



**Universidade
Tuiuti do
Paraná**

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS
MICHELE JEREMIAS DE LA CRUZ**

POÉTICAS E HIBRIDAÇÕES DO CINEMA IRANIANO

CURITIBA

2022

MICHELE JEREMIAS DE LA CRUZ

POÉTICAS E HIBRIDAÇÕES DO CINEMA IRANIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação & Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito para obtenção do título de “Mestre em Comunicação & Linguagens”.

Orientadora: Profa. Denize Araujo, PhD

CURITIBA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuiú do Paraná

C955 Cruz, Michele Jeremias de La.
Poéticas e hibridações do cinema iraniano/ Michele Jeremias
de La Cruz; orientadora Prof.^a. Dr.^a. Denize Araújo.
125f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná,
Curitiba, 2022

1. Cinema iraniano. 2. Hibridação poética. 3. Realismo
subjetivo. 4. Espectador emancipado. 5. Montagens híbridas.
I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Linguagens / Mestrado em Comunicação e
Linguagens. II. Título.

CDD – 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
MICHELE JEREMIAS DE LA CRUZ**

POÉTICAS E HIBRIDAÇÕES DO CINEMA IRANIANO

Texto aprovado pela banca de mestrado como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, linha de pesquisa: estudos de cinema e audiovisual, turma 2020.

Orientadora: Profa. Denize Araujo, PhD

Aprovada em ----/----/----

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernando Andacht

Profa. Dra. Kelen Pessuto

AGRADECIMENTOS

À Universidade Tuiuti, por tornar possível o sonho e o aprendizado;

Aos membros da banca e fontes de inspiração, professores Doutores Fernando Andacht e Kelen Pessuto pelo profícuo direcionamento;

À minha orientadora, professora Denize Araujo, PhD, que me incentivou a enxergar mais longe, com o entusiasmo dos grandes mestres;

Aos meus familiares pelo apoio e encorajamento;

Aos meus queridos Roberto e Lucas, por dividirem comigo esta jornada e, sobretudo, por nela acreditarem.

“Não me imponha silêncio
Eu tenho uma história para contar
Tire essa corrente dos meus pés
Meu coração está agitado por uma paixão“[...]”
“Abra a porta para mim
Para eu escapar através do céu limpo
Me deixe voar
E eu serei uma flor no jardim da poesia.”
FARROKHZAD (1935-1967)

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado analisa algumas produções cinematográficas do cinema realizado no Irã sob o viés da hibridação poética, investigando as estratégias cinematográficas utilizadas pelos cineastas vinculados ao cinema de arte iraniano, em filmes que compõem o *corpus* da pesquisa: *O Vento nos Levará* (1999) e *Cópia Fiel* (2010) de Abbas Kiarostami; *A Maçã* (1998) de Samira Makhmalbaf, *Taxi Teerã* (2015) e *Hidden* (2020) de Jafar Panahi. Nesse pluralismo inerente às produções escolhidas, que se revelam na tessitura das imagens, busquei explorar as 'estratégias de desconstrução' do limiar ficção/documentário. Busquei ainda, investigar a condição de 'espectador emancipado' no público que assiste a tais produções, enquanto agentes ativos da narrativa, amiúde indeterminada por estruturas realistas ou incompletas. O problema incide em obter uma síntese que privilegie a abrangência da tensão entre realidade e ficção e ainda o fator de convergência das imagens em montagens estéticas híbridas. Para cada um dos filmes, um teórico norteará a análise: Jacques Rancière para a 'estética relacional' e o 'espectador emancipado' nos filmes de Abbas Kiarostami; Jacques Aumont nos 'limites que permeiam minimalismo e realismo' no filme de Samira Makhmalbaf e Manuela Penafria no documentarismo e ponto de vista do cineasta, nos filmes de Jafar Panahi.

Palavras-chave: cinema iraniano; hibridação poética; realismo subjetivo; espectador emancipado; montagens híbridas.

ABSTRACT

This Master's thesis analyzes some cinematographic productions of cinema made in Iran under the perspective of poetic hybridization, investigating the cinematographic strategies used by filmmakers linked to Iranian art cinema, in films that make up the *corpus* of the research: *Wind will take us* (1999) and *Faithful Copy* (2010) by Abbas Kiarostami; *The Apple* (1998) by Samira Makhmalbaf, and *Taxi Tehran* (2015) and *Hidden* (2020) by Jafar Panahi. In this pluralism inherent in the chosen productions, which are revealed in the weaving of the images, I search to explore the 'deconstruction strategies' of the fiction/documentary threshold. I also sought to investigate the condition of 'emancipated spectator' in the audience that watches the productions, as active agents of the narrative, often indetermined by realistic or incomplete structures. The problem lies in obtaining a synthesis that privileges the scope of the tension between reality and fiction and also the factor of convergence of images in hybrid aesthetic montages. For each of the films, a theorist will guide the analysis: Jacques Rancière for 'relational aesthetics' and the 'emancipated spectator' in Abbas Kiarostami's films; Jacques Aumont in the 'limits that permeate minimalism and realism' in the film by Samira Makhmalbaf and Manuela Penafria in documentarism and the filmmaker's point of view, in Jafar Panahi.

Keywords: Iranian cinema; poetic hybridization; subjective realism; emancipated spectator; hybrid montage.

RESUMEN

Esta disertación de maestría analiza algunas producciones cinematográficas del cine realizado en Irán bajo el sesgo de la hibridación poética, investigando las estrategias cinematográficas utilizadas por cineastas vinculados al cine de arte iraní, en las películas que componen el corpus de investigación: *O Vento nos Levará* (1999) y *Copy Fiel* (2010) de Abbas Kiarostami; *The Apple* de Samira Makhmalbaf (1998) y *Taxi Tehran* y *Hidden* de Jafar Panahi (2015) (2020). En este pluralismo inherente a las producciones escogidas, que se revela en la textura de las imágenes, buscamos explorar las 'estrategias de deconstrucción' del umbral ficción /documental. También se buscó investigar la condición de 'espectador emancipado' en el público que mira las producciones, como agentes activos de la narrativa, muchas veces indeterminada por estructuras realistas o incompletas. El problema se centra en obtener una síntesis que privilegie el alcance de latensión entre realidad y ficción y también el factor de convergencia de imágenes en montajes estéticos híbridos. Para cada una de las películas, un teórico guiará el análisis: Jacques Rancière para la 'estética relacional' y el 'espectador emancipado' en las películas de Kiarostami; Aumont en los 'límites que impregnan el minimalismo y el realismo' en la película de Samira Makhmalbaf y Penafria en el documentalismo y el punto de vista del cineasta, en Jafar Panahi.

Palabras-clave: cine iraní; hibridación poética; realismo subjetivo; espectador emancipado; montajes híbridos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1– TEMÁTICAS ALEGÓRICAS AO CONTEXTO CULTURAL DO IRÃ DESPONTAM NO CINEMA <i>MOTEFAVET</i>	22
FIGURA 2 – FILMOGRAFIA PRÉ-REVOLUCIONÁRIA TRAZ A POESIA LITÚRGICA PARA A IMAGEM-MOVIMENTO.....	23
FIGURA 3 – O CINEASTA IMPOSTOR E O VERDADEIRO MAKHMALBAF DIRIGEM-SE A CASA DA FAMÍLIA AHANJAH PARA GRAVAR <i>CLOSE-UP</i>	38
FIGURA 4 - MINA PROCURA SUA MÃE EM SEU PAPEL DE ATRIZ DE “O ESPELHO”.....	41
FIGURA 5 - O POLICIAL MIRHADI TAYEBI ENSINA AO JOVEM QUE O INTERPRETA COMO SE PORTAR COMO UM POLICIAL DIANTE DAS CÂMERAS.....	42
FIGURA 6 – MANIA DIRIGE SEU CARRO PELA CIDADE DE TEERÃ, A CÂMERA PERMANECE FIXA AO CAPÔ DURANTE TODO O FILME.....	44
FIGURA 7 – QUADRO 1 – PRINCIPAIS PROPOSIÇÕES PARA O CINEMA REALISTA SEGUNDO BAZIN.....	47
FIGURA 8 – LADRÕES DE BICICLETA: O DESAPARECIMENTO DA NOÇÃO DE ATOR.....	49
FIGURA 9 - ESTÉTICA NEORREALISTA COM USO DE LOCAÇÕES REAIS E PRESENÇA DE NÃO- ATORES.....	50
FIGURA 10 - A DISSOCIAÇÃO ENTRE SOM E IMAGEM: O ESPECTADOR OUVI OS PERSONAGENS QUE ESTÃO DENTRO DO CARRO, MAS NÃO OS VÊ.....	54
FIGURA 11 - A AMBIGUIDADE DA RELAÇÃO DOS PROTAGONISTAS TENSIONA O CONCEITO DE ORIGINAL E CÓPIA.....	63
FIGURA 12 – O PÃO E O BECO, TEMÁTICA HUMANISTA É PARTE DA ESTÉTICA DOS FILMES COM CRIANÇAS.....	67
FIGURA 13 – GRANDES ESPAÇOS GEOMÉTRICOS ENQUADRAM SENSIVELMENTE O ESPAÇO OCUPADO NELES PELAS CRIANÇAS.....	70
FIGURA 14 - HOSSEIN E O DIRETOR DO FILME CONVERSAM DURANTE A VIAGEM, KIAROSTAMI DIRIGE O FILME DENTRO DO FILME.....	74
FIGURA 15 - MASSOUMEH E ZAHRA SAEM DE CASA PARA BRINCAR PELA PRIMEIRA VEZ, O ESPECTADOR, ASSIM COMO AS GÊMEAS, RETIRA-SE DE UMA CONDIÇÃO DE CONFINAMENTO.....	80
FIGURA 16–QUADRO 2 - PÓS-MODERNISMO: O HISTÓRICO E O FACTUAL COMO PARTE DOS DISCURSOS NARRATIVOS SOCIAIS E CULTURAIS.....	88
FIGURA 17– ATORES SIMULAM DESCONHECEREM SE TRATAR DE UM FILME	88
FIGURA 18 – ATOR “RECONHECE” O DIRETOR IRANIANO JAFAR PANAHI.....	89

FIGURA 19 – UM <i>MISE-EN-ABYME</i> POR UMA CÂMERA CANNON.....	92
FIGURA 20 – PLANO-SEQUÊNCIA POR CÂMERA INTRADIEGÉTICA.....	93
FIGURA 21– IMAGEM-SIGNO COMO DISCURSO POÉTICO.....	94
FIGURA 22 – <i>OFFSIDE</i> , CARTAZ.....	95
FIGURA 23 – ATRIZ CONVIDADA MOSTRA SURPRESA AO REVER SOLMAZ.....	98
FIGURA 24 – TENSÃO ENTRE GÊNEROS FUNCIONA COMO ARTÍFICIO DO CINEMA DE FRONTEIRA.....	99
FIGURA 25 – ENQUADRAMENTOS REPRESENTAM A TENTATIVA DE BUSCA PELA JOVEM ESCONDIDA.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O CINEMA COMO ATO DE RESISTÊNCIA DENTRO DAS ESTRUTURAS POLÍTICAS DO IRÃ	
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO: UM CINEMA DE AMBIGUIDADES.....	17
1.2 O CERCEAMENTO NO CINEMA PERSA: VOZES CONSERVADORAS X REFORMISTAS.....	20
1.3 DIÁLOGOS COM NEORREALISMO ITALIANO, <i>NOUVELLE VAGUE</i> E TERCEIRO CINEMA.....	29
1.4 IDEOLOGIAS E TEMÁTICAS ORIGINAIS: O NOVO CINEMA IRANIANO E A HIPÓTESE DE UM NOVO REALISMO.....	43
2 ABBAS KIAROSTAMI: O PAPEL DO CINEMA COMO ARTE	
2.1 ESTÉTICA RELACIONAL EM <i>O VENTO NOS LEVARÁ</i>	54
2.2 ESTÉTICA DA INDETERMINAÇÃO NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI: <i>CÓPIA FIEL</i>	59
2.3 A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NO CINEMA IRANIANO.....	66
2.4 O ESPECTADOR EMANCIPADO.....	71
3 SAMIRA MAKHMALBAF, A “FETICHIZAÇÃO DA REALIDADE”	
3.1 <i>A MAÇÃ</i> , ESTÉTICA DOCUMENTAL.....	77
3.2 FILMES FEITOS POR ELAS, UM OLHAR AFETIVO SOBRE CINEASTAS IRANIANAS.....	82
4 JAFAR PANAHÍ E O CINEMA UNDERGROUND	
4.1 <i>TÁXI TEERÃ</i> - A RELAÇÃO DE CONTIGUIDADE NO CONFINAMENTO: DA METÁFORA À METONÍMIA.....	85
4.2 DOCUMENTARISMO E PONTO DE VISTA.....	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
APÊNDICE - Conversa entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy em Paris, 2000. (entrevista completa).....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
GLOSSÁRIO	124

INTRODUÇÃO

Importante ferramenta de expressão da cultura persa fora do país há pouco mais de quatro décadas, o surgimento do ‘Novo Cinema Iraniano’, reestruturado a partir da islamização da cultura do Irã após a revolução de 1979, desde as primeiras investidas aos festivais internacionais de cinema, revela-se em imagens originalmente místicas e poéticas. Apresentando um singular trabalho autorreflexivo, o cinema persa se distingue do cinema clássico, com produções dotadas de um realismo social peculiar, cujas variáveis estéticas tencionam a fronteira simbólica entre documentário e ficção.

Temáticas sensíveis, ancoradas à vida cotidiana apresentam no tecido narrativo uma função estética inscrita em referenciais da poesia “sufi” e de passagens análogas ao Alcorão. Este caráter literário da retórica do cinema iraniano subordina-se aos imperativos ‘realistas’ no que tange à autenticidade do estilo autobiográfico das películas que remetem a substratos históricos, políticos e culturais do Irã.

A partir da análise das especificidades desse cinema, levanto a hipótese da possibilidade da representação do que poderíamos chamar de um “novo realismo cinematográfico”, inscrito na ‘opacidade e na imprecisão’ que, por tais características, escapam de uma configuração específica enquanto ‘gêneros’ da indústria cinematográfica, baseando-me para isso no índice da factualidade presente no discurso dos realizadores. A presença dos atores não profissionais, diálogos naturalistas e locações reais propiciam uma configuração mimética e potencialmente ambígua de um mundo constituído por ‘retalhos’ do real’. Por vias ficcionais é que se desenvolve a narrativa ‘realista’ do caso iraniano, ocupando-se da “virgindade cinematográfica dos intérpretes” (BAZIN, 1991, p.136) da reconstituição poética, e do “retorno ao signo frente ao simulacro” (ELENA, 2002, p.5), resignando a figuração para orquestrar, em seu lugar, indecisão e incerteza.

O objetivo geral da pesquisa consiste em analisar os elementos estilísticos do cinema iraniano, enfocando as variantes estéticas de alguns dos seus principais cineastas, considerando o fator de ‘convergência da hibridação’ que resulta no cinema de poesia (ELENA, 2002). Para tanto, apresento um breve panorama do

contexto histórico do ‘Novo Cinema Iraniano’, ressaltando aspectos da cultura, a condição imposta pelas leis do país, sua interferência nas produções de artes audiovisuais e o engendramento da “estética relacional” (BERNARDET, 2004) nas películas.

O objetivo específico, que proponho na análise, consistiu em investigar a condição de “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2012), enquanto agente ativo da narrativa, amiúde indeterminada por estruturas que tencionam factuais ou incompletudes. A textura, própria de uma cultura que brotara da oralidade ancestral da poesia persa, fragmenta-se em hibridações e incertezas para alcançar a nossa cumplicidade e atenção. Uma multiplicidade de significados desponta de imagens e enredos, fazendo com que o espectador atento não permaneça incólume: seu papel (antes de tudo) é o de participar desse recorte criativo da realidade que, retrocede em seu próprio tecido.

Em uma perspectiva *bachelardiana*, nem tudo é ‘real’ da mesma maneira, e há muitas formas de se fazer aparecer mais ‘realidade’ na tela, estratégia que os realizadores persas parecem conhecer muito bem, utilizando-se, para tanto de ‘verdades manipuladas’. **Poderíamos então compreender o cinema iraniano a partir de uma concepção de realismo pós-moderno?** Para responder a essa proposição no tocante à presença do ‘real’ na arte cinematográfica, assim como na literatura, farei uma incursão pelos escritos de Roland Barthes – “O Efeito do Real” (1968) e de Auerbach - “Mimesis” (1957) no subcapítulo: *Diálogos com Neorealismo Italiano, Nouvelle Vague e Terceiro Cinema*, para aprofundar a abordagem da análise e chegar a uma síntese possível que promova senão uma resposta, ao menos uma definição analítica profícua acerca do ‘coeficiente de realismo’ neste cinema.

Para o desenvolvimento da pesquisa, comparo o ‘cinema de arte’ frente ao cinema comercial do Irã, considerando suas implicações e disparidades e mantidas as semelhanças inerentes que procedem da religião islâmica. A hibridação é parte do estudo que compreende o primado da poética demonstrada em recursos estéticos elegidos pelos cineastas: câmara estática, diálogos coloquiais, redução do uso de dispositivos, captação antes das emoções humanas do que de uma narrativa ficcional com grandes acontecimentos. Para tanto, desenvolverei um estudo que

privilegie a abrangência dos traços estilísticos deste cinema, analisando as produções de Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf e Jafar Panahi.

As produções persas remontam à agudeza de um mundo ainda desconhecido pelas formas, paisagens e crenças. Em um primeiro contato, trata-se de algo que necessita de algum tempo para ser incorporado ao espectador habituado ao cinema comum. Este cinema que, em um primeiro momento nos ‘parece estranho’, partindo do conceito da palavra em inglês *stranger*, de fora, estrangeiro, similarmente, pauta-se sob o conceito elucidado no ensaio do sociólogo alemão Georg Simmel¹ (1858-1918) “O Estranho” (1908), no qual o teórico estabelece que a nossa relação com ‘o estranho’ é moldada por uma tensão recíproca entre distância e proximidade. Sendo assim, abalizo a análise na perspectiva do ‘olhar do espectador ocidental’ sobre o cinema iraniano, quanto às aproximações e distanciamentos na relação Oriente/Ocidente.

O *corpus* da pesquisa ocupa-se dos filmes específicos dos realizadores já citados, considerando a hibridação poética das imagens, tecidas por planos lentos e não lineares que, de forma reiterada, nos oferecem finais inconclusivos, ou mesmo, um desenvolvimento narrativo que se faz na linguagem do não-dito.

No primeiro capítulo, abordo o contexto político e social do Irã, a partir da mudança de regime, que acarretou, aos artistas, intelectuais e influenciadores de opinião em geral, um cerceamento promovido pelo Islã e pelo retorno do Aiatolá Khomeini ao poder político, fato que marcou a adaptação dos cineastas ao uso de novas linguagens para estar em conformidade com o novo regime. Ainda neste capítulo, trago considerações respectivas à possibilidade de o cinema iraniano oferecer uma nova proposta de realismo à cinematografia moderna, observando para tanto seu contexto histórico como fator preponderante para a organização e estrutura de sua estilística.

No segundo capítulo, faço análises fílmicas que são, de fato, o pilar de sustentação desta dissertação e principal motivo de minha escolha por um cinema que ocorre tão distante de nós. Investigo os fatores que condicionaram a beleza incomum das produções persas do cinema de arte. Considero importante olharmos para este cinema como uma proposta de investigação acadêmica, primeiramente

¹ Georg Simmel, sociólogo e filósofo alemão, considerado fundador da Sociologia Formal ou Sociologia das Formas Sociais.

pela oportunidade de refazermos o olhar sobre a cultura islâmica, permitindo-nos conhecer produções que esfacelam o limiar ficção/documentário, e que nos fazem pensar sobre os modos de fazer cinema por meio de uma raiz poética.

No terceiro capítulo, investigo o caráter autorreflexivo que se revela no cinema iraniano, analisando para isso, o filme 'A Maçã', de Samira Makhmalbaf, carregado de simbolismos presentes na narrativa da diretora, que arrefecem o julgamento e potencializam o entrosamento da diversidade em seu público.

No quarto capítulo, trago a experiência do diretor Jafar Panahi, preso político, autor de vários filmes premiados e contextualizo o cinema *underground* iraniano que se opõe às leis que regem a política do Irã, apresentando temas tabus com crítica social direta, ainda que mantendo o simbolismo e a poeticidade.

A metodologia utilizada será a fenomenológica, na qual pondero dobre a relação cineasta-espectador, considerando a consciência dos sujeitos frente à experiência propiciada pelo cinema, no tocante à fabricação da ambiguidade no imaginário do intérprete. Concluo, indicando as contribuições deste cinema, que com seus *constructos* poéticos propicia-nos a conveniência de escaparmos de uma avaliação etnocêntrica, identificando e compreendendo os múltiplos significados que seus autores comunicam com o advento de sua opacidade, poética e espiritualidade.

1 O CINEMA COMO ATO DE RESISTÊNCIA DENTRO DAS ESTRUTURAS POLÍTICAS DO IRÃ

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO: UM CINEMA DE AMBIGUIDADES

Liberdade: não é fácil definir este conceito. Digamos que liberdade é quando você pode escolher suas próprias ideias e pensar nelas quando quiser, sem ser forçado a pensar em outra coisa. (KHOMEINI, 1979)²

Para melhor compreendermos os processos criativos dos realizadores iranianos, analiso o que exatamente torna o ‘Novo Cinema Iraniano’ uma produção *sui generis* na indústria cinematográfica moderna. Desde os festivais internacionais de cinema da década de oitenta, faz-se necessário explorarmos tanto a história milenar das tradições persas, como abranger os problemas sociopolíticos enfrentados no país, nos períodos que compreendem Pré e Pós-Revolução Islâmica (1979), que fizeram das produções persas, antes de tudo, um produto cultural reflexivo e um meio de comunicação.

Pensar o cinema iraniano exige o esforço de se desvencilhar de uma ‘visão orientalista’ que configura o Oriente como um ‘lugar estranho’ partindo de um discurso imaginativo que se regula na “distinção ontológica e epistemológica feita entre o Oriente (a maior parte do tempo) e o Ocidente”. (SAID, 1990, p.14). Assim, a ideia de Oriente implicaria em uma perspectiva delimitada por relações de interdependência, organizadas sob designação acadêmica, imaginativa e como discurso regulado por uma rede de interesses vinculados à concepção colonialista, sobre a qual a cultura européia, fazendo valer seu prestígio, se fortaleceu com ações de comparação.

²The “New York Times Archives”, outubro 1979.Reproduzido no site: <<https://www.nytimes.com/1979/10/07/archives/an-interview-with-khomeini.html>, 02/07/2021> Acesso 22 ago 2021.

Portanto, o primeiro desafio desta pesquisa consistiu em sobrepujar a noção desta percepção ocidental sobre povos e culturas territorialmente distantes, para que a análise pudesse, efetivamente, contemplar as múltiplas vozes do cinema iraniano. Começo por tentar compreender a primeira delas: a tradição mística e poética da Pérsia, civilização que teve seu início no segundo milênio a.C. Desde então, a Pérsia deixou produções materiais e intelectuais inestimáveis, na poesia oral com epopéias e poemas, nas obras literárias e concepções mítico-religiosas que integram o patrimônio artístico-cultural das dinastias persas para o mundo.

A Pérsia passou a se chamar Irã em 1935, por uma convenção dos próprios iranianos, que não são árabes, e cuja língua é o farsi³. O islamismo foi introduzido como religião dominante com a invasão dos árabes em 633 d.C, levando ao fim a dinastia sassânida⁴. Anteriormente a esse período, a religião era o Zoroastrismo, crença fundada pelo profeta (e também poeta) Zaratustra (558-330 a.C) que elucidaria uma fé baseada em elementos filosóficos, centralizada em uma cosmologia dualista do bem e mal, dos quais elementos teológicos influenciariam religiões póstumas como o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. A Pérsia, como antes conhecida, foi a primeira superpotência da história, muito além dos suntuosos tapetes e das miniaturas muito difundidas. A vertente mística da poesia persa que, mais precisamente nos interessa neste estudo, está intrinsecamente ligada à pluralidade estética dos filmes do cinema de arte iraniano.

Entrecruzando simplicidade e complexidade, documentário e ficção, o cinema persa/iraniano evidencia em suas produções, traços estilísticos compostos de ‘substratos poéticos’. A confusão com os níveis de ‘realidade’, e os frequentes “finais

³Na evolução linguística do(s) persa(s), volta a dominar o dialeto de Fârs, que se torna a forma básica do persa moderno e atual, também chamado de farsi ou dari. É esta língua – que passa a ser escrita com caracteres árabicos, incorporando um enorme léxico religioso, filosófico e científico árabe, sem, contudo, perder certa identidade – que irá plasmar a literatura persa clássica.

⁴ A dinastia sassânida governou durante o último Império Persa pré-islâmico (224–651). O Império Sassânida, que sucedeu ao Império Parta, foi reconhecido como uma das principais potências da Ásia Ocidental e Central, juntamente com o Império Romano/Bizantino, por um período de mais de 400 anos. Foi fundado por Artaxes I, após a queda do Império Arsácida e a derrota do último rei arsácida, Artabano IV. Durante sua existência, o Império Sassânida dominou os territórios dos atuais Irã, Iraque, Afeganistão, o leste da Síria, o Cáucaso (Armênia, Geórgia, Azerbaijão e Daguestão), o sudoeste da Ásia Central, parte da Turquia, certas áreas litorâneas da península Arábica, a região do golfo Pérsico, e algumas regiões do Baluquistão paquistanês.. Reproduzido no site: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_Sass%C3%A2nida>Acesso em 03/08/2021.

em aberto” (ECO, 1996) estão profundamente ancorados aos fundamentos da poesia persa, da qual fazem parte a ambiguidade e o misticismo.

Se você vive num país onde uma língua de 1400 anos contém milhares de símbolos, metáforas, comparações, que, além de seus significados e interpretações místicas também sussurram conotações amorosas e sexuais, e se for alguém que desde a alvorada até o crepúsculo tem como serviço ler diligentemente histórias e poemas procurando por símbolos e metáforas sexualmente sugestivos, então com certeza sua mente irá por instinto suspeitar de cada letra com medo de que suas conotações possam juntas cometer um pecado nas sombras da mente do leitor. (MANDANIPOUR, 2009, p.74)

O ‘cerceamento’ sempre esteve presente nas manifestações artísticas do Irã⁵, incluindo poesia e cinema. Para além de uma questão estratégica de ‘desvio da censura’, “a poesia constitui a língua oral dos iranianos”⁶ ainda ao nível das classes mais desfavorecidas e iletradas. Poetas que viveram há mais de mil anos são reverenciados pelo povo que, neles reconhece seu passado cultural imanente. Os poemas existem como uma ‘marca da identidade’ do Irã, e possuem qualidades místicas e emocionais versificadas em expressões cotidianas. A realidade política do país não fica à parte de sua poesia. Há uma extensa lista de importantes poetas como Rumi, Hafez e Ferdowsi que demonstram não apenas as belezas e agruras da existência humana, mas também a realidade social do país.

Eu venho de um país em que os poemas são mais famosos do que pistache, caviar ou tapetes. O modo como são ditos é poético, mas não há poemas, no geral, que são bons e ao mesmo tempo apolíticos. Não estou dizendo que filmes que lidam diretamente com questões políticas não são bons ou não deveriam ser feitos, mas eu não os faria. Temos poemas de cerca de 1000 anos atrás que, quando você os lê, eles te dizem o que está acontecendo agora. Tem um que poderia ser aplicado a essa situação de hoje: “A noite está escura e sombria e ondas de medo/ e redemoinhos em turbilhão se chocam e rugem/ Como nossa voz monótona chegará aos ouvidos/ Dos viajantes na praia com sua carga de luz? [tradução livre do poema sem título de Hafez]. Isso é muito político, muito social, mas dito de um modo poético, um modo que não está sujeito ao tempo presente. (KIAROSTAMI, 2012, entrevista à Revista Cult)⁷.

⁵ De acordo com Meleiro (2006) em todos os períodos, os diretores tiveram que submeter seus roteiros a alguma autoridade para obter a aprovação de produção. p.44.

⁶ ELENA, 2002, p. 8.

⁷ Disponível no site: <<https://vermelho.org.br/2012/11/16/abbas-kiarostami-fala-de-seu-novo-filme-que-se-passa-no-japao>> Acesso: 23/08/2021.

Os poetas utilizaram a força de suas vozes para defender sua cultura desde a invasão árabe; e seguiram dando continuidade à preservação da língua persa em poesia oral ou escrita⁸ por meio de uma autêntica forma de metaforizar (com estética acurada) temas reais. O procedimento artístico milenar desdobrou-se no cinema moderno do Irã com seus realizadores, preservando a língua persa que podemos compreender por legendas.

Não obstante, a problemática da análise das hibridações poéticas no cinema iraniano consiste precisamente na dificuldade de vinculação do fator poético aos materiais expressivos do cinema (KAHTALIAN, 2001). A ideia desta expressão está em estabelecer o diálogo entre ‘cinema e poesia’, abarcando, para tanto, a complexidade dos fatores envolvidos nos debates culturais e políticos do país que situam o cinema iraniano como prática social, enfocando os fatores de sua pluralidade estética. Aproprio-me, portanto, dos elementos da linguagem cinematográfica para analisar a convergência das hibridações poéticas e os aspectos culturais e políticos do Novo Cinema Iraniano, além de seus diálogos com o “Neorealismo Italiano”, a “Nouvelle Vague” e o “Terceiro Cinema”.

1.2 O CERCEAMENTO NO CINEMA PERSA: VOZES CONSERVADORAS X VOZES REFORMISTAS

O Cinema pré-revolucionário da década de 40 foi marcado pela influência da montagem clássica e do *American Way of Life*⁹. O ‘culto do astro’ despontou no cenário iraniano favorecendo “o capitalismo dos produtores” com a ascensão de atrizes iranianas conhecidas e cortejadas pela população. (BENJAMIN, 1975, p.24)¹⁰, promovendo, desta forma, a implementação do modo de produção capitalista no Irã através do alcance do cinema *hollywoodiano*.

⁸“A continuidade da língua persa após a conquista árabe da região, no século VII, é atribuída, inclusive, a um poeta do século X, Ferdowsi, que escreveu o longo poema épico “Shahnameh” (Épica dos Reis) sem usar uma única palavra de origem árabe, como manifestação política contra o domínio árabe.” Disponível em: <<https://www.ccbraziliran.org/sobre-o-ira>> Acesso em 07/08/2021.

⁹ Expressão aplicada a um estilo de vida que funcionaria como referência de autoimagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos da América.

¹⁰ Benjamin, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1975, p.10-34.

Já a década de 50, foi sinalizada pelos “*film farsi*”¹¹, na qual os realizadores ainda tinham como referência a ‘gramática comercial das grandes produções’, procurando reproduzir suas temáticas e estratégias cinematográficas, em uma tentativa de adaptar sua cultura aos moldes americanos. A representação da mulher iraniana, neste período do cinema, era estereotipada: sua imagem era apresentada nas cantoras de cabarés com danças e sensualidade, não obstante as mulheres já ocupassem postos de trabalho e universidades. O período posterior marcou o deslocamento das propostas anteriores.

A década de 60 incorporou a emergência dos cinemas sociais nas formações discursivas do cinema iraniano. A partir deste período, o cotidiano dos menos favorecidos passou a ser abordado nas narrativas dos filmes, tendo como representantes os atores sociais e as temáticas humanistas.

O cinema *motefavet*¹², que configura uma vertente nacionalista do cinema iraniano, surgiu neste panorama, com propostas estéticas mais originais e anticolonialistas. Iniciou-se, a partir de então, um movimento de distanciamento da cultura ocidental com vistas à valorização e ao resgate das tradições e da cultura islâmica. Alguns filmes que compõem o quadrante deste período são: *The House is Black* (1964) de Feroz Feroz, *Gheisar* (1969) de Massoud Kimiai e *A Vaca* (1969) de Dariush Mehrjui, filmes com finais propositalmente abertos, simbolizando uma nova maneira de pensar.

Por exemplo, o drama de um aldeão que após o regresso de uma viagem encontra morto seu único animal de estimação e exclusiva fonte de renda é abordado em *A Vaca* (já citado), filme que exerceu grande influência sobre cineastas póstumos a Mehrjui no tocante à estética neorrealista, enfocada nos problemas da classe trabalhadora e humilde. Enganado pelos vizinhos, que temiam por sua sanidade mental se revelassem a verdade sobre a morte de sua vaca, o aldeão acredita que o animal tivera fugido pelo motivo de sua ausência, quando na verdade morrera de doença. O aldeão depois do acontecimento passa a se comportar como bovino após o período de luto. A relevância dos sentimentos e a simplicidade da estética do filme apontavam para os novos rumos da cinematografia iraniana,

¹¹ Film Farsi significa, etimologicamente, filme iraniano. Mas com conotação pejorativa. O termo foi inventado pelo crítico de cinema Houchang Kavossi para se referir aos filmes comerciais com qualidade medíocre. (Dönmez-Colin, 2006, p.49)

¹² Motefavet: cinema alternativo.

preocupada com suas idiossincrasias. O cinema iraniano, então, passou a encorajar normas intrínsecas e temáticas peculiares à sua cultura, com atores e roteiristas que pensavam o cinema com base em seu próprio contexto. O *syuzhet*¹³ redireciona o olhar dos espectadores para suas próprias factuaisidades.

FIGURA1 – TEMÁTICAS ALEGÓRICAS AO CONTEXTO CULTURAL DO IRÃ DESPONTAM NO CINEMA MOTEFAVET



Fonte: *frame* do filme 'A Vaca' de Mehrjui

Temas que, nos períodos anteriores, não fariam parte das narrativas populares, passaram a incorporar a estrutura dramática dos filmes, impingindo-lhes um afastamento definitivo do estilo clássico e os aproximando de uma estética híbrida, como em *The House is Black* (1964), onde a cineasta permeabiliza os gêneros ficção e não-ficção, ao filmar uma aldeia de leprosos em suas atividades cotidianas enquanto eram recitados poemas persas em som extradiegético.

¹³ Termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (por vezes traduzido como trama). BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Ensaio incorporado ao livro - Teoria Contemporânea do Cinema, volume II. Fernão Ramos Organizador. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

FIGURA 2– FILMOGRAFIA PRÉ-REVOLUCIONÁRIA TRAZ A POESIA LITÚRGICA PARA A IMAGEM-MOVIMENTO



Fonte: *frame do filme The House is Black, de Forrokhzad*

A década de 70 foi marcada pelo estilo documental, caracterizado pelo traço humanista e pela simplicidade das temáticas e das montagens realizadas pelos cineastas. O cinema de arte iraniano, como o conhecemos, surge neste momento, concomitantemente às reviravoltas políticas contra o imperialismo e encontra a política pró-ocidente do xá Reza Pahlevi. Com o advento da Revolução Iraniana (1979), a monarquia autocrática do Xá Mohammad Pahlevi veio a sucumbir, sendo o Xá visto pelos revolucionários da época como um líder fascista, envolvido em ações corruptas afiliadas ao Ocidente, desembocando a revolução no retorno do Aiatolá¹⁴ Ruhollah Khomeini ao Irã. Khomeini, que havia sido exilado na França por treze anos, estabeleceu, a partir daquele momento, uma liderança hegemônica. O líder retornou à cidade de Teerã com apoio dos intelectuais, religiosos, e do estado islâmico, que apoiou o governo do Aiatolá com forte repressão aos opositores, instaurando assim uma República Islâmica teocrática. O estado islâmico usou a repressão sem restrições em sua primeira década, particularmente durante a guerra Irã-Iraque de 1980-88, que foi uma maneira de silenciar a oposição interna, enquanto os poderes coercitivos do estado continuavam a operar.

No entanto, na era pós-Khomeini surgiram atritos entre a elite política, antes mantida sob o controle do líder. Esta elite política, gradualmente, se dividiu em duas

¹⁴ ‘Espelho de Deus’ em farsi/persa, autoridade religiosa com poder político.

vozes opostas que, mais tarde ficaram conhecidas como conservadoras e reformistas. (ZEYDABADI, 2006, p.53). De início, a empreitada revolucionária não trazia em seu bojo as mudanças políticas dos preceitos islâmicos. As transformações desejadas pela população, ávida por transformações político-econômicas frente à pobreza e à inflação, não antecipava as mudanças legislativas no país. A atuação política do monarca desagradava muito por sua aproximação com os Estados Unidos. A truculência da SAVAK¹⁵, que incluía, em suas atuações, abusos de direitos humanos e extermínio de opositores e, por fim, os movimentos de secularização, contribuíram para um ‘mal estar’ permanente que teve seu estopim em 1970 até chegar à revolução em 1979.

Paralelamente às opressões executadas pela corte iraniana, melhorias sociais também aconteciam. Conquistas feministas, reforma agrária e a criação do *KANUN* – Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente - que compreendia a oferta de ateliês, bibliotecas e salas de cinema para a população jovem, surgiram neste período. Desta forma, paradoxalmente, eram implantados pelo governo, incentivos culturais que favoreciam a liberdade de expressão dos artistas, ainda que normatizadas pela censura. O cinema iraniano se fortalecia como ‘cinema social’ despontando com o surgimento de importantes realizadores persas. Seguindo conjuntamente a característica ideológica tanto no período pré como no pós-revolucionário:

Os governos pré e pós-revolucionários mostraram o mesmo interesse em reprimir os temas de crítica política e dissensão social, um contínuo que demonstrou como o governo dominante reconhecia o poder do cinema. Cada regime, conseqüentemente, tentou regular o meio de acordo com seu próprio sistema ideológico. (FARAHMAND, 2006, p.89)

Nesta conjuntura, as produções cinematográficas eram incentivadas pelo *KANUN*, bem como por outros organismos dos setores públicos e privados do Irã como a “Fundação Farabi”, por exemplo, com abundantes recursos financeiros e humanos, chegando a ter um departamento exclusivo para o cinema em 1966, tendo como diretor Abbas Kiarostami, importante realizador iraniano. Este cineasta era o principal agente de projeção internacional do cinema persa, que influenciou a estética de outros realizadores como JafarPanahi, BahmanGhobadi e

¹⁵ Polícia secreta persa criada na década de 50.

EbrahimForouzesh, bastante conhecidos no panorama internacional. No período que compreendeu os anos de 79 a 90, iniciaram-se as produções de longas-metragens pelo *KANUN*. A estética 'realista' despontava com maior intensidade em filmes como *Khane-yeDoustKodjast?* (Onde Fica a Casa do Meu Amigo?) de Abbas Kiarostami e *The Cyclist* (O Ciclista) de Mohsen Makhmalbaf, ambos produzidos em 1987.

A abordagem pós-revolucionária distinguia-se da anterior (pré-revolucionária), por difundir a moral islâmica de um lado e, por outro, ao inserir críticas indiretas às leis do país, com um discurso cinematográfico social e autorreflexivo (mantidas as vertentes místicas da cultura persa) com simbolismos imbuídos do contumaz e profundo lirismo estético. Antes de cotejarmos a vocação da estética 'realista' do cinema iraniano sobre os fatos do cerceamento político, pensemos um pouco mais sobre os fatores que a incentivaram. Para além das restrições que regulamentavam vestimentas (especialmente as das mulheres) e o comportamento da população ante as tradições religiosas, reais ou forjadas na mídia iraniana, programas de tv de canais abertos e, notadamente, o cinema, tiveram de se submeter às regulamentações aplicadas sob a perspectiva do regime do Aiatolá, vigente até os dias atuais.

Alguns cineastas, como Jafar Panahi, (sobre o qual falo no quarto capítulo desta dissertação), tornaram-se presos políticos no Irã. Apesar do cerceamento, o cineasta continua produzindo filmes, sendo seu último longa-metragem o filme *Hidden* (2020) em que traz a frequente temática das dificuldades enfrentadas pelas mulheres iranianas para seguirem com seus objetivos profissionais e artísticos frente às restrições. Ressalto este breve parêntese para percebermos que as relações entre sociedade, estado e arte no Irã ainda hoje seguem amalgamadas pelos organismos governamentais e religiosos no país, mesmo quarenta e dois anos após a revolução.

No período pós-revolucionário, muitos artistas, ativistas políticos e cineastas foram exilados; alguns, até mesmo foram mortos por subversão à República Islâmica, fato que também incidiu sobre o governo de Pahlevi, o então monarca e líder supremo do Irã que, por meio da SAVAK impunha sua monarquia. Contudo, nesse aspecto, não ocorreram muitas mudanças com o retorno do exílio de Aiatolá

Khomeini, clérigo xiita¹⁶ e líder religioso, que passou a institucionalizar o controle governamental baseado exclusivamente nas leis islâmicas para normatização da ordem pública. Dessa forma, foi intensificado o retorno das 'tradições inventadas'¹⁷, (embora tenham esta terminologia a partir de um olhar ocidental), com valores e normas de comportamento que estabeleciam efetivamente uma comunicação com o passado:

O governo islâmico não pode ser totalitário, nem despótico, e sim constitucional e democrático. Nessa democracia, porém, as leis não dependem da vontade do povo, mas sim unicamente do alcorão e da suma do profeta. A constituição, o código civil e código judiciário só podem se inspirar em leis islâmicas contidas no alcorão e transcritas pelo profeta, e só elas devem ser aplicadas escrupulosamente. O governo islâmico é governo de direito divino e suas leis não podem ser mudadas, modificadas nem contestadas. (KHOMEINI, 1979, p.17)

Enquanto exilado, o líder espiritual Khomeini apresentava-se com liderança populista-democrática, ocultando, da opinião pública, seu posicionamento teocrático, da mesma maneira que, também, não revelara, no período de exílio, sua intenção de implantar o retorno das tradições do Islã, que configuraram a reconexão com o passado histórico islâmico. Segundo Hobsbawn (2002), 'tradição e costume' são ideias distintas, mas ambas possuem a característica da invariabilidade. Nesse sentido, o que surge depois delas deve, necessariamente, ser compatível ou idêntico ao precedente. Não impede as inovações, entretanto, qualquer mudança histórica sofrerá a sanção desse mesmo precedente. Para tanto, parto da leitura do contexto

¹⁶ Os principais grupos muçulmanos do Irã são xiitas e sunitas, sendo que cerca de 93% da população é xiita. Os xiitas governam o país desde o século XV; para eles somente os descendentes do profeta Maomé podem ser líderes supremos a governar o país, sendo estes representados pelos aiatolás. Desde a revolução islâmica, o Irã é uma república teocrática, cujo clero tem sua própria hierarquia. (PINTO, 2007, p.28)

¹⁷De acordo com os estudos de Alessandra Meleiro, o período que compreendeu as idealizações revolucionárias abarcava aspirações ideológicas enfocadas em um puritanismo absoluto amparado pelas leis islâmicas. Segundo a pesquisadora, com a queda do Xá Reza Pahlevi, "tradições inventadas", como as mulheres voltarem a usar véu, a não aparecer na TV e proibição de bebidas alcoólicas (para os revolucionários as verdadeiras recompensas da revolução residiam no céu) foram "resgatadas". A censura aos meios de comunicação no Irã é garantida pela constituição. O cinema tornou-se, assim, uma ferramenta de expressão dos iranianos [para] fora do país. (MELEIRO, 2006, p.20 e 34)

político para compreender as estratégias dos cineastas quanto às mudanças no período pós-revolucionário.¹⁸

Estruturados os mecanismos de controle da nação, Khomeini parte para uma ‘energização dos discursos’ de busca ao combate às imoralidades, sendo amparado por mudanças na Constituição. Khomeini posicionara-se contra a cultura ocidental, segundo ele responsável por injetar ideias nocivas especialmente à juventude, por meio do cinema. Para ilustrar esse efeito de invasão/imposição cultural, o religioso utiliza a palavra “*rape*” do inglês, estupro ou violação. Para a população iraniana, naquele momento, estabelecia-se um novo caminho na história do país, livre das influências externas com suas imposições. Com uma nova Constituição, votada por ampla maioria, a República Islâmica estabeleceu-se com um sistema multipartidário, uma ‘mistura’ de teocracia com democracia que se distanciava de culturas desvinculadas ao Islã. Para a população, isso marcava o início de uma era independente na sua história.

O Irã não é a única república islâmica. Não é a única do mundo: há o Paquistão, a Mauritânia, por exemplo. Nem é o único país do oriente médio guiado por interpretação das leis do Islã. Mas é o único no qual o clérigo comanda oficialmente, diferente de determinados vizinhos onde a presença da religião também é muito forte, e que vivem sob sistemas monárquicos. (KALILI, SARTORI, 2004, p.22)

A ideia que se estabelecia na população iraniana, portanto, era a de que, a partir daquele momento histórico, o Irã seria um país autônomo em termos de leis e de conceituações ideológicas, livre das influências ocidentais. Entretanto, o que de fato ocorreu com esse adensamento do regime islâmico foi uma reordenação política e social baseada em uma vertente mais nacionalista: “essas práticas que simbolizam o patriotismo nada mais são do que práticas inventadas que tendem a ser bastante gerais e vagas quanto à natureza dos valores, direitos e obrigações, mas que procuram inculcar, nos membros da sociedade, conteúdos mal definidos como ‘lealdade’ e ‘dever’” (MELEIRO, 2006, p 38).

¹⁸ As dificuldades dribladas pelos cineastas que procuro analisar nesta pesquisa referem-se ao esforço artístico destes em contornar as leis do país, e não se aplicam a um juízo de valor ou ético sobre a instância religiosa na aplicabilidade do alcorão ou da *sharia* (direito islâmico).

Muitas salas de cinema que, no regime do Xá exibiam produções cinematográficas estrangeiras foram fechadas, e as restrições para a produção e exibição de filmes a partir da revolução tinham agora de serem aprovadas pelo “Ministério da Cultura” e “Guia Islâmico”. Com o exílio do Xá, o cinema iraniano passava por novas adaptações com relação aos padrões de censura, tudo isso em meio à uma turbulenta instabilidade política que se instalava nos primeiros anos da revolução*¹⁹.

A associação entre cinema e o regime do Xá fez com que algumas salas de cinema fossem apelidadas “centros de corrupção”: 180 foram fechadas apenas um ano depois da Revolução Islâmica e várias foram incendiadas em nome da moralidade e da independência cultural, deixando 256 cinemas operando no Irã. (NAFICY, 1992, p.178-179)

Com o adensamento do regime, os cineastas tiveram que buscar meios de se adaptar aos novos códigos da censura, fato que exigia uma reflexão ainda maior sobre o papel do cinema. O período incerto fortaleceu o viés ideológico e as temáticas próprias do cinema persa. Os movimentos anti Xá e anti Ocidente permaneceram nas produções voltadas ao consumo interno, reforçando o viés ideológico com ‘filmes de propaganda’ que entusiasmavam o regime.

Durante a guerra Irã-Iraque, temáticas nacionalistas visavam reforçar a islamização da sociedade. Neste ínterim, o ‘cinema de arte’, focado no mercado internacional, aliava-se aos movimentos de reorganização da indústria cinematográfica, se sobressaindo como cinema de cunho político e autocrítico. Podemos dizer, portanto, que coexistem múltiplos nichos no cinema iraniano: os comerciais, com objetivo de venda e exibição de filmes para a população iraniana, alguns comprometidos com a propaganda do governo, outros com o entretenimento, e ainda: o cinema de arte, focado nas projeções internacionais e na reflexividade que compõem a realidade social do país.

¹⁹Os cinemas que resistiram aos incêndios tiveram que trocar seus nomes ocidentais, como o cinema Broadway, em Mashhad, ou o Atlantic, em Teerã, que mudou para Efrica (África). (MELEIRO, 2006 p. 45)

De fato, dois tipos de cinema têm se desenvolvido lado a lado. O “cinema popular” que afirma os valores pós-revolucionários islâmicos, a nível de trama, tema, caracterização, retrato da mulher e *mise-en-scène*. O cinema de arte, por outro lado, se compromete com esses valores e tende a criticar condições sociais sob o governo islâmico. (NAFICY, 2006, p.30)

Na medida em que o regime estreitava as regulamentações para criação de roteiro e exibição dos filmes, a escolha pelos filmes protagonizados por crianças acabou sendo um recurso de ‘dilatação’ das restrições para filmagens, especialmente nos filmes de arte. O controle exercido pelo Estado manteve (e mantém) o intervencionismo do MCOI (‘Ministério da Cultura e Orientação Islâmica’, antes apenas ‘Ministério da Cultura’), sobre todas as produções cinematográficas com regulamentações para exibição, exportação e venda das películas. “Em sua política de islamização, o regime busca controlar todos os aspectos da cultura, não menos do cinema, de modo a garantir que examinava os propósitos do governo instituído. Assim, o regime politizou a cultura e o cinema em particular” (ZEYDABADI, 2006, p.25). Por outro lado, os reformistas continuaram a estimular o movimento social pelas mudanças, frisando a liberdade de expressão, democratização e justiça social, mesmo em face do cerceamento.

1.3 DIÁLOGOS COM NEORREALISMO ITALIANO, *NOUVELLE VAGUE* E TERCEIRO CINEMA

A milenar estratégia de ‘comunicação indireta’, utilizada pelos místicos iranianos para comunicar pensamentos e crenças, manteve-se no cinema por seus realizadores. Longas como ‘*O Jarro*’ (1992), de Ebrahim Forouzesh, ‘*O Balão Branco*’ (1995), de Panahi, ‘*O Silêncio*’, (1998) de Makhmalbaf e ‘*Filhos do Paraíso*’ (1999), de Majidi, são filmes representados por crianças que, pelo simbolismo das temáticas infantis, contornavam as restrições dos censores.

As películas possuíam em estoque significados muito variados e sutís. Com temáticas sensíveis, a naturalidade da representação das crianças na tela marcava as narrativas simbólicas e representava em si, um ‘escape à censura’ para os realizadores. Os filmes eram sobre crianças, mas, em sua maioria, não eram a elas destinados, pois as presentes críticas às complexas condições dos atores sociais remetiam francamente ao contexto político-social do Irã.

No início dos anos 1990, esse cinema surpreendia o Ocidente, formulando por intermédio de protagonistas infantis uma outra percepção possível para o mundo islâmico – a pureza e a plasticidade da criança permitiam evocar outras formas de imaginário para o Irã. (FRANÇA, 2006, p.406)

Necessariamente, quando pensamos sobre o mundo islâmico, enquanto espectadores ocidentais, dificilmente escapamos a uma visão estigmatizada daquele universo. Esta seria o equivalente a um olhar quase etnográfico, apontando para o exótico e para uma fé incompreendida, com leis e regras que sobremaneira se distinguem da nossa. Porém, com o aprofundamento de todo material simbólico sugerido pelos realizadores iranianos em seus filmes, imergimos na densa reflexividade persa. Passei assim a conhecer não apenas suas singulares formas de apresentar os processos que envolvem suas produções cinematográficas, como ainda de dar a conhecer novas possibilidades de significar seu Alcorão e sua cultura.

Por meio desta mesma linguagem simbólica, podemos conhecer também suas críticas sociais latentes, camufladas na hibridação do não-dito ou do subentendido: “(...) creio que muitos filmes mostram demais e, dessa maneira, perdem o efeito”. (KIAROSTAMI, 2004, p.54). A poética imanente ao cinema iraniano emerge, portanto, das lacunas e ambiguidades que colocam de lado o melodrama, e escapam à estética narrativa lógico-causal.

As alegorias do mundo da infância, como em ‘Filhos do Paraíso’, em que um menino perde um dos sapatos da irmã (o único par que ela possuía) passando a dividir os seus com ela em diferentes horários, revelam a vertente humanista presente nos filmes iranianos da década de 90. Tais estratégias reposicionaram a ficção cinematográfica na fronteira com o documentarismo, levando desse modo a crítica ocidental a celebrar nos filmes iranianos uma ‘simplicidade realista’. A criança passou a representar uma estratégia poética capaz de escapar às frequentes proibições de exibição. Mesmo sendo protagonista, sua presença também denotava outras perspectivas, por meio das metáforas dos pequenos atores sociais.

Os ‘deleites do imaginário’ são, para o espectador deste cinema, uma fusão entre o mistério daquilo que não captamos, ou seja, daquilo que foi deliberadamente suprimido, e a “contemplação reveladora (de um transcendente que se insinua no

real, em última instância, representado na ambiguidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas.²⁰

O que importa é a manifestação de um estilo de câmera, de uma nova narração, que não se apresenta como discurso construído tijolo por tijolo (KULECHOV), mas como descoberta de uma realidade virgem, que o olhar vai encontrando e explorando. (XAVIER, 1977, p.82)

O crescimento de produções protagonizadas por crianças, na primeira década após a revolução e, o aperfeiçoamento da estética dos filmes no decorrer dos anos, se imbricaram em um cinema de vozes ambíguas: a voz da arte e a voz da criatividade que dialogam com vozes críticas e de resistência, o mesmo que contempla o Neorrealismo Italiano dos anos 1940. As temáticas do cotidiano somadas à representação de um universo cultural desconhecido para a maioria dos espectadores, interagiram na manifestação de um estilo novo que funcionaria como a descoberta de um 'novo olhar' para as possibilidades que o cinema nos apresenta. A vida cotidiana era a temática basilar dos cineastas neorrealistas, um estilo seguido pelos realizadores iranianos, que criaram, como seus antecessores da *Nouvelle Vague*, experimentalismos poéticos em imagens e roteiros que refletem as ambiguidades e tensões do 'real' e do 'ficcional'.

Se, por um lado, o "Novo Cinema Iraniano" poderia ser designado de neorrealista considerando seus temas, por outro poderia ser nova versão da *Nouvelle Vague* se considerarmos as experimentações de seus realizadores. Além disso, para alguns pesquisadores, o cinema iraniano pertence ao conceito de "Terceiro Cinema", surgido na América Latina com importantes realizadores vinculados à militância no cinema político.

Em relação ao neorrealismo, a utilização de não atores, as tomadas mais longas, o uso de iluminação natural e a linguagem metafórica tensionam a vertente humanista que desemboca em um cinema que contempla uma "impressão de verdade":

²⁰ Em 'O Discurso Cinematográfico', texto original de 1977, o pesquisador e teórico de cinema Ismail Xavier investiga a temática que permeia o discurso ou a representação da realidade produzida pelo cinema. Sua pesquisa concentra-se nos processos de recepção e na subjetividade do espectador, temas em voga na época de seu lançamento.

A profissão não é apenas uma contraindicação, ao contrário, mas ela se reduz a uma agilidade útil que ajuda o ator obedecer às exigências da mise-en-scène e a penetrar melhor em seu personagem. Os não profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amalgama tem êxito – a experiência mostra, porém, que isso só pode acontecer se certas condições de certo modo “morais” do roteiro forem reunidas- obtemos, precisamente, essa extraordinária impressão de verdade nos filmes italianos atuais. (BAZIN, 1991, p.240-241)

Assim, compreendo que, para Bazin, o ator social é um significante. Ele denota diretamente “o real” em sua forma mais autêntica; essa representação provém da percepção de verossimilhança da literatura antiga, cujo objetivo é denotar as injunções referenciais. A tecedura neorrealista aproxima-se, assim, das leis da literatura enquanto sintagma narrativo, onde o sentido depende das regras culturais da representação. Sob outra perspectiva, cotejo a teoria baziniana com os estudos de Roland Barthes a partir do ensaio “O Efeito do Real” (1968)²¹ no qual o teórico nos apresenta o real não mais como ‘produto da notação’ mas, de outro modo, como objeto da ordem do simbólico, emergindo inversamente ao elemento significante com seu aspecto conotativo. O barômetro de Flaubert, que versa em um “pormenor inútil” (BARTHES, 2004, p.90) é um componente descritivo e, neste sentido, possui função estética realista, causando resistência ao signo, porque, segundo Barthes, “a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas”²² tornando o seu referente um objeto ilusório da estrutura narrativa.

Em contraposição à teoria baziniana, o sempre problemático “real”, para Barthes, se inscreve no esvaziamento do signo. A carência de significado em proveito só do referente, portanto, incide num “efeito do real” cujas correntes da modernidade seguiram em verossimilhança inconfessa. Avalio que, tanto o referente denotativo quanto conotativo são instrumentos do realismo para nos convencer sobre a ‘verdade’ e objetivam nossa cumplicidade enquanto leitores ou espectadores. Uma vez que o ator social representa a iminência do ‘real’ na tela, o barômetro de Flaubert possui o mesmo desígnio na literatura: “Essa verossimilhança é muito diferente da antiga, pois não é nem o respeito das “leis do gênero” nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do

²¹BARTHES, Roland. ‘O Rumor da Língua’. Tradução Mario Laranjeira: revisão de tradução: Andrea Stahel M. da Silva. - 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004. - (Coleção Roland Barthes)

²²Ibidem, 2004, p.95.

signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão.” (BARTHES, 2004, p.96). Desta forma, o realismo moderno nasce de uma verossimilhança na qual “o significado fica expulso do signo” confinado nos pormenores, parcelar, errático, (BARTHES, 2004, p.95) com significação conotativa, como elemento da ordem do conceitual.

Diferentemente desta proposta, a estética neorrealista empreende uma “impressão de verdade”²³ denotativa: ela está ali para significar realidade por meio de atributos do real; neste sentido “o realismo é um tecido artificial de meros signos arbitrários”²⁴, isto é, eles estão ali para significar o “real”, o que, mais precisamente, é apresentado por Barthes como ilusão referencial; a aparência de realidade que de fato é totalmente falsa, e se dá por meras convenções estilísticas. Neste sentido, o controle da ‘realidade’ debruça-se na afirmação do estilo sobre a realidade, “a escolha do detalhe serve apenas para preencher a cota necessária para convencer o leitor (ou o espectador, grifo meu) de que aquilo realmente aconteceu”. (WOOD, 2017, p.182).

Os subterfúgios das escolhas estéticas menos artificiais, e conseqüentemente avessas ao melodrama denotam, no cinema iraniano, as mesmas motivações neorrealistas: filmagens que impulsionaram a representação da imagem do povo nas telas, e para isso, nada melhor do que selecionar pessoas comuns e crianças. Assinalo ainda que, a hibridação do cinema iraniano também advém da utilização de referentes tanto denotativos quanto conotativos, da ‘verdade’ do povo e sua problemática social e de sua imanência poética amplamente conceitual. Os realizadores, nesse ínterim, encontraram, nos moldes da *Nouvelle Vague*, referências estéticas que permitiram uma maior autenticidade a suas experimentações e às estratégias que colocam a naturalidade da performance como condutora das cenas, implicando suas vozes e ideologias em uma ‘segunda camada’ percebida por espectadores com repertórios.

A vinculação ao *Third Cinema*, no caso iraniano, flui de sua dimensão cultural que se dispõe em uma concepção da imagem enfocada também na descolonização da cultura (SOLANAS e GETINO, 1969). As alegorias ao contexto social,

²³BAZIN, 1991, p. 240.

²⁴ WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017, p.72.

factualmente mais amplo, dinamizadas nos frequentes planos-sequência, locações realistas e predileção pelos não atores, funcionam como mecanismos estilísticos de redução do efeito hegemônico. Em vista disso, caracteriza-se na recusa da estética comum com representações autênticas e uma proposta antiimperialista, confrontando os sistemas da linguagem cinematográfica clássica e a predominância de imagens estereotipadas para o Irã.

Grupos étnicos minoritários e povos territorialmente distantes da cultura ocidental têm, no Terceiro Cinema, a remodelação taxinômica da linguagem, com a imbricação de uma proposta reversa à herança colonialista com inúmeros erros etnográficos, linguísticos e até topográficos (STAM e SPENSE, 1983) das manifestações culturais distintas ao cinema popular.

Ao tencionar o determinante ideológico, podemos encontrar no 'Novo Cinema Iraniano' (pós-revolução) algumas práticas comuns às do 'Terceiro Cinema': a forte politização temática, o deliberado discurso dos realizadores contra sistemas de opressão, as representações anticapitalistas com locações modestas e a utilização de não atores. Por conseguinte, torna-se impreciso categorizar integralmente o 'cinema persa' como parte deste movimento. A presença do cerceamento do Islã sobrepõe às estratégias dos cineastas um *modus operandi* que não pode ser comparado a outras produções cinematográficas do Terceiro Cinema, considerando que, o caso desta censura se estabelece no amálgama da tríade indissociável: islã/política/manifestações artísticas. Portanto, a associação do cinema persa com o Terceiro Cinema, restringe-se à faceta mais idealista e de cunho libertário deste movimento, seguindo o fluxo da reorganização cultural das artes cinematográficas:

O "mundo" viu Cuba, as guerrilhas, Che, a Revolução Cultural Chinesa: a cultura mundial acabou sendo influenciada e influenciando os movimentos políticos simultaneamente. Ou seja, o conceito de Terceiro-Mundo serve a partir dos anos 60 – para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea – para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista. Os processos de descolonização, de conscientização social e de luta política desencadeados no globo ao longo deste período não se esgotam em si mesmos: eles fazem parte da grande crise da modernidade que implica também numa reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo. Uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas as suas implicações) foi a própria constituição da ideia de Terceiro Cinema. (PRYSTHON, 2006, p.9)

Os cineastas iranianos, ligados à vertente do cinema de arte aderiram à identidade contra hegemônica do Terceiro Cinema, expondo, desse modo, as múltiplas camadas do cinema persa, com divisões e estratificações que se opunham, gradualmente, entre o cinema projetado para os festivais e o cinema como mecanismo da islamização da cultura, “aquilo que se referem como censura no Irã deve ser considerado como restrições religiosas” (Iran, a *cinematographic revolution*, 2006)²⁵, frase dita pelo cineasta Abbas Kiarostami que, direciona nossos olhares para a singularidade política e estética do cinema persa como expressão única e isolada.

Apesar de vozes que dialogam com o Neorealismo Italiano, com a *Nouvelle Vague* e, em certos aspectos, com o Terceiro Cinema, o Novo Cinema Iraniano distingue-se desses outros cinemas pela inauguração de uma estética que se faz na poesia e na constante reflexividade. Sua proposta estética apresenta, em primeiro plano, sua produção, refletindo a “arte como um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas”²⁶, não deixando de ser menos ‘realista’ por isso.

É um erro, em primeiro lugar, considerar a reflexividade e o realismo como termos necessariamente antitéticos. Um romance como *Ilusões Perdidas*, de Balzac, e um filme como número *Deux*, de Godard podem ser vistos simultaneamente como reflexivos e realistas, no sentido de que iluminam as realidades cotidianas das conjunturas sociais das quais surgem, ao mesmo tempo lembrando o leitor/espectador da natureza construída de sua própria mimese. (STAM, 2003, p.175)

Reflexividade e realismo não se opõem de fato no C.I.²⁷; contudo, se complementam em uma fusão de opacidade e transparência fundidas nessa dinâmica mimética do ‘real’. Para Peirce (2005)²⁸ “o mundo real não pode ser distinguido do mundo fictício por nenhuma descrição, pois muitas vezes se discutiu se Hamlet era louco ou não; desta forma, a realidade é inteiramente dinâmica, não

²⁵ IRAN: *cinematographic revolution*. Direção: Nader Takmil Homayoun. Irã: 2006, DVD (98 min)

²⁶ *Introdução à teoria do Cinema*. Robert Stam.– Campinas, SP: Papyrus, 2003, p.175.

²⁷ A partir daqui, nomearei de C.I. o cinema iraniano, para evitar sua reiterada citação na pesquisa.

²⁸ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. [tradução José Teixeira Coelho Neto]. – São Paulo: Perspectiva, 2005.

qualitativa”, o mundo real neste sentido está constantemente sendo significado, em especial pela arte: “A arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese - mas a arte é a coisa mais próxima da vida” (WOOD, 2017, p.189-190).

Na cultura européia, a arte encarrega-se de representar o ‘real’ a partir de dois estilos que exerceram influência constitutiva sobre a cultura ocidental que, até o presente momento, influem sobre ela. De acordo com Auerbach (2015)²⁹ o ‘real’ desponta na literatura épica primeiramente no caseiro do cotidiano e depois no seio da classe senhorial. O autor nos apresenta duas narrativas clássicas para cotejar a natureza oposta e binária entre elas. Auerbach distingue o caráter simbólico e psicologicamente complexo da narrativa do Velho Testamento (*O sacrifício de Isaac*) dos poemas homéricos e hipóteses idílicas da narrativa grega *Odisséia*. Enquanto o Velho Testamento nos apresenta o sublime cotidiano com toda a complexidade dos planos psicológicos do acontecer humano, o texto homérico ocupa-se das cenas grandiosas, “cuja cultura sensorial, linguística, e, sobretudo sintática parece ser tanto mais elaborada, sendo, contudo na imagem do homem, mais simples”³⁰. A descrição realista do cotidiano em *A Cicatriz de Ulisses* seria inconciliável com o sublime e só teria lugar no cômico ou no idílico, estando assim mais perto desta imagem do que a narrativa de *O Sacrifício de Isaac*. As personagens do Velho Testamento estão no texto judeu, autorizadas a ruir em sua dignidade, “como Adão, Noé, Caim ou Jó... O sublime, trágico e problemático se formam justamente no caseiro e no cotidiano, não sendo concebíveis no estilo homérico”³¹. Acredito que o C.I. aproxime-se da categoria do real apresentada por Auerbach, pela análise da narrativa do Velho Testamento, com a imanência do obscuro e do segundo sentido oculto. Naturalmente, fazem como as produções histórico-literárias e cinematográficas orientais em minha interpretação. Para propor esta análise de aproximação dos estilos, considero o discurso cinematográfico do diretor Abbas Kiarostami em *Close-Up* (1999), vencedor da ‘Palma de Ouro’ em Cannes.

A narrativa nos apresenta um jovem tipógrafo desempregado chamado Hossain Sabzian que, ao apanhar um micro-ônibus e se sentar ao lado de uma senhora, se passa pelo cineasta Makhmalbaf pela aparente semelhança física. Ele

²⁹AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

³⁰ Ibidem p. 10

³¹ Ibidem, p.19

passa a conquistar a confiança dessa senhora e tem acesso à sua família, passando a iludi-la sobre a suposta gravação de um filme que os envolveria. Tardiamente, a família da senhora descobre que o verdadeiro Makhmalbaf estava recebendo um prêmio na Itália de melhor filme por *O Ciclista*, no “Rimini Festival”. O diretor impostor é então denunciado às autoridades, e revela que o seu amor pelo cinema destruiu a sua vida. O roteiro do filme foi desenvolvido a partir da leitura de Kiarostami sobre um artigo da “Revista Soroush”, que relatava todo o caso de Sabzian: “Eu tinha uma equipe para fazer outro filme. Então, três dias antes da filmagem, me deparei com uma notícia em uma revista que me tirou o sono, pois me sentia muito próximo deste assunto”. Nos bastidores da gravação, o diretor encontra várias dificuldades para produzir seu longa-metragem, incluindo o ceticismo de Sabzian quanto ao que se pretendia fazer com a sua participação no filme. O ator chegou mesmo a faltar em uma gravação. Makhmalbaf, que representa a si mesmo no filme; revelou que a suposta falha de som no encontro entre diretor e impostor, foi utilizada pelo cineasta para resolver uma situação bastante complexa: Sabzian não queria trabalhar no filme e fora convencido durante o trajeto de moto a participar dele. Opondo-se a Makhmalbaf, Kiarostami afirma:

Makhmalbaf sabia que estava sendo filmado e trabalhava para a câmera, e o outro [Sabzian], que não sabia, estava muito natural, era ele mesmo. Havia uma espécie de antagonismo entre os dois, não era muito crível nem bonito de ver [...] A discussão entre Makhmalbaf e seu fã evidenciava outra noção que não era necessário incluir no filme [...] Na realidade, era uma noção de julgamento sobre a personalidade de Makhmalbaf. Não era nossa finalidade que tudo o que Makhmalbaf dizia provocasse um julgamento dos espectadores sobre ele. (KIAROSTAMI, *apud* ISHAGHPUR, 2004, p.19)

FIGURA 3– O CINEASTA IMPOSTOR E O VERDADEIRO MAKHMALBAF DIRIGEM-SE À CASA DA FAMÍLIA AHANJAH PARA GRAVAR *CLOSE-UP*



Fonte: frame do filme *Close-Up* de Kiarostami

A presente reflexividade se inscreve entre o fato ocorrido e a *mise-en-scène*, e se revela como estratégia estética; antes de tudo, “os significantes remetem também – senão sobretudo – a si mesmos. A mensagem surge como autorreflexiva”. (ECO, 1993,p.59). De um lado, temos uma situação real que envolve uma notícia de jornal e revista, e do outro, um “recorte criativo dessa impressão de realidade, filtrada pelo ponto de vista do cineasta sobre seu mundo histórico” (NICHOLS, 2005), poetizada pelas lentes do diretor. O ponto de contato que estabeleço entre a narrativa de *Close Up* e *O sacrifício de Isaac* incide, precisamente, no que se mostra obscuro “só tocado de leve”, na presença da dúvida e do desespero, nas esquinas que distanciam os acontecimentos, o discurso direto e as inquietações psicológicas e sentimentais que as personagens encaram frente às suas particulares dificuldades. “O Velho Testamento se ocupa do acontecer humano, domina todos os três âmbitos: lenda, relato histórico, e teologia histórica exegética”. (AUERBACH, 2015, p.17). O desígnio da dura exigência de Deus ou a história que antecede a origem do amor incoercível de Sabzian pelo cinema nos é ocultado. Podemos fruir conjecturas sobre as possíveis causas de suas decorrências; todavia, ela ainda será carente de interpretação. A narrativa judaico-cristã aproxima-se da narrativa de filmes iranianos também pela intencionalidade de relato histórico. Localizações espaciais ou temporais também não são importantes, elas apenas irrompem de

algum lugar e não determinam suas causas. Os sentimentos ocultados na caminhada silenciosa de Abraão e seu filho no caminho para o holocausto, ou a situação psicológica de Sabzian no diálogo igualmente oculto com o seu ídolo, tencionam submeter nossas 'realidades' a si, subjugando-as a uma condição de 'verdades' plenas, nas quais somos convidados a fazer parte.

Quanto ao uso da 'verdade' no jogo ficção/documentário presente no filme de Kiarostami e encontrado com maior intensidade nas produções de Panahi (tema do quarto capítulo), insiro agora o tópico das características ficcionais e não ficcionais a partir da análise conceitual do cinema da asserção pressuposta de Noël Carrol³²,afim de apresentar uma natureza 'mais heurística' para a observação do fenômeno desta presente ambiguidade no CI.

No campo das diferentes categorias de ficções, encontraremos em Carrol (2005), uma distinção a que ele define como cinema da asserção pressuposta, consistindo em uma subcategoria da não-ficção que se refere ao documentário. Para Carrol, ficções são comunicações cujos autores pretendem que sejam imaginadas e reconhecidas pelo público, isto é, intencionalmente apresentam-nos situações (que ele também nomeia como 'situações-tipo') para serem entretidas no pensamento de seus espectadores. Embora formalmente não seja possível distinguir filmes de ficção e não-ficção pelo compartilhamento de estruturas existentes entre eles, Carrol delimita a ficção como 'conteúdo supositivo', ou seja, o realizador pretende que o público reconheça que não está obrigado a entreter o conteúdo assertivamente, e sim que poderá supor o conteúdo a partir de uma postura ficcional.

A imaginação supositiva do público é uma imaginação controlada, para falar em termos normativos. Ou seja, é concebida para ser estrangida pelo que o autor impõe por meio da apresentação do seu texto. Os detalhes do texto controlam o que é legítimo que o público imagine em resposta à intenção ficcional do autor. (CARROL, 2005, p.86)

Logo, o aspecto central da não-ficção consiste na intenção do cineasta de que o público entretenha seu conteúdo com pensamento assertivo e postura não-

³²CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: Teoria Contemporânea do Cinema, volume II. Fernão Ramos Organizador. São Paulo- Editora SENAC São Paulo, 2005.

ficcional³³; “assim, qualquer filme cujo autor não prescreva aos espectadores que entretenham seu conteúdo proposicional como não-assertivo enquadra-se nessa categoria” (CARROL, 2005, p.87). Distinguidas as formas do texto fílmico, perscrutemos a teoria dos filmes de asserção pressuposta. De início, o conceito que definia a categoria não-ficcional era necessariamente a ‘desobrigação’ do público em relação ao ato de imaginar o conteúdo proposicional do filme; “com o cinema da asserção pressuposta, os realizadores prescrevem que o público entretenha essa proposição em pensamento como assertiva”³⁴, ou seja, o público adota uma postura assertiva com base em seu reconhecimento de que é isso que o emissor intenciona que ele faça. Creio que o C.I. não utiliza o cinema da asserção pressuposta definido por Carrol, uma vez que seus realizadores não estão comprometidos com uma ‘verdade’ na qual seu espectador precise entreter como pensamento assertivo, da mesma forma que seus autores não têm como escopo uma definição de sentido. No entanto, a coexistência da estética documentarizante que se comunica com a estrutura ficcional do texto fílmico, impinge ao espectador a utilização tanto da imaginação supositiva quanto da postura não-ficcional, ou seja: a postura do espectador do cinema iraniano nunca é estanque, pois ora adota uma postura ficcional, ora não-ficcional em decorrência de sua estrutura híbrida.

Um exemplo dessa ‘permeabilidade de gêneros’ se encontra em *O Espelho* (1997) de Jafar Panahi, onde a presença de uma estética híbrida e reflexiva antepara a possibilidade de definição categórica ao filme. O diretor evidencia uma decupagem anti-ilusionista, com som direto e um efeito de ausência de roteiro apresentando-nos uma garotinha que aguarda a mãe na saída da escola. A mãe não virá; por esse motivo Mina passará a procurá-la, seguindo os percursos que ambas fazem cotidianamente, incluindo apanhar transporte coletivo sozinha. Em certo plano fílmico, a imagem passa a se apresentar como documentário: Mina está cansada de interpretar uma garotinha perdida de braço quebrado. As câmeras, o diretor e os produtores surgem tentando convencer a pequena atriz a seguir com o filme.

³³ A postura não-ficcional envolve não imaginar o conteúdo proposicional do texto. Ibidem, p.88

³⁴ Ibidem, p. 88-89.

O espectador torna-se um observador e consegue ver o cinema como linguagem, como discurso, todo seu processo de identificação que envolve suas emoções e que poderia levar à catarse se rompe e ele passa a olhar com certa distância para as imagens que se tornaram opacas. (PESSUTO, 2011, p.62)

De início notamos uma transparência que pende para a opacidade, e a partir da desistência de Mina da gravação do filme, emerge a estética e o discurso documental. A autorreflexividade presente na revelação não só dos dispositivos como da intenção do cineasta cria no espectador um deslocamento da postura ficcional do início da trama.

FIGURA 4 - MINA PROCURA SUA MÃE EM SEU PAPEL DE ATRIZ DE 'O ESPELHO'



Fonte: *frame* do filme *O Espelho*, de Panahi

A opacidade encontra, no signo, o olhar de estranhamento do espectador diante da impressão de realidade. A estratégia de borrar fronteiras entre 'real' e 'ficção' torna o trabalho de Panahi e demais cineastas do C.I. um 'discurso cinematográfico singular'. Dentro destes elementos autorreflexivos da estética iraniana, podemos observar em *Um Instante de Inocência* (1996), com roteiro e direção de Makhmalbaf, aspectos do campo documental cruzando as fronteiras ficcionais. A narrativa apresenta um policial de 40 anos que procura pelo cineasta para cobrar o cumprimento de uma antiga promessa: ser personagem de um filme seu. O primeiro contato que tivera com o realizador fora há 20 anos, quando

Makhmalbaf era um jovem militante, opositor ao governo do Xá Reza Pahlevi. O então jovem cineasta era um dissidente e atacara o policial com uma faca, na tentativa de roubar sua arma, sendo depois disso preso e torturado. Quinze anos depois, já no governo do Aiatolá Khomeini, o confronto entre os sujeitos ganha formato audiovisual, onde ambos passam a representar a si mesmos, abrindo a possibilidade de interação “real” dos indivíduos; de outra maneira, no face a face (GOFFMAN,1967). Notam-se aspectos da expressão moderna do fazer cinematográfico, onde o cinema fala sobre o próprio ato do fazer cinematográfico, ao que Goffman chamaria de ‘*self-enactment*’³⁵, ou auto-encenação, a mistura de autobiografia e ficção.

O conceito de *auto-mise-en-scène*, explicitado por Comolli (2008), elucida a compreensão da autorrepresentação sob a perspectiva da performance do ator social; não por acaso, realizadores como Panahi e Kiarostami (em especial o primeiro) aparecem como atores de sua própria jornada:

Como abordar essa estranha noção de *auto-mise-en-scène*? Perguntemonos como o cineasta poderia não enfrentar a questão do outro. Não apenas como questão do outro a filmar. Mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também seu olhar. Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção de olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam. (COMOLLI, 2008, p.84)

A atuação de não atores no cinema iraniano demonstra não apenas as escolhas econômicas dos diretores, mas exprime a questão do ser filmado e do ser que o registra, verificando seu *status* na máquina cinematográfica, ora na observância do lugar dos sujeitos que atuam, ora na intencionalidade consciente dos cineastas na busca pela autenticidade.

³⁵Goffman E. *Strategic Interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.

FIGURA 5 - O POLICIAL MIRHADI TAYEBI ENSINA AO JOVEM, QUE O INTERPRETA, COMO SE PORTAR COMO UM POLICIAL DIANTE DAS CÂMERAS.



Fonte: *frame* do filme *Um Instante de Inocência*, de Makhmalbaf

O Novo Cinema Iraniano, que é o cinema pós-revolucionário, emblematiza no conjunto da cinematografia mundial a poética da hibridização, sendo constituído por recortes do real e de seu contexto sócio-político, apresentando-se com elementos ficcionais que manifestam em si meios de sua própria produção. As múltiplas vozes provenientes das interpretações dos silêncios, sempre abundantes de metáforas e elipses da diegese, coadunam-se com mistério e evidência, estratégias de artistas milenares da cultura persa, na poesia e também no cinema.

1.4 IDEOLOGIAS E TEMÁTICAS ORIGINAIS, O NOVO CINEMA IRANIANO E A HIPÓTESE DE UM NOVO REALISMO:

A vocação realista do cinema iraniano, muito pertinente à teoria Baziniana no tocante à representação da opacidade na tela, corporifica o hibridismo da tensão do eixo ficção/documentário com destaque no período pós-revolucionário. Tanto na forma como no conteúdo, as películas persas acendem a hipótese da presença de um 'novo realismo' no cenário cinematográfico mundial; e as temáticas do cotidiano surpreendem pela sensibilidade dotada de dados senão 'naturais da imagem', muito próximos de um recorte da vida comum, tal qual ela é. Estes remontam a uma sociedade e a um povo que, embora tão distantes de uma atmosfera ocidental, se

assemelham a nós, com adversidades e desafios comuns que impactam diretamente na identificação do espectador em relação a este cinema.

Representando poeticamente a construção do universo diegético, o C.I. possui uma maneira particular de representar a impressão de realidade na imagem em movimento. Quando aqui discorro acerca da ideia do 'real', refiro-me à concepção de Nichols (2005), que o conceitua como 'recorte criativo de uma impressão de realidade' (teoria sumariamente *griersoniana*) filtrada pelo ponto de vista do cineasta sobre um mundo histórico, do qual todos fazemos parte. Esta impressão de realidade, que para Nichols garante a autenticidade do que vemos, é fabricada pelo realizador, uma vez que, assim como no cinema ficcional, as imagens são selecionadas e dispostas em padrões ou sequências, em cenas ou em filmes inteiros, estando no mesmo aspecto o viés documental.

Por esta perspectiva, à revelia dos padrões clássicos e bem distante da relação 'causa/efeito', as produções persas engendram por seus materiais expressivos um novo discurso que se institui numa 'realidade' desdobrada em si mesma, por meio de códigos da ficção e do documentário que, se revelam no hibridismo direcionado à recepção. A partir daqui, estabeleço uma linha de pensamento que une algumas das principais teorias do realismo no cinema, para que seja possível delinear senão uma resposta ao 'realismo' iraniano, ao menos uma proposta de entendimento sobre o tema. Começo com a teoria de Kracauer (1997), teórico do campo realista da década de 1960, investigando caminhos de elucidação sobre o 'real' assim como contrapontos com outros teóricos, a fim de buscar respostas ao mote da ambiguidade ficção/documentário no caso iraniano.

Siegfried Kracauer (1997) escritor alemão, jornalista e teórico de cinema, expõe em sua obra *Theory of Film*³⁶, uma ótica voltada à estética material que prioriza o conteúdo ante a forma. Esse campo da estética para o teórico mistura dois domínios: o domínio da realidade e o domínio das capacidades técnicas do cinema. Para esta fundamentação, ele se utiliza da fotografia enquanto registro da realidade visível, atentando que a realidade física é feita de muitos aspectos. Nesta acepção, a 'matéria prima do cinema é sempre o mundo visível' (DUDLEY, 2002, p.

³⁶*Theory of film: the redemption of physical reality* (1997).Obra de Sigmund Kracauer em que o teórico enfatiza uma possibilidade de redenção da realidade física através do cinema.

95), lido pelo cineasta a partir do emprego de técnicas apropriadas em que o cinema se torna um ‘instrumento científico’ criado para explorar alguns níveis de realidade. Kracauer (1997) associa a fotografia como registro desse mundo visível e evidencia os outros meios formativos do cinema como ‘propriedades técnicas complementares’.

Poderíamos atrelar ao cinema iraniano a estratégia estética de aproximação do mundo natural pela implicação da fotografia como instrumento de exploração da realidade, a partir do ‘enfoque dos cineastas’, que inauguram uma exploração peculiar de aproximação com um recorte mais realista em sua estética. A câmera com ‘efeito de registro’, como em *Dez* (2003) de Abbas Kiarostami, confunde o espectador sobre aquilo que vê. A película dividida em dez blocos apresenta interessantes micronarrativas capturadas por uma espécie de ‘câmera-registro’ fixada ao capô de um carro, no qual Mania, a motorista, o conduz pela cidade de Teerã embarcando diversas personalidades, evidenciando assim o rigor do dispositivo, a vida e os costumes na cidade, em relação a uma mulher muçulmana. “Este é o filme, esse dispositivo e essa forma são o filme. Sobre eles, pode-se construir o que quiser” (SITNEY, 1979, p.53).

FIGURA 6– MANIA DIRIGE SEU CARRO PELA CIDADE DE TEERÃ, A CÂMERA PERMANECE FIXADA AO CAPÔ DO CARRO DURANTE TODO O FILME.



Fonte: *frame* do filme *Dez*, de Kiarostami

A principal forma em que os filmes iranianos elucidam sua estética ‘realista’ se estabelece no estilo de imersão que propicia aos seus espectadores, especificamente em seu modo de produção de sentido. O ‘modo

documentarizante'³⁷ (ODIN, 2005, p.35), por exemplo, dentre outros modos que ocorrem sucessivamente, mobiliza nossa capacidade de pensar o mundo e suas realidades. Nossa capacidade de interiorizar determinações e crenças produz, simultaneamente, diferentes direções de sentido dentro dessa imersão. Neste mesmo processo imersivo, reconhecemos o trabalho de autoria dos cineastas iranianos ao diferenciarmos o estilo peculiar de cada um dos diretores ainda que, de forma generalizada, suas temáticas e inquietações sejam as mesmas que tangenciam à problemática do 'simbólico no cotidiano'. Voltando nosso olhar ao realismo de Kracauer, acerca da função do cineasta, o mesmo teórico revela:

Ele (o cinema) deve representar suas impressões deste ou daquele segmento da existência física do modo documental, transferir imagens de alucinação ou imagens mentais para a tela, abandonar-se à demonstração de padrões rítmicos, narrar uma história de interesse humano etc. Todos esses esforços criativos estão de acordo com a abordagem cinematográfica, contanto que favoreçam, de um modo ou de outro, a relação substantiva do veículo com nosso mundo visível [...] (KRACAUER, 1997, p.38-39)

O cinema, nesse prisma, propõe uma quase ausência de montagem para a produção de sentidos no espectador, e funcionaria como “uma redenção da realidade física”. (KRACAUER *apud* XAVIER, 2005, p.70). Entendo assim que o modo documental citado pelo teórico se refere à ausência de elementos ficcionais na decupagem e à consciente aproximação dos “objetos e ocorrências que constituem o fluxo da vida material” (KRACAUER, 1997, p.300), embora, diferentemente da proposta iraniana, para Kracauer, o cinema necessita de uma história a ser contada. O mote pelo qual aproximo o cinema iraniano e a teoria de Kracauer, portanto, incide na arbitrariedade com que este cinema apresenta a busca pelo modo documental como meio de ressignificar o mundo histórico através da ficção cinematográfica. As adversidades do cotidiano seriam representadas nos filmes como algo inerente à condição análoga à vertente humanista.

³⁷ “Ver um filme para obter informações sobre a realidade das coisas no mundo”. (A questão do público: uma abordagem semiopragmática). ODIN, Roger. Teoria Contemporânea do Cinema, volume II. Fernão Ramos Organizador. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005).

A história do realismo no cinema foi utilizada por Kracauer (1997) para tentar eliminar outras correntes cinematográficas e sugerir como o realismo se dá tanto no cinema assim como na literatura. Seu objetivo era mostrar as glórias dos filmes realistas no cinema e sua esperança neles no futuro, mas não comprovou que todos os filmes devem ser realistas para serem cinemáticos (Ibidem, 2002, p.110). O vértice que podemos compor entre Kracauer e a estética do cinema iraniano figura, portanto, na abordagem cinemática e sua intencional aproximação ao mundo visível.

Assim como Kracauer, Bazin (1991), um dos principais ensaístas da teoria realista do cinema, admitia a realidade como um 'material intrínseco ao fazer cinemático'. Embora, diferentemente de Kracauer, Bazin tenha empreendido estudos para a apresentação do funcionamento do 'real' na tela, concluindo que "a matéria prima do cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado por ela no celulóide". (DUDLEY, 2002, p.116). Em sua teoria, o realismo está relacionado menos com a reprodução de uma verdade e mais com a crença do espectador na origem da reprodução: "somos obrigados a aceitar como real a existência do objeto reproduzido, na realidade representada, colocada diante de nós". (BAZIN, 1991, data de edição original, p.13). O real, aqui, se faz no registro da espacialidade e dos objetos que a ocupam. Para Bazin, no verdadeiro cinema realista, a montagem clássica torna-se um processo artificial que decompõe extratos de realidades, em oposição ao peso do real oferecido pela profundidade de campo.

No novo cinema, no verdadeiro cinema realista, a montagem continua a existir, mas apenas como resíduo: seu papel é puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais. Ou seja, a montagem não institui nenhuma significação, nenhuma relação essencial. O plano-sequência, as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente revelam o essencial. (XAVIER, 2005, p.81).

De acordo com (XAVIER, 2005), a decupagem clássica nos estudos de Bazin é criticada em nível prático, por meio de uma negação do seu ilusionismo; o espectador vai se acostumando ao cinema e passa a perceber o corte, o que denuncia a sequência de imagens como discurso produzido artificialmente. A montagem, nesta dinâmica, deixaria de ser invisível, passando a uma 'projeção fragilizada, na argumentação daquele teórico. A dimensão ontológica da imagem

cinematográfica projetaria um “valor de realidade” da percepção natural contínua, embora, para Xavier (2005), Bazin deixa de considerar o ‘núcleo do problema’: o mecanismo de identificação, não sendo este um processo simplista ou linear, parte da representação do objeto real “à fé do espectador”, legitima a fonte geradora do ilusionismo. Esquemáticamente, ainda com a análise apresentada em *O Discurso Cinematográfico* (2005) de Ismail Xavier, o pensamento *Baziniano* a respeito da prática cinematográfica apresenta algumas proposições quanto às produções cinematográficas:

FIGURA 7- PRINCIPAIS PROPOSIÇÕES PARA O CINEMA REALISTA SEGUNDO BAZIN (1997)

Estilo	Busca pelo estilo narrativo cada vez mais realista.
Som	Contrariando a tradição francesa, ele defende a inclusão do som no universo cinematográfico, em função da sua contribuição para o realismo.
Narração	Propõe uma afinidade essencial e determinadas características básicas de um estilo romanesco “objetivo” e de “reportagem” próprio a escritores americanos do século XX.

Montagem	Minimização do papel da montagem em oposição às teorias cinematográficas russas. A significação instituída pela combinação de imagens deixa de ser núcleo fundamental da arte cinematográfica.
Plano-sequência	Proclamação do reinado da continuidade, desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes.
Ausência de decupagem	Dentro dos limites do cinema narrativo, Bazin trava um combate contra a decupagem clássica, chamando atenção pra os filmes de sua época que a seu ver, indicavam a superação de tal método e abriam um novo horizonte na representação deste método.

Fonte: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

A ‘profundidade de campo’ passa a se chamar plano-sequência no discurso *baziniano*, o que remeteria à ideia de profundidade presente na fotografia, revelando assim, um viés ontológico do processo fotográfico que seria imanente à imagem cinematográfica. A ausência (ou quase ausência) da montagem seria equivalente à realidade sensível do mundo natural, um recurso antirrealista mais aproximado da realidade bruta, denotativa.

A expressão “as coisas estão aí, porque manipulá-las?” dita por Rossellini em 1959 (METZ, 2006, p.51), referindo-se ao modelo de filtragem dos cineastas

neorrealistas, elucida o fluxo de realidade tal como uma imagem dotada de carga de significação própria.

A arte do diretor reside em sua destreza para fazer surgir o sentido desse evento, pelo menos aquele que ele lhe atribui, sem com isso acabar com as ambiguidades. O neorrealismo assim definido não é de modo algum a propriedade dessa ideologia, ou mesmo daquele ideal, tampouco exclui um outro, tal como a realidade, justamente, não exclui o que quer que seja. (BAZIN, p.302)

Os filmes de arte iranianos têm raízes no cinema *motefavet*³⁸, movimento da década de 1960 que, se preocupava com as questões sociais do país, e que trazia para as telas e para o público o homem comum em seu contexto cotidiano. A proximidade com a estética neorrealista conferiu ao C.I., por parte de alguns teóricos, a classificação de 'paradigma de um neorrealismo *aggiornato*'³⁹ dadas às semelhanças com a tradição humanista presentes no referido movimento. O cinema *motefavet*, engendrara na estética e poética do cinema persa um 'realismo' profundamente marcado pelas complexidades da realidade circundante, temática que se manteria após a mudança de regime até os dias atuais.

Em seu ensaio sobre *Ladrões de Bicicleta*⁴⁰ (1946), André Bazin justifica a importância do movimento italiano pela transparência neutra das escolhas estéticas e narrativas que fizera De Sica em seu filme: um incidente da vida cotidiana de um operário trouxera para as telas uma renovação na proposta neorrealista, ao empreender um sentido mais abrangente graças a sua conjuntura social. A utilização de roteiro e *mise-en-scène* utilizadas por De Sica direcionavam "a um certo miserabilismo e a busca sistemática do detalhe sujo"⁴¹; as coordenadas dramáticas eram capazes de produzir sentido mesmo se fossem abstraídas as questões sociais. Para Bazin, a importância do filme residia, mais precisamente, na ambiguidade que distanciava os acontecimentos de aquilo que se lhes poderia atribuir como signo:

³⁸ O movimento do cinema *motefavet* iraniano surgiu no país numa época em que o povo não se reconhecia nas telas, onde os heróis do *film farsi* eram construídos e moldados pela intervenção direta do Estado com um intuito de pacificação das mentes. (PESSUTO, 2011, p.49)

³⁹ Citado por Elena, Alberto. Reeducar la mirada: el cine de Abbas Kiarostami. Madrid: Ediciones. Cátedra, 2002.

⁴⁰ BAZIN, André. *O Cinema - Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.266.

⁴¹ *Ibidem*. p.267.

De modo que, se você não tem olhos para ver, pode atribuir tranquilamente suas consequências à má sorte ou ao acaso. É o que acontece com os seres. O operário está tão despojado e isolado no sindicato quanto na rua, ou até mesmo nessa inenarrável cena de “quakers” católicos, onde ele mais tarde andará, porque o sindicato não é feito para encontrar bicicletas, mas para modificar o mundo onde a perda de uma bicicleta condena o homem à miséria. (BAZIN, 1991, p. 268)

Neste sentido, *Ladrões de Bicicleta* insere não só as complexidades sociais de um período de pós-guerra como nos apresenta personagens mais ricas em segundos planos e camadas psicológicas que, dentro de seu sistema estético, acabam por suprimir o papel do ator.

FIGURA 8– LADRÕES DE BICICLETA: O DESAPARECIMENTO DA NOÇÃO DE ATOR



Fonte: BAZIN, André. *O Cinema-ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.273

A imanência da naturalidade do filme não se origina nas matemáticas elementares do drama, mas resulta da soma dos eventos que se inscrevem em uma objetividade a que Bazin nomeia de “plano do acidental puro”. Considero que a estética ‘realista’ do cinema de arte iraniano tenha como referência estilística esta ultrapassagem da decupagem clássica encontrada no neorrealismo italiano. O desaparecimento do ator e da *mise-en-scène* “é igualmente fruto de um progresso dialético no estilo do

relato”,⁴² sem a necessidade de se esclarecer qualquer evento pela montagem explicativa do cinema popular. O C.I. distingue-se, no entanto, da proposta do movimento italiano, em parte pela presença de um realismo mais subjetivo, “preocupado com o sentimento dos humildes” (FABRIS, 1996, p.35) instalando-se em uma estrutura dramática que se desenvolve com muito vagar e circularidades, e neste ponto, projeta o ‘realismo’ para um viés mais enigmático e místico.

Em *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini, o diretor já se aproxima mais da dramaticidade romanesca, distanciando-se, nesse ponto, de *Ladrões de Bicicleta*, ainda que o contexto de guerra, comida fracionada e famílias em busca de sobrevivência produzam um estilo próximo ao documentarismo. Segundo Bazin, “os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou”. (BAZIN, 1991, p.238)

FIGURA 9 – ESTÉTICA NEORREALISTA COM USO DE LOCAÇÕES REAIS E PRESENÇA DE NÃO ATORES



Fonte: *frame* Roma, *Cidade Aberta* de Rossellini

A preferência pelo uso de locações reais implica em questões políticas, estéticas e econômicas, opondo-se às gravações predecessoras realizadas em estúdios, que procuravam representar países idealizados e distantes da cultura local.

⁴² Ibidem. p.274.

Para o cineasta, a escolha por locação é uma afirmação cultural e às vezes política, a qual consciente ou inconscientemente revela a identidade pessoal do/a cineasta assim como a sua atitude em relação à cultura dominante. A locação e sua representação cinematográfica pelo diretor/a constitui o mundo de seus filmes. Eles refletem o estado da mente do/a cineasta, assim como das personagens, e podem servir como uma metáfora de sua situação cultural e emocional na hora de filmar. (SAEED-VAFFA, ROSENBAUM, 2003, p.202)

Outro artifício empregado pela estratégia estética dos cineastas iranianos, no tocante ao seu distanciamento da proposta neorrealista é a relação do tratamento da informação nas películas, intencionalmente mais determinadas a revelar uma “ambiguidade imanente” (BAZIN, 1999) motivada, é claro, por outros fatores, como denúncias indiretas ao cerceamento; para isso, o método “informação a contagotas”, mantém o espectador subinformado (BERNARDET, 2004, p.51) revelando indiretamente o discurso de seus realizadores.

O ‘manual invisível’ dos artifícios do realismo iraniano pode se apresentar de maneira convencional pela estética do neorrealismo que, como já vimos, também terá influenciado os realizadores persas. Porém, **o que tornaria, afinal, o cinema iraniano uma presença singular e até mesmo excêntrica ou um novo tipo de realismo na cinematografia mundial?** Penso que a natureza autenticamente ‘realista’ do cinema persa não se estruture apenas pela hibridização de gêneros, pela questão humanista e seus atores sociais; tampouco seja exclusiva por sua narrativa poética e estratégica em face da permanente restrição do estado islâmico; mas sim, por sua capacidade de manter uma identidade imutável, não condensada, homogênea, e a partir dela empreender o fazer cinematográfico. Vivemos e um mundo globalizado onde a cultura foi implodida e distanciada em hipercultura⁴³, e nele os conteúdos culturais se sobrepõem para formar um todo globalizado que culmina em desconforto perante a diversidade. Naturalmente, quando estamos frente a algo que, através da mimese da arte representa uma ‘verdade maior’, ou que transcorre o conceito de verdade com o qual nos habituamos a interpretar o mundo, podemos considerar isto como um ‘novo paradigma do real’, e creio que nisto se inscreva o caso do ‘realismo iraniano’.

⁴³ Termo criado pelo pesquisador e teórico *Byung-Chul Han*. Citado no livro: *Hiperculturalidade Cultura e globalização*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

A cultura perde cada vez mais a estrutura que se parece com a de um texto ou livro convencional. Ela não deixa aparecer nenhuma história, teologia, teleologia, como uma unidade homogênea e significativa. Desfazem-se os limites ou as vedações nos quais a aparência de uma autenticidade cultural ou originalidade são acentuadas. A cultura arrebenta, por assim dizer, em todas as costuras, em todos os limites ou fendas. Fica des-limitada, sem-fronteira, des-costurada em uma hipercultura. (HAN, 2019. p.22-23)

O C.I, portanto, é um ‘cinema de fronteiras’ que perpassa seus limites sem descosturar suas idiossincrasias. Seu Alcorão, seu Deus, seu lugar, nos convidam a perscrutar sua cultura híbrida, legítima, intersticial: “como consequência, nenhuma cultura é uma essência sólida, imutável que fosse um objeto da hermenêutica”⁴⁴. A autoimagem do cinema persa ascende desta marcante historicidade e de suas diferenças, do emaranhado híbrido de vozes que lhe permeiam.

⁴⁴ Ibidem. p.41.

2 ABBAS KIAROSTAMI: O PAPEL DO CINEMA COMO ARTE

2.1 ESTÉTICA RELACIONAL EM 'O VENTO NOS LEVARÁ'

Além de oferecer à audiência internacional uma visão de sua cultura, despida dos estereótipos construídos pelas mídias, o cinema iraniano revela-se no uso do dispositivo, com deslocamentos inovadores e que escapam ao modelo estético do cinema convencional; por conseguinte, dos determinismos tecnológicos, históricos e socioculturais instituídos. A presença da estética relacional proposta pelo conceito de 'obra aberta' de Umberto Eco e do princípio de incerteza a partir das análises de Jean-Claude Bernardet enfocam os traços estilísticos presentes nesta análise do cinema de Abbas Kiarostami (1940-2016) que assinalam, em sua obra uma forma-cinema, que parte da problematização dos limites do fazer cinematográfico. O filme *O vento nos levará* (1999) será analisado a partir dos enfoques citados.

Cineasta iraniano de capital importância para o cinema moderno, Kiarostami sugere, com temáticas sensíveis, narrativas minimalistas fortemente marcadas por eventos do cotidiano. Isentos de uma lógica narrativa e, na maior parte do tempo, espaços onde nada (esperado) acontece, os planos bucólicos das paisagens do Irã objetivam oferecer ao espectador, uma experiência imersiva que vai na contramão do cinema convencional. Notadamente, a temática do cinema de Kiarostami é carregada de ideais políticos e ideológicos, que convidam o espectador à reflexão de uma realidade dantes desconhecida por visões ocidentais. Segundo o diretor, "Se entendermos por político falar dos problemas das pessoas na atualidade, então sua obra é política, e muito" (ELENA, 2002,63)⁴⁵.

Temáticas proibidas como suicídio, presente no filme *Gosto de cereja*, ou divórcio como retrata o filme *Dez*, ou mesmo a condição do papel social da mulher no Irã são temas abordados com irreduzível simplicidade, para subverter uma realidade sobre a qual é possível agir, unicamente, com a influência do cinema.

Em *O vento nos levará*, o espectador tem menos informações que os personagens, e a cada mudança de plano, seja pela ausência de complemento da imagem, ou pela omissão do contracampo, terá que completar com sua experiência

⁴⁵ELENA, Alberto. Reeducar la mirada: el cine de Abbas Kiarostami, Madrid: Ediciones.Cátedra,2002.

sensorial uma lógica imagética de significados para a trama. O filme inicia com um resistente plano geral sobre montanhas íngremes, cortadas por um veículo em movimento. A dissociação do som, em relação à imagem, oferece um ‘novo modelo estético’ do cinema, recurso que mantém o espectador sob a constante sensação de observar algo improvisado. Sabe-se que se procura um lugar perto de uma árvore alta e isolada para além das lavouras. Na mudança de planos, vemos então a paisagem de dentro do carro, todavia ainda não é possível observar os passageiros. Quando o carro para, um menino é interpelado pelos viajantes. Descobrimos, a partir daí, que o tio do menino o enviou para guiar os ocupantes até ao vilarejo no Curdistão.

**FIGURA 10 - A DISSOCIAÇÃO ENTRE SOM E IMAGEM:
O ESPECTADOR OUVI OS PERSONAGENS DENTRO DO CARRO, MAS NÃO OS VÊ**



Fonte: *frame* do filme *O Vento nos Levará*, de Kiarostami

O tratamento da informação é categoricamente sintético em *O vento nos levará*; as constantes ‘rachaduras narrativas’ nos lançam ao empreendimento direto da suposição. Somos convidados a imaginar as infinitas possibilidades que circundam o mistério contido na viagem, nas personagens e no vilarejo, muitas delas sem pista alguma ou ideia de encerramento.

Eu penso em outro cinema, que me torna mais exigente e que é definido como “sétima arte”. Nesse cinema, há música, há história, há sonho, há poesia. E, mesmo com tudo isso, acho que ele continua sendo uma arte menor. Eu me pergunto, por exemplo, por que a leitura de um poema estimula nossa imaginação e nos convida a participar em sua completude. Os poemas são, sem dúvida, criados para alcançar uma unidade, apesar de sua incompletude. Quando minha imaginação se mistura ao poema, ele se torna meu. (KIAROSTAMI, 2001, p.50)⁴⁶

⁴⁶Publicado originalmente com o título “*Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy*”, em Jean-Luc Nancy. *L'évidence du film*. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur, 2001. Contida nessa dissertação no livro ABBAS, Kiarostami. Um filme, Cem histórias. Vários autores. Orgs: Fábio Savino e Maria Chiaretti. [Trad. Araújo Ribeiro, Eloisa:] textos de Kiarostami, Abbas. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo. Centro Cultural Banco do Brasil. 2016.[entrevista completa no apêndice desta pesquisa]

Após hesitações sobre o caminho a seguir, o carro acaba encontrando o menino Farzad, que os direcionará ao vilarejo. Os ocupantes do carro, não sabemos quem são, não os vemos. Eles perguntam a Farzad se seu tio disse porque eles vinham. Ele responde que sim, e promete não revelar a ninguém. “Se alguém te perguntar, diga que viemos procurar um tesouro. Continuamos sem conhecer a finalidade da viagem”. (BERNARDET, 2004, p.50). O espectador é levado a inferir sobre os propósitos da viagem. Depois que o “engenheiro” pergunta a respeito da saúde da senhora Malek, idosa gravemente enferma, suspeita-se de que os ocupantes do carro pertencem a alguma equipe de televisão, em busca do cerimonial fúnebre de Malek, considerando as peculiaridades ritualísticas que se executam no evento. O espectador criará um entendimento próprio da narrativa a partir de sua própria participação na construção de sentido.

Algumas circunvoluções surgirão nas trajetórias do personagem até um lugar mais alto para conseguir falar ao telefone. O deslocamento do veículo também marca o traço estilístico de Kiarostami na ‘poética do deslocamento’. Mobilidade e aparente ausência de sentido parecem permear o tempo-espaço da trama. O engenheiro, cujo nome desconhecemos, consegue finalmente falar com quem o procurava, não se sabe quem, assim como não se vê os outros integrantes da equipe até o final do longa-metragem.

O ‘princípio da incompletude’ deixa o espectador livre para interpretar o que vê. “A desinformação tem uma função poderosa na relação do espectador com os filmes: como não sabemos porque os personagens agem, prestamos muita atenção a tudo o que vemos, a tudo o que é dito, já que qualquer detalhe pode nos servir de indício para suprir a falta de informação”(BERNARDET, 2004, p.54). Alguns indícios parecem não agregar signos claros à narrativa, como na cena em que o protagonista vai até uma das casinhas da vila para pedir um pouco de leite. Ele é recebido por uma jovem tímida, resumida nas palavras. Eles descem até o porão, onde uma vaca será ordenhada pela moça. Há no ambiente uma relação de claro e escuro que remete à ideia de estado gestacional, e o protagonista então se aproveita do silêncio desconfortável que se estabelece entre ele e a jovem para recitar um poema de Farrokhzad (1934-1967), poetisa, cineasta e escritora iraniana, cujo poema homônimo intitula o filme: “Em minhas mãos amorosas, uma sensação de calor e

existência, confie em seus lábios para as carícias de meus lábios amorosos. O vento nos levará com ele, o vento nos levará com ele”. A poesia persa dialoga com a natureza e a lentidão dos planos posteriores; a cidade branca opõe-se à escuridão do porão, como se o poema estabelecesse uma fronteira entre censura e liberdade, ramificando-se pelas metáforas de um cinema de poesia.

Kiarostami não só coloca em crise uma forma de narrar, como propõe por meio de seus filmes uma estética relacional em que o espectador possui um papel privilegiado: o de completar com liberdade as fissuras do enredo. Com essa ‘poética da sugestão’, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez, carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe a estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias (ECO, 1993, p.24).

A partir do conceito de ‘obra aberta’ de Umberto Eco, em que o leitor extrai de sua interioridade suas compreensões subjetivas e as adapta ao universo textual presente nas lacunas do texto, caberia ao espectador, no papel de intérprete do espetáculo cinematográfico, também o papel de ‘agente ativo’ na construção de sentido de uma obra aberta. Um trabalho de coautoria, portanto. A estética relacional de Kiarostami é gentil para com o seu público, oferecendo a ele a possibilidade de descortinar seu enredo em coautoria e, muitas vezes, não chegar a uma conclusão fechada.

Os sinais implícitos no filme não são necessariamente compreendidos em sua totalidade; talvez o intuito seja mesmo nos fazer sentir mais do que compreender. Um dos critérios estéticos mais interessantes na obra do realizador é a definição clara como ele elege os recortes da vida cotidiana, as idas e vindas do carro que vai ao cemitério para que o telefone funcione, o menino que não sabe guardar segredo, mas está sempre disposto a aprender com os adultos, as entradas e saídas das portas azuis que não alteram o curso dos acontecimentos. E a senhora Malek, que insiste em lutar pela vida, sabotando o propósito da equipe de televisão.

O uso do som estabelece um jogo de campo e fora de campo que não fomenta o pensamento dualista nas relações entre as personagens. Na boutique de chá, a senhora que serve as bebidas chama a atenção de um motorista que estaciona seu carro muito em frente ao estabelecimento, fazendo com que a fumaça chegue até os clientes. O motorista discorda com comentários, mas não o vemos, nem tampouco seu carro. Os membros da equipe de filmagem discutem o prosseguimento da estadia no Curdistão com o chefe, que quase simultaneamente fala com Farzad (no *plongée*). Entretanto, no quarto onde está a equipe, a câmera não entra. A imagem que nos é oferecida é sempre da porta para fora. Mais uma vez, a incerteza tomará seu lugar no imaginário do espectador, uma estratégia narrativa que valoriza mais o movimento do que a finalidade, considerando que os objetivos das personagens ficam ocultos ou não se realizam; antes se estruturam nas interpretações do espectador. O imaginário então, é o que organiza o real (DURANT, 1997), operando uma perspectiva para decifrarmos aquilo que estamos vendo. Os critérios estéticos e ideológicos em Kiarostami são elementos de manipulação de um 'realismo objetivista' que se assemelha ao gênero documentário, com atores não profissionais e ausência de alguns elementos da decupagem clássica. Não se sabe ao certo se o que acontece no filme, de fato, está acontecendo no vilarejo, e se os atores são exclusivamente os da equipe de filmagem, ou se há mais atuações na trama.

O elogio do carro é outro recurso estético do diretor, retomando aqui o conceito das 'circunvoluções' que se dão pela utilização do carro como dispositivo, presente não apenas em *O vento nos levará*, mas também em outros longas do diretor, como em *Dez*, em que Mania parece ser uma motorista de táxi, apesar de nunca perguntar aos passageiros sobre o caminho a ser seguido. No entanto, é orientada pela irmã e pelo filho sobre como fazer para chegar ao seu destino. Em *Gosto de cereja*, o senhor Badi circula por Teerã à procura de um homem que aceite uma proposta de trabalho (nada específica) pela qual pagará muito bem. Todos eles precisam de outras pessoas para ser orientados, na maioria das vezes, por desconhecidos, e isso não impede que a trajetória prossiga.

O tema da morte em *O vento nos levará* está intrinsecamente ligado à vida, e aos pequenos prazeres resultantes dela. No momento em que o protagonista vai

pela última vez ao cemitério, o jovem que cava o fosso, de quem não veremos nada além do pé, (uma possível ironia nas escolhas de enquadramento) é soterrado enquanto cava o jazigo. Rapidamente o protagonista encontra um médico para ajudá-lo. Em conversas até o local, o engenheiro diz que a velhice é uma doença ruim, ao que o médico responde que há ainda algo pior do que isso: a morte, porque não se pode mais ver a beleza da natureza. A temática, em ecos que se cruzam, reverbera em círculos que dispõem o personagem em um universo complexo e filosófico, do qual cada espectador extrairá a sua própria alegoria de mundo.

A equipe vai embora pela madrugada, sem que o diretor perceba. Pela manhã, ele se levanta e entende, pelos choros copiosos, que finalmente a senhora Malek morreu, e que toda a espera resultou em algo que não se realizaria. Ele limita-se apenas a tirar algumas fotos do cortejo e parte. A ideia de partidas e chegadas se entrelaça à poética de *O vento nos levará* por caminhos vicinais do enredo, desaguando reflexos intangíveis que resultarão em uma arte que “canta por si mesma, reproduzindo as coisas como elas são” (AUMONT *apud* ROHMER, p.70).

2.2 A ESTÉTICA DA INDETERMINAÇÃO NO CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI: ANÁLISE DO FILME *CÓPIA FIEL*

Quer seja documentário ou ficção, o todo é uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em dizer de tal maneira que se creia. Que uma parte seja documentária ou uma outra reconstituída, é o nosso método de trabalho, não diz respeito ao público. O mais importante é que nós alinhemos uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. Mentiras irreais, mas verdadeiras de algum modo. Isso é importante. [...] Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade...⁴⁷

Desde suas primeiras produções, o diretor iraniano produziu um deslocamento do cinema narrativo e ressignificou as relações cinematográficas com o “efeito do real” (AUMONT, 1995) a partir de estratégias estéticas que privilegiavam a dúvida sobre ‘aquilo que se vê’ e ‘que se ouve’ em seus filmes. Notadamente, a dissociação entre som e imagem é um dos recursos dialéticos utilizados pelo cineasta para confundir as relações de causa e efeito, sobre as quais nunca é

⁴⁷Em *Cinéma de notre temps*: Abbas Kiarostami – *vérité et setmensonges*, documentário realizado por Jean-Pierre Limosin, 1994 – Citação contida na obra ABBAS, Kiarostami. Um filme, Cem histórias. Vários autores. Org. Fábio Savino e Maria Chiaretti. [Tradução de Araújo Ribeiro, Eloisa:] textos de Kiarostami, Abbas. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil., 2016.p.214

possível prever a sequência dos acontecimentos, tampouco conhecer a motivação das personagens para aquilo que empreendem dentro do universo diegético.

Fragmentando ou adiando a informação, “Kiarostami almeja alcançar a cumplicidade do espectador atento” (ELENA,2002, p.7). Não há espaço para o olhar passivo e despreocupado em se tratando desse cinema, “o que não deixa de ser um problema para o espectador que é sempre menos informado que os personagens” (BERNARDET, 2004, p.51). O meu propósito aqui é analisar a relação entre espectador e obra considerando o filme como experiência estética e afetiva a partir das estratégias utilizadas por Kiarostami:

Adiar a informação, deixar as situações incompletas, não finalizar os enredos - são procedimentos que Kiarostami se vale tendo em vista a relação do filme com o espectador. Ele 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. (BERNARDET, 2004, p.52)

Desde os anos 2000, a filmografia de Kiarostami apresentou diferentes níveis de manipulação do real, com revelações, construções ou restituições que eliminam, ou, ao menos, minimizam o papel do diretor.

Num dia, fizeram-me um elogio involuntário, que me impressionou muito. Apresentaram-me alguém, com as seguintes palavras: “Eis o diretor de Close-up”. O sujeito, que não era do mundo do cinema, respondeu: “Ah, eu pensava que o filme não tivesse um diretor!”. (KIAROSTAMI,2004, p.82)⁴⁸

O espectador, nesse contexto, é envolvido pelo fascínio, ou pela suspeita, na medida em que a trama avança nos planos insistentes e vigilantes dos enquadramentos; ficção e realidade são tensionadas pela frequente exposição do dispositivo, confundindo e indeterminando a projeção da imagem na tela que chega ao espectador como experiência poética e como resultado de seu processo de significação sobre a obra.

Neste sentido, considero o ‘empreendimento cognitivo’ do espectador como uma leitura conveniente das imagens que se apresentam híbridas, na tentativa de

⁴⁸ KIAROSTAMI, Abbas. Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei sobre mim. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

poder defini-las ou encerrá-las em suas deduções. Para Aumont⁴⁹ (1993) as imagens têm a capacidade de incluir “sinais” destinados ao espectador que lhe permitem adotar uma leitura apropriada para a finalidade do diretor do filme.

O princípio da indeterminação que desvela uma ‘aparente improvisação’ provocada pela estrutura dos filmes de Kiarostami, e que podemos nomear de “fórmula Kiarostami”⁵⁰ como exemplo do filme “*Onde fica a casa do meu amigo?*” (1987) em que o menino Ahmed tem que atravessar um vilarejo longínquo para entregar um caderno ao amigo de classe, apresenta uma série de variações sobre uma criança que caminha de forma incessante sobre estradas em ziguezague. Por seu turno, a sistemática não oferece uma lógica clara, constituindo dessa forma uma estratégia estilística que desconstrói elementos do cinema popular e promove a subjetividade intelectual do espectador a partir da implicação da estética relacional. Temos de traduzir (com livre interpretação) o que percebemos no plano-sequência das variações.

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

Em *Cópia fiel* (2010), ocorre um deslocamento estético completamente inovador na filmografia do cineasta; de igual modo, o espectador deve preencher as lacunas do enredo para tentar desvendar os mistérios da trama e as omissões constantes de explicações para aquilo que se vê na tela. Enquanto o filme *Dez* (2002) apresentava uma câmera “de vigilância” fixada no capô do carro de Mania, corroborando a aparência documental que emergia de uma hipotética ausência de roteiro, o drama romântico composto por atores profissionais como Juliette Binoche e William Shimell apresenta operações particulares da ficção, com o uso de uma estilística que emerge da narrativa com visível proposta de identificação, algo

⁴⁹ AUMONT, Jaques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1993.

⁵⁰ De acordo com Ivone Pinto, a complexidade está em como Kiarostami apresenta tudo isto e na forma como manipula o artifício que emerge da organização narrativa. A cada filme, o diretor vem sofisticando uma aparência de improvisado. O que significa dizer que o resultado que temos na tela não se deve a improvisações, a acidentes, ou a um senso de oportunidade apurado que se abate sobre ele na hora da montagem. Kiarostami trabalha arduamente para que a fábula soe como expressão da realidade, quando de fato a realidade é apenas inspiração, fonte de elementos que entram num jogo de sedução entre fato e fantasia. Uma “fórmula Kiarostami” entre documentário e ficção.

completamente novo nas produções do diretor, especialmente pela escolha de atores profissionais, prática também infrequente em suas filmagens.

As personagens deste filme possuem uma natureza predominantemente antagonista, com mudanças bruscas de temperamento e de projeção em relação uma a outra. A narrativa vai, pouco a pouco, confundindo o espectador quanto à natureza “real” ou “representativa” destas personagens por meio de um jogo simbólico equivalente à projeção do espectador.

Pelo que se pode observar, nada é simplesmente aquilo que representa. O que é original? O que é cópia? As incongruências da narrativa metaforizam as maiores indagações da existência humana, não só no sentido artístico, como também em muitos outros significados. O longa-metragem também questiona a ideia de buscar explicações ou significados para tudo, nas palavras do protagonista James “não importa o objeto, mas sim a sua percepção sobre ele”.

Elle (Juliette Binoche), uma francesa morando na Itália, proprietária de uma loja de antiguidades e mãe de um menino de 10 anos de quem ‘aparentemente’ (advérbio que utilizamos de forma reiterada nas análises dos filmes de Kiarostami) cuida sozinha, vai até um anfiteatro onde acontece um lançamento de livro. O autor, James Miller (William Shimell), escritor britânico em Toscana para lançar - Cópia Conforme - chega atrasado e inicia sua palestra questionando, a partir da discussão que traz em seu livro, o que é ser cópia, o que é ser original nos estreitamentos entre vida e arte, sobretudo esfacelando as fronteiras entre cópias e originais.

Após ser convidado por Elle, James visita uma exposição de arte em um museu, não sem nenhum entusiasmo, ao que Elle o questiona sobre seu manifesto desinteresse, “é interessante, mas não tem nada de novo” ele diz, e prossegue colocando dúvidas sobre a grande obra de Da Vinci, “o sorriso de Mona Lisa é original ou Da Vinci pediu para que ela sorrisse daquele jeito”? A tensão entre real e ficcional diegético vai progredindo na mesma proporção em que a relação entre os dois vai se mostrando ambígua com pistas (ou não) de um possível envolvimento no passado.

Ao chegarem a um café, James e Elle conversam sobre uma visita dele à Florença durante uma conferência, cinco anos atrás. O escritor relata que ao passar por uma praça muito famosa, *Piazza della Signoria*, um episódio entre mãe e filho

chamou sua atenção. O relato segue e James conta que do hotel em que se hospedara era possível ver uma jovem senhora que sempre caminhava pelo local, andando a alguns metros à frente do filho, um menino de aproximadamente 8 anos. Ele usava *shorts* e uma grande mochila. Os dois passavam pela rua do hotel todos os dias enquanto esteve hospedado ali. A curiosidade estava no fato de que esta mesma mãe e filho foram vistos por ele na referida praça; no entanto, juntos daquela vez. O escritor destaca que o menino olhara para a estátua da praça como quem olha para algo original, autêntico, e questiona Elle sobre o que a mãe teria dito ao menino. Ao ouvir a história, Elle se emociona, e diz que o que acabara de ouvir lhe parecia bem familiar. Enquanto algumas lágrimas caem sobre a mesa, ela diz “eu não estava bem naquela época” ao que James, constrangido, complementa que ‘não teve a intenção’. Os atores ficam posicionados frente a frente enquanto a câmera direciona o diálogo entre eles em movimento de campo e contracampo, criando desta maneira a impressão de um jogo de sugestões sobre a verdadeira identidade dos personagens. Teriam sido eles um casal em um passado remoto? O menino era filho de James e Ellen? Uma pergunta retórica para a qual o espectador não tem respaldo na narrativa para encontrar respostas.

Depois de serem confundidos como casal pela dona do estabelecimento, Elle e James passam a se comportar como casal efetivamente. A trama parece caminhar para um enredo fantástico, no qual, dúvidas, aberturas e paradoxos se mostram disponíveis à livre interpretação do espectador. Não é mais possível distinguir se as personagens estão representando outras personagens, ou se, de fato, há uma relação conflituosa entre o casal, cuja temporalidade condensa uma mudança factual na percepção da narrativa. A partir daí, eles assumem o papel de casados. Legítimos? Simulação? De acordo com Bernardet, o filme ganha certa coerência psicológica e se encaixa em uma forma clássica de narrativa: um casal em declínio afetivo. James que, no início do filme, se mostrava um homem sóbrio e gentil, a partir do passeio no café mostra-se impaciente e indelicado. Elle, que se apresentava como uma mulher tímida na primeira parte, na segunda, se revela sensível e apaixonada.

Pensemos, pois, a partir das reflexões de Bernardet e Deleuze, e ultrapassando tanto a tentativa de estabelecer uma verdade única sobre tais personagens quanto a simples constatação da dúvida sobre tais identidades, que o casal é e ao mesmo tempo não é casado. Ou ainda, de forma invertida, que eles são e não são desconhecidos. Mais do que isso, diríamos que não somente o futuro é aberto para múltiplos acontecimentos (o que acontecerá?), como o próprio passado também o é (o que teria acontecido?). Tanto o passado anterior à narrativa do filme (anterior à visita de James à Itália) como aquele das cenas que passam (e que ficam para trás na linearidade da exibição) adquirem a instabilidade da coexistência de múltiplos passados. (WAHRHAFTIG, 2015, p.31)

A imanência pura da ficção nos insere dentro da narrativa como agentes de intervenção do mundo diegético. Logo, o mundo ficcional divide-se em dois planos: o primeiro abarca o tempo presente, em que James e Elle são desconhecidos que aos poucos encontram identificações e contradições em seu modo de ver e interpretar a arte pelo viés da cópia e da originalidade. O segundo diz respeito ao que nos escapa, o passado (que fora da diegese não existe) em que Elle e James são casados e passaram algum tempo distantes, o que talvez se confirme na fala de James no café “Minha família vive a vida deles, e eu vivo a minha. Minha família fala a língua deles, eu falo a minha”, frase que dá impulso para a virada conjugal entre as personagens fazendo com que Elle o reconheça como marido ausente.

FIGURA 11 - A AMBIGUIDADE DA RELAÇÃO DOS PROTAGONISTAS TENSIONADA O CONCEITO DE ORIGINAL E CÓPIA



Fonte: *frame* do filme *Cópia Fiel* de Kiarostami

A relação se intensifica quando o casal se dirige a um restaurante, mas é tarde para almoçar e cedo para jantar. A esposa vai ao *toalete* enquanto o marido observa a cartela de vinhos com opções que lhe desagradam. De frente para o espelho ou, mais especificamente, de frente a uma câmera frontal, ela olha para a objetiva enquanto sua ‘identidade sensual’ desponta com o aparecimento de brincos grandes e coloridos e um batom vermelho nos lábios de Binoche, (algo que não

seria aceito pelas normas da *sharia*⁵¹ no Irã). Sentada à mesa, ela pergunta a James se ele não se deu conta de que ela se enfeitara para ele. James, cuja identidade nesse momento é de um homem fastidioso, reclama do vinho e pergunta o porquê de estarem naquele lugar, atribuindo o momento a uma situação ridícula.

Expectativas, desejos, rancores e sintomas de abandono alastram-se entre os diálogos das personagens. “O passado passa a existir no momento em que seus detentores o evocam.” Cópias podem ter funções idênticas às originais; esta é uma sugestão da trama que envolve a relação inventada, que existe na medida em que os envolvidos tecem uma história para acreditar, na mesma medida em que a ideia que se tem sobre real e ficcional também pode ser questionada.

Cópia Fiel propõe, através do paradoxo de uma elipse que parece faltar à narrativa, a impossibilidade de distinguirmos o que se passa de fato na temporalidade que interpela o que é real e o que é simulação, dentro das discussões teóricas sobre arte e desdobramentos relacionais da trama. A tentativa de estabelecer uma ‘verdade unívoca’, nos faz fracassar enquanto espectadores emancipados, prontos para encerrar “conclusões” e “verdades” acerca daquilo que vemos.

Kiarostami engendra algo que Bazin chamara de “ilusão de realidade” em uma perspectiva metaforizada da própria ficção. Abstrações e descontinuidades fazem parte da temporalidade intrínseca às sequências de planos. O café de James esfria, Ele entra na igreja para tirar o sutiã que aperta e se demora no lugar, dando tempo para que um casal de idosos saia da igreja para caminharem pacientemente pelas ruelas de Toscana. O casal conversa em uma pensão sobre um tempo em que, recém-casados, ficaram naquele mesmo quarto, embora James não tenha muitas lembranças desse dia.

Há uma incompatibilidade afetiva entre o casal. Entretanto, “um jardim desfolhado, quem ousa dizer que não é belo”, trecho do poema de Farrokzad que traz uma analogia para a continuidade do último plano-sequência do filme. James olha-se no espelho de onde brotam suas dúvidas e incertezas em contraposição à paisagem que se estende pela janela. O exterior coaduna com o interior psicológico

⁵¹ Direito islâmico em que não há separação entre a religião e o direito, todas as leis sendo fundamentadas na religião e baseadas nas escrituras sagradas ou nas opiniões de líderes religiosos.

das personagens e podemos concluir que Kiarostami nos obriga a aceitar finais abertos e variadas possibilidades de significação.

2.3. A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NO CINEMA IRANIANO

Quando adultos fazem filmes sobre crianças, os filmes são mais sobre a fronteira entre adultos e crianças do que sobre as crianças mesmo. (MACDOUGALL, 2006, p.73)

O final dos anos 80 e toda a década de 1990 foi o período em que houve um ápice na produção do Irã. Tanto em quantidade quanto em qualidade as produções cresciam no cinema de arte. Neste panorama, a criança possuía um papel essencial “o cinema iraniano talvez seja a única cinematografia nacional que ofereça às crianças um papel central na sociedade”. (MACDOUGALL, 2006, p.75). Foi com as animações do *KANUN* (Instituto para o Desenvolvimento da Criança e do Adolescente) dirigidas por Abbas Kiarostami que os filmes sobre crianças se expandiram na cinematografia iraniana. Suas películas sensíveis incorporaram muitos valores tradicionais como o amor, a família, a amizade, apreciados pela religião islâmica. Os enredos passaram a se desdobrar sobre os dramas da infância, seja na epopeia da menina em busca do seu peixe dourado (roteiro do realizador), ou na entrega do caderno de um amigo que não se sabe ao certo aonde mora.

Como diretor do *KANUN*, Kiarostami produziu filmes sobre a infância que abordavam a relação das crianças e os pais, observando sua interação em sociedade e as dificuldades do sistema educacional vigente. Considerando todas as restrições determinadas pelo regime, falar sobre crianças era uma forma implícita de também mostrar, aos seus pais e professores, a estrutura social a que estavam submetidas.

Os filmes do realizador apresentam uma perspectiva dos fatos que comportam ‘recortes de realidade’ capazes de situar os personagens em um localismo do regime do Islã, na mesma medida em que tencionam no espectador ocidental sentimentos de projeção. O jogo de evidências e lacunas implica nos

processos de subjetivação entre vida pública e privada das personagens, levando em consideração a infância como ponto germinal da consciência e do existir em determinadas realidades. Kiarostami parece criar, por meio de um exercício estético, experimentações narrativas que apresentam a criança como sujeito reativo ao ambiente em que vive, não obstante sua condição seja, muitas vezes, a de abandono emocional por parte dos adultos ou uma situação de comunicação interdita. Em entrevista à revista *Abraccine*⁵² Kiarostami comenta a respeito da astúcia das crianças de seus filmes, em particular sobre a experiência de gravar o filme “*Dez*” (2002) com o garoto filho da protagonista:

Quando escolho o elenco dos meus filmes, procuro pessoas especiais, que possam se expressar bem. Esse menino de *Dez* é excepcional dentro da classe média iraniana, e foi escolhido porque fala muito bem e disse o texto corretamente. Mas, de modo geral, nunca vi em lugar nenhum, a não ser nos filmes iranianos, pessoas tão coitadinhas, sejam crianças, mulheres ou homens, a ponto de você falar para elas o que quiser sem que elas reajam. Isso é muito falso. Nos meus filmes você vê o que realmente é. Minhas crianças normalmente são muito teimosas. (KIAROSTAMI, em entrevista à revista *ABRACCINE*, 2016)⁵³

A infância no cinema de Abbas Kiarostami é retratada de modo “realista”, estabelecendo uma linha divisória concreta entre infância e vida adulta. Esses filmes mais humanistas permaneceram como estratégia do diretor durante vários anos após a revolução, uma vez que os filmes sobre crianças tornaram-se um “quase gênero” do cinema iraniano pós-revolucionário e foram considerados como a “Nova Onda Iraniana”, ou *New Wave*⁵⁴, conquanto alguns traços estilísticos já estivessem presentes em alguns filmes 20 anos antes.

O *Pão e o Beco* (1970), umas das primeiras produções do diretor no *KANUN*⁵⁵, já marcara com estética neorrealista e final aberto o curta metragem de 10 minutos. O filme traz a história de um menino chutando latinha pela rua, enquanto

⁵² Associação Brasileira de Críticos de Cinema.

⁵³ Entrevista disponível em <abraccine.org/2016/08/14/entrevista-abbas-kiarostami-em-perspectiva/>

⁵⁴ Filmes considerados como *New Wave* no Irã eram caracterizados com essa definição por se afastarem das obras produzidas industrialmente, isto é, obras de cunho comercial, passando a se assemelhar a documentários sociais que investigavam os problemas culturais que a população enfrentava diariamente. Disponível em: <www.faroutmagazine.co.uk/iranian-new-wave-10-best-films-farhadi-kiarostami/> (tradução minha).

⁵⁵ Reiterando o significado das siglas *KANUN*: Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, uma das mais importantes organizações que constituíam e constituem (após a mudança de regime) um forte sustentáculo para o cinema nacional iraniano.

a trilha sonora embala seus pequenos passos ao som instrumental dos Beatles. Ele vai muito bem até que um infortúnio surge ao atravessar um beco: um cachorro de grande porte late e o impede de seguir seu caminho para chegar à casa. Com *close-ups* e planos aproximados, o espectador se depara com esta singular angústia do menino que sustenta um pão no braço direito. Ele retorna ao início do beco, esperando que o cão vá embora; no entanto, ele permanece lá, sentado. Um senhor passa pelo mesmo beco ao que o menino aproveita o ensejo para passar pelo cão acompanhado. O senhor acaba se desviando na metade do caminho para uma outra direção e o dilema permanece.

O garoto acaba encontrando uma maneira de escapar do embaraço ao lançar um pedaço de seu pão ao cachorro, que passa a segui-lo até a sua casa. O cão fica parado na porta da casa; na sequência surge um outro garoto e podemos imaginar como seria a continuidade da história.

FIGURA 12 – O PÃO E O BECO: TEMÁTICA HUMANISTA É PARTE DA ESTÉTICA DOS FILMES COM CRIANÇAS



FONTE: <www.imdb.com/tite/tt0066127/mediaviewer/rm339870208>

A simplicidade e o humanismo, presentes nos filmes produzidos, especialmente, nos anos 90, compuseram os moldes de toda a produção realizada nos anos póstumos. A utilização do espaço externo nos permite ver o conjunto

social, no qual os personagens estão inseridos, além de oferecer uma maior ilusão de realismo e favorecer o baixo orçamento para as gravações.

A criança agencia uma independência relacional nesse contexto, e estabelece com seus pares uma retórica sobre suas vidas e sobre o país onde vivem. Kiarostami registra, não só de forma demográfica, suas personagens, como documenta assertivamente os sentimentos delas, e desse mesmo *corpus* emerge sua poesia, “a mescla de diferentes camadas de realidade e o repetido uso de finais em aberto são alguns dos atributos estilísticos que caracterizam sua obra”⁵⁶. Para alguns críticos de cinema, seus filmes advêm de um movimento pós-modernista ocidental em que a autorreferencialidade e reflexividade são atributos; no entanto, avalio que se partirmos da elaboração de conceitos ocidentais acerca das peculiaridades do cinema iraniano, cometeremos o grave erro de desconsiderar suas fontes, que se rompem, inexoravelmente, do coração da cultura persa. Observemos a análise do crítico e ensaísta iraniano Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan sobre os alicerces do *modus operandi kiarostamiano*:

Kiarostami é herdeiro de uma tradição artística oriental que coloca em primeiro a desconstrução e a narrativa múltipla, características manifestadas de maneira mais pronunciada em *Close-Up*. Esse terreno mágico é fonte real de sua fascinação pela não linearidade e pela narrativa multiespacial, não as *nouvelle vague* francesa e alemã. [Por outro lado], a pintura miniaturista persa oferece um instrumento de abordagem conceitual convincente no que se refere a Kiarostami, significados ocultos, iconografia simbólica e intertextualidade atuam como mecanismos de mediação por meio dos quais são reguladas as esferas pública e privada. (ELENA, 2016, p.48)⁵⁷

Os elementos estilísticos citados por Mir-Ahmad são parte integrante dos recursos utilizados por Kiarostami, e podem ser encontrados nas linguagens literárias persas, como nos poemas de Caiam⁵⁸, Ferdusi⁵⁹ ou Farrokzad⁶⁰, frequentemente citados pelo diretor em suas produções.

⁵⁶ Marco Dalla Gassa, Abbas Kiarostami. Gênova: Le Mani. 2000, p.154.

⁵⁷ Ensaio de Alberto Elena publicado no livro “Abbas Kiarostami, Um filme, Cem histórias”. Iluminação Íntima. Tradução do inglês por Ismar Tirelli Neto. Ministério da Cultura e Banco do Brasil.

⁵⁸ Poeta, matemático, e astrônomo persa dos séculos XI e XII.

⁵⁹ Poeta considerado recriador da língua persa.

⁶⁰ Cineasta e escritora iraniana, símbolo feminista do Irã, considerada uma das personalidades literárias mais importantes de seu país, no século XX.

Conhecidos os seus artifícios estéticos, voltemos ao mote das crianças no cinema iraniano. Em *Recreio* (1972), curta-metragem de 13 minutos, a imagem de um menino encostado a uma parede tentando encher um balão surge e se amplia rapidamente para um plano geral em que vemos um corredor, janelas, o menino e ainda uma bola encostada em seu pé. A narrativa de recreio não possui conteúdo proposicional de uma história, traço estilístico marcadamente utilizado por Kiarostami.

O espectador pode pressupor que ele ‘está de castigo’ nesses primeiros cortes. A legenda nos apresenta seu contexto inicial:

“Este é Dara. Ele tem uma bola”
“No intervalo ele jogou futebol”
“Akbar jogou a bola para ele”
“Ele chutou e bateu em uma janela”
“Dara quebrou a janela”.

No corte seguinte, um *close-up* revela a fisionomia angustiada de Dara, seus olhos acompanham outra personagem que se aproxima e que o espectador não vê. Dara olha para sua mão e vemos uma espécie de palmatória descendo sobre ela. A câmera se afasta e o espectador observa agora, pelo buraco da janela quebrada, uma imagem embaçada de Dara sendo corrigida. Na continuidade da narrativa, o sino bate e as crianças agora são completamente livres para conversar e brincar. Dara segue o caminho que o levará provavelmente à sua casa; os extensos becos por onde ele caminha, chutando sua bola, demonstram o quanto sua figura pequena se movimenta por ruelas quase labirínticas.

Um fato notável nesse e em outros filmes iranianos sobre crianças, é a ausência de personagens adultas para orientar, ou mesmo acompanhá-las em suas jornadas. Elas estão sempre sozinhas. Dessa solidão, surge a necessidade das personagens criarem suas próprias regras ou mesmo táticas de autodefesa ante o conflito.

As regras de socialização e punição vão se desenvolvendo à medida em que as situações se impõem. Antropólogos progressivamente têm reconhecido que crianças não são simplesmente socializadas passivamente pelos adultos para se tornarem membros de uma sociedade dos adultos, mas são socializadas por outras crianças.

Uma cena particularmente interessante acerca das soluções encontradas por Dara para preservar sua segurança é a do garoto correndo para fugir de um outro menino que o persegue. Dara infiltrara-se em um jogo de futebol momentos antes e, ao chutar energicamente a bola, faz com que a um só golpe ela voe para longe do campo, prejudicando o jogo.

FIGURA 13– GRANDES ESPAÇOS GEOMÉTRICOS ENQUADRAM SENSIVELMENTE O ESPAÇO NELES OCUPADO PELAS CRIANÇAS



Fonte: *frame* de *Recreio* (1972) de Kiarostami

Rapidamente, ele corre e entra na primeira casa que alcança. O menino que o encalça vai embora. Dara agora pode retomar seu caminho. Uma paisagem campestre com cabras e riachos se abre estimulando nossos afetos. Diante do pequeno Dara, está uma rodovia com carros que passam a toda velocidade em direções opostas. Ele segue pelo acostamento, parando apenas para observar o sapato furado. A luz do sol avança sobre sua caminhada até que, sua imagem desaparece completamente pelas lentes da câmera no plano-sequência que traz o fim do curta. Para onde caminha? O simbolismo da continuidade fortuita apresenta mais uma de suas narrativas ‘sem final’: “Os significados simbólicos implícitos não estão confinados a um nível apenas, mas ocorrem simultaneamente em diversos níveis (ou se o espectador preferir, em nenhum)”⁶¹

2.4 O ESPECTADOR EMANCIPADO

⁶¹ Godfrey Cheshire, publicado originalmente como “*How to read Kiarostami*”. *Cinearte*, v.25, nº4. Set. 2000.

“Eu acredito em um tipo de cinema que ofereça maiores possibilidades e tempo à audiência”, diz Kiarostami (1995). Essas possibilidades oferecidas pelo realizador emblemizam o ‘cinema do incompleto’ (criado por ele) que alcança sua plenitude diante das incertezas contidas na narrativa. Nela, nada possui um final definido, senão ‘desfechos inconclusivos’ que reverberam em uma retórica visual ‘dilatada no tempo’. A poética de Kiarostami incide em uma interação com o público que propõe uma novidade de relação: a das lacunas tecidas pela ausência de direcionamento.

Uma maneira distinta em correlacionar os fatos aos sujeitos da diegese surge nesta relação entre o espectador emancipado e a apreensão do filme. As estratégias estéticas do diretor produzem rupturas com os modelos tradicionais ao aproximar suas produções dos contornos da fotogenia, redefinindo reproduções de tempo e movimento.

A partir deste subcapítulo, cotejo a estratégia estética do diretor sobre a relação com o espectador, analisando para tanto os estudos de Jean-Claude Bernardet e de Jaques Rancière para subsidio teórico. Começo por perscrutar o conceito do ‘segundo autor’ sobre a criação artística que desloca a arte de seu sentido comum:

Nesse quadro, há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2012, p.78)

Resistindo a qualquer definição categórica, a obra *kiarostamiana* tece, em sua singular estética, um estilo pictórico que poetiza, por entre planos, o lócus da autorreferencialidade. O “real” e o “ficcional” são por ele cingidos de novas relações, “de outros jeitos”, ao apresentar ao espectador uma ‘ficção feérica’ e deslocada dos significantes comuns. Para Rancière, o trabalho do cineasta iraniano reside no poder de transformação do banal em impessoal, “nisso consiste a ‘pensatividade’ da imagem: presença latente de um regime de expressão em outro”. (RANCIÈRE, 2012, p.118). No caso de Kiarostami, entre fotografia, cinema e poesia.

As estradas são, para o diretor, séries fotográficas envoltas nessa pensatividade, a que ele dedicou espaço em vários filmes. As paisagens vão sendo aos poucos transformadas em desenhos ou caligrafias percorridas pela câmera; uma dilatação do tempo insinua fragmentos realistas daquilo que estamos vendo, “Mas a certa altura o papel da câmara se inverte. Ela parece tornar-se um instrumento cortante que rasga aquelas superfícies semelhantes a folhas de desenho, devolvendo aqueles grafismos à paisagem da qual tinham sido abstraídos” (Ibidem, p.119). O amálgama de figurações intercambiáveis entre caligrafia, poesia e cinema funde-se na fotogenia.

A raiz poética menos teórica e mais intuitiva do realizador demonstra uma ‘ficção metamorfoseada em realismos’ incentivada pela possibilidade de ‘outrar-se’ “o ser humano quer ser outro” (NINEY, 1991). Esse fenômeno existe e tem raízes muito profundas na psique humana.

Esse metamorfosear-se de pessoa em pessoa parece um processo infinito, que gruda em nós. Quando o juiz pergunta à família Ahanjah se estaria disposta a perdoar Sabzian, Mehrdad, um dos filhos responde: “Eu o perdoaria se desta vez tivesse sido honesto”. Mas pelo que acaba de dizer, continua representando. Naturalmente agora está interpretando outro papel. (BERNARDET, 2004, p.132)

Assim como em ‘*Close-Up*’, a impostura de Sabzian, fingindo ser Makhmalbaf, revela o engodo como estratégia de manipulação para com a família a que ele se dirige; a estratégia de manipulação de Kiarostami nos torna cúmplices de um cinema que apresenta estar distante de artifícios, o que, em verdade, está bem longe de ser um fato verídico, “seus filmes são todos resultados de manipulações” (BERNARDET, 2004, p.141), tudo o que se mostra espontâneo e resultante de uma realidade, é factualmente uma reconstrução desta.

O espectador encontra uma proposta de emancipação intelectual ao entrar no ‘jogo cinematográfico’ de Kiarostami, e procura reformular o problema que tenciona o viés realista de sua proposta estética. Ele constrói hipóteses e traduz signos em outros signos, e passa a compreender em que poderia consistir a comunicação de outra inteligência além da sua própria. Nisso consiste o trabalho poético de tradução que está no cerne de toda aprendizagem (RANCIÈRE, 2012, p.15):

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (RANCIÈRE, 2012, p.17)

O cineasta, por conseguinte, mente, e a sua mentira nos leva a um substrato de realidade, “em todos os meus filmes lembro que o espectador verá pura fabricação mental” (ARAÚJO, 1977b). A participação do seu espectador refaz os trajetos associativos da imagem como partícipes do processo imersivo que produz o cinema.

Em seu livro *Caminhos de Kiarostami*, Bernardet destaca essa estratégia do cinema documentário de Kiarostami [...] Eu estava em contato com Hossein Rezai havia um ano, e o encontrava uma vez por semana ou há cada quinze dias para conversar. É como para o implante de cabelos: implanta-se apenas um ou dois tufos de cada vez. Por ocasião de um encontro atirei-me no meio da conversa: ‘Aqueles que têm dinheiro e aqueles que não têm’. Quando encontramos Hossein Djafarian [fotógrafo do filme], eu disse a Hossein Rezai: ‘repita o que você disse a respeito dos que têm dinheiro e dos que não têm’. Hossein perguntou-se por um instante se era eu quem tinha dito isso ou ele mesmo. Acabou repetindo a frase. (BERNARDET, 2004, p.154) Durante meses, o cineasta pediu ao ator (não profissional) que repetisse frases que ele acreditava que eram mesmo de sua autoria de modo que as frases ficavam ancoradas em sua memória.

Já o filme *Através das Oliveiras* (1994) impele ao espectador as curvas sinuosas entre representação e acontecimento, ao abordar o tema de uma região atingida por um terremoto. Mohamaed Ali se apresenta a um grupo de atores não profissionais e diz: ‘Eu sou um ator e represento o diretor do filme’ ele está ali para selecionar o elenco. Ele elege algumas jovens para interpretar a si mesmas no filme enquanto nós, os espectadores, já estamos acompanhando o longa-metragem. A metalinguagem constitui uma relação de respeito à essa ‘fabricação mental’ também sugestionada ao espectador, que constrói suas hipóteses por meio da confusão com os níveis de realidade das cenas. Hossein e Tahereh interpretam marido e mulher;

no entanto, quando não estão representando como casal, a moça não lhe dirige a palavra, enquanto Houssein esforça-se ao máximo para convencê-la que se casar com ele será o melhor negócio para a sua vida.

FIGURA 14 - HOSSEIN E O DIRETOR DO FILME CONVERSAM DURANTE A VIAGEM, KIAROSTAMI DIRIGE O FILME DENTRO DO FILME



Fonte: *frame* do filme *Através das Oliveiras* de Kiarostami

Mais que uma mescla de gêneros ou de estéticas híbridas, o cinema iraniano é, de acordo com a minha análise, uma obra sobre o cinema, ao mesmo tempo em que possui características filosóficas que tecem questionamentos existencialistas.

Em entrevista a Kiarostami, Michel Ciment e Stéphane Goudet⁶² o questionaram sobre a reiteração dos referidos elementos em seus filmes, *E a Vida Continua* (1992), *Close-up* (1990) e *Através das Oliveiras* (1994). Em resposta, ele comentara: “Acho que em *Através das Oliveiras* eu já tinha ultrapassado a noção de “cinema dentro do cinema”, mas ainda não tinha encontrado a ideia para substituí-la. Se uma trilogia requer um fio condutor então os três filmes que você citou formam, efetivamente um conjunto” (CIMENT E STÉPHANE GOUDET, 1997)⁶³. Nessa

⁶² Entrevista realizada em Paris no dia 29 de maio de 1997. Traduzida do persa para o francês por Pedram Memarzadeh. (N.) Publicada originalmente com o título “*Entretien avec Abbas Kiarostami – une approche existentialiste de la vie positif*”, n. 442, dez.1997.

⁶³ *Ibidem*, p.162.

mesma entrevista, Ciment e Stéphane sugerem a hipótese do diretor engendrar personagens que seriam alteregos seus, e nesta pergunta específica, referem-se ao sr. *Badii* de *Gosto de Cereja* (1997). A resposta de Kiarostami é bastante pertinente quanto à linha de pesquisa que apresento nessa dissertação, e creio que é de capital importância disponibilizá-la aqui: **O que acontece na hora da fusão sobre preto antes do epílogo além de uma substituição da personagem principal pelo diretor do filme?**

Eu não queria que houvesse, na última parte do filme, a menor referência sobre a morte e me negava a mostrar se o “herói” estava morto ou vivo. Queria abstrair essa pergunta e, principalmente, evitar o *happy end*, o fim bonitinho e superficial, que teria criado na cabeça do espectador a seguinte pergunta: por que não fazer um filme sobre um suicídio bem sucedido? Com o fim que escolhi, cabe à imaginação do espectador decidir. Estatisticamente, em dezoito casos de suicídio, dezessete tentativas fracassam. Logo, o que mais me interessa é o êxito. É dele que tenho mais vontade de falar. Mas eu não queria fazer uma tragédia. Então decidi acrescentar esse epílogo em vídeo, cujo suporte o distingue do que precede. Para mim, o filme acaba na noite escura. A continuação é como um *post-scriptum* que fecha um romance. Ele não é, portanto, de fato, “cinema dentro do cinema” ou uma *mise-en-abime*, procedimento hoje tão difundido no cinema iraniano, que a meu ver, perdeu todo interesse. É um epílogo que mostra simplesmente que, independentemente do que se passou com a personagem principal, a vida continua. [...] a lua desaparece atrás das nuvens, e tudo fica escuro. Percebemos, então, que não há mais nada. Pois a vida vem da luz. Aqui o cinema e a vida formam um único. Porque o cinema, ele também, é luz. [...] todo filme é um documentário sobre a vida, ele prova sua existência, sua persistência.⁶⁴

O substrato poético da obra de Kiarostami “consiste em estabelecer uma relação poderosa com o espectador”⁶⁵, sendo que esta relação se constrói, necessariamente, na elaboração dessa arte que ele nos dispõe por meio dos seus artifícios cinematográficos, da qual decorre uma arte maior construída conjuntamente. Por seu caráter visual, sua obra, fundada sumariamente no lirismo, evoca a estetização da experiência do ser e nos insta ao desejo de transformar o

⁶⁴ Ibidem, p.163-164.

⁶⁵Youssef Ishaghpour. Dialogue Avec Abbas Kiarostami.

cotidiano em uma realidade distinta: “há que lavar-se os olhos para ver as coisas de outro modo”.⁶⁶180/

3 SAMIRA MAKHMALBAFE A “FETICHIZAÇÃO DA REALIDADE”

“O pessimismo é o luxo dos poderosos”⁶⁷

3.1A MAÇÃ, ESTÉTICA DOCUMENTAL

Aos dezessete anos, a diretora iraniana Makhmalbaf produziu o longa-metragem *A Maçã* (1998), que aborda o caso real de duas irmãs gêmeas que foram mantidas pelos pais até os 12 anos em ambiente doméstico fechado, sem qualquer contato com o mundo externo. O filme-documentário apresenta características griersonianas na medida em que propõe o drama do mundo que rodeia a cineasta, que enfoca o problema social e econômico da família e que demonstra um potencial educacional por meio da narrativa⁶⁸.

A estética marcadamente documental inicia com a captação dos acontecimentos que reconstituem os fatos ocorridos após a denúncia feita pelos vizinhos às autoridades competentes. Uma carta coletiva, assinada pelos moradores da região de *Valiasr– Teerã* é enviada ao diretor do departamento de Bem Estar. Nela, os vizinhos informam que, na região vive, ou sobrevive, uma família composta pelo pai, uma mãe cega e duas meninas de doze anos que são mantidas trancadas em casa pelos pais, desde o seu nascimento, e que também não tomam banho há muito tempo. A carta é finalizada com um pedido de ação urgente, ao passo que surgem os créditos com o nome da diretora Makhmalbaf e de seu pai, roteirista e editor do longa-metragem.

⁶⁶Sohrab Sepehri, *Los passos de laqua*, em NjmaYushii, SohrabSepehrj Ahmad Sahmlu, três poetas persas contemporâneos (Barcelona, Icaria Editorial, 2000), p.49.

⁶⁷ Citado em *Dreams of Trespass: tales of a harem girlhood*, de Fátima Mernisse. (Companhia das Letras, 1994, p.51)

⁶⁸ Em *A identidade do Documentário* a pesquisadora Manuela Penafria explana as principais diferenças entre os gêneros de ficção e não-ficção considerando o ponto de vista do documentarista sobre o assunto que explana. p. 48 (citação referente a Grierson)

As imagens, bastante sensoriais e contemplativas, enfocam o viés estético e social propositalmente, para que o espectador aceite o mundo do filme como algo crível e fortemente ancorado ao mundo visível, com especial atenção sobre a realidade das mulheres iranianas. Essa “fetichização da realidade” (AUMONT, 2004) transmuta ficção em documentário, ocupando assim um lócus de indefinição entre ficção e não-ficção, “entre histórias de desejos e histórias de representação social” (NICHOLS, 2007, p.30).

A realidade fabricada pela utilização de ‘locações reais’, ‘atores naturais’ e o ambiente verdadeiro que cerca as gêmeas revela um nível mais profundo que uma simples reprodução dos fatos ocorridos: desponta o papel social da autora no tratamento do material filmado. O crescendo documental no filme estreita sua ligação com a ‘realidade’, ao aproximar as imagens recolhidas *in loco* à motivação da cineasta, em um movimento de continuidade da condição de confinamento que existe dentro da narrativa e fora dela. Por conseguinte, este aspecto documentarizante distingue-se da proposta dos filmes exclusivamente ficcionais ao revelar fenômenos intrínsecos à condição social dos não atores.

Em sua obra “O filme documentário” (1999)⁶⁹, Penafria delinea a concepção sobre a identidade do documentarismo face a outros gêneros:

Ao contrário dos filmes feitos em estúdio que incentivam a fantasia e a imaginação, o documentário registra a vida das pessoas e suas próprias histórias. Grierson detém-se um pouco mais na superioridade do documentário face a filmes que lhe são próximos pelo fato de usarem material recolhido *in loco*, mas que se afastam dele no tratamento desse material. Assim, Grierson propõe uma hierarquia de categorias: a categoria superior e a categoria inferior. O documentário é exclusivo da primeira. Aos restantes filmes que classifica de categoria inferior especifica as limitações; a sua explicação é, todavia, breve: trata-se de filmes que não dramatizam limitando-se a mera descrição ou exposição dos fatos. (PENAFRIA, 1999, p. 46)

O meio social vai permeando a ficcionalidade em seu curso ‘real’ sem se desprender do ponto de vista da documentarista. É o confronto do seu olhar sobre a factualidade da história de Massoumeh e Zahra que produz esse aspecto mais documental, “a linha que divide ficção e realidade talvez seja imprecisa ou vaga, mas mesmo assim costumamos crer em sua realidade” (NICHOLS, 2007, p.67).

⁶⁹ PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Edições Cosmos. Lisboa, 1999.

Simultaneamente, a produção de uma estética mais 'realista', os simbolismos reverberam na trama a arte da ambivalência, a começar pelo uso da 'alegoria da maçã' que, de acordo com a teologia islâmica (assim como a cristã), era o fruto proibido por Deus para Adam e Hava (Adão e Eva) no Jardim do Éden. Símbolo da insubmissão e do conhecimento, a maçã experimentada tornara o homem desobediente ante sua divindade, ao que cobriram seus corpos nus com folhas e foram banidos por Deus para sempre do Jardim. Através de distintas culturas e religiões, esta fruta tem sido abordada na arte e na literatura como símbolo de 'chave ou tentação', representando uma nova possibilidade de vida ao partir da impostura de Adão e Eva.

Assim como o protótipo dos primeiros seres, descortinando o mundo em que vivem, as meninas enclausuradas, que interpretam a si mesmas no filme, passam a interagir com novas instâncias sociais além da casa. Seus primeiros contatos com o mundo que as rodeia impactam o espectador. Ao serem entrevistadas por um repórter, mal conseguem responder as perguntas que ele faz, revelando que os muitos anos de enclausuramento afetaram não só a coordenação motora como também a cognição das meninas.

O espectador é impactado pela realidade social das crianças a partir de sua "representação" enquanto atrizes sociais e, também, pela fidelidade ao seu comportamento e personalidade habituais (NICHOLS, 2007, p.30). Tacitamente, inscreve-se, no centro nervoso da narrativa, a crítica política ao velamento e às imposições sociais e religiosas, partindo do direcionamento de um protesto que revela o aspecto mais subjetivo da película, expressão do próprio engajamento da cineasta.

O trabalho do cineasta artista é purificar suas emoções, aguçar seus sentimentos, esclarecer seus valores, fortalecer suas dinâmicas psíquicas espirituais. (AUMONT, 2007, p.63)

A ficção planejada para imitar características de um documentário emula um discurso voltado para o espectador. Entrevistas, gravação de som direto e cortes que sugerem um impacto emocional e social sobre o público demonstram vínculos indexados à tradição formativa do gênero documental.

Em alguns momentos, há chance de defesa por parte do pai; ele explica aos vizinhos que a mulher é cega, por esse motivo deixara as meninas trancadas em

casa, para poder trabalhar mantendo a segurança das filhas. O homem, desempregado, vendedor de pães, traz gelo para sua casa todos os dias para manter os alimentos conservados, tendo em vista que o refrigerador está danificado.

De acordo com Nichols (2007), o documentário reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. Desse modo, os documentários reúnem provas para depois utilizá-las para construir sua própria perspectiva sobre o mundo.

‘*A Maçã*’ alude ao viés poético ao se aproximar do inapreensível da poesia ao mesmo tempo em que revela seu caráter performático, estratificado no engajamento de sua diretora, Samira Makhmalbaf.

Quando o espectador se depara com a ‘realidade’ daquela família do filme, o sentimento de ‘consternação’ é inevitável. Uma interpretação da passagem do Alcorão que diz que *‘meninas são como pétalas sobre as quais os raios do sol fenecem’* somada a uma condição social muito desfavorável, invocam uma lógica informativa e esboçada pela estética do cinema como arte ‘realista’; não como representação do mundo, todavia, como recorte de um objeto histórico construído sobre uma perspectiva.

A beleza e o minimalismo presentes em ‘*A Maçã*’ opõem-se, factualmente, ao melodrama. A diretora não nos impele a buscar por um culpado; tampouco induz o espectador a uma experiência exclusivamente comovente. O emaranhado de conflitos que envolve a religião, a omissão do estado e a ignorância dos pais resulta drasticamente em um prejuízo irreparável no desenvolvimento das duas crianças:

À primeira vista, “*A Maçã*” pode chocar, porque Samira é avessa a ornamentos e melodrama. Sente-se, durante toda a história, que a diretora, mesmo tratando de uma situação dolorosa e aberrante, não nos quer fazer chorar. A precisão e a lentidão da fotografia convidam à reflexão, à apreciação racional. Samira vale-se do distanciamento, evitando que façamos julgamentos emotivos ou unilaterais. Trata-se de um filme polifônico, no sentido *bakhtiniano* do termo: ali estão presentes a ótica da família, a da vizinhança e a do Estado, na figura da assistente social. A diretora penetra nos dramas humanos evitando simplificações: não há um culpado, há culpados. Fica sugerido que é a própria estrutura do país – seu modelo de educação, sua moral, seu machismo – que produz as condições que geram casos aberrantes, como o que é analisado no filme. (LIMA, 2008, p.8)

As meninas, orientadas pelo pai, passam a aprender algumas atividades domésticas (critério exigido pela assistente social): fazer comida e lavar roupas são laborações que elas passam a exercer. A assistente social orienta os pais a respeito do preparo das garotas para o casamento, e os proíbe de prendê-las novamente dentro de casa, sob o risco de perderem sua guarda mais uma vez. Massoumeh e Zahra passam a brincar fora da casa e demonstram sociabilidade em relação a outras crianças que delas se aproximam. A caminhada estranha e a linguagem comprometida causam estranhamento nas outras crianças, mas não as impedem de interagir com as meninas recém libertas que, progressivamente, vão descobrindo o mundo em que vivem.

FIGURA 15 - MASSOUMEH E ZAHRA SAEM DE CASA PARA BRINCAR PELA PRIMEIRA VEZ. O ESPECTADOR, ASSIM COMO AS GÊMEAS, RETIRA-SE DE UMA CONDIÇÃO DE CONFINAMENTO



Fonte: *framede A Maçã*, de Samira Makhmalbaf

A liberdade cerceada pelo zelo excessivo dos pais, especialmente da mãe, para além das questões religiosas impostas às mulheres iranianas e a conservação de sua honra demonstram a característica mais ambivalente da estrutura dialética⁷⁰ do filme: o 'real' explícito, com suas múltiplas camadas de representação e interpretação de signos. Os pais as mantinham enclausuradas em casa para

⁷⁰ Para o pesquisador escritor Byung – Chul Han, dialética não significa simplesmente contradição e reconciliação. Dialética é, sobretudo, a tensão de mão dupla do diferente. Utilizo-me aqui da referência do termo conceituado por ele. (*Hiperculturalidade, cultura e globalização*, RJ, Editora Vozes 2019, p.47).

preservá-las; os vizinhos os denunciam por manterem as filhas em cativeiro e sem contato algum com o mundo externo.

Quem é o detentor da verdade? Ou, o que, de fato, empreende a matéria mais realista na película de Makhmalbaf? A percepção do espectador parece ser a balança de precisão que, com elevada sensibilidade vai reposicionar (não sem julgamentos) o pensamento dicotômico que paira sobre a análise da vida dos atores sociais.

A *Maçã* nos oferece uma possibilidade de transpor a ‘classificação reducionista’ que divide o fazer cinematográfico em gêneros. Mais importante do que a categorização está a capacidade de interpretar os diversos significantes que trazem consigo sentidos que manifestam nossas percepções. ‘A imaginação é mais importante que a realidade’, diz o artista muçulmano Hassan Massoudy. (MASSOUDY *apud* MELEIRO, 2006, p.109)

O princípio aristotélico diz que: ‘nada pode ser e não ser ao mesmo tempo’. Este parece ser atravessado pelo ‘Novo Cinema Iraniano’, com seu hibridismo e personagens extraídos da vida factual, que, ao representarem a si mesmos e às suas próprias circunstâncias, reconstituem uma ‘verdade espelhada’ que se evidencia como manifestação do mundo circundante.

De acordo com Pessuto (2011), a ideia metafórica de espelho é um forte símbolo na obra de Makhmalbaf, que o relaciona com sua busca pela verdade. Encontramos ecos para o conceito na poesia Sufi; especificamente, em um poema de Rumi: “*A verdade é um espelho que cai das mãos de Deus e se despedaça.*”.

A objetiva é, simbolicamente, ‘o olho’ que integra a imagem partida; é ainda, simultaneamente, um fragmento dela. O cineasta é, portanto, “um ativo fabricante de significados”⁷¹, que combina, compõe, oculta e revela as muitas formas de demonstrar fragmentos da ‘verdade’ na tela.

3.2 FILMES FEITOS POR ELAS: UM OLHAR AFETIVO SOBRE AS CINEASTAS IRANIANAS

A poética de *A Maçã* contempla não só uma perspectiva quase ‘etnográfica’ dentro do cinema, como também aprimora o exercício do olhar sobre aquilo que

⁷¹ NICHOLS, 2007, p. 49.

podemos considerar como repressão, e que, dentro da comunidade islâmica, possui signo de preservação e cuidados. Quanto a um dos principais itens de nosso conceito mais estereotipado, podemos repensar a sua finalidade com o artigo “Um convite de Allah: experiência etnográfica de uma pesquisadora no campo das religiões⁷²”. (2018).

Nessa experiência com o véu pude compreender melhor a expressão e o papel das vestimentas muçulmanas, que hoje acredito ser subjugado pela maioria que não conhece o Islã. Ao vesti-lo pude perceber que existe uma mulher sendo preservada, uma feminilidade a ser cultivada e um apreço ao corpo, em que uma mulher muçulmana tem uma posição definida, mas não determinante. (FUKUMASU, 2018, p.2018)

No referido artigo, os pesquisadores⁷³ do campo da etnopsicologia⁷⁴ nos apresentam um contexto que acaba por nos situar sobre os ‘símbolos do Islã’ e as ‘imagens idealizadas’ que podemos construir sobre eles. Simultaneamente, os fenômenos da cultura e da religião islâmica tecem uma forma de existir em um mundo onde o fenômeno da hiperculturalidade está fundado, constituindo, no sujeito da fé, uma subjetividade que se impõe, por seus dogmas e por suas crenças.

Desta forma, fica mais perceptível a ausência de um ‘juízo de valor’ na narrativa dos filmes, ainda que deles não se exclua a crítica às leis do país.

Em entrevista a “22ª mostra de cinema do MASP” (1998) Makhmalbaf revela: "Por terem ficado trancadas 11 anos, as crianças, apesar de não terem qualquer problema, são socialmente retardadas. Quando olhava para os olhos delas, não via nenhum significado." Para conseguir a atuação delas, a cineasta fazia brincadeiras para que elas a imitassem e, assim, conseguia gravar as cenas.

Quanto à representação dos ‘atores naturais’, acredito que podemos conceituá-los como intérpretes de uma realidade reproduzida na própria imagem, o que distinguiria estes dos atores profissionais. Para Pessuto:

Muitos se referem aos atores amadores como não-atores ou atores não profissionais. Eu preferi usar o termo “não” ator, com o não entre aspas, para reforçar minha convicção de que mesmo que não sejam profissionais, nos filmes eles são atores. Não são atores profissionais que têm técnica

⁷² Artigo apresentado na revista Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina: 2018. v. 39, n. 2, p. 213-228, jul./dez. 2018.

⁷³ Vivian Fukumasu da Cunha¹, Francirosy Campos Barbosa², Fabio Scorsolini-Comin³.

⁷⁴ O objetivo da etnopsicologia tem sido o de investigar a maneira como variados grupos étnicos administram conflitos, vivenciam as emoções e os relacionamentos interpessoais. Ibidem, p.215

própria, mas são atores, muitas vezes, de seu próprio papel, representando personagens de si mesmos, como se fossem espelhos. (PESSUTO, 2011, p.114)

São personagens que lidam com uma experiência real, partindo de uma situação determinada. Simultaneamente, “tornam-se coautores e também são autores, pois seguem uma direção”. (*Ibidem*, 2011, p.115) não separando sua natureza intrínseca, pessoal, de sua realidade social. Em um sentido prático, o cerceamento decorrente das leis do país que estabelece uma relação metonímica entre diegese e realidade social. Um exemplo dessa contiguidade, está o episódio em que, durante a gravação de *Às Cinco da Tarde* (2003) (da mesma diretora), uma granada foi lançada no set de filmagem onde estava a família da cineasta, resultando na fuga do Irã e Afeganistão, vindo depois, o exílio definitivo na França.

O protagonismo das mulheres no audiovisual iraniano encontra inúmeros impeditivos para poderem exercer sua arte e profissão. dificilmente as realizadoras conseguem gravar sem censura. Durante as gravações do filme, a cineasta relata que o governo iraniano lhe trouxera muitos problemas. No tocante à questão, ela diz: “Sendo mulher e tendo uma profissão que mesmo no Ocidente é praticamente masculina, não sou muito bem vista em meu país. Há dois tipos de limitações, as escritas e as não escritas; não há uma lei escrita contra as mulheres realizadoras no Irã, mas na cabeça das pessoas, mesmo na Europa, as mulheres não são realizadoras, com algumas exceções para confirmar a regra”⁷⁵.

Todavia, com um olhar atento às mazelas, Samira e outras cineastas como sua irmã, Hana Makhmalbaf, se destacam nas produções com rótulo de prodígios. Sobre o fato Samira revelou: "Não aprendi cinema. Uso-o para expressar minhas experiências e o modo como vejo a vida das outras pessoas. Nasci numa família envolvida com o cinema, e ele entrou na minha de uma forma tão natural que hoje o cinema não me parece diferente da vida." (SAMIRA, 2003, entrevista à Folha de S. Paulo)⁷⁶. Esse olhar que tenciona o ‘cinema-verdade’ do Irã traz a tônica poética que emblematiza produções comprometidas com a ‘realidade’ do mundo em que vivemos, e que tangencia, através do olhar artístico-afetivo, alegorias para

⁷⁵Entrevista da cineasta concedida ao canal Feito por Elas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qHbwrcMSBoQ>> Acesso 02/12/2021.

⁷⁶ Entrevista completa disponível: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37230.shtml>> acesso em 03/12/2021.

problematizar, ou mesmo para propiciar reflexão sobre suas questões mais existenciais.

Greirson afirma que o cinema, por qualquer ponta que seja pego, não pode ser pensado independentemente do social. De maneira consideravelmente mítica, o teórico concebia o cinema como um instrumento proteiforme, ora visando o ensino, ora visando a propaganda. O cinema, portanto, equivaleria a uma máquina de emanção do corpo social (AUMONT, 2004).

O ‘Novo Cinema Iraniano’, embora em seus principais aspectos evidencie um certo didatismo nos filmes de propaganda do governo e na frente mais engajada com críticas sociais no cinema de arte, nos reconduz à raiz poética por suas constantes hibridações e experimentalismos em busca da imagem mais ‘realista’.

Um exemplo de realizadora que explorou bem a ‘realidade’ por meio de estruturas simbólicas é Agnès Varda, cineasta e fotógrafa belga, que nos lembra de que ‘só podemos’ falar do que vivemos, “precisamos falar da realidade, mas fora dela, isso é o que eu faço o tempo todo”⁷⁷. Em seu discurso poético, a artista aproxima-se esteticamente de uma proposta experimental, assim como as realizadoras iranianas (que provêm de uma realidade muito distinta, é claro), mas que, com cargas de significados metafóricos e metonímicos, transpassam fronteiras como cineastas, autoras, artistas, (e, sobretudo) como mulheres. Falar dessa poética ‘entranhada no experimental’ é também discorrer sobre o desejo de criar, de dar novas formas que, de acordo com Deleuze (1999)⁷⁸, decorre sempre de uma, talvez, necessidade de sonhar. “O sonho é uma terrível vontade de potência.”⁷⁹

4 JAFAR PANAHÍ E O CINEMA *UNDERGROUND*

“De alguém que disse que para ele as figuras dos sonhos tinham o mesmo relevo e recorte que as figuras da vida”⁸⁰

4.1 *TÁXI TEERÃ*: A RELAÇÃO DE CONTIGUIDADE NO CONFINAMENTO; DA METÁFORA À METONÍMIA

⁷⁷ ARAUJO, Denize. Propostas para a teoria do cinema, teoria dos cineastas - v.2. LABCOM. IFP, Universidade da Beira Interior. Covilhã: 2016.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra de 1987. Edição brasileira Folha de São Paulo, 27/06/1999. Tradução: José Marcos Macedo.

⁷⁹ Ibidem. p. 8.

⁸⁰ PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. São Paulo: Companhia da Letras, p.126.

Desde a exibição de *O Balão Branco* (1995), filme já mencionado nesta pesquisa, o cineasta iraniano Jafar Panahi apresenta aos festivais internacionais traços de ‘metanarrativas’ reticentes que, por vezes, mimetizam o estilo de seu predecessor, Abbas Kiarostami, na estética minimalista e nos *Road Movies*⁸¹, que em muito se assemelham à deambulação automobilística da Trilogia Koker⁸² e outros filmes do realizador.

Embora a poética da prosaicidade seja também um recurso estético comum às produções de Panahi e do cinema de arte iraniano como um todo, sua obra se distingue dos demais cineastas pela frequente admissão do viés *underground*, ao explorar suas limitações factuais de modo explícito, com críticas diretas às leis do país quanto as dificuldades impostas pelo regime.

Panahi, que além de cineasta é também roteirista conhecido no país em extensões equivalentes à Makhmalbaf ou Kiarostami, foi considerado um preso político pela comunidade cinematográfica internacional⁸³, não obstante, clandestinamente, vem produzindo filmes no período pós e ulterior a sua condenação, mesmo com sua casa invadida e sua coleção de filmes apreendida e classificada como imoral.

Obstruir as barreiras do cerceamento, evidentemente tornou-se estratégia inerente à linguagem estética e à narrativa dos cineastas iranianos como temos visto desde o início desta dissertação. Entretanto, considero que esta singularidade não apenas configura exclusivamente um meio de transpor impeditivos, senão que, e, sobretudo, incidem em uma tentativa por parte dos realizadores em encapsular a atmosfera de sua produção, onde “a arte cria sua própria realidade, e em cujo interior a verdade e a perfeição da beleza constituem o infinito revezamento dela mesma”⁸⁴perpassando os limiares de gêneros por uma deliberada rachadura. Esse

⁸¹Os *Road Movies* se destacam pela centralidade da ideia de mobilidade na produção das narrativas, alimentando o imaginário social sobre os significados dessa prática social. Disponível em: www.cbg.org.br. Acesso em: 27/03/2022.

⁸² A ‘Trilogia Koker’ é uma série de três filmes dirigidos por Abbas Kiarostami: *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), *A vida e nada mais* (1992) e *Através das Oliveiras* (1994); para teóricos e críticos de cinema estes filmes apresentam interconexão e continuidade.

⁸³ Panahi foí condenado à prisão domiciliar de 2010 a 2016, sendo ainda proibido de fazer filmes por vinte anos desde a aplicação de sua pena por apoiar a candidatura de Mir Hussein Mussavi (no ano de 2009), candidato da oposição ao governo vigente à época.

⁸⁴ HUTCHEON. Linda. Poética do Pós Modernismo: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz; Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.141.

experimento de “emoldurar” uma factualidade presente exhibe traços característicos ao cinema pós-moderno, onde história e ficção possuem naturezas permeáveis que objetivam alcançar uma arte de maior profundidade através da utilização da narrativa como meio de produção de sentido.

De acordo com Hutcheon (1991), história e ficção, em uma perceptiva literária (mas que podemos analisar aqui analogamente à condição de texto) versam formas de mediar o mundo, dando-lhe outros sentidos, o que configuraria a ficção historiográfica, que constrói e impõe um relato daquilo que realmente aconteceu. Tudo isso, é claro, partindo dos processos de narratização.

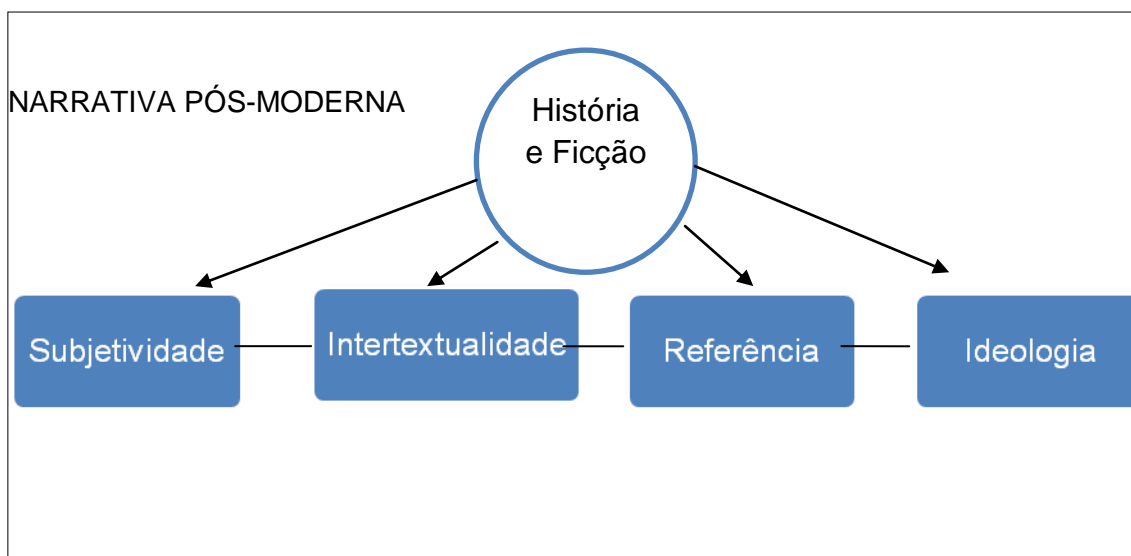
Ainda segundo a autora, “os dois gêneros podem ser constructos textuais, narrativas que são ao mesmo tempo não originárias, em sua dependência em relação aos intertextos do passado e inevitavelmente repletas de ideologia. Mas ao menos na ficção historiográfica, não representam formas equivalentes de cognição”⁸⁵. Na proposta teórica desenvolvida por Hutcheon, a indefinição entre o limiar ficção-história representa a afirmação e o rompimento de fronteiras, simultânea e declaradamente pós-modernas, que são estilos de representar o passado (com vistas ao futuro) a partir de “uma intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado”⁸⁶. Esta autoconsciência utiliza-se das verdades e mentiras do registro histórico e nisto, efetivamente consiste a metaficção historiográfica.

O que trago como perspectiva justaposta ao trabalho do cineasta, com relação à metaficção historiográfica elucidada por Hutcheon, é sua característica pós-moderna, subjetiva, com vistas à identidade, onde encontro pontos de ressonância com o trabalho do realizador por sua natureza ideológica e pelas narrativas que se enquadram na poética pós-modernista.

FIGURA 16– QUADRO 2 - PÓS-MODERNISMO: O HISTÓRICO E O FACTUAL COMO PARTE DOS DISCURSOS NARRATIVOS SOCIAIS E CULTURAIS

⁸⁵ Ibidem, p.145.

⁸⁶ Ibidem, p. 146.



Quadro de criação própria, com referência ao conceito dos processos da narrativa pós-moderna, explanada por Hutcheon, (p.155)

No que se refere à atribuição da tecedura da metalinguagem e da crítica social no trabalho de Panahi, encontraremos em *Taxi Teerã* (2015), o terceiro filme do diretor após sua condenação, um trabalho de intensa expressão de seu confinamento que acompanha seu presente histórico e político. A presença intertextual de outros filmes seus como referência a determinados acontecimentos da trama endossam a poética subjetiva e ideológica do realizador e evidenciam sua autoria. Seu papel de motorista de táxi metaforiza sua jornada na direção do cinema, com a presença de incentivadores e opositores. Há ainda os que ‘pegam carona’ em sua fama para tirar proveito, como o exemplo do passageiro vendedor de DVD’s (que veremos mais adiante) que diz ao cliente que ele e Panahi são associados, para vender mais filmes clandestinos. Sua incursão na *auto-mise-en-scène*, confunde-nos, deliberadamente, entre factual e ficcional, ao entreter-nos em sua proposição. Como artista pós-moderno, a transparência de suas convenções com manifesta ironia questionam, de maneira autêntica, as leis do país. “O pós-moderno é irônico, distante, não é nostálgico”⁸⁷. Podemos classificar sua obra como um ato de resistência, na medida em que correlaciona factuais com um objetivo final de expor o sistema em que se insere.

⁸⁷ Ibidem. p.252.

No início do filme, a cidade de Teerã nos é apresentada pelas imagens do painel de um táxi. Em alguns instantes, embarca um passageiro, minutos depois uma senhora. Em *voiceoff* o homem pergunta ao motorista sobre o objeto que vê fixado ao painel do carro, sendo a estética por enquanto metaficcional. No corte seguinte, Panahi direciona o objeto para o seu interlocutor e diz se tratar de um componente de segurança. O espectador agora vê o passageiro, além de ouvi-lo. Podemos observar no enquadramento também a passageira do banco de trás. O jogo de ‘verdade’ e ‘mentira’ se inicia. Até aqui o espectador não vê o motorista, ao passo que os atores sociais agem com naturalidade frente à câmera. Uma conversa acerca de um furto ao sobrinho do passageiro se inicia entre eles; as criminalidades e as sanções rígidas no país configuram o mote da discussão.

FIGURA 17–ATORES SIMULAM DESCONHECEREM SE TRATAR DE UM FILME



Fonte: *frame* do filme *Taxi Teerã* de Panahi

O passageiro relata que, se ele fosse o governante do país, aquele ladrão já estaria ‘pendurado’ (morto), ao que a senhora, que adiante saberemos se tratar de uma professora, contesta dizendo que aquele crime poderia ter sido cometido por motivos de necessidade. A discussão segue e ele a questiona sobre o fato, e se tivesse ocorrido com ela em lugar de seu primo? A resposta é contrária, mas ela argumenta de que ninguém nasce criminoso, e que crimes ocorrem por uma interação de circunstâncias. O homem contesta lembrando-a de que esta é a lei da *sharia*⁸⁸,

⁸⁸ Reiterando: Direito islâmico em que não há separação entre a religião e o direito; todas as leis sendo fundamentadas na religião e baseadas nas escrituras sagradas ou nas definições de líderes religiosos.

outros criminosos tiveram um desfecho bem mais trágico por muito menos. Ela o questiona sobre sua profissão e sugere que o seu posicionamento é vinculado aos seus interesses. O falso documentário segue. O espectador vai aos poucos buscando pistas para distinguir se o que vê é ficção ou não. Os atores estão representando ou são pessoas comuns que simplesmente apanharam um táxi?

O viés político escapa de qualquer neutralidade, a temática é muito clara quanto às desigualdades sociais do Irã. A discussão segue e uma parada brusca a interrompe, “tirou sua licença no kinder ovo?” diz o homem ao motorista. Outro motorista para ao lado e pergunta se hospital *Persian* fica naquela direção. O motorista do táxi parece não saber responder ao certo (motorista que ainda não vimos) ao que o passageiro responde como fazer para chegar ao local. Antes de finalizar sua participação e descer do carro, o passageiro sugere: “Definitivamente, você não é motorista de táxi”.

A professora pede para descer do veículo um pouco mais adiante. Aos quase 10 minutos de filme, o motorista aparece no quadro. Sua imagem é projetada pela câmera fixada do lado direito. Neste momento o espectador passa a visualizar outro passageiro, até então estava fora do enquadramento, que atende ao telefone e comunica ao seu receptor que chegará em 10 minutos. O passageiro diz reconhecer o motorista, e pede para se sentar ao seu lado na frente.

FIGURA 18– O VENDEDOR DE DVD’S “RECONHECE” O DIRETOR IRANIANO JAFAR PANAHI



Fonte: *frame* do filme *Táxi Teerã*, de Panahi

No jogo da conjectura, espera-se, com esta cena, que o espectador imagine que o passageiro está ‘desmascarando’ o cineasta em sua atuação de motorista de táxi, ou seja, Panahi quer que creiamos que o seu filme não se trata de uma obra ficcional. Reiterando o conceito que distingue ficção e não-ficção e apresentando um pouco mais de sua proposta, com Carrol (2005)⁸⁹, compreendemos que, em termos de propriedades relacionais não manifestas, o que diferencia ficção e não-ficção, em suma, são as intenções autorais, considerando que, em termos estilísticos seria impossível diferenciar uma proposta da outra, dadas as semelhanças de estruturas como *flashbacks*, montagem, campo-contracampo, e assim por diante. Ficção e não-ficção se individualizam por conceituações mais complexas e, portanto, não compõem o campo da estilística apenas.

A ficção de Panahi tenciona nossa crença de que o que ele produz é um documentário. Pela montagem e pelo discurso, ele sinaliza que o que está fazendo é uma filmagem espontânea, quase como a captação de uma ‘câmera de vigilância’. Esta estrutura de signos nos levará a entreter o seu filme como uma proposta de “imaginação supositiva”⁹⁰.

O reconhecimento do público quanto a esta intencionalidade do autor é designada por Carrol de ‘intenção-resposta’, “a razão para que o público desenvolva determinada resposta ou “postura” com relação ao texto; seria então o reconhecimento, por parte desse público, das intenções do autor de que este se posicione daquela maneira”. (CARROL, 2005,p.80)⁹¹

Quanto ao escopo de Panahi, há algo bastante peculiar em sua proposta: ele nos conduz à crença de que sua obra ficcional trata de um ‘evento real’, conduzindo-nos, para esta finalidade, por registros subjetivos e documentarizantes. Até este momento, o espectador ainda pode ter dúvidas quanto à indexação da película. Contudo, uma cena em particular, irá apresentar-nos um ‘instante de crise’ em sua estética documental: um casal acidentado na rodovia é transferido, a pedido da

⁸⁹CARROL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. Teoria Contemporânea do Cinema, volume II. Fernão Ramos Org. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

⁹⁰ O conceito de ‘imaginação supositiva’ consiste no convite do diretor a imaginarmos a sua história, o conteúdo proposicional desta, incluindo o que ela pressupõe e explica. (p.86)

⁹¹ Ainda segundo o teórico, uma intenção ficcional se refere à proposta intencional do autor de uma estrutura de signos com sentido de que o público imagine o conteúdo da história em questão, com base em seu reconhecimento de que é assim que o emissor pretende que ele responda. O autor ainda dá o exemplo da máquina automática de refrigerante, seguimos os passos indicados pelo designer da máquina se quisermos utilizá-la dentro de sua projeção.

população que se encontra no local, para entrar no táxi e ser levado até um hospital. Os choros copiosos, o sangue espalhado pela roupa e o pedido do homem para que o motorista registre a exposição de seu testamento à esposa trará uma comicidade à carga dramática da cena, levando o espectador, senão à dúvida de sua veracidade, pelo menos à certeza de sua natureza ficcional.

O conteúdo proposicional de sua história nos convida, então, a supor que o cineasta quer nos dissuadir quanto à veracidade de sua narrativa; ou então, de que isto é ‘apenas’ um filme produzido dentro das possibilidades do seu presente social e histórico. Evidentemente, há ainda outras possibilidades interpretativas, mas me afixarei a estas para perseguir os objetivos da análise.

Respectivamente à intencionalidade do diretor, a irrupção irônica que metaforiza sua condição de confinamento e de suas estratégias para fazer filmes que ‘não são filmes’, abranda definições assertivas quanto ao conteúdo proposicional. Neste sentido, a presente ambiguidade avigora a hibridação. Eis o cinema *underground* iraniano:

Você poderia dizer que o filme *underground* é tanto loucamente e profundamente local, e que é também profundamente internacional, e que o localismo dele no Irã é que é muito intersticial. Você sabe que está entre as rachaduras do sistema. Eles deliberadamente querem cair nas rachaduras do sistema. Eles não querem se destacar sendo notados, assediados, e depois jogados na cadeia. (NAFICY, em entrevista à *University of California Television*, 2019)⁹²

A metáfora converte-se em metonímia quando compreendemos que a problematização do ‘real’ no filme de Panahi representa a natureza dual do fazer cinematográfico no Irã; de um lado temos a política que afeta diretamente as produções, muitas vezes impedindo-as de serem transmitidas pelos seus realizadores (pelo menos em solo iraniano), e do outro a sinédoque subversiva com a autorrepresentação do cineasta. O efeito da metaficção em *Taxi Teerã* duplica nossos olhares pela apreensão “do uso de camadas que se interligam umas as outras, expondo a maneira como a ficção interage com a realidade”⁹³, recriando-a, e aqui também, indagando-nos a cerca da nossa própria percepção sobre ela. A nossa

⁹² Entrevista disponível em: <<https://www.uctv-tv/carsey-wolf>> tradução minha. Acesso: 22/12/2021.

⁹³ WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious writing*. London and New York: Routledge, 1984. p.2.

percepção do 'real' é ainda confundida quando a sobrinha do cineasta participa do filme ao ser apanhada na escola por Panahi. Antes dela o passageiro que o 'descobriu' e duas senhoras providas de um pequeno aquário de peixes dourados (provável referência ao filme *Balão Branco* -1995) já foram dispensados pelo motorista-diretor.

A atuação do realizador torna-se mais performática ao serem introduzidos atores sociais próximos a ele, como sua já mencionada sobrinha, um amigo e uma colega de profissão mais adiante. Damo-nos conta de que a estética torna-se mais intimista com a chegada destas personagens, o que nos apresenta Panahi não mais como personagem de seu filme, mas como uma pessoa comum, dotado de uma vida além-cinema.

Tio e sobrinha conversam sobre um trabalho escolar em que ela precisa gravar um filme, estando a menina a procurar por um tema. Ela comenta que dias antes havia filmado inteiramente uma discussão dos vizinhos, que não aceitando o relacionamento da filha com um afegão, o teriam colocado para fora. O rapaz teria ficado parado em frente à casa da família só para contemplar sua amada.

Enquanto conversa, a menina filma Panahi em um 'filme espelhado' em si mesmo, ao colocá-lo em um *mise-en-abyme* (HUTCHEON, 1980, p. 49)⁹⁴ com uma câmera ainda mais intradieética que as outras. Vemos o perfil de Panahi agora por uma câmera Cannon, até que ele desça do carro para encontrar seu amigo.

FIGURA 19– UM *MISE-EN-ABYME* POR UMA CÂMERA CANNON



Fonte: *frame* do filme *Táxi Teerã* de Panahi

⁹⁴ HUTCHEON, Linda. *The narcissistic narrative: the metafiction paradox*. London and New York: Routledge, 1980.

Um plano-sequência nos permite acompanhar o deslocamento do diretor até o outro lado da rua, onde se encontra o amigo que o espera. A sugestão que a imagem nos oferece aqui é a do registro, que pode ser feito por qualquer pessoa em posse de um dispositivo. Em alguns andamentos do filme pode-se destacar essa manifestação, como no momento em que o vendedor de DVD'S filma o homem ferido (no acidente de moto), nos minutos que seguem o plano-sequência da sobrinha, e nas imagens exibidas pelo tablet de seu amigo sobre a filmagem de um roubo.

FIGURA 20 – PLANO-SEQUÊNCIA POR CÂMERA INTRADIEGÉTICA



Fonte: *frame* do filme *Táxi Teerã*, de Panahi

Estas características metaficcionais da presente revelação das câmeras hibridizam-se na poética da narrativa ao emular o ponto de vista do cineasta sobre o ponto de vista dos atores sociais. O espectador pode desmistificar o jogo de detalhes e interferir em seu argumento. A linguagem cinematográfica abre-se em olhares múltiplos que pontuam a contiguidade da narrativa. O amigo se vai, e observaremos agora uma última passageira. Desta vez, à dama da flor caberá o recado da classe de artistas do cinema: “Faça o que você tem que fazer. Estou colocando essa flor aqui para dizer que eu sei o que você está fazendo”. O encerramento apresenta o peregrinar lento do carro pela cidade até à capela de *Chesmesh*. Vemos Panahi e a sobrinha descendo do veículo e caminhando até a fonte, mas permanecemos imobilizados como sua câmera e seu carro, impedidos por barreiras de passagem que funcionam como signo-limite.

FIGURA 21 – IMAGEM-SIGNO COMO DISCURSO



Fonte: *frame* do filme *Táxi Teerã* de Panahi

A poeticidade é abruptamente cortada quando ladrões tentam furtar as câmeras do carro. Elas não são totalmente removidas, pois estão fixadas ao veículo. De outra forma *Taxi Teerã* não teria cruzado suas fronteiras para chegar até nós. “Da necessidade surge uma verdadeira e autêntica força,”⁹⁵ a força da arte e do autor.

4.2 DOCUMENTARISMO E PONTO DE VISTA

Se, no cinema iraniano, de maneira geral, encontramos expressiva dificuldade em distinguir as ‘fronteiras’ (ainda que imaginárias) entre ficção e não-ficção, em Jafar Panahi o ‘peso’ que recai sobre a representação do ‘real’ imbrica na ‘permeabilidade’ de um registro para o outro, inibindo nossa necessidade de estabelecer distinção, embora Barthes⁹⁶ já nos tivesse advertido de que não havia maneira ‘realista’ de narrar o mundo. Ainda que o ‘realismo’ seja, na literatura ou no cinema um convencionalismo do estilo, “não significa que o ‘realismo’ (ou qualquer outro estilo narrativo) seja tão artificial e convencional que seja incapaz de se referir à realidade.”⁹⁷ A realidade, nesta perspectiva, é um ‘objeto da arte’ enquanto matéria representada sob muitas formas.

A articulação desta referência do ‘real’, nos filmes de Panahi, acaba por gerar uma tensão sobre a postura do espectador. Seu posicionamento habitual quanto aos filmes comuns, geralmente, é ficcional ou não-ficcional na maioria deles; por conseguinte, o trabalho do realizador afixa-se neste entremeio.

⁹⁵ Jakobson, Roman. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p.161

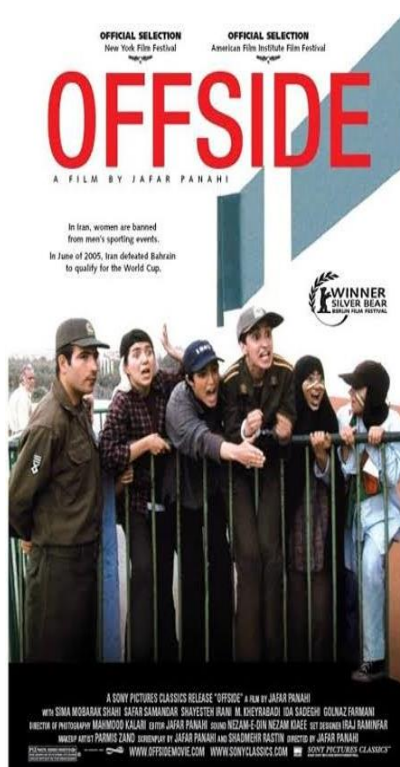
⁹⁶ Citado na obra de WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.p.179

⁹⁷ *Ibidem*. p.184.

A partir desta perspectiva, para referenciar este cinema, utilizo o conceito de fronteira que, de acordo com Penafria⁹⁸, “é então convocado para designar os filmes - ou eventualmente todos os filmes - que não cabem pacificamente na classificação de documentário ou na classificação de ficção”. É neste *lócus* que abarco o cinema de Jafar Panahi. O conceito de fronteira surge da confluência entre o *kino-pravda*⁹⁹ e o ponto de vista do cineasta, onde o mote do documentarista é ‘filmar o mundo que o rodeia’, suas adversidades, e ao qual também pertencem as mulheres iranianas. Sobre elas recai o seu enfoque.

Desde o ‘Leão de Ouro’, o filme premiado *The Circle* (2000) e depois dele, *Offside* (2006), em que jovens iranianas ‘disfarçam-se de homens’ para poderem entrar em um estádio de futebol, a abordagem incisiva do diretor com críticas abertas sobre ‘as leis do país para as mulheres’, ganha um particular espaço em suas narrativas.

FIGURA 22 –OFF SIDE (CARTAZ)



Fonte: <<https://m.imdb.com/title/tt0461070>>

⁹⁸ Conceito explicitado em seu artigo “O Documentarismo do Cinema- uma reflexão sobre o filme documentário. PENAFRIA, Manuela. Resumo da tese de Doutorado, apresentada em Portugal, na Universidade da Beira Interior, 2006.p.1.

⁹⁹ Cinema-verdade.

No primeiro filme citado, o arco dramático traz o drama de cinco mulheres que são impedidas ou oprimidas ao tentarem realizar seus intentos, que incluem, por exemplo: ser aceita por seu marido após conceber uma menina; fazer uma viagem sozinha; ter o direito de se reintegrar à família após uma prisão não explicada; receber por um programa sexual e encaminhar para adoção uma filha que não tem condições de criar.

As histórias não possuem conexão entre si, mas apresentam uma ‘circularidade’ que se encerra no último plano com a prisão de algumas mulheres. A narrativa ficcional funde-se com elementos da não-ficção, ainda que mantenha o espectador sob ‘imaginação controlada’. O componente documental esteve sempre presente na ficção de Panahi, conquanto sua dosagem seja diversa, e mais ou menos experimental, em cada produção.

Abalizo que, ao longo de seu trabalho, o diretor iraniano foi atenuando o grau de ‘ficcionalização’ de seus filmes, chegando a um padrão de reconfiguração do ‘real’ em seu último e mais atual trabalho: *Hidden* (2020), demonstrando não só uma estilística própria, como também o uso de temáticas circulares, as quais ele utiliza como ato de resistência. Neste sentido, sua arte se aproxima de uma proposta de contrainformação, ou seja: manifesta os bastidores e as histórias que desconhecemos sobre a realidade das mulheres e dos cineastas em face ao cerceamento. Enquanto cineastas como Kiarostami, Mehrjui, e Majidi estavam mais envolvidos com a faceta do cinema em seu papel de arte, Panahi direciona o seu enfoque ao gênero *underground*, onde é mais importante revelar o contexto como um meio de a ele resistir.

Encontraremos em Deleuze (1999) uma explicação para o termo da contrainformação, ao qual ele afere existência nos contextos de ditadura cerrada e condições particularmente duras ou cruéis. Ele utiliza o exemplo dos primeiros judeus a saírem da Alemanha no tempo de Hitler, “os primeiros a nos contar sobre os campos de extermínio faziam a contrainformação”¹⁰⁰. Para Deleuze, a contrainformação só pode produzir efeito “quando ela é — e ela o é por natureza — ou se torna um ato de resistência”¹⁰¹.

¹⁰⁰DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra de 1987. Edição brasileira Folha de São Paulo de 27/06/1999. Tradução: José Marcos Macedo. (p.12)

¹⁰¹ Ibidem. p.12-13.

No entanto, o teórico pondera que isto não significa que a obra de arte seja um instrumento da comunicação, pois não apresenta, estritamente, a mínima informação. O 'elo' que gera afinidade entre arte e comunicação é o ato de resistência. A ideia de controle, que é presumível atribuir à sociedade iraniana pelo regime do Islã, parece muito clara, e assim podemos construir uma leitura sobre ela a partir dos filmes do cineasta, sem deixarmos de atribuir a eles o nosso ponto de vista. Entretanto, considero que as sociedades ocidentais estão condicionadas a um determinado tipo de domínio, que talvez, para a maioria de nós, não possua a mesma acepção.

Em sua explanação, Deleuze elucida considerações sobre as sociedades de soberania e de disciplina (conceituadas por Foucault) que passaram do 'regime napoleônico' ao 'regime do enclausuramento'. Escolas, prisões, hospitais e oficinas eram parte do que a sociedade de disciplina mais precisava. Ao sair (não definitivamente) da 'sociedade de disciplina', adentramos a 'sociedade de controle':

Entramos então em sociedades de controle que diferem em muito das sociedades de disciplina. Aqueles que velam por nosso bem não têm ou não terão mais necessidade de meios de enclausuramento. Hoje todos eles, as prisões, as escolas, os hospitais, são temas de discussão permanente. Não seria melhor estender o tratamento aos domicílios? Sim, esse é sem dúvida o futuro. As oficinas, as fábricas não comportam mais empregados. Não seria melhor regimes de empreitada e de trabalho a domicílio? Não existem outros meios de punir os infratores senão a prisão? As sociedades de controle não adotarão mais os meios de enclausuramento. Nem mesmo a escola. (DELEUZE, 1999, p.11-12)

O conceito de controle possui muitas faces, tal como a verdade, exercendo sua factualidade de maneiras distintas. Talvez aí reconheçamos a parte refletida que corresponde à religião islâmica, mas "transitemos livremente, sem a mínima clausura, por estradas perfeitamente controladas"¹⁰².

Após esta breve digressão, retomo à análise da ligação entre o trabalho de Panahi e a representação das imagens externas que, mais do que aludir a uma estética documental, transitam para o seguinte conceito de documentarismo:

¹⁰² Ibidem. p.12

Se as imagens do documentário têm uma ligação especial com o representado, o Documentarismo lembra que as imagens, todas as imagens possuem uma autonomia própria e solicitam da nossa parte que nos dirijamos a elas sem que nos percamos pelo acessório, ou seja, chamar constantemente o que é exterior às imagens, como seja a veracidade ou não veracidade da representação. O Documentarismo não é já e apenas uma práxis de carácter estritamente documental, mas passa a dizer respeito a uma ligação ao mundo através do cinema. (PENAFRIA, 2006, p.6)

O documentarismo, portanto, diz respeito não só ao estilo e às escolhas decorrentes deste, mas também, às escolhas temáticas do cineasta que permitem ao espectador investigar sua ligação com o mundo.

Em *Hidden* (2020), nota-se a presença de elementos na estilística e temática do cineasta que correspondem ao documentarismo. A presença intertextual de *Três Faces* (2018) como exemplo de produção ficcional dentro da narrativa do filme, corrobora a ideia que o espectador cria sobre *Hidden*., ser, de fato, um documentário, embora seja mesmo um ‘filme de fronteira’. Os dramas de meninas artistas, com grandes talentos para as artes (atuação em *Três Faces* e canto em *Hidden*) apresentam a resistência das famílias iranianas, especialmente das classes mais populares, para permitirem que suas filhas desempenhem estes como profissões. Enquanto *Três Faces* é produzido com estética ficcional, com câmeras profissionais, mudança de ângulos, campo/contracampo, som extradiegético e pontos de vista ambíguos, *Hidden* é filmado com dois iPhones que pertencem ao cineasta e sua filha Solmaz, com poucas mudanças de planos e insistente afirmação dos atores sobre se tratar de um registro real. Nos primeiros planos, Panahi questiona sua convidada a respeito de sua possível simulação de surpresa, ao encontrar sua amiga Solmaz no carro. Ela afirma que ‘não está atuando’ e ambas parecem dialogar informalmente.

FIGURA 23– ATRIZ CONVIDADA DEMONSTRA SURPRESA AO REVER SOLMAZ



Fonte: *frame* do filme *Hidden*, de Panahi

Panahi continua a persuadir o espectador, ao lembrar à atriz de que o que eles estão registrando ‘não se trata’ de um filme, como em *Três Faces* (2018): “isso aqui é realidade”. Técnica *Road Movie* e temática são novamente utilizadas, assim como no filme ficcional.

FIGURA 24– TENSÃO ENTRE GÊNEROS FUNCIONA COMO ARTÍFICIO DO CINEMA DE FRONTEIRA



Fonte: *frame* do filme *Hidden* de Panahi

A exposição do dispositivo, distintamente de *Três Faces*, revela-nos um traço mais reflexivo em *Hidden*, que se volta para seus processos de filmagem, transmitindo um maior significado em sua construção, também em relação ao espectador.

A viagem do cineasta até a casa de uma jovem cantora, proibida pela família de apresentar-se publicamente, enquanto processo de registro desta facticidade, confronta a realidade de uma mulher iraniana; a impressão de realismo do filme e, respectivamente, as expectativas dos atores envolvidos e as dos espectadores, que são convidados a emitir o seu ponto de vista.

O espectador pode se identificar com esta jovem ‘que nunca é filmada’, não obstante, estejamos, durante todo o filme, ouvindo comentários a seu respeito. Nessa conjuntura, ela é parte integrante do que se constrói na ‘geografia híbrida do filme’.

A identificação nos convida, como espectadores, a estar em dois lugares ao mesmo tempo: onde está a câmera e “com” a pessoa representada. Encontra-se aí uma dupla estrutura, definida como aquele que vê/é visto. Trata-se de um forte processo emocional que coloca em questão qualquer explicação da posição do espectador centralizado em um único ponto ou centro de um sistema simplesmente óptico. A identificação, como demonstra essa passagem, apresenta necessariamente uma dupla estrutura no modo como implica o espectador na posição daquele que vê e daquele que é visto. (BROWNE, 2005, p.241)¹⁰³

A tentativa de Panahi consiste em tentar apreender o ‘real’, mantendo ambigualmente, na tela, a matéria do ‘real’ e sua representação, criando desta forma um ‘paradoxo da imagem’. Esta aparente contradição cria um espaço para a reflexividade também no seu trabalho de diretor do filme.

No artigo “*La reflexividad mediática em el género indicial documental*”¹⁰⁴, Andacht nos apresenta o conceito de “reflexividade autocrítica” em conformidade com a semiótica sinequística de Peirce, no qual elabora uma análise semiótica entre o ‘documentário de reflexividade autocrítica’ pelo pólo oposto da indicialidade encontrada no *reality Big Brother*, onde também encontrei aporte para melhor compreender a possibilidade de apreensão do ‘real’ no cinema de Panahi.

Dividindo o conceito em três modalidades reflexivas: ‘autorreflexão filosófica’, ‘autoconsciência metodológica’ e ‘autocrítica metodológica’, (para a finalidade desta pesquisa me ative à terceira modalidade), Andacht (2005) conceitua na ‘autocrítica metodológica’ o lugar de escuta do cineasta, como um trabalho de ‘transformação mútua’ entre cineasta e intervenientes. Como exemplo ele retrata dois importantes documentaristas que utilizavam esta prática: o brasileiro Coutinho e o francês Comolli:

¹⁰³ BROWNE, Nick. *O espectador no texto: a retórica de No Tempo das Diligências*.

¹⁰⁴ ANDACHT, Fernando. *A reflexividade midiática no gênero documental indicial*. Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, vol. 2, núm. 3, septiembre diciembre, 2005, pp. 75-92 Universidad de Zulia Maracaibo, Venezuela. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82302306>> Acesso 20/03/2022.

Así como Coutinho rechaza como tema para sus películas, el discurso de especialista típico de la burguesía, de quienes saben demasiado bien no sólo lo que ellos quieren; sino también, lo que ellos no quieren que el Otro sepa acerca de ellos, su mentor ideológico francés, Comolli, expresa un rechazo análogo. El habla con elocuencia acerca del temible y amortiguador efecto de la expresión verbal de generalidades, por ejemplo, de lugares comunes propios de determinada clase social, de sus certezas, y como eso impide que el documental llegue a explorar un territorio no trillado. Es claro que, para Comolli, no se trata sólo de ahuyentar o evitar como participantes del documental a quienes poseen un capital simbólico y material, sino a cualquiera que carezca de la espontaneidad necesaria, delante de la cámara. (ANDACHT, 2005, p.85)

A presença da “reflexividade autocrítica” neste sentido, especificamente da ‘autocrítica metodológica’, desvia o lugar comum do trabalho do cineasta e é nesta concepção que acredito que se enquadrem as produções de Panahi, considerando suas estratégias ideológicas e estéticas, que consistem não só em ‘ouvir o outro’, como apreender dele um substrato do ‘real’ por meio de sua espontaneidade, elegendo depois, durante os processos de montagem e edição, aquilo que ‘soar’ mais ‘realista’ para o filme. O cineasta também demonstra sua relação de proximidade e envolvimento com o tema, quando estabelece, com seus intervenientes, seus pontos de vista no ‘cinema de fronteira’, mutuamente construído. Emerge, desse modo, um profundo envolvimento do diretor com aquilo que ele intenciona filmar. O filme *Hidden* avulta, não só o ponto de vista de seu diretor e de seus intervenientes, como envolve, em sua instância mais cooptável, um espaço para a crítica de seu espectador. Este também irá compor a “voz do filme”.

FIGURA 25 – ENQUADRAMENTOS REPRESENTAM A TENTATIVA DE BUSCA PELA JOVEM ESCONDIDA



Fonte: frames do filme *Hidden*, de Panahi

O filme, desta maneira, é composto por várias vozes que procuram resolver as limitações da autorreferência. “O estilo híbrido funciona como um outro indicador de uma voz textual além daquela dos personagens representados”¹⁰⁵, é ainda a revelação do artifício, expressando o olhar do cineasta e dos intervenientes e, nossa

¹⁰⁵ NICHