

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL

LUCAS JUNQUEIRA BADINI SERODIO

POR UM KIAROSTAMI INCOMPLETO

Niterói
2018

LUCAS JUNQUEIRA BADINI SERODIO


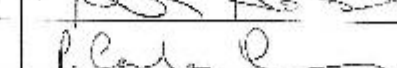

POR UM KIAROSTAMI INCOMPLETO

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Cinema e Audiovisual, como requisito
parcial para conclusão do curso.

Orientador (a) (es):
Prof. Dr Reinaldo Cardenuto

Niterói
2018

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Lucas Junqueira Padua Soares	
Curso:	Grado Audiovisual	Matricula: 223057090
Título		
Por um Karantami incompleto		
Banca Examinadora		
Prof. Orientador	Reinaldo Gordenato	
	Kaida Holanda	
	duiz Carlos Oliveira Junior	
Data de Apresentação	5/12/2018	
Parecer		
<p>A banca avalia a qualidade da monografia, sobretudo pelas análises filmicas em torno do cinema de Karantami. Destaca também o enfoque epistemológico de alguns ao refletir sobre contextos - chave da teoria da linguagem cinematográfica.</p>		
Nota Final	dez	
Assinaturas da Banca		
Prof. Orientador	  	

LUCAS JUNQUEIRA BADINI SERODIO

POR UM KIAROSTAMI INCOMPLETO

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Cinema e Audiovisual, como requisito
parcial para conclusão do curso.

Aprovada em 05 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr. Reinaldo Cardenuto - UFF

Profª Drª Karla Holanda de Araújo - UFF

Prof. Dr Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior - UFF

AGRADECIMENTOS

Nada na vida se realiza sozinho; tudo o que produzimos é um complexo fruto das possibilidades que temos na vida, o lugar em que ocupamos no mundo e as condições que outras pessoas batalharam enormemente para nos dar. Isso não quer dizer que não haja em nós mesmos nenhum mérito; quer apenas dizer que nosso mérito irá provir sempre de encontrar a melhor maneira de explorar as potências e possibilidades que nos deram. E creio que a consciência disso é o primeiro passo para agradecer.

Como não poderia deixar de ser, essa monografia e o que ela marca - o fim do ciclo da graduação! - é escrita não a duas mãos e um computador, mas sim a uma infinidade de mãos, embora ainda um só computador.

São todas essas mãos invisíveis, porém extremamente reais, que me permitiram chegar até aqui do jeito que cheguei aqui. E escrever o que escrevi. Elas são todos os incentivos: todos os livros, todos os filmes, todos as músicas, todos os shows, todas as conversas, todas as discussões, todos os anos de formação básica, toda a preocupação com meu bem-estar e felicidade. Toda a paciência e calma. Todo o amor e carinho.

Elas são as mãos que vêm da ancestralidade, dos laços de sangue, que existiam muito antes de eu existir, e que eu espero poder prolongar. Mãos que já foram e mãos que ainda continuam.

Elas são também as mãos que chegaram aos poucos, as mãos daqueles que somaram sem saber que somavam; aqueles com os quais compartilhamos os memes de cada dia, as cervejas, os churrascos, queijos e vinhos, os infinitos debates sobre política e vida. São mãos não apenas amigas e companheiras, mas são as mãos que nos ajudam a ir além; além do que vemos, do que vivemos, do que somos. As mãos dos outros que nos puxam para eles.

É a cada uma dessas infinitas mãos que gostaria de agradecer por todas as oportunidades e risadas. Se estamos aqui, estamos todos juntos.

RESUMO

A presente monografia se propõe a refletir acerca da filmografia de Abbas Kiarostami (1940-2016), cineasta iraniano de tradição neorrealista, levando em consideração suas reflexões sobre um possível “cinema incompleto”, seu projeto cinematográfico e a maneira como ele se manifesta em suas obras. Para tal, se analisará entrevistas e teóricos acerca da filmografia de Kiarostami, com ênfase na obra *Os Caminhos de Kiarostami* (2004) de Jean-Claude Bernardet, teórico e crítico brasileiro, buscando compreender a metodologia que norteia o trabalho e o pensamento sistemático de Kiarostami sobre cinema. Se buscará, também, perceber como as teorias se manifestam em sua filmografia através da análise fílmica de cinco obras divididas em dois capítulos, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (1987), *E a Vida Continua* (1991), *Através das Oliveiras* (1994), integrantes do capítulo acerca da construção do real e a incompletude fílmica, e as obras *Gosto de Cereja* (1997) e *O Vento Nos Levará* (1999), agrupadas no capítulo acerca da incerteza dentro da estrutura narrativa.

Palavras-chave: Kiarostami, cinema incompleto, espectador.

ABSTRACT

This monograph aims to reflect on the filmography of Abbas Kiarostami (1940-2016), an Iranian filmmaker from a neorealist tradition, taking into account his reflections on a possible "incomplete cinema", his cinematographic project and the way this project manifests himself in his construction. To this end, we'll analyze interviews and theorists about Kiarostami's filmography, with an emphasis on *The Paths of Kiarostami* (2004), written by Jean-Claude Bernardet, a brazilian theoretical and cinema critic, seeking to understand the methodology that guides Kiarostami's work and systematic thinking about cinema. It will also seek to understand how these theories are manifested in his filmography through the film analysis of five movies divided in two chapters, *Where's The Friend's Home?* (1987), *And Life Goes On* (1991), *Through the Olive Trees* (1994), members of the chapter on the construction of the real and film incompleteness, and the movies *Taste of Cherry* (1997) and *The Wind Will Carry Us* (1999), grouped in the chapter on uncertainty within the narrative structure.

Keywords: Kiarostami, unfinished cinema, audience.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”
- Figura 2: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”
- Figura 3: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”
- Figura 4: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”
- Figura 5: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”
- Figura 6: frame de “E a Vida Continua”
- Figura 7: frame de “E a Vida Continua”
- Figura 8: frame de “E a Vida Continua”
- Figura 9: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 10: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 11: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 12: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 13: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 14: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 15: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 16: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 17: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 18: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 19: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 20: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 21: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 22: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 23: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 24: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 25: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 26: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 27: frame de “Gosto de Cereja”
- Figura 28: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 29: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 30: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 31: frame de “O Vento Nos Levará”
- Figura 32: frame de “O Vento Nos Levará”

Figura 33: frame de “O Vento Nos Levará”

Figura 34: frame de “O Vento Nos Levará”

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O INCOMPLETO DE KIAROSTAMI: PROJETOS E MEIOS	13
3	O REAL E O INCOMPLETO: “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”, “E a Vida Continua” e “Através das Oliveiras”	20
4	AS FICÇÕES INCERTAS: “Gosto de Cereja” e “O Vento Nos Levará”	40
5	CONCLUSÃO	58
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61
7	FILMOGRAFIA CITADA	62
8	ANEXO – POR UM CINEMA INCOMPLETO	63

1 INTRODUÇÃO

Por ocasião do Centenário do Cinema ocorrido em Paris, no ano de 1995, Abbas Kiarostami (1940-2016), influente cineasta iraniano nascido em Teerã de tradição neorrealista e ganhador da Palma Ouro do Festival de Cannes em 1997 pela obra *Gosto de Cereja* (1997), escreveu um texto - aqui livremente traduzido do inglês e em anexo - intitulado “An Unfinished Cinema” (Um Cinema Incompleto), no qual ele consolida em poucos parágrafos algumas de suas grandes questões sobre o fazer cinematográfico após os cem anos de sua existência, nitidamente preocupado com como deve ser a futura relação de quem faz cinema com quem recebe esse cinema - o espectador.

Kiarostami se preocupa especialmente em abraçar a plateia: pensar num cinema que valorize a inteligência e criatividade de cada espectador. Um cinema que se dê a liberdade para permitir e necessitar que o espectador interfira; um cinema meio-completo, um cinema incompleto, cuja completude só se alcança na fruição com o espectador - e que nunca é a mesma. Um cinema cujo resultado seja a união da experiência do espectador com o próprio filme.

O mundo de cada trabalho, de cada filme relata uma nova verdade. Na sala escura, nós damos a todos a oportunidade de sonhar e de expressar seus sonhos livremente. Se a arte deseja mudar coisas e propor novas ideias, ela só conseguirá através da criatividade das pessoas as quais nos direcionamos - cada espectador da plateia. (KIAROSTAMI, em “*An Unfinished Cinema*”, livre tradução do inglês)

É a partir do texto de Kiarostami que nasce a inquietação norteadora desta monografia: como conceber um fazer cinematográfico que tencione o espectador a ser também um agente criador da obra? Um cinema que não apenas conte com o espectador, mas que dependa deste para adquirir seu aspecto final?

É bem verdade que o conceito *cinema incompleto* é bastante confuso: o que seria, afinal, um cinema incompleto e, mais importante, como ele pode se manifestar? Para buscar respostas, faremos uma análise do que seria o *projeto de incerteza e incompletude* que Kiarostami acredita trazer para sua filmografia através de entrevistas do cineasta e da interpretação de teóricos acerca do diretor iraniano, bem como de análises fílmicas. Dentre as referências teóricas que norteiam o texto, se destaca Jean-Claude Bernardet, crítico e teórico brasileiro, com *Caminhos de Kiarostami* (2004), um ensaio transformado em livro, onde o escritor busca refletir sobre as

questões estéticas e conceituais que se revelam na obra de Abbas Kiarostami, traçando paralelos com outros realizadores e realizadoras de diversos campos, bem como a literatura e o teatro, visando encontrar os aspectos teóricos fundamentais de Kiarostami.

Nas análises fílmicas, a escolha das obras e a divisão em dois blocos se deu pela percepção de que há nas três primeiras - *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (19887), *E a Vida Continua* (1992) e *Através das Oliveiras* (1994) - uma ligação que as caracteriza como uma trilogia não-oficial atravessada por um evento real que tem profunda influência em Kiarostami, nas quais a incompletude se dá na dimensão do real com a obra, e, nas duas seguintes - *Gosto de Cereja* (1997) e *O Vento Nos Levará* (1999) - há outros modos de se manifestar o incompleto em obras de cunho puramente ficcionais. Há nas escolhas também uma questão cronológica, desrespeitada apenas pela exclusão de *Close-Up* (1991), por considerar que as questões refletidas nesta obra são encontradas também na trilogia de Kiarostami.

Se espera que ao final deste trabalho possamos refletir sobre como seria o cinema incompleto de Abbas Kiarostami, não apenas como projeto conceitual - as ideias que norteiam seu fazer cinematográfico -, mas também a aplicação prática desse projeto em suas obras. Como a linguagem cinematográfica pode permitir a incompletude e, por consequência, evocar o espectador a construir na obra durante sua fruição, criando, assim, um cinema que dê maiores possibilidades ao espectador, que se permita lacunas, espaços nos quais a individualidade de cada espectador deva agir para completar a obra, fazendo surgir um outro filme movido pela imaginação de cada espectador.

Quando nós revelamos o mundo de um filme aos espectadores, cada um deles aprende a criar seu próprio mundo através de suas próprias experiências. Como um cineasta, eu acredito nessa intervenção criativa, caso contrário filme e audiência irão morrer juntos. (KIAROSTAMI, em “*An Unfinished Cinema*”, livre tradução do inglês)

2 INCOMPLETO DE KIAROSTAMI: PROJETOS E MEIOS

Abbas Kiarostami defendia abertamente um “cinema incompleto”, um cinema que se permitisse lacunas visando criar um espaço para a livre apropriação do seu espectador sobre a obra. Desse modo, a obra elaborada pelo cineasta não mais seria que um produto ainda não finalizado, que espera pela contribuição daquele que irá se apropriar dela para que encontre sua completude. Ora, que todo produto cultural e obra de arte se modifica dependendo de quem a consome não é nada novo; tem-se a muito cristalizada a noção de que nenhum espectador ou plateia é inerte em relação ao que vê, escuta e toca: todo espectador irá alargar o universo das obras através de suas interpretações e das relações afetivas que consolida com elas. Se pensarmos assim, se torna previsível que todos os cinemas são, em alguma instância, incompletos. A incompletude seria uma constância e natureza do cinema, cujo destino é a completude através das interpretações dos signos apresentados na tela. Portanto, o que difere Kiarostami de quaisquer outros cinemas?

Talvez o que o diferencie de outros - e faça valer a pena a dedicação desse estudo - seja a noção da incompletude não como natureza puramente interpretativa, mas como possibilidade estética e, por que não dizer, política do cinema, como destaca Kiarostami.

Eu acredito em um tipo de cinema que dá maiores possibilidades e tempo ao espectador. Um cinema meio-criado, um cinema incompleto que se completa através do espírito criativo do espectador, resultando, então, em centenas de filmes. Que pertencem aos espectadores e correspondem a seus mundos. (KIAROSTAMI, em “*An Unfinished Cinema*”, livre tradução do inglês)

Não tanto dar ao espectador a possibilidade de encontrar interpretações possíveis e afetos em relação a narrativa, se conectar com símbolos e signos - fato que é fluxo natural de qualquer produto cultural e artístico -, e sim oferecer espaços de intervenção na própria construção do universo fílmico. Deslocar o espectador de uma passividade para uma postura ativa *dentro* da sala de cinema; não a mera contemplação da fatia de real proposta pelo realizador ou realizadora, mas sim a busca pelas possibilidades narrativas e criativas que essa fatia do real possibilita e que mais se adequa às próprias experiências pessoais do espectador. Assim um filme, para Kiarostami, deve resultar em centenas de filmes distintos entre si, conforme cada espectador encontra seu próprio caminho pela obra.

Explorar a potência de instigar a imaginação do espectador através das incompletudes e das incertezas da obra é o que aproximaria o cinema das outras formas de arte, como a poesia e a música, transformando-o em uma arte maior.

Eu raramente vejo alguém dizer sobre um poema: “Não entendi”. Mas, no cinema, se alguma relação, uma conexão, não é evidente, é comum ouvir alguém dizer que não entendeu o filme. No entanto, a incompreensão é parte da essência da poesia. A gente a aceita assim. O mesmo vale para a música. O cinema é diferente. [...] Acho que, para que seja considerado uma arte maior, deve-se conceder ao cinema essa possibilidade de não ser compreendido. (KIAROSTAMI e NANCY, 2016, pg. 44)

A inquietação de perceber o cinema como uma arte “menor” - embora o termo, tal como “arte maior”, esteja implicado, talvez, em preconceitos e visões aristocráticas do que é arte - parece ser o que move Kiarostami rumo à busca desse outro projeto de cinema que se use deliberadamente as ditas falhas e lacunas como meio de instigar a ação do espectador. O que é considerado como “erro” - a possibilidade de uma não compreensão objetiva sobre a obra - por um certo cinema clássico narrativo hegemônico em Kiarostami se transforma em potência. Através desses espaços, um filme deixa de contar uma história fechada em si para possibilitar, dentro de suas imagens e sons, a invocação de inúmeras histórias.

Quando contamos uma história, contamos *apenas uma* história, e cada espectador, com sua própria capacidade de imaginação, ouve *uma* história. Quando não falamos nada, é como se disséssemos uma infinidade de coisas. O poder passa para o espectador. (KIAROSTAMI e NANCY, 2016, pg. 41)

Colocar tamanha força no espectador só é possível pois Kiarostami acredita, como suas entrevistas demonstram, na capacidade da audiência de encontrar novos rumos para suas imagens e sons. De acordo com Bernardet em “Os Caminhos de Kiarostami” (2004), tal crença é tão presente e constante que podemos falar em uma “estética relacional”, pautada principalmente na crença que o realizador deposita no papel do espectador de intervir e criar a partir dos fragmentos de obra que ele dá a este:

Ele [Kiarostami] multiplica tanto as declarações a respeito desse aspecto que podemos falar de uma *estética relacional*, isto é, uma estética que privilegia o papel do espectador. Os realizadores devem “deixar os filmes inacabados de modo que os espectadores possam completá-los e contribuir com seu próprio imaginário” (Toubiana). (BERNARDET, 2004, pg 52)

Agora, como que tal *estética relacional* se materializa em projeto fílmico? Quais os caminhos estéticos que Kiarostami segue dentro de suas escolhas narrativas e do uso da linguagem cinematográfica que possibilitam a existência das “lacunas” a partir das quais os espectadores podem contribuir criativamente para o alargamento da obra?

Para Bernardet, um dos principais mecanismos narrativos que Kiarostami utiliza para esse fim é colocar o espectador num lugar de subinformação deliberada: “Para Kiarostami, a subinformação está diretamente ligada com a liberdade do espectador.” (BERNADET, Os 2004, pg 53). Ao subinformar o espectador - às vezes deixando-o mais alheio a natureza da narrativa que as próprias personagens, que passam a saber mais do que o espectador - Kiarostami força uma postura ativa deste de *precisar* buscar em cada imagem, som e fala as nuances que irá permitir a ele criar o próprio tecido da narrativa.

A desinformação tem uma função poderosa na relação do espectador com os filmes: como não sabemos por que os personagens agem, prestamos muita atenção a tudo que vemos, a tudo que é dito, já que qualquer detalhe pode nos servir de indício para suprir a falta de informação. (BERNADET, 2004, pg 54)

Ora, negar ao espectador algumas informações relativas a narrativa não é um recurso completamente ausente em um cinema clássico narrativo; inúmeras vezes se utiliza dessa negação com uma finalidade parecida a apontada por Bernardet: negar a informação com a finalidade de gerar tensão e expectativa no espectador, captando sua atenção. O que diferencia a proposta de Kiarostami desse outro uso é que Kiarostami não anseia que todos os espectadores cheguem no mesmo lugar de entendimento.

As pessoas têm ideias diversas umas das outras, e eu não quero que todos os espectadores completem o filme em sua imaginação da mesma maneira, como se fossem palavras cruzadas idênticas, independente de quem as estiver resolvendo. (KIAROSTAMI, 2004, pg 184)

Ele se apropria de um possível e construído “não entendimento” da narrativa para explorar todas as possibilidades que uma história baseada nas mesmas informações dadas aos espectadores pode se transformar graças ao trabalho imaginativo de cada um que a assiste. O cinema não como um quebra-cabeça estático da mesma imagem, no qual quem não chegou em determinado local predestinado é porque “não entendeu” ou “não prestou atenção suficiente”, e sim como um quebra-cabeça orgânico inconstante, que se multiplica e se adapta em função da capacidade imaginativa de cada espectador.

A desinformação alinhada com a herança neorrealista encontrada nas temáticas cotidianas e escolhas de Kiarostami - como a preferência pelo uso de não-atores, a preferência por locações reais, ausência de roteiros dentro dos moldes hegemônicos, ou até anulação do roteiro - deságua numa desconstrução do drama clássico, composto de conflitos e resoluções, em seu cinema, encontrada em obras que analisaremos no próximo capítulo, o que faz surgir um outro movimento dentro dessas obras. “Uma história e seus conflitos podem até existir, mas a partir

do complemento do espectador e não diretamente da narrativa” (RESENDE, 2008, pg 62). Reforçando esse caráter neorrealista, Kiarostami muitas vezes opta por deixar ações como “pontas soltas” no tecido da narrativa, ou seja, ações que são focadas pela câmera - logo, valorizadas pelo dispositivo do cinema, em detrimento de tantas outras possíveis imagens, e que têm sua importância corroborada pela montagem -, mas cujas finalidades não se tornam claras dentro da lógica causal da narrativa. Acontecem e não se desenvolvem, ou seu desenvolvimento não tem impacto num desenrolar de causa e efeito dentro da narrativa. E, conforme aponta Bernardet, essa característica reforça a criação de um universo fílmico pautado pela instabilidade e incerteza.

Essas ações que se distendem e são entrecortadas por outras, essas ações que ficam em aberto, são características do estilo de Kiarostami. Contribuem para dar essa impressão de um mundo não coeso, onde os elementos não se articulam com precisão entre si, as relações de causa e efeito se esfarrapam, prever não é possível, reinam instabilidade e incerteza. (BERNARDET, 2004, pg 58)

De modo sutil, Kiarostami deixa “charadas” dentro da narrativa, cujos sentidos devem ser perscrutados pelo espectador, mesmo embora elas não tenham um sentido único e exato, e suas finalidades sejam exatamente colocar em cheque a ordem causal desse universo fílmico e permitir, assim, que cada um de nós encontre seus próprios significados com base em crenças pessoais e variáveis. Curiosamente, Kiarostami acaba por combinar a subinformação de pontos vitais ao pleno entendimento da narrativa com prover o espectador de outras imagens acessórias que apenas reduzem a relação de causa e efeito da obra, provocando um duplo desnorteamento do espectador com a obra, que precisa buscar sentido na narrativa e ainda sentido nessas outras imagens e ações disfuncionais. A incerteza sobre o que está se vendo só se agrava.

Para agravar essa incerteza, Kiarostami também se utiliza de recursos estéticos da própria linguagem cinematográfica e sua natureza. Entre diversos usos, um se faz especial: o fora-de-campo, ou seja, a noção de que existe no real um espaço imensuravelmente maior na realidade do que o dispositivo do cinema é capaz de capturar e, portanto, a imagem se prolonga para além da tela, e que lhe é bastante sensível.

Basicamente qualquer coisa vista através de uma câmera limita a visão do espectador do que é visível através das lentes, que, por sua vez, é sempre muito menos do que podemos ver com nossos próprios olhos. Não importa o quão extensa é a tela, ainda não se compara com o que nossos olhos podem ver na vida. (DOUGLAS RESENDE *apud* Kiarostami, pg 75)

Dado o fato de que o ato de enquadrar é restringir um pedaço do real posto diante da câmera, creio que restam aos cineastas duas opções: dialogar com o prolongamento do espaço

para além do visível - aceitar o centrífugo da tela de cinema, ou seja, que é uma potência dessa tela “impelir” o espectador para o que está fora dela - ou buscar meios de encerrar o espectador dentro da imagem proposta, negando o fora-de-campo - se aproximando, assim, segundo Bazin (2014, pg 206-207), do que seria a ideia de tela (moldura), uma tela que polariza o espaço para dentro do que está representado nela, encerrando o espectador numa força centrípeta. Obviamente que essas duas potências estão sempre dialogando durante filmes; ora o espectador é impelido para fora da imagem visível através de algum recurso, ora está preso ao que o quadro dá.

Entretanto, em Kiarostami, percebemos em algumas de suas obras uma preferência pelo o que está além do quadro, que, às vezes, como veremos nas análises posteriores, se torna tão ou mais importante do que a imagem efetivamente captada, ganhando força através de outros recursos. Por exemplo, em *O Vento Nos Levará* (1999) há inúmeros personagens, com maiores e menores graus de importância para a narrativa principal, que nunca serão materializados imageticamente na tela, mas cuja existência se dá em resquícios da imagem e do som. Um exemplo que polariza ao extremo a relação entre o campo e o fora-de-campo é a não-imagem da idosa à beira da morte, que só existe através da visão externa do protagonista sob sua casa, sem que a câmera nunca adentre nesse espaço para lhe tomar uma imagem real - numa mesma imagem as forças centrífuga e centrípeta se embaralham. É preciso que o espectador vá além da imagem caso queira chegar numa das possíveis imagens da idosa (e que só será real para esse espectador, única em cada um), mas ao paradoxalmente esse fora-de-campo se dá por uma “penetração” do próprio quadro; um prolongamento que ocorre dentro do próprio quadro. Numa mesma imagem o espectador é forçado para além dela, cujo único caminho para se chegar é através dela.

Se pensarmos a proposta de incompletude e incerteza que Kiarostami faz a seus espectadores, nada mais comum do que esperarmos um forte uso do fora-de-campo, que nele ganha a potência de ser mais um local no qual o espectador poderá participar ativamente da construção - até imagética, embora interna - da obra.

“Se você mostra ao espectador que é como espiar pelo buraco da fechadura, que é apenas uma visão limitada da cena, então ele pode imaginar isso, o que está além do alcance de seus olhos. E espectadores têm sim mentes criativas. [...] O espectador tem sempre essa curiosidade de imaginar o que está fora do seu campo de visão; isso é usado o tempo todo em nosso dia-a-dia.” (KIAROSTAMI *apud* RESENDE, 2008, pg 75)

Ou seja, para ativar essa capacidade criativa do espectador é necessário, antes, torná-lo sensível à própria natureza da imagem - mostrar que a lente da câmera é como o buraco de uma fechadura, a imagem proposta é apenas um *fragmento do real*, e não sua totalidade - o que Kiarostami faz através de uma radicalização do fora-de-campo rompendo com a tradição clássica do espectador como onisciente em relação à obra. Uma vez que este passa a deixar de ver tudo o que acontece se exige dele que preencha os “vazios imagéticos”. Se exige dele que imagine a idosa, materialize as vozes ao telefone, materialize as existências carentes de imagem, presenças de outra ordem. E essas criações únicas do espectador ocorrerão através de algo inerente a sua própria consciência - de modo que a idosa não tem apenas uma imagem, mas sim terá a quantidade de imagens que a totalidade dos espectadores forem capazes de criar. A imagem se multiplica, tal qual a percepção do real se multiplica conforme a quantidade de consciências que dele se apropriam.

Curiosamente, podemos pensar o quanto esse tensionamento entre fora-de-campo e campo que Kiarostami concebe - o tensionamento entre o real *real* (se é que há um) e o *fragmento* de real proposto pelo quadro cinematográfico - sensibiliza o espectador acerca da natureza finita da imagem e rompe com o próprio realismo da obra; ora, que crença no realismo é essa que nos sobra quando percebemos que toda imagem é um recorte deliberado? Ao tencionar a imagem, Kiarostami acaba atraindo a atenção para o próprio dispositivo do cinema, colocando em xeque o que é o real proposto por essa imagem e nos lembrando que, por mais “objetiva” que possa ser a imagem fotográfica (e, por consequência, a cinematográfica), ela ainda não é o real capturado por um dispositivo, e sim uma construção. Deslocar o espectador para esse novo local de insegurança em relação ao próprio realismo da imagem é, também, outro meio que o cineasta encontra de ampliar a incerteza acerca de seus filmes, uma vez que a *mise-en-scène* alude a um certo realismo das imagens propostas, mas a noção que adquirimos acerca do dispositivo nos faz perceber que toda a realidade é construída - logo, pode, e deve, haver mais de uma realidade possível. O que é justamente parte do projeto fílmico de Kiarostami.

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

Esse deslocamento do real se ampliará de outros modos durante a cinematografia de Kiarostami, possibilitando novas potências, como veremos nos capítulos seguintes através da análise de *E a Vida Continua* e *Através das Oliveiras*, e conforme perceberemos, também, o

uso de outras ferramentas linguísticas que corroboram com o *princípio de incerteza* que permeia esses filmes. O que já está claro é como todas as escolhas que Kiarostami realiza em suas obras têm o mesmo princípio e objetivo: dar espaço para a energia criativa dos espectadores. Exigir deles que partilhem da experiência fílmica não como algo passivo, porém sim ativo; que completem lacunas propositais e partilhem da fruição da obra como agentes criadores de sentido, ampliando o universo narrativo e interpretativo das obras, o que só é possível uma vez que Kiarostami vê seu cinema como um cinema plenamente incerto, obras em constante mutação e transição, cujo fim sempre irá variar dependendo daquele que o completa. Um cinema incompleto, em todos os sentidos.

3 O REAL E O INCOMPLETO: “*Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*”, “*E a Vida Continua*” e “*Através das Oliveiras*”

Onde Fica a Casa do Meu Amigo? (1987) não é o primeiro longa de Kiarostami - de acordo com o IMDB, há outras duas obras com aproximadamente uma hora de duração em sua filmografia, pertencentes ao período pré-Kanun¹, mas é o primeiro longa do realizador a circular fora do Irã e a obter um relativo êxito comercial interno.

Antes de tudo, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* trata, em linhas gerais, da saga de um menino para devolver um caderno a seu colega de sala que mora em outra cidade, pois, caso esse colega não consiga realizar seu dever de casa, ele será expulso do colégio. Percebemos na obra a existência dos preceitos narrativos clássicos: um personagem principal, uma situação conflituosa que irá nortear as escolhas e rumos desse personagem principal, barreiras e desafios que irão atrapalhar a jornada do personagem na resolução do conflito, e, por fim, um desfecho que dá conta de encerrar o conflito com uma resolução objetiva e clara. Logo, creio que podemos dizer que *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* é, dramaturgicamente, uma obra narrativa clássica.

A questão em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* é menos se Kiarostami rompe com a narrativa ou não, mas sim os subterfúgios que ele concebe para ir, aos poucos, transgredindo os cânones da narrativa clássica, uma vez que não creio podermos encontrar em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* a consciência de Kiarostami acerca de seu projeto de incompletude, como se torna mais latente em outras obras futuras, nas quais tudo corrobora para a incerteza do espectador. Agora, como essas transgressões ao clássico aparecem na obra?

