamento sensível do conceito proposto pela “política dos autores” nos anos 50. (BERNARDET, 2004, p. 102)

O mecanismo das câmeras que funcionam como um olhar *voyeur* para o interior do veículo intencionalmente parece dispensar fotografia e diretor. O tratamento dado a estas câmeras fixadas no capô revela-se como função estetizante, onde o registro da imagem (dissimuladamente) sem tratamento imbrica em uma estratégia de manipulação da proposta estética. O espectador é levado a observar uma imagem rústica que poderá oferecer uma densa experiência poética.

No início do filme, vemos um menino sentado no banco do carona. Ele é Amin. Com impaciência, ouve os conselhos da mãe e questiona agressivamente as prerrogativas maternas. Não existe uma relação de confiança entre eles e a figura da mãe é fragilizada em detrimento da imagem paterna. Após o desembarque do menino, vemos pela primeira vez o rosto de Mania, da qual pudemos ouvir somente a voz no extensivo plano de diálogo.

⁵ Conceito formulado a partir das discussões trazidas do movimento feminista para expressar contraposição ao sexo biológico e aos termos “sexo” e “diferença sexual”, distinguindo a dimensão biológica da dimensão sexual e, acentuando através da linguagem, “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” [...] não com a intenção de negar totalmente a biologia dos corpos, mas para enfatizar a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. Dessa forma, gênero seria a construção social do sexo anatômico demarcando que homens e mulheres são produtos da realidade social e não decorrência da anatomia dos seus corpos” (SCOTT, 1995, p. 71-79)

⁶ Documentário lançado em 2004, no qual Abbas Kiarostami faz reflexões a respeito de suas próprias técnicas de fazer filmes, utilizando como exemplos algumas de suas obras, e do longa-metragem *Dez* (2002), em particular



Ao longo do trajeto, Mania levará algumas mulheres para diferentes destinos. Seu carro funciona como um divã, onde as suas passageiras relatam relações hostis com homens. No bloco sete, ocorre um único plano externo para acompanhar uma prostituta que procura por clientes. Um carro estaciona na avenida e ela entra. Apesar de a ouvirmos falar sobre sua vida à Mania, não é possível ver seu rosto quando ela se afasta do carro. O princípio de seriação prossegue. Pela manhã, Amin é transportado à casa dos avós e uma nova discussão se instaura na evolução do diálogo. Em outro momento, uma mulher é conduzida por Mania ao Mausoléu. A jovem iraniana lamenta, de forma muito sensível, o fato de ter sido deixada pelo noivo. Ainda em outro momento a vemos embarcar no carro mais uma vez. Seus cabelos foram raspados e ela chora copiosamente. É inevitável pensar que não se trata de uma atriz.

Considerações finais

Sobre muitos aspectos, a densidade da obra de Abbas Kiarostami escapa do lugar comum. A presença constante de estruturas sógnicas que metaforizam expressões do real converge em hibridações poéticas pela ambiguidade que se dá entre o que vemos e o que não nos é revelado. Em cada um dos filmes analisados neste artigo há uma metodologia diferente que Kiarostami emprega para manipular realidades: as andanças do menino Ahmed pela cidade desconhecida, com digressões extensas na diegese, o convite ao silêncio sem respostas à decisão do sr. Badii e seu não desfecho, as imagens seriadas em *Dez* (2002) e suas câmeras humanistas. Elementos característicos da poesia, os finais abertos, a livre interpretação de sentido e a contemplação de imagens são recursos que subsidiam a estética da obra kiarostamiana.

O filme *Dez* se encerra com o mesmo protagonista do bloco 10 (seriação decrescente), Amin, que agora sairá do carro de sua mãe para encontrar seu pai, com quem decidiu morar. Nos créditos finais, descobrimos que Mania, a atriz, é Mania Akbari, cineasta e escritora iraniana. Em que momento as pontas soltas do aparelho de simulação fundem-se com a realidade? A pluralidade estilística do legado de Abbas Kiarostami não comporta circunscrições; representação e acontecimento fundem-se na montagem estética deste cinema. A persistente aparência documental, observada nos filmes analisados neste artigo, não permite uma cisão entre o que é ficção e o que é documentário. Precisamente a experiência-cinema em Kiarostami consiste na instauração da dúvida,



no *status* da imagem e no fascínio motivado pelas oscilações impostas pela incerteza. O espectador é incapaz de determinar aquilo que vê.

Referências

- AUMONT, Jaques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BULFINCH, Thomas, 1796-1867. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELENA, Alberto. **Reeducar la mirada: el cine de Abbas Kiarostami**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MELEIRO, Alessandra. **O Novo Cinema Iraniano: arte e intervenção social**. São Paulo: Escrituras, 2006.
- MESQUITA, Raphael. **Gosto de cereja**. Net. Contracampo Revista de Cinema. Disponível em: <contracampo.com.br/83/gostodecereja.htm>. Acesso em 13 maio de 2020.
- PINTO, Ivonete. **O fato e a fantasia: imagens dissimuladamente documentais que se revelam ficção**. Net. Porto Alegre: PUC-RS, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/279437675_O_fato_e_a_fantasia_imagens_dissimuladamente_documentais_que_se_revelam_ficcao>. Acesso em 28 de abril de 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.
- RESENDE, Douglas. **O cinema de Abbas Kiarostami: entre a transparência e a auto inquirição**. Dissertação de mestrado. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-7WKH7N/1/o_cinema_de_abbas_kiarostami___autor_douglas_resende___diss.pdf>. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Acesso em 18 junho de 2020.
- SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul/dez 1995.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Filmografia citada**
- O pão e o beco* – Abbas Kiarostami (*Nan va kuche*, Irã, 1970)
- Onde fica a casa do meu amigo?* – Abbas Kiarostami (*Jane-ye dust kojast?*, Irã, 1987)
- E a vida continua* – Abbas Kiarostami (*Va zendegi edame darad*, Irã, 1992)
- Através das oliveiras* – Abbas Kiarostami (*Zir-e derakhtan-e zeytun*, Irã/França, 1994)
- Gosto de cereja* – Abbas Kiarostami (*Ta'm e guilass*, Irã/França, 1997)
- O vento nos levará* – Abbas Kiarostami (*Bad ma-ra khahad bord*, Irã/França, 1999)
- Dez* – Abbas Kiarostami (*Dah*, Irã/França, 2002)
- 10 on Ten* – Abbas Kiarostami (*Dah rooye dah*, Irã/França, 2004)
- 24 Frames* – Abbas Kiarostami (Irã/França, 2017)