Apesar de existir a linha narrativa clássica do início (surgimento do conflito), meio (escalada do conflito) e fim (resolução do conflito), podemos perceber na obra que, durante o desenvolvimento da jornada do protagonista, surgem inúmeras personagens e situações que não têm grandes impactos nessa jornada e nem apresentam relação causal explícita com a progressão da narrativa. Essas situações que rodeiam a narrativa sem efetivamente tocá-las são exemplos da tendência de Kiarostami de criar mundos não coesos e diminuir a relação de causa

¹ Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, órgão do qual Kiarostami foi diretor por anos e a partir do qual ele e outros realizadores aproveitaram para desenvolverem suas linguagens e realizar obras

e efeito das imagens para desestabilizar o espectador, como já foi mencionado no capítulo anterior. Porém, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, elas servem também a uma tentativa de aproximar a busca do menino à experiência mais próxima do real possível. Permeiar a jornada com situações cotidianas é permitir que a obra seja atravessada pela aleatoriedade do real. Um exemplo se dá quando Ahmed está em casa após a escola e tenta realizar seus deveres, sendo sempre frustrado por algum pedido de sua mãe em alguma tarefa doméstica.

Embora a ideia desses atravessamentos seja corroborar a impossibilidade do menino de dar conta de seu dever de casa nesse espaço onde lhe é constantemente exigido que abra mão do dever - reforçando essa ironia entre o que pedem a ele e o que exigem dele -, por que Kiarostami opta por uma repetição à exaustão dessa situação, totalizando mais de 10 minutos nesse dilema, com consideráveis momentos de pura contemplação dessa vida cotidiana? Creio que essa opção visa dar ao espectador o tempo necessário para que ele se empenhe numa busca de encontrar a relação de Ahmed com a mãe e a avó, com as tarefas domésticas; enfim, dar ao espectador pequenos fragmentos da vida cotidiana de Ahmed para que ele possa ir criando o quebra-cabeça que lhe permitirá se conectar com o protagonista ao ponto de partilhar da angústia que toma a personagem quando ele se dá conta de que ficou com o caderno do amigo por engano.



Figura 1: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”

Se, por um lado Kiarostami não exatamente cria uma obra com desenvolvimento incompleto, por outro já em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* ele permite que situações incompletas se unam ao tecido fílmico. Podemos observar como esse efeito se dá, por exemplo, no momento em que o foco da atenção sai do protagonista Ahmed e passa a um grupo de homens enquanto o jovem vai em busca dos cigarros de seu avô. Nesse fragmento observamos, como espectadores, conversas sobre portas e janelas que em nenhum momento são cruciais à obra (embora essa temática se repetirá mais a frente, no encontro de Ahmed com o antigo marceneiro da cidade), mas que Kiarostami faz questão de inserir em planos fechados nos rostos dos interlocutores, dando um caráter de importância a essas falas sem sentido lógico com a obra; o que há de tão importante nelas que devemos esquecer o protagonista por alguns minutos e permanecer na rua com esses homens desconhecidos? É a pergunta que Kiarostami não faz questão de responder totalmente - embora um desses homens vá ser essencial, pois seu sobrenome gerará uma confusão que irá levar o protagonista novamente rumo à Poshteh perseguindo-o.



Figura 2: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”



Figura 3: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”

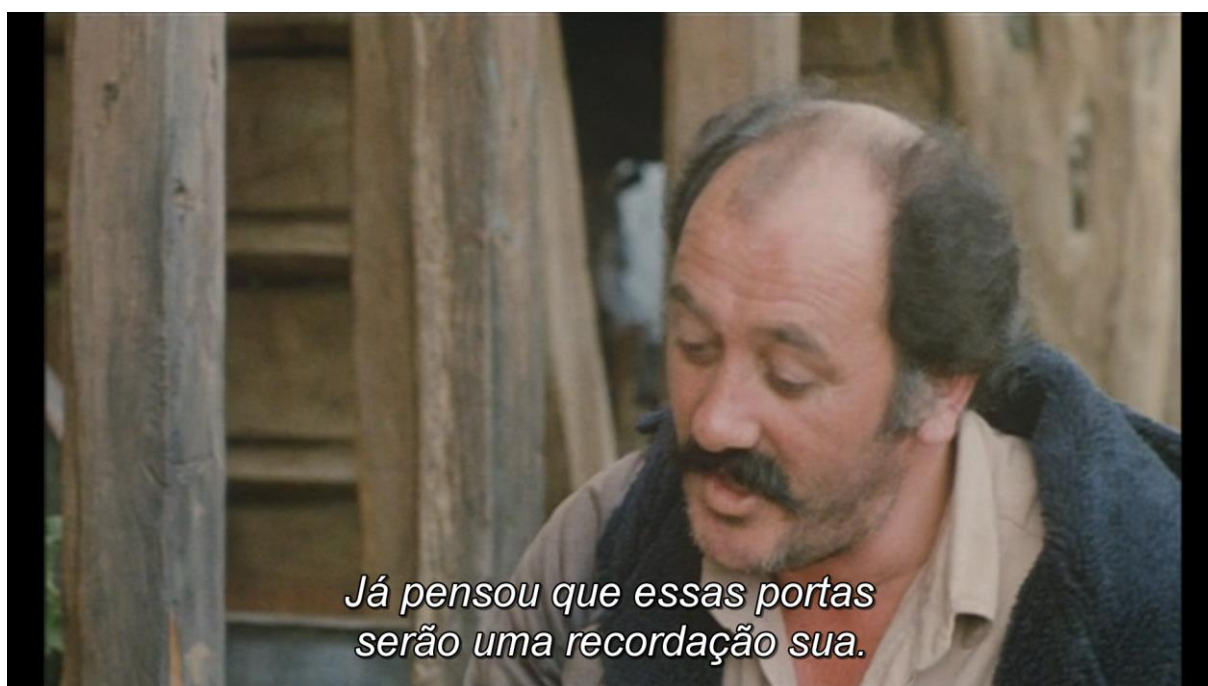


Figura 4: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”

No total, ficamos cerca de 7 minutos - um tempo fílmico considerável - sem a presença de Ahmed, apenas observando as relações entre esses homens, sem quaisquer finalidades, além de conferir um grau a mais de realidade do universo fílmico, além de revelar traços culturais iranianos no tocante a como se enxerga a criação dos mais jovens e os valores importantes de

se cultivar em cada geração. Ao abandonar Ahmed, Kiarostami reforça que existe toda uma outra realidade que extravasa aquela da obra. Forçar o espectador a contemplar uma conversa mundana e banal, no sentido de alheia à narrativa da obra, é sensibilizá-lo para a infinidade de vida que ocorre no “fora-de-campo da narrativa”, mas que poderia ser muito bem incorporada à obra pela necessidade desta se fazer realista. Ao mesmo tempo, reforçar a ideia de um real extra fílmico é lembrar ao espectador que, por mais realista (ou neorealista) que qualquer obra possa ser, ela ainda é um filme, portanto, uma manipulação, uma refração desse real escolhida deliberadamente por algum motivo, mas que esse real continua se desdobrando para além das lentes. De modo sutil, Kiarostami nos lembra que não importa o quanto nos aproximemos ou apeguemos ao drama de Ahmed, nós não devemos nos esquecer que *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* ainda é um filme. Há uma inquietação em Kiarostami de não permitir que a obra se feche sobre si mesma, ou seja, que o universo na qual ela se dá seja composto apenas das situações importantes para si; por mais que seja uma obra ficcional, ele faz questão de ampliar o campo da obra através dessas inserções cotidianas.

Essa inquietação com uma obra que se encerra em si se torna latente também na inclusão de elementos simbólicos no tecido fílmico. Podemos observar isso com especial força em dois pontos: no idoso que irá acompanhar Ahmed até, finalmente, a casa de seu amigo, e na flor que Ahmed coloca dentro do caderno do amigo. No tocante ao idoso, ela se revela na repetição constante, por meio dos diálogos, do fato de o idoso ser o responsável pela confecção de todas as portas e janelas de ambos os vilarejos. Ora, o que há de tão importante nesta condição do ancião que mereça ser repetida à exaustão para o espectador e para Ahmed, o que há nesta característica do ancião que é essencial para a narrativa? O que poderia ser uma característica comum se evidencia na repetição da informação e nos guia para perguntas que não encontraremos respostas em nenhum momento no desenrolar da narrativa; questões que ficam suspensas, inconclusas. De modo semelhante é também a flor que o idoso entrega a Ahmed para que este coloque no caderno do amigo. Mais um elemento que transita entre o aleatório e o banal, porém cujo retorno no último plano do filme ao mesmo momento em que o professor congratula o menino pelo dever bem-feito lhe provém uma outra dimensão simbólica; o local de importância que Kiarostami dá a ela a evidencia sem explicá-la. O que quer dizer essa flor, qual seu sentido, qual sua importância?

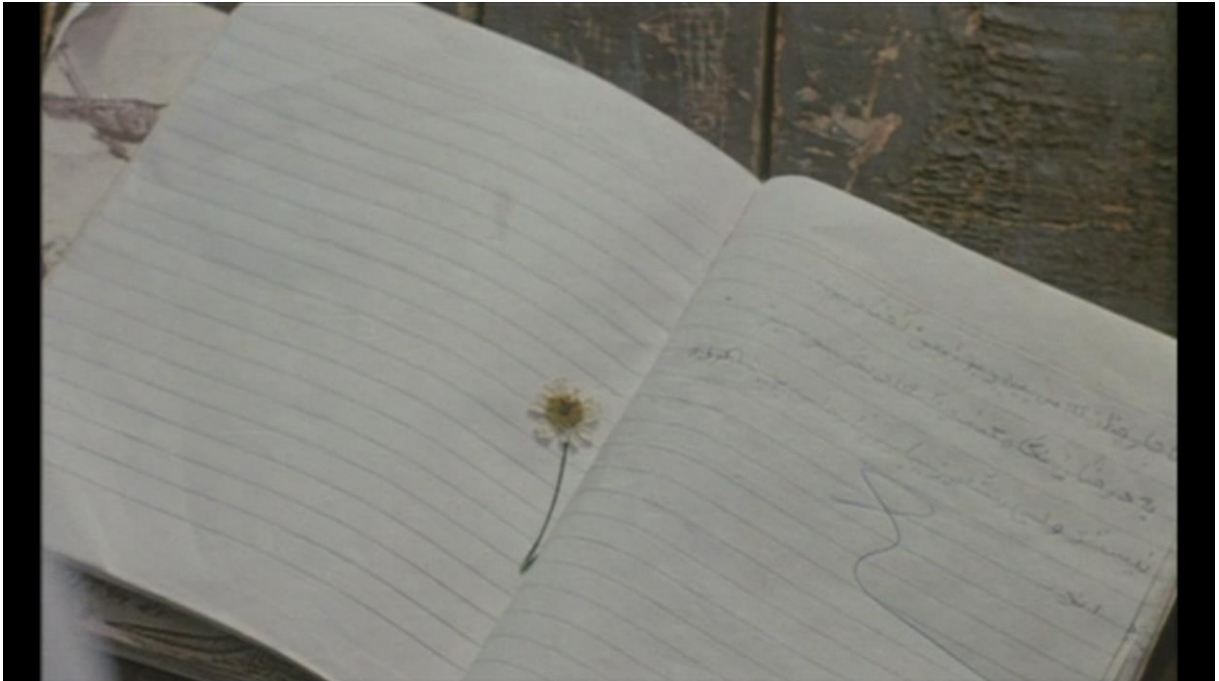


Figura 5: frame de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”

A imagem da flor se desloca do real para o simbólico, do concreto a abstração - dá margem ao questionamento. É no questionamento gerado pela inconclusão que reside, também, a incompletude: o que não está claro requer respostas e, se o espectador não as encontra na obra, só resta e ele que busque em si e no seu entendimento.

Embora não seja necessariamente dar espaço para uma incompletude nos moldes que vimos no primeiro capítulo, creio que ao nos atentarmos a essas questões em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* percebemos como já nesse primeiro longa estão presentes questões que irão se intensificar em outras obras, em especial no filme *E a Vida Continua*, nossa próxima análise nesse capítulo, no qual perceberemos como essas questões se intensificaram.

E a Vida Continua se passa na mesma região que *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, porém após um terremoto que devastou grande parte dela, matando milhares de pessoas e transformando cidades em escombros. Alguns dias após o terremoto, Kiarostami saiu de Teerã com seu filho e foi em direção a Koker, cidade onde rodaram *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, em busca de notícias sobre como estava o ator que interpretou Ahmed.

É dessa situação real que surge o argumento para *E a Vida Continua*: um pai (que mais tarde se descobrirá ser o diretor de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*) e seu filho tentam ir até

Koker após os terremotos para ter notícias do ator que interpretou Ahmed em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Entretanto, estruturar a sinopse da obra dessa maneira é privar o espectador de uma parte importante da experiência fílmica que Kiarostami cria; organizar a linha narrativa deixando claro o motivo da busca retira do espectador a tensão que lhe é sugerida ao acompanhar até os 30 minutos (um terço do filme!) a busca dos personagens sem saber exatamente a quê. Até essa minutagem, o espectador não é consciente do que rege a busca das personagens - a busca pelo ator de Ahmed -, ou seja, durante o primeiro terço do filme o espectador tem menos informação do que as próprias personagens, negando a onisciência do espectador dentro da obra.

O que acontece, de acordo com Bernardet, é que a desinformação deliberada que Kiarostami força o espectador tende a criar uma *dilatação temporal*, pois, uma vez que os motivos pelas quais as ações se desenrolam são desconhecidos ao espectador, a obra exige dele que crie uma outra relação com a temporalidade. Não saber a motivação - ou o conflito - que rege determinada ação da personagem cria tempos narrativos suspensos - algo recorrente na obra de Abbas Kiarostami -, ou seja, o tempo que se desenrola no desconhecimento opera fora da lógica causal narrativa e demanda do espectador que este entre num processo de busca de qual seja essa motivação e do sentido dessas ações dilatadas no tempo.

A desinformação dilata o tempo. Longe do tempo vetorial das narrativas tradicionais, nas quais conhecemos os objetivos dos personagens, mas não o resultado de suas ações, o parco conhecimento da razão de ser das ações que vemos os personagens praticar gera como que um tempo sem finalidade, um tempo em meandros, como o espaço da trajetória que não se dá em linha reta e se espalha em pausas e desvios. É uma fonte de prazer, mas também de insegurança - nunca sabemos com certeza o que estamos de fato vendo. [...] De certa forma, entramos, nós também, num processo de busca e nos associamos à incerteza vivenciada pelos personagens. (BERNARDET, 2004, pg 54)

Em *E a Vida Continua*, ao negar as informações da motivação da viagem por trinta minutos, Kiarostami coloca o espectador num lugar de suspensão - importa menos durante esses minutos saber se eles avançam ou não em relação a seu objetivo do que efetivamente entender qual é o objetivo. Tal qual os personagens, o espectador também começa a buscar algo dentro da obra se aproveitando das pistas que Kiarostami deixa pelo caminho. Ao passo que o espectador busca algo - em especial algo que para os personagens já é claro, mas a ele é obscuro - sua postura torna-se essencialmente ativa; ele precisa se atentar a todos os detalhes possíveis em cada fala, som e imagem caso queira estar em pé de igualdade com os personagens e poder aproveitar o resto da viagem de modo passivo.

Corroborando com a ausência de informações vitais ao entendimento narrativo linear da obra, Kiarostami cria sequências e situações que não possuem conexões de causa e efeito com a situação apresentada. Um exemplo, nestes primeiros trinta minutos da obra, se dá em cerca dos 13 minutos, quando o pai encosta o carro próximo de uma pequena floresta e, sem quaisquer razões prévias, salta do veículo para andar entre as árvores. Durante sua caminhada, ele encontra um bebê que chora numa rede presa entre duas árvores, enquanto sua mãe está um pouco distante, até o filho (Puya) do homem começar a chamar por seu pai e ele retornar ao carro. Ora, em que essa sequência e seu tempo de três minutos foram úteis ao avançar da narrativa, se em nenhum momento foram dadas novas informações sobre como chegar a Koker e tampouco essa situação apresentará relação com quaisquer outras no futuro?

O não desenvolvimento dramático da sequência, sua não ligação com o conflito, traz à tona a natureza metafórica e simbólica das imagens. Natureza esta que cria perguntas: ora, se essas imagens estão fora do desenvolver da narrativa, o que elas querem dizer? Fora da lógica causal, opera a lógica sensorial, que demanda do espectador um envolvimento em encontrar os sentidos da imagem.

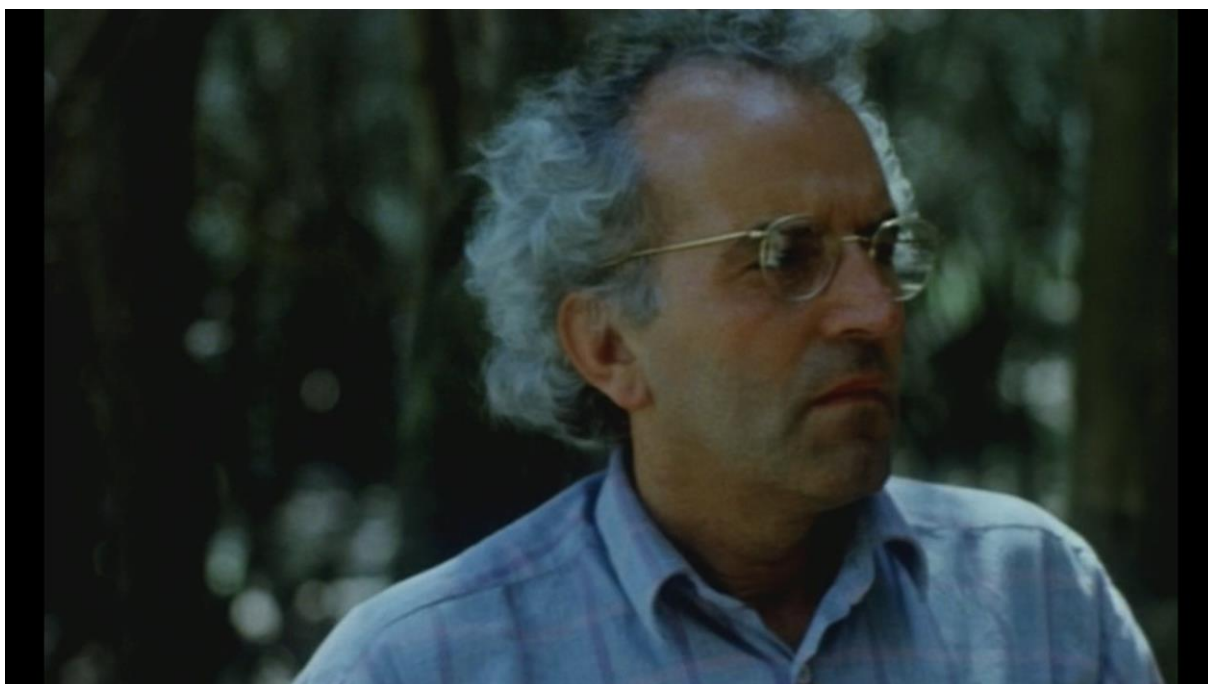


Figura 6: frame de “E a Vida Continua”



Figura 7: frame de “E a Vida Continua”



Figura 8: frame de “E a Vida Continua”

Se narrativamente esta sequência poderia ser descartada e o tempo da obra encurtado, em termos de projeto fílmico e sensação espectral, ela, em conjunto com diversas outras na obra, é essencial; ela faz parte dos momentos nos quais o real invade a obra. O extravasamento do real é o que permitirá uma certa confusão entre ficção e realidade - que é potente em *E a*

Vida Continua, pois a obra já surge devido a um fato do real, o terremoto, mas que será ainda mais potente na próxima análise, *Através das Oliveiras*. São tantos os eventos casuais que tangem a narrativa (como Puya pegando um refrigerante e depois dando um pouco a alguém [que nunca vemos] que lhe pede, as conversas entre o pai e um idoso que foi ator no *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, as conversas entre Puya e uma mulher, entre outros) que a fronteira entre ficção e documentário - ou melhor dizendo, entre uma viagem ficcional encenada e uma documentação sobre uma viagem real - se torna nebulosa, tanto que dois críticos, em uma conversa com Kiarostami, lhe indagaram se *E a Vida Continua* seria ficção pura, ao que Kiarostami responde, conforme Bernardet cita:

“Posso assegurar-lhes que [meu filme] não contém nenhuma parte documentária, pois, durante as primeiras viagens [como sempre as declarações de Kiarostami são imprecisas, ora é uma viagem, ora mais de uma] não tinha nenhuma câmera comigo. Portanto, foi tudo reconstituição, mas com aparência documentária. Até a cena do engarrafamento foi reconstituída.”. (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, pg 54)

Somente neste embrulhamento entre ficção e documentação já reside um princípio de incerteza bastante forte: será a obra ficção ou documentário? Ao decorrer da obra descobrimos que o homem é, na realidade, o diretor de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, fato que abre espaço para novas perguntas: ora, se ele é o diretor da obra, então quem está por trás da câmera?

Bem ao estilo de Kiarostami, as perguntas que a obra suscita só aumentam sem encontrarmos dentro da obra respostas satisfatórias, restando ao espectador apenas que este adquira uma postura ativa para buscar as soluções para essas perguntas e outras que irão aparecer. Afinal de contas, as personagens estão, também, em busca de respostas: o menino está vivo ou não, qual a estrada para Koker, há alguma estrada, afinal.

Como não poderia ser diferente, dada a trajetória da obra, *E a Vida Continua* se encerra com um final aberto. O diretor é informado de que os protagonistas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* foram avistados por uma estrada levando um fogão, porém, quando procura-os, ele acaba encontrando outros dois meninos que, ironicamente, também levam um fogão: seriam estes os meninos que foram vistos pelo homem, ou será que os protagonistas estarão mais adiante com seu fogão? Após se despedir dos meninos, ele continua a busca pela estrada, até ver, no alto dum morro, duas silhuetas. No último plano, vemos o carro, após algumas tentativas, conseguir subir uma íngreme ladeira e desaparecer para fora-de-campo, sem nunca sabermos se aquelas silhuetas são, de fato, os protagonistas do filme anterior, e ali estará o fim da jornada. Como bem aponta Bernardet:

O que fica não é a resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas o não-saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. A certeza, nunca. O que fica é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade.. (BERNARDET, 2004, pg 57)

O final aberto, aqui, não é apenas uma brecha para possibilitar que o espectador crie seu próprio final, ou seja, preencha esse vazio com aquilo que sua consciência diz que seria o melhor para a obra - aos otimistas, aqueles são os meninos e está tudo bem, aos pessimistas, aqueles são quaisquer meninos e a busca continuará, eterna e, talvez, falha. O final aberto é, também, uma maneira de permitir que o próprio fluxo do viver penetre no tecido fílmico, como aponta François Niney:

Encontros aconteceram, problemas específicos surgiram e levaram as personagens a se procurar, se ajudar ou se ignorar e a achar soluções provisórias ou não; mas o caminho, o amor, a vida continuaram para além da colina, para além das curvas da estrada ou da floresta de oliveiras, para além do último plano. Do mesmo modo como a vida continua através do filme, o filme continua através da vida. O filme é aberto nos dois extremos. (NINEY, 2004, pg 131)

Assim, ser incompleto, em *E a Vida Continua*, é também preservar a naturalidade da existência e permitir que o espectador não se esqueça que, mesmo sendo apenas um filme, existe um antes e existirá sempre um depois, que jamais será possível de caber num todo fílmico; depois esse que se concretiza exatamente no espectador e na sua capacidade de continuar a história.

Se *E a Vida Continua* já tencionava o real e a ficção com o que seria um registro falseado da viagem real de Kiarostami com seu filho, *Através das Oliveiras* irá levar essa tensão ao máximo, sendo uma obra sobre as filmagens de um episódio ficcional dentro de *E a Vida Continua*. Tal qual este, qualquer tentativa de criar uma sinopse verossímil que preserve a potência da obra como experiência espectral é frustrada; em *Através das Oliveiras* Kiarostami parece ter conseguido o que desejava: um filme que sejamos incapazes de “falar ao telefone” sobre o que ele é. Seria *Através das Oliveiras* a história sobre uma equipe de filmagem tentando filmar um filme que se passa logo após o terremoto ou seria *Através das Oliveiras* a possível história de amor entre Hossein e Tahere durante um set de filmagem?

Em linhas gerais, podemos afirmar que *Através das Oliveiras* é sobre o dia-a-dia de uma equipe de filmagem tentando gravar um filme numa pequena cidade do interior do Irã. Porém,

será mesmo sobre isso? De qualquer forma, há uma camada essencial de metalinguagem, pois o episódio que o diretor ficcional de *Através das Oliveiras* tenta retratar aparenta ser um ocorrido em *E a Vida Continua*. Há um apreço especial pela cena na qual o protagonista deste encontra com um jovem casal que decidiu se casar apenas um dia após o terremoto, embora nunca fiquem claras quais são as dimensões reais do filme ficcional dentro de *Através das Oliveiras*, pois acompanhamos muito pouco do enredo desse filme dentro do filme.

Já no início da obra, um ator se apresenta à câmera dizendo que ele será o ator que interpretará o diretor, enquanto que todos os outros atores foram escolhidos no local - logo, fica claro que este diretor não é o diretor *real*, ele é apenas um ator que interpreta um diretor. Entretanto, na próxima cena ele começa a escolher possíveis jovens mulheres para participarem do filme que irão gravar, e fica a questão: essas jovens estão sendo selecionadas *para qual filme*, afinal? Para o filme que esse ator-diretor se propõe a filmar dentro de *Através das Oliveiras*, ou para o filme que Kiarostami está a executar? Quando o ator-diretor se dirige diretamente à câmera, logo, por consequência, também ao espectador, a confusão metalinguística se instaura, pois ele rompe a quarta parede e, pelo papel que diz desempenhar (diretor), acaba por colocar em xeque Kiarostami; quem será Kiarostami nessa brincadeira de autoria? Embora com o decorrer da obra fique claro que Kiarostami é o *outro diretor*, aquele que está atrás do verdadeiro dispositivo fílmico - e não a câmera cênica - por alguns momentos a autoria da obra se encontra dúbia. Se, talvez, o ator-diretor nunca tivesse se dirigido à câmera - e, assim, assumido que isso é um filme -, essa confusão nunca tivesse se instaurado, pois, enquanto espectadores, iríamos assumir que *Através das Oliveiras* é a ficção sobre um *set* de filmagem, tal qual, por exemplo, *Noite Americana* (1973) de Truffaut.

Ora, o assunto cinema nunca foi alheio ao próprio cinema; são inúmeras as obras que retratam o próprio cinema, seja enquanto conceito, seja enquanto prática, os *sets* de filmagem. O que difere *Através das Oliveiras* de *Noite Americana* não é tanto a metalinguagem, mas sim como Kiarostami quer que seu espectador se aproxime de seu filme: deixando claro que *Através das Oliveiras* não é um registro documental de *making off* sobre um filme ou tampouco uma ficção sobre o fazer cinematográfico, e sim um filme próprio que se utilizará desse fazer cinematográfico fictício e desse ator-diretor para chegar a si. Dessa maneira, Kiarostami revela no início o dispositivo fílmico, tornando impossível um olhar distanciado e voyeurístico das situações, nos convocando a interagir com a obra, tamanha é a potência da quebra da quarta parede nos primeiros minutos. O ato do diretor se revelar ator e se dirigir diretamente ao

espectador rompe a passividade, pois deixa claro que as fronteiras da representação estão dúbias. Corroborando com o dúbio de quem seria o realizador, a Sra. Shiva invade o quadro e se dirige ao ator-diretor para avisá-lo de que as candidatas ao papel estão com fome e precisam ir embora, pedindo para que ele acelere o que está fazendo; ora, se as meninas precisam ir, por que ela não se dirige ao *verdadeiro* diretor, Kiarostami, que está atrás do dispositivo?



Figura 9: frame de “O Vento Nos Levará”



Figura 10: frame de “O Vento Nos Levará”

Para Kiarostami, entretanto, essa cena deveria encerrar qualquer confusão:

Existem três diretores: o que está por trás da câmera sou eu; o segundo é o diretor de *E a Vida Continua*, interpretado por Keshavarz; e o terceiro é Kheradmandi, que interpreta o personagem do diretor em viagem. A primeira sequência - aquela em que Keshavarz revela ser o ator que personifica o diretor - deveria esclarecer todos os equívocos: o filme é uma reconstrução da realidade, e não a própria realidade, é a reconstrução do set e não o próprio set. (KIAROSTAMI, 2004, pg 241-242)

A questão é que talvez só se encerre se considerarmos que *Através das Oliveiras* é sobre o set de *E a Vida Continua*, mesmo que uma representação e não o momento real. Entretanto, observamos bem poucos momentos nos quais aquele faz alusão a este; somente nas cenas em que há a claquete - que, aliás, diz *Através das Oliveiras*, e não *E a Vida Continua*, mais uma confusão proposital, pois, se *Através das Oliveiras* é, então, sobre a gravação de *E a Vida Continua*, como que na claquete consta o nome real do filme? - que vemos os dois se conectarem. Salvo isso, há poucas cenas que façam alusão a gravação do outro; e uma delas acaba criando uma camada a mais de perturbação, por se tratar de um *flashback*.

Aos trinta e um minutos, logo após uma conversa entre Hossein - o ator responsável por interpretar o marido de um jovem casal recém-casado - e o ator-diretor sobre a história “real” daquele com Tahere - a atriz responsável por interpretar a esposa -, o registro temporal da obra muda, ao inserir um *flashback* de um momento em que Hossein confronta a avó de Tahere no cemitério e acaba chegando ao set de filmagem por acaso. Um fato curioso dessa cena será que, apesar de termos o olhar de Hossein para Tahere, nunca temos o suposto olhar de retorno dela a ele, que ele tanto enfatiza como sendo o momento no qual o amor foi recíproco; Kiarostami nega ao espectador mostrar o rosto de Tahere e daí só pode surgir a dúvida, a incerteza: ela olhou para ele ou não?

Apesar de *flashbacks* serem recursos bastante comuns na linguagem cinematográfica e já naturalizados no espectador, este criado por Kiarostami coloca em xeque o dispositivo cinematográfico novamente. Ora, se estávamos vendo imagens que remetiam aos bastidores da realização de um filme, com seus dramas internos e a vivência cotidiana da equipe, com a habitual sensação de haver um real extra fílmico que invade o cinematográfico corroborando com a sensação de que há vida para além do quadro proposto - vide o plano longuíssimo no qual a Sra Shiva dirige por uma estrada rural e dá carona a um homem cujo rosto nunca vemos

- num registro bem próximo do neorealismo já característico de Kiarostami, como que de repente isso se rompe para vermos uma imagem do passado?

Como seria possível essa câmera - que por mais dramatizada que seja, ainda é até aqui próxima do registro, do documento, por criar uma relação bem delimitada de temporalidade; há um encadeamento temporal claro das ações - de repente registrar o confronto entre Hossein e a avó de Tahere se ele era ainda alheio ao universo do filme que a equipe está gravando? Então ele não era alheio - e nem nunca o foi. Ou essa câmera visava regravar um acontecimento, afirmação que não encontra indícios na obra, ou a existência de Hossein está atrelada a sua existência fílmica, e, portanto, é representação. Somente assim seria capaz de se ter uma imagem dele que “foge” ao indício da câmera de registro inicial. É representação que vai além da representação inicial proposta ao romper a quarta parede.



Figura 11: frame de “O Vento Nos Levará”

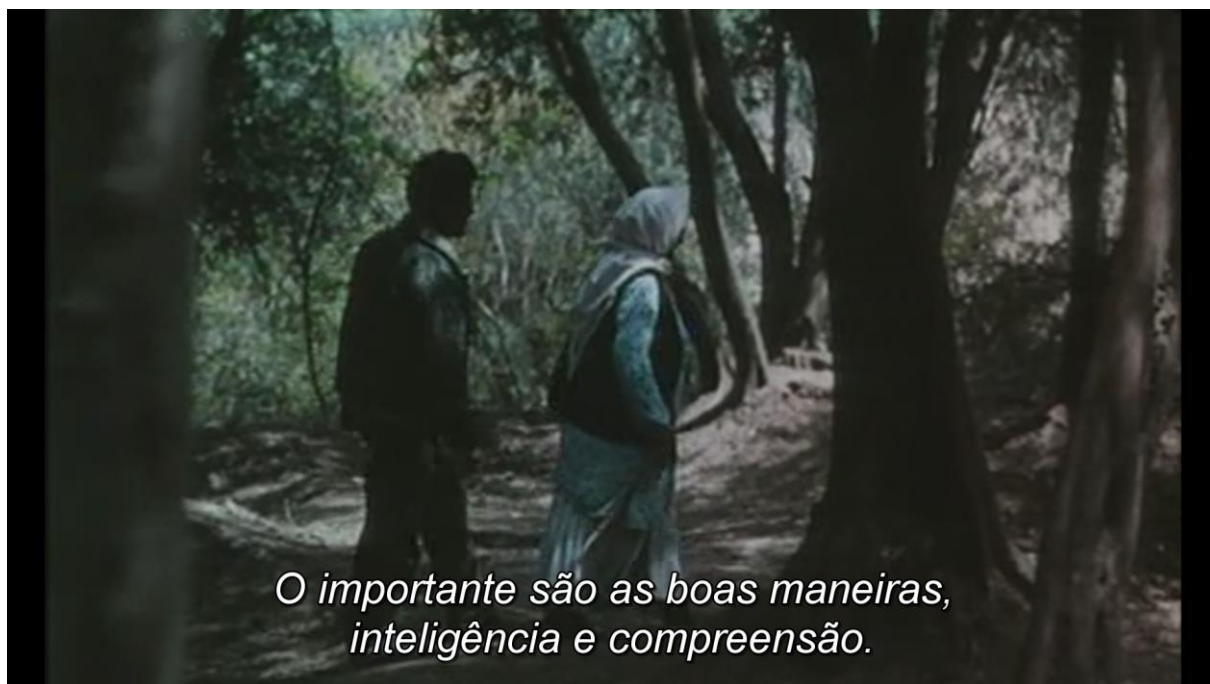


Figura 12: frame de "O Vento Nos Levará"



Figura 13: frame de "O Vento Nos Levará"

Esse *flashback* acaba por, na realidade, corroborar com Kiarostami: afirma que o que se vê é, sim, ficção. É tanta ficção que se permite ignorar a temporalidade dos eventos e a própria natureza da imagem para trazer um momento de conflito essencial aos personagens, mas cujo *acontecimento* é de um passado em que não há sentido a câmera de registro ter captado. Logo,

só restam as opções de encenar novamente o acontecimento ou assumir que tal acontecimento nunca existiu no *real*, sendo apenas uma criação ficcional - tal qual Hossein, Tahere, o ator-diretor, e todo o universo fílmico. Novamente, restam, pelo menos, duas opções possíveis para resolver o impasse, sem que nenhuma delas encontre bases sólidas no resto do filme para se autoafirmar.

Será, então, que *Através das Oliveiras* é *mesmo* sobre seu predecessor? Caso ele seja e o espectador tenha tido acesso ao anterior, talvez a cena inicial ajude a encerrar a confusão de representação, porém, caso o espectador não tenha visto *E a Vida Continua* ou não aproprie *Através das Oliveiras* como a história sobre o outro filme e sim como a história sobre um *set* qualquer, ou quaisquer outras possíveis histórias que surgem da abertura que a obra propõe com todas as suas dúvidas - será a história de Hossein e Tahere, será a história do ator-diretor - a confusão da representação continuará. E talvez só tenha fim na apropriação de cada espectador distinto. Ou seja, caberá a cada espectador que encontre o fundamento que lhe parece melhor para dar fim a uma certa crise da representação que Kiarostami instaura ao confundir sucessivamente camadas de “real”, e a partir de aí ter a sua própria e única experiência fílmica, com todos os desenlaces que cada escolha trará.

Como se tencionar o real com o ficcional em diversas camadas ainda não fosse o suficiente, Kiarostami também nega informações essenciais para que o espectador firme o pé em bases mais sólidas. Nessa empreitada de sub informar o espectador a personagem de Tahere merece especial atenção: ela é a personificação da incompletude, do questionamento, pois, embora no começo se mostre um jovem de forte personalidade e manifeste seus desejos claramente, após o encontro com Hossein ela se cala. Ao se calar, seus pensamentos se tornam velados não apenas a Hossein, porém também ao espectador, que fica sem acesso a quaisquer sequências nas quais ela poderia se abrir - em realidade, o espectador assume a perspectiva de Hossein, aquele que tudo fala e indaga, que busca tentar entender o que se passa dentro da mente de Tahere, enquanto esta é apenas um enigma.

Silenciar completamente a jovem é criar um ponto de inconcluso fortíssimo que encontrará seu limite na última sequência, quando Hossein decide ir a pé atrás da jovem após as filmagens para indagá-la uma última vez se, afinal, eles têm algum futuro juntos, a perseguindo por entre árvores em planos que a câmera capta em constantes *travellings*, materializando na imagem a busca de Hossein por Tahere. Após a busca de Hossein se alongar por cerca de 9 minutos em planos fechados e médios, ela se abre para um grande plano geral

no qual Tahere anda por um campo até Hossein se aproximar dela e ela finalmente parar. Neste momento Kiarostami opta por cortar o som dos diálogos entre os jovens e substituí-los por uma música, tornando o conteúdo da possível conversação velado ao espectador, enquanto ele contempla a paisagem e observa, após alguns segundos, Hossein voltando correndo pelos campos. Embora essa supressão sonora no final da obra evite que o espectador finalmente saiba o desfecho real da tensão entre os dois, Kiarostami oferece outros sutis elementos sensoriais - como a música, o gesto de Hossein voltar correndo pelos campos, a substituição da paisagem, antes sempre permeada pela destruição do terremoto por um amplo campo de árvores e recheado de verde - que podem aludir a algo. A questão da incompletude se revela exatamente nesta última expressão: *podem aludir*. Poder aludir deixa claro que há uma inconclusão, evidencia a dúvida acerca da situação.



Figura 14: frame de “O Vento Nos Levará”

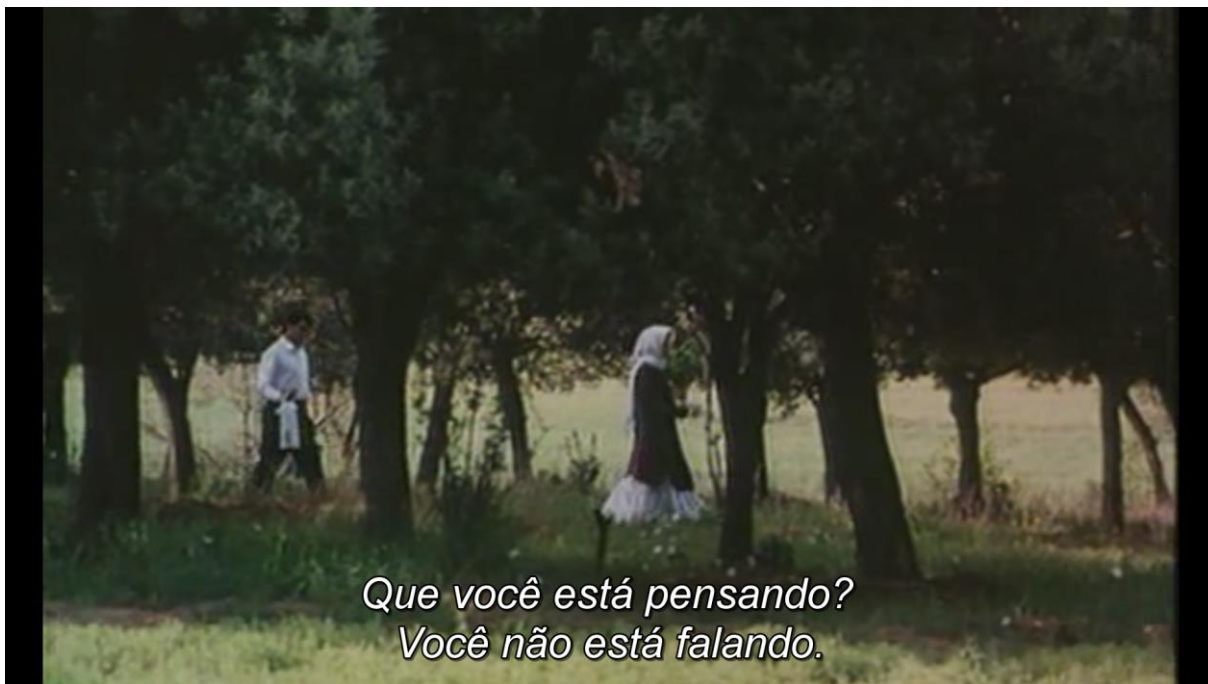


Figura 15: frame de “O Vento Nos Levará”



Figura 16: frame de “O Vento Nos Levará”

Se bagunçar ao limite as camadas da representação e do real dá ao espectador de *Através das Oliveiras* de não apenas completar consigo mesmo questões narrativas, mas também decidir qual caminho o filme deve ter em termos do que ele é, negar as informações é romper a onisciência narrativa e demandar que o espectador atue como agente criador da fábula. Ao criar

um real atravessados de incertezas e incompletudes, Kiarostami dá o poder ao espectador de montar seu próprio filme, de acordo com o que lhe parece fazer mais sentido.

4 AS FICÇÕES INCERTAS: “*Gosto de Cereja*” e “*O Vento Nos Levará*”

Se no capítulo anterior percebemos como a incerteza em Kiarostami pode se manifestar numa confusão deliberada entre o real e o ficcional, na qual as fronteiras entre os dois se reduzem ao limite gerando uma inquietação do espectador acerca de qual tipo de obra ele observa - e os desdobramentos dessa inquietação sem resposta - agora, com *Gosto de Cereja* e *O Vento Nos Levará*, os dois longas subsequentes de Kiarostami, perceberemos outras manifestações da incompletude em campo estritamente ficcional. Isso não quer dizer em absoluto que ainda não é plausível existir essa confusão, contudo observaremos que estas duas obras possuem um caráter ficcional narrativo muito mais claro, o que acaba por modificar suas maneiras de incerteza e incompletude, embora outras formas continuem recorrentes.

Cronologicamente, começaremos por *Gosto de Cereja*. Talvez a sinopse mais apropriada a manter a experiência que Kiarostami propõe ao seu espectador seja: Sr. Badii dirige seu automóvel em busca de alguém que aceite ser pago para ajudá-lo em algo - uma sinopse que pouco, ou nada, diz. Entretanto, como já é recorrente no estilo de Kiarostami após *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, é impossível uma sinopse detalhada que possa preservar parte importante da experiência: o não saber do conflito fundamental que rege a obra. Em realidade, Sr. Badii busca alguém que aceite por 200.000 tomans o trabalho de, no dia seguinte ao amanhecer, ir até uma cova do lado de uma árvore, chamar por ele duas vezes, “Sr. Badii, Sr. Badii”, e, caso ele responda, ajudá-lo a sair da cova, ou, caso ele não responda, enterrá-lo com vinte pás de terra. Com essa necessidade, Sr. Badii percorre as estradas iranianas olhando homens, em busca de alguém que seja capaz de lidar com seu suicídio e necessidade de ser enterrado.

Seguindo o estilo já definido por Kiarostami de subinformação inerente a sua filmografia, seguimos até os 24 minutos da obra sem saber ao certo o que é que o Sr. Badii busca - e nos colocando em busca também. Aos poucos, através do contra-plano de Sr. Badii dirigindo, vemos desfilar inúmeras figuras masculinas pelas janelas do carro, aparentemente trabalhadores diversos, que devem esperar em praças e locais para que pessoas que necessitem de seus serviços os procurem, o que dá a *Gosto de Cereja* uma camada documental bastante potente. Entretanto, sem saber exatamente para qual serviço eles são procurados, a ambiguidade só aumenta - reforçando esse caráter, percebemos que todas as visões externas ao carro são necessariamente pontos-de-vista de Sr. Badii, ou seja, o espaço para além do veículo, o fora-

de-campo para além da personagem só existe pelos seus próprios olhos; de algum modo, o espectador está confinado ao protagonista, depende deste para ver o mundo do lado de fora. Se dependemos do Sr. Badii para ver o mundo do lado de fora, é porque tudo o que vemos do mundo é aquilo que o Sr. Badii também vê; nossa visão do mundo é condicionada ao desejo dele de ver o mundo - e o que ver no mundo, que neste caso se materializa em paisagens permeados de pó e terra.



Figura 17: frame de “Gosto de Cereja”



Figura 18: frame de “Gosto de Cereja”

Talvez se nunca houvessem os contra-planos pontos de vista dos homens na janela do carona, nunca ficasse claro que Sr. Badii busca homens, e a busca se tornaria mais difusa, mas menos ambígua - não saber nem o que ele procura abre mais margem a imaginação, porém saber o que ele procura e não o porquê encerra o espectador em uma pergunta mais forte. Alguns críticos confrontaram Kiarostami se existiria algum teor homossexual na busca de Sr. Badii, ao que ele responde:

“Claro que foi intencional produzir essa impressão. Esses subentendidos um pouco viciosos me parecem interessantes. Gosto muito de crianças. Tenho muito prazer em conversar com elas. Mas sei que alguém vendo isso de fora pode se equivocar completamente sobre os propósitos de nossas conversas. Agrada-me induzir o espectador em erro dessa forma, e confrontá-lo com a sua própria perversão, seus próprios fantasmas.” (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, pg 75)

Mais do que induzir o espectador ao erro, Kiarostami deixa uma migalha de *algo* que o espectador pode interpretar como uma informação sobre o protagonista e, quando tiver noção do desejo suicida de Badii, buscar sua ressignificação, em especial se levar em consideração a realidade homossexual dentro do islamismo. Seria, talvez, esse um dos motivos para ele buscar o suicídio? Entretanto, essa pergunta só é válida se o espectador tomar essa indução de Kiarostami como verdade e, a partir daí, tecer sua verdade sobre as coisas. Tecer a própria verdade corrobora bastante com a ausência de informações da vida pessoal do Sr. Badii; em nenhum momento sabemos nada mais que seu nome e, talvez, preferência sexual - embora,

salvo o comentário de Abbas Kiarostami sobre, tal preferência seja bastante dúbia -, pois “procurei dar o mínimo de informações sobre ele, sobre as razões pelas quais pretende suicidar-se. Queria evitar que o espectador estabelecesse qualquer relação afetiva com ele” (KIAROSTAMI, 2004, pg 245). Novamente, há o movimento de desinformação deliberado de Kiarostami que se dilui por toda a obra. O não saber do motivo que impele o Sr. Badii ao ato acaba por esvaziar o juízo de valor tão presente em temáticas complexas, como o suicídio - o espectador perde a capacidade de avaliar moralmente se este homem possui motivos suficientes ou não (seja lá qual que seja a balança para tal) para ter o suicídio como uma escolha “válida”. Ainda sobre a temática, Kiarostami nos diz:

Aquele homem deveria permanecer um mistério, para que fosse mais fácil fazer dele uma abstração e para que a questão do suicídio fosse considerada não um problema desse personagem, mas de cada espectador. (KIAROSTAMI, 2004, pg 245)

Após esse prólogo, Sr. Badii irá ter três encontros com três personagens distintos: um jovem oficial do exército, um seminarista afegão e um taxidermista, nos quais em cada encontro ele tentará convencer o outro a ir lhe cobrir com terra no dia seguinte, caso esteja morto. Em todos os encontros, há o predomínio do clássico plano com contra-plano das conversas, porém que em algum momento todas são atravessadas por longos *travellings* filmados distantes que acompanham o carro pelas curvas da estrada, aparentemente motivados pela aproximação do carro à cova. Entretanto, a cova, elemento narrativo tão importante, nunca é plenamente materializada na imagem - embora haja um fragmento dela no final da obra, ainda é apenas um pedaço, sem sua dimensão completa -, tal qual os arredores dela. Há uma necessidade de Kiarostami de não revelar ao espectador o buraco no qual Sr. Badii deverá se deitar para morrer (ou não), embora muitas vezes o quadro se aproxime bastante dela e as personagens interajam diretamente com ela. Essa necessidade acaba corroborando com a questão levantada por Kiarostami de transformar o suicídio não num problema da personagem, mas de cada espectador, uma vez que, por não termos a imagem da cova, cada um deve criar a sua própria cova, distanciando ainda mais o suicídio do Sr. Badii dele mesmo e transformando numa experiência individual de cada espectador.

Em termos narrativos, os dois primeiros encontros são tentativas frustradas de encontrar a pessoa certa para o trabalho - tanto o oficial do exército quanto o seminarista recusam (embora este nunca dê uma negativa formal à câmera, se fica subentendido após um plano no qual ele e Sr. Badii conversam sem que o áudio nos dê o conteúdo dessa conversa final). Após a frustração com o seminarista, há uma sequência que merece destaque por romper a lógica narrativa até

então estabelecida com o espectador, na qual Sr. Badii para o carro perto de uma construção, salta do carro (pela primeira vez, salvo perto da cova) e anda a esmo pelo local, contemplando a paisagem e alguns detalhes. De repente, a câmera adquire uma potência completamente simbólica, com os pontos-de-vista do Sr. Badii contemplando a terra caindo, a trituração do concreto, sua sombra em meio a essa força terrosa da imagem, rompendo com o registro mais calcado pela narrativa até então. Ora, o que são essas imagens que Kiarostami, via o olhar de Sr. Badii, oferece ao espectador? São imagens “oferecidas como símbolos que não temos o que fazer além de decodificá-las, ou não” (BERNADET, 2004, pg 84), imagens que vão além da imagem como força narrativa, dependendo do espectador um esforço para traduzi-las e transformá-las em algo que irá agregar à obra, ou aceitá-las apenas como imagens e parte da experiência proposta. Ao mesmo tempo imagens que não corroboram objetivamente com a narrativa, não a auxiliam a “ir para a frente”, e também símbolos que, vinculados ao tecido narrativo, buscam evocar no espectador uma experiência sensorial que guie a sua imaginação dentro de uma postura ativa na obra.



Figura 19: frame de “Gosto de Cereja”



Figura 20: frame de “Gosto de Cereja”



Figura 21: frame de “Gosto de Cereja”

Essa sequência marca também uma mudança no tempo fílmico da obra, antes tão realista e próxima do real para um tempo suspenso. Os momentos que Sr. Badii passa em meio à poeira

e aos escombros operam numa suspensão temporal reforçada pelo caráter subjetivo e metafórico das imagens, que desloca o espectador para um campo sensorial alheio ao real e muito próximo da experiência do personagem. Por outro lado, essa alteração de registro evidencia também o registro anterior: o tempo extremamente real de *Gosto de Cereja*.

Acompanhamos Badii no decorrer de um trajeto que dura algumas horas, sem grandes intromissões nas relações temporais. Não há flashbacks; inexistente o tempo psicológico; os saltos temporais são tão poucos e minuciosos que, muitas vezes, nem olhares atentos os percebem [...] não existem grandes passagens de tempo; as montagens paralelas, perspicazes para a extensão de uma ação, tampouco são empregadas. (CARDENUTO, 2002, pg 10)

Esse tempo tão próximo ao natural é uma estratégia, segundo Reinaldo, para “não mostrar tudo”, pois o “não corrompimento da Natureza” bem como a busca por uma simplicidade linguística dão ao espectador o tempo para produzirem sua atividade. Ao ignorar a possibilidade de elipses e acelerações temporais, Kiarostami permite que o espectador tenha respiro na sua experiência fílmica para a construção crítica e criativa no momento da fruição da obra.

Após a sequência subjetiva de Badii, há uma elipse temporal que começa já com a terceira presença - o taxidermista - dentro do carro após o Sr. Badii ter o levado até a cova, feito sua proposta e o taxidermista aceitado. Essa elipse oculta ao espectador saber quaisquer pontos da relação dos dois até a cova, as reações do taxidermista e as possíveis conversas entre eles, além de marcar, também, uma mudança no ponto-de-vista da narrativa. Há nesse não saber a negação de algo fundamental: como que Sr. Badii convenceu este homem a finalmente ajudá-lo, fazendo o que ninguém até então queria fazer?

Justamente quando o método persuasivo badiiniano obtém sucesso, nada é mostrado. É irônico e fatídico para um público acostumado com um cinema esteticamente clássico, cujo objetivo é “mostrar tudo”, não estar a par dos momentos dramaticamente mais fundamentais de *Gosto de Cereja*. (CARDENUTO, 2002, pg 16)

A partir dela, o guia visual e narrador passa a ser o taxidermista - que começa um discurso de como ele também já esteve no lugar do Sr. Badii e graças a uma amora desistiu do suicídio -, guiando a viagem, por uma “estrada mais longa, porém mais bela”, enquanto a câmera acompanha em longos *travellings* distanciados a paisagem mudar. A mudança da narração pela vivência do taxidermista ocorre oscilando entre grandes planos abertos da paisagem e eventuais planos que mostram o taxidermista falando com o Sr. Badii de dentro do carro. Aqui Kiarostami escolhe não materializar as memórias do homem através de *flashbacks* ou outros recursos

linguísticos do cinema, fato que permite que o espectador construa com sua própria criatividade as imagens que a narração do homem evocam.

O espectador aproxima-se do universo do protagonista, ao ouvir exclusivamente um trecho da vida do turco, sem necessariamente observá-lo, não presenciando passivamente aquele momento, e tendo liberdade para imaginar, complementando o filme a partir de formulações e ordenamentos próprios das imagens. (CARDENUTO, 2002, pg 10)

Aparentemente a conversa tem profundo impacto no Sr. Badii, que, no fim, apresenta uma mudança de perspectiva ou uma incerteza em relação ao suicídio. Encontramos respaldo imagético na penúltima sequência da obra através da mudança de seus pontos-de-vista, antes permeados de terra e pó e agora atentos a novas visões. Entretanto, essa mudança não ocorre na superfície narrativa - em nenhum momento Sr. Badii volta atrás do seu discurso ou expressa suas dúvidas -, ela só ocorre no plano da imagem. Vem a pergunta: o que Kiarostami propõe com esse novo movimento na obra, essas novas vistas que substituem a terra e o pó? Se antes Sr. Badii só conseguia contemplar o movimento da terra sob as coisas, agora ele adquiriu uma nova perspectiva: observa a vida e como ela se desenrola. As novas vistas expressam uma inquietação, uma incerteza em relação ao projeto antes tão bem estabelecido da morte; a morte, antes sinônimo de paz, agora é símbolo de inquietação, manifestada no contraste com a vida que a imagem e o som capturam.



Figura 22: frame de “Gosto de Cereja”



Figura 23: frame de “Gosto de Cereja”



Figura 24: frame de “Gosto de Cereja”

Na última sequência Kiarostami dá ao espectador a vista da janela do apartamento de Sr. Badii, porém translúcida através de uma cortina que transforma tudo em silhuetas. Se percebe uma movimentação constante dentro da casa - Sr. Badii anda de um lado para o outro, mexe em coisas, sai e volta ao quadro - até ele apagar a luz e sair. O som, que poderia elucidar a charada

da imagem, se mantém, também, ausente, distanciado; em nenhum momento escutamos nada que se passa dentro do apartamento. Pode se dizer que há um fora-de-campo dentro do campo: a imagem não exige do espectador que vá para as margens do quadro, porém há uma negação da informação vital ao entendimento da imagem dentro da imagem - materializada na cortina. Essa desinformação, aliada ao simbolismo da sequência anterior, é um estímulo ao espectador a desenvolver seu próprio estado de espírito com a situação: sabemos que este é o momento em que Sr. Badii disse que iria tomar as pílulas, porém sentimos, também, uma mudança de perspectiva logo antes. Ao negar ao espectador que ele veja o rosto do Sr. Badii ou escute o que ele possa estar falando, a cena sugere ao espectador que este se insira dentro deste quadro para alcançar seus sentidos e sensações - trilhe sua jornada pessoal através da possível escolha de Sr. Badii.



Figura 25: frame de “Gosto de Cereja”

Mantendo uma característica já vista nas análises anteriores, o filme termina tanto com um final incerto - afinal, o último plano de Sr. Badii não deixa claro se o suicídio fora ou não bem sucedido, pois se termina com ele contemplando a lua entre as nuvens - e com um lembrete ao espectador que o que ele viu é, acima de tudo, um filme, através da sequência gravada em vídeo - realizando uma quebra de registro forte - em que observa-se a equipe de filmagem em momentos de relaxamento numa das locações. Dentro de todas as incertezas que sugere, Kiarostami acaba deixando o espectador com ao menos uma certeza: é tudo ficção.



Figura 26: frame de “Gosto de Cereja”



Figura 27: frame de “Gosto de Cereja”

Apesar de não haver um tensionamento entre real e ficção, como nas últimas análises, *Gosto de Cereja* cria a seu modo próprio suas incertezas e provoca o espectador de outra maneira. Não informar deliberadamente o espectador, seja no início com o motivo da busca, seja durante toda a obra com as possíveis motivações do conflito, oferecer a ele imagens

desprovidas de sentido narrativo, mudar o registro das imagens, negar imagens e sons, deixar seu final inconcluso; são todas técnicas que Kiarostami se utiliza para exigir do espectador uma postura ativa em relação a *Gosto de Cereja* para que a reflexão não seja sobre o suicídio de Sr. Badii, e sim sobre cada um de nós.

Se em *Gosto de Cereja* podemos perceber um pouco como Kiarostami constrói a incompletude sem atritar a ordem da ficção e do real - embora no final ele ainda ofereça uma pequena confusão simbólica com a sequência em vídeo -, *O Vento Nos Levará* será um prolongamento dessas forças. Quando foi concebido, seria a história de uma equipe de filmagem que vai até um pequeno vilarejo no Curdistão para gravar uma cerimônia fúnebre, porém a idosa que deveria morrer nunca morre, até que a equipe de filmagem negocia com o marido desta a sua morte, para que a filmagem da cerimônia se concretize. Porém, devido a dificuldades logísticas, ela acabou se alterando. Como sempre, realizar uma sinopse ou descrição de *O Vento Nos Levará* implica em reduzir a experiência do espectador. Talvez, para preservar a experiência, devêssemos dizer que ele é sobre uma equipe que chega num pequeno vilarejo e espera que *algo* aconteça. Nada mais inconcluso.

Tal qual as outras obras, há em *O Vento Nos Levará* a habitual desinformação do espectador em relação ao motivo da busca das personagens - que só será elucidado do motivo da viagem e da espera da equipe de filmagem aos 59 minutos da obra (metade da sua extensão!), porém com a diferença de que nos dez minutos iniciais só há referências de sons das personagens, sem quaisquer indícios imagéticos. Kiarostami vai além com a desinformação em *O Vento Nos Levará*; o espectador acompanha a um carro, a princípio perdido, de acordo com as vozes em *off*, sem sequer ter a imagem desses sons. A característica de colocar as personagens em um fora-de-campo - mesmo que, teoricamente, dentro do quadro, seja por distância ou através de obstáculos -, lhes negando aparências físicas e materialidade imagética, é algo que irá permear toda a obra; inúmeras personagens só têm presença pela voz, num projeto de examinar o que será capaz de sobrar dessas presenças sem imagem:

O fato de muitas personagens não serem vistas era algo decidido desde o início e satisfazia algumas questões que eu propunha a mim mesmo antes de começar a rodar: uma pessoa que se encontra em um poço e que jamais é vista poderá possuir uma identidade humana? Podemos ter pena dela quando a terra lhe cai por cima? [...] Procurei transmitir a fisicalidade das personagens, sem, contudo, jamais mostrá-las. Creio que, afinal, o espectador não sente que as personagens sejam ausentes; aliás, acho que ele as percebe dotadas de um corpo próprio. (KIAROSTAMI, 2004, pg 250)

Ao manter suas vozes, Kiarostami busca atestar a realidade dessas existências - elas não podem ser negadas -, porém há o distanciamento que a ausência da imagem cria, uma ruptura da visão plena que o espectador normalmente está acostumado a ter. Essa característica de Kiarostami já ocorrera em outras obras, porém em *O Vento Nos Levará* ela é central, pois atravessa personagens vitais a obra, variando em grau e ocorrendo ao todo com três personagens. Primeiramente, ocorre com a equipe que acompanha o protagonista; ela nunca é vista pelo espectador, uma vez que nunca sai dos quartos onde dormem, existindo apenas pela alusão sonora, muitas vezes num dos exemplos de quadros dentro de quadros, que irão permear a obra.

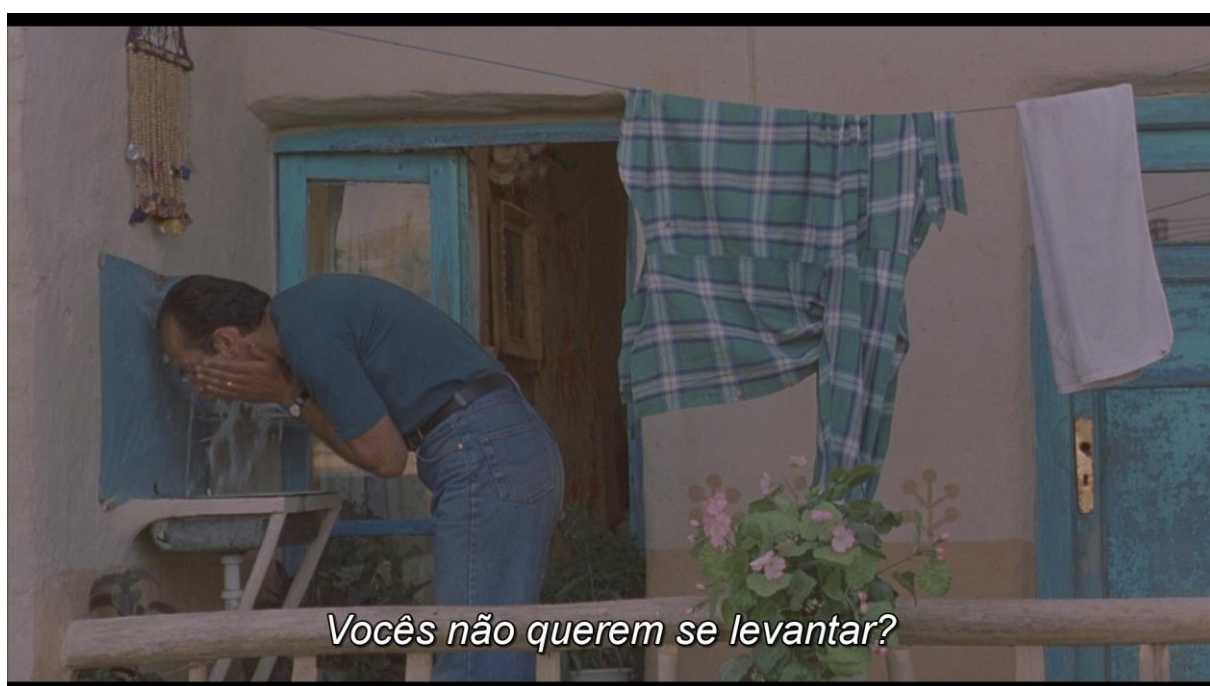


Figura 28: frame de “O Vento Nos Levará”

A imagem do diretor lavando o rosto pela manhã enquanto conversa com os membros da equipe atualizando-os do estado da idosa que deveria morrer é recorrente na obra, acontecendo inúmeras vezes. Outro exemplo, também recorrente, é um homem que cava algo próximo ao cemitério da cidade no alto de um morro onde o protagonista vai constantemente para tentar falar ao celular. Apesar de conversarem inúmeras vezes - e o homem até oferecer chá ao diretor - com o diretor olhando para o homem no fora-de-campo, o homem em si nunca é revelado; a câmera escolhe nunca entrar no buraco que ele cava e lhe dar um rosto. A ausência de sua imagem é tão extrema que, mesmo quando o homem é soterrado, Kiarostami opta por manter a câmera alheia e ele.



Figura 29: frame de “O Vento Nos Levará”



Figura 30: frame de “O Vento Nos Levará”

A terceira ocorrência é com uma mulher que ordenha uma vaca no escuro, para que possa dar leite ao protagonista. Apesar de uma sequência rápida e fugaz, sem conexões de causa e efeito com a narrativa - como é comum do estilo de Kiarostami - ela é digna de nota pelo uso da escuridão como recurso para negar a existência de um rosto à essa mulher, pois ela ordenha

a vaca no escuro e virada de costas para a câmera, enquanto o protagonista recita um poema, escrito por uma mulher iraniana, que é, inclusive, o nome ao filme. Negar o rosto é negar ao espectador como essa jovem mulher reage às palavras que escuta, como esse poema a afeta - essa negação remete bastante a figura de Tahere em *Gosto de Cereja*. Mas negar esse rosto é oferecer ao espectador que, ao invés de se focar na reação da moça ao poema, ele possa, talvez, transformar a sua própria reação na reação dela; completar o espaço ausente dessa reação com a sua sensação à poesia.

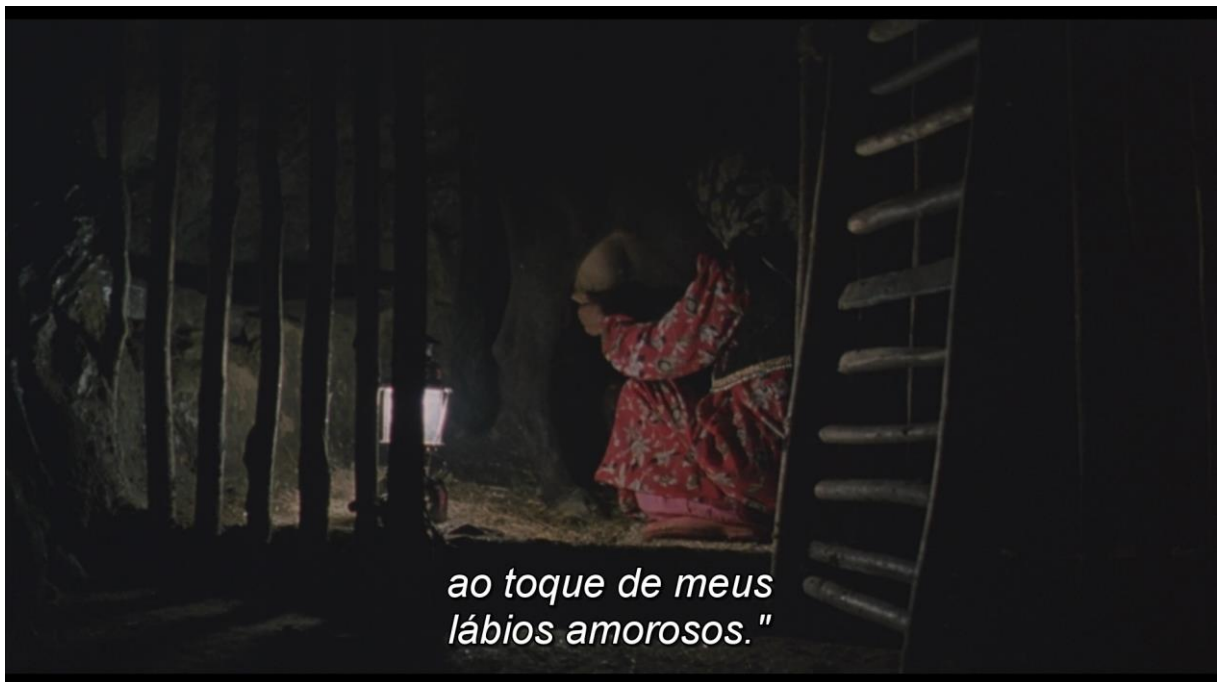


Figura 31: frame de “O Vento Nos Levará”

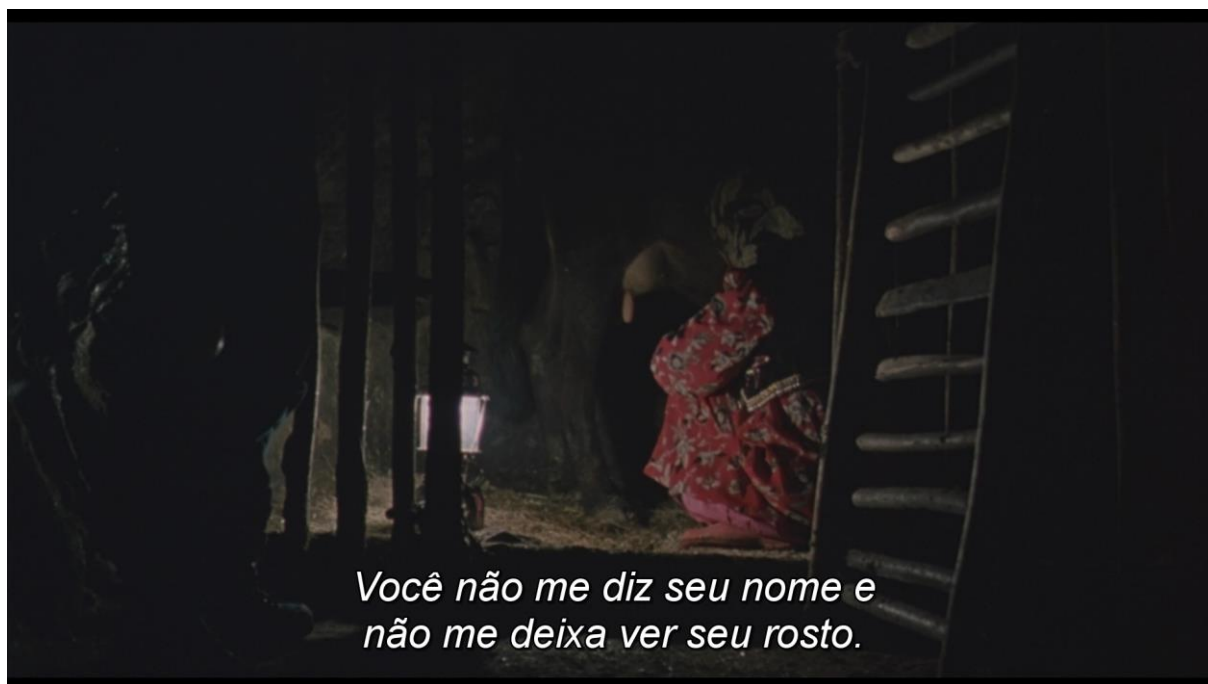


Figura 32: frame de “O Vento Nos Levará”

Algo interessante de se destacar nesses exemplos é como a construção do quadro (imagem e som) reforça uma informação dentro da forma da imagem que é negada, não tencionando o espectador para fora-do-campo - ou seja, não tencionando o espectador para além da imagem pelas suas bordas, pelo prolongamento de existência que não cabe na dimensão da tela -, mas sim construindo uma tensão similar dentro da imagem, como se houvesse um fora-de-campo dentro do campo. Ao escolher tencionar assim, Kiarostami não permite que a atenção do espectador deslize pelas bordas do quadro e possa se esvaziar, pois ele reforça que o foco de atenção é dentro dessa imagem, reside dentro dela, depende dela, embora esteja, de algum modo, velada ao espectador. O espectador não deve imaginar se há alguém ordenando a vaca, ou há alguém dentro da vala ou nos quartos; o que ele é deve imaginar é como essas presenças incompletas devem *ser*. A incerteza sobre o fato dá lugar a incompletude que se origina nele.

Essa potência alcança seu limite na não-imagem da idosa que se espera morrer, pois sua presença é sempre reforçada a todo instante - ela permeia a obra, é sua motivação e seu futuro -, embora nunca alcance registro em som ou imagem. O mais próximo que o espectador chega dela é apenas a fachada de sua casa e a janela de seu quarto, além da sua condição quase esvaziada de vida, o que suscita o convite ao espectador de necessitar preencher essa materialidade, dar corpo dentro de sua imaginação a essa condição da idosa, criando, cada um,

uma imagem única e singular, atravessada pela experiência pessoal de cada espectador, do que seria essa idosa.



Figura 33: frame de “O Vento Nos Levará”

Para além disso, podemos perceber também dois traços marcantes observados previamente nas análises: a criação de um mundo não coeso - ações entrecortadas, momentos que não reverberam na narrativa, sequências ligadas a um cotidiano - e a presença simbólica das imagens. Os momentos entrecortados adquirem novamente um caráter documental de vivência cotidiana desse pequeno vilarejo do Curdistão; é a busca pelo leite, a ida do menino a escola mesmo que se contrapondo a necessidade do diretor, a casa de chá com os idosos. Esses fragmentos de um cotidiano tornam novamente difusas as fronteiras entre a pura ficção e a realidade; permite que o real invada o tecido fílmico e seja absorvido por ele, enquanto que corroboram com a proposta inicial de Kiarostami: realizar um filme sobre a espera.

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 tudo. (KIAROSTAMI, 2004, pg 250)

O ato de esperar tende a gerar um incômodo - a montagem lenta, as sequências sobre o “nada”, os planos longos, o ritmo arrastado - em espectadores habituados a um cinema de espetáculo que transforma todo acontecimento em evento. Já Kiarostami opta por desdramatizar os acontecimentos do vilarejo, não os transformando em grandes atos no cotidiano, dando-lhes

um caráter mais de registro que de apropriação, como se eles acontecessem naturalmente no fluxo da vida e a câmera simplesmente estivesse ali para captá-los, de modo que não são impactantes no desenrolar do conflito. Assim ele espera que o incômodo vindo dessa outra percepção de tempo seja uma potência para ativar seu público.

Já sobre a presença simbólica, Bernardet aponta em especial sobre a do leite, já mencionada, e uma cena com morangos:

A superioridade do morango e do leite sobre esses símbolos endurecidos, simples charadas, está no convite feito ao espectador para colaborar com a construção da significação simbólica [...] provoca algum estranhamento e começamos a perceber uma possível significação, sem chegar a uma convicção definitiva sobre o valor simbólico do objeto (BERNARDET, 2004, pg 84)



Figura 34: frame de “O Vento Nos Levará”

“Sem chegar a uma convicção definitiva” é a síntese das imagens simbólicas de Kiarostami: o objetivo delas não reside em dar novos entendimentos sobre a narrativa da obra - alcançar um local de simbólico dentro do conflito - e sim proporcionar novas sensações ao espectador. Livres de apenas um significado exato, se anula o local de “não entendimento” e transforma-o num campo onde todo entendimento é válido, pois expressa como determinada potência se manifestou em determinado espectador.

5 CONCLUSÃO

Por um Kiarostami Incompleto nasceu em grande parte da inquietação de Abbas Kiarostami em pensar um fazer cinematográfico que fosse capaz de absorver o espectador para dentro de sua realização; que respeitasse o espectador, lembrando a ele da sua possível atividade. Pensar a incompletude no cinema, para Kiarostami, não era apenas fabular sobre como espectadores podem interpretar obras: há uma dimensão política aqui. A dimensão de prever, antes de tudo, uma mudança da postura do espectador - ele precisa se tornar ativo, perceber diante de um filme ele também pode, como em tantas outras formas de arte, ser um agente criador. Isso é retirar o espectador da sua condição de *voyeur* tão naturalizada na sala de cinema; é colocá-lo no olho do furacão da obra e mostrar a ele que esse filme só será possível com ele, que esse filme *depende* dele para chegar lá - aonde quer que seja esse lá. E que, por isso, se tornará único: um filme diferente para cada um.

Pensar um cinema assim é, também, pensar no que é político do cinema - e de toda obra de arte -: a capacidade de criar uma verdade, de fabular sobre o real, de oferecer novas saídas, perspectivas e vistas. Há um quê de romantização em vislumbrar a arte e o cinema assim, talvez, mas para Kiarostami ela é essa possível fonte de mudança do cotidiano - aquilo que ajuda o indivíduo a, através de um simulacro do real, ir além.

Entre o fabricado e ideal mundo do artista e aquele da pessoa a quem a obra se destina há um sólido e permanente laço. A arte permite a cada um criar a sua verdade de acordo com seus próprios desejos e critérios; ela permite, também, que cada um rejeite outras verdades impostas. A arte dá a cada artista e sua plateia a oportunidade de ter uma visão mais precisa da verdade que jaz atrás da dor e da paixão que pessoas comuns sentem todos os dias. O compromisso de um cineasta de tentar mudar a vida cotidiana só pode dar frutos através da cumplicidade do espectador. Isso só é possível se o filme cria um mundo cheio de contradições e conflitos que a plateia é capaz de perceber. (KIAROSTAMI, em “*An Unfinished Cinema*”, livre tradução do inglês)

O fabricado mundo da cinematografia de Kiarostami está longe do ideal: em todas as obras analisadas, com maior ou menor grau, percebemos como que elas são atravessadas por obstáculos que não permitem sua completude. Ora, podemos ver isso em como ao permitir - ou evocar - que situações desdramatizadas (ou seja, de fora do drama, não pertencentes ao tecido dramático do conflito) de uma vivência cotidiana se entranhem na narrativa ele aproxima a vivência da obra de uma aleatoriedade do real; reduz as fronteiras entre ficção e realidade, a distância entre fantasia e espectador. Como, ao bagunçar as fronteiras entre a ficção e o real,

ele abre perguntas de respostas impossíveis, cria confusões que só poderão ter solução dentro da apropriação de cada um sobre os signos que a obra apresenta; permite que cada espectador decida o que esse filme deve ser. Como, ao dar informações a conta-gotas², ele exige que o espectador precise buscar a história, corra atrás daquilo que as personagens sabem e ele desconhece; se empenhe em examinar cada imagem e som atrás de algum sentido. Como, ao desvincular imagem e som, ao negar a existência imagética de rostos e pessoas, ele convida o espectador que materialize essas ausências, dê corpos, rostos e expressividade ao vazio; aproxima o cinema da literatura, traz a imaginação para a experiência cinematográfica. Como, ao propor cenas inteiras desvinculadas do tecido narrativo - aparentemente sem sentido, sem compromisso com o conflito, que “não vão a lugar algum” - ele traz a dimensão do simbólico, transforma cada imagem e som numa charada; imagens e sons se transformam em convites a sensações, experiências individualizadas.

Percebemos, também, como que suas escolhas são norteadas pela fé que ele deposita no seu público. Logo, o caminho da incompletude é de mão-dupla: se precisa que tanto cineasta quanto espectador embarquem no desafio de se ajudarem sem o saber para que a obra se consolide obra; é necessário um pacto, um somatório de forças para que o incompleto se dê. Impossível não pensar o que resta do projeto de Kiarostami caso o público rejeite o pacto. Creio que em todas as obras analisadas percebemos como *algo* potente ainda continua ali mesmo com a ausência do espectador: em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* ainda temos uma narrativa linear que irá satisfazer as necessidades de um público mais preocupado com uma experiência narrativa; em *E a Vida Continua* a jornada do pai e do filho continua indo rumo aos meninos perdidos do outro filme, embora possa se tornar enfadonha pelo tempo extremamente dilatado na qual ela se dá; em *Através das Oliveiras* Hossein continua sua busca incessante por Tahere, mesmo que não nos empenhemos em entender todas as camadas de metalinguagem presentes; em *Gosto de Cereja* Sr Badii seguirá buscando alguém para enterrá-lo até encontrar, embora não se saiba ao certo seu desfecho; em *O Vento Nos Levará* a espera continuará sendo eterna, até a idosa de fato sobreviver e tudo se desmanchar.

As características marcantes da filmografia de Kiarostami são, acima de tudo, potências que ele usa para seduzir o espectador rumo ao pacto que ele propõe a cada um que assiste suas obras. Não informar, retardar as informações, deixar que o cotidiano invada a obra, conceber imagens metafóricas e simbólicas são tentativas de ativar no espectador algo talvez adormecido por anos de educação cinematográfica pautada em tudo saber e tudo ver: ativar sua atividade

criativa. São o que permite que ele consolide em suas obras o que se propõe em suas entrevistas e reflexões: deixar no tecido fílmico lacunas para o espectador. Agora, resta ao espectador se empenhar em preenche-las, em aceitar esse cinema de perguntas sem respostas claras, de personagens sem motivação definida, de situações dúbias, de eterna busca e espera. No final, Kiarostami não deixa nem a pergunta e tampouco a resposta: ele deixa a inquietação que nos leva rumo às perguntas, sem tampouco nos ajudar muito em encontrar as respostas.

Tal qual o projeto poético de Kiarostami, espera-se que esta monografia tenha invocado mais perguntas do que respostas. Questões de respostas duplas, indecisas, incertas. Que com ela possamos refletir o quanto que o cinema, tal como toda forma de arte, necessita do espectador para ter seu êxito; ele nasce do espectador e com ele deve encontrar seu fim - ou novos começos. Nas palavras de Kiarostami, como devem ser os filmes do segundo século do cinema - que já começou:

O cinema é uma janela para os nossos sonhos e através da qual é mais fácil nos reconhecermos. Graças ao conhecimento e a paixão que assim adquirimos, nós transformamos a vida em benefício dos nossos sonhos. [...] No cinema do próximo século, respeitar o espectador como um elemento construtivo e inteligente é inevitável. Para alcançar isso, talvez devamos nos afastar da ideia de espectador como um mestre absoluto. O realizador também deve ser o espectador de seu próprio filme. Por cem anos o cinema pertenceu ao cineasta. Esperamos que neste segundo século tenha chegado a hora de envolver a plateia. (KIAROSTAMI, em “*An Unfinished Cinema*”, livre tradução do inglês)

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André. *O Que É o Cinema?*, p.205. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

CARDENUTO, Reinaldo. *Os Efeitos de Sentidos da Cinematografia Iraniana de Abbas Kiarostami: O caso de Gosto de Cereja*. 2002, 34f. Projeto de Extensão - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CAVALCANTE, Carmen; GAUCHE, Renata. *A Criação Livre em “O Vento Nos Levará”*. Curitiba: INTERCOM, 2009.

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Trad. Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas; NANCY, Jean-Luc. In *Abbas Kiarostami: Um Filme, Cem Histórias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

MULVEY, Laura. In *Abbas Kiarostami: Um Filme, Cem Histórias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

NINEY, François. In *Abbas Kiarostami: Um Filme, Cem Histórias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

RESENDE, Douglas. *O Cinema de Abbas Kiarostami: entre a transparência e a auto-inquirição*. 2008. 132f. Dissertação Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

7 FILMOGRAFIA CITADA

Noite Americana (La nuit américaine - França - 1973) de François Truffaut.

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

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

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

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

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

ANEXO 1 - *An Unfinished Cinema* (Por um Cinema Incompleto - Livre Tradução do inglês)

Por Abbas Kiarostami - 1995

Originalmente, eu pensava que as luzes se apagavam na sala de cinema para que nós pudéssemos ver melhor as imagens na tela. Então eu olhei um pouco mais de perto a audiência sentada confortavelmente em seus assentos e vi que havia uma razão muito mais importante: a escuridão permitia aos membros da plateia a se isolarem dos outros e ficarem sozinhos. Eles estavam juntos dos outros e distantes deles.

Quando nós revelamos o mundo de um filme aos espectadores, cada um deles aprende a criar seu próprio mundo através de suas próprias experiências.

Como um cineasta, eu acredito nessa intervenção criativa, caso contrário filme e audiência irão morrer juntos. Histórias sem defeitos que funcionam perfeitamente tem um grande defeito: elas funcionam bem demais para permitir ao espectador intervir.

É um fato que filmes sem uma história não são tão populares com os espectadores, ainda assim uma história precisa de lacunas, espaços em branco como uma palavra-cruzada, vazios para que o espectador os preencha. Ou, como um detetive em um *thriller*, descubra.

Eu acredito em um tipo de cinema que dá maiores possibilidades e tempo ao espectador. Um cinema meio-criado, um cinema incompleto que se completa através do espírito criativo do espectador, resultando, então, em centenas de filmes. Que pertencem aos espectadores e correspondem a seus mundos.

O mundo de cada trabalho, de cada filme relata uma nova verdade. Na sala escura, nós damos a todos a oportunidade de sonhar e de expressar seus sonhos livremente. Se a arte deseja mudar coisas e propor novas ideias, ela só conseguirá através da criatividade das pessoas a quais nos direcionamos - cada espectador da plateia.

Entre o fabricado e ideal mundo do artista e aquele da pessoa a quem ele se destina há uma sólido e permanente laço. A arte permite a cada indivíduo criar sua verdade de acordo com seus próprios desejos e critérios; ela permite, também, que ele rejeite outras verdades impostas. A arte dá a cada artista e sua plateia a oportunidade de ter uma visão mais precisa da verdade que jaz atrás da dor e da paixão que pessoas comuns sentem todos os dias. O compromisso de um

cineasta de tentar mudar a vida cotidiana pode dar frutos apenas através da cumplicidade da plateia. Isso só é possível se o filme cria um mundo cheio de contradições e conflitos que a plateia é capaz de perceber.

A fórmula é simples: há um mundo que nós consideramos real, mas não completamente legítimo. Esse mundo não é fruto das nossas mentes e não nos cai tão bem, mas, através das técnicas cinematográficas, nós criamos um mundo que é cem vezes mais real e legítimo que o mundo ao redor de nós. Isso não quer dizer que o nosso mundo nos dá uma falsa imagem da justiça, mas, ao contrário, mostra melhor os contrastes que existem entre o nosso mundo ideal e o mundo real. Nesse mundo, nós falamos de esperança, sofrimento e paixão.

O cinema é uma janela para os nossos sonhos e através do qual é mais fácil nos reconhecemos. Graças ao conhecimento e a paixão que assim adquiridos, nós transformamos a vida em benefício dos nossos sonhos.

O assento do cinema ajuda mais que o sofá do analista. Sentados no cinema nós somos deixados a nós mesmos e esse é o único lugar talvez que nós estamos tão conectados e ainda assim tão distantes uns dos outros: esse é o milagre do cinema.

No cinema do próximo século, respeitar a audiência como um inteligente e construtivo elemento é inevitável. Para conseguir isso, deve-se talvez ir para longe do conceito de espectador como um senhor absoluto. O diretor deve também ser o espectador do seu próprio filme.

Por cem anos, o cinema pertenceu ao cineasta. Esperamos que agora tenha chegado a nós a hora de envolver a plateia nesse segundo século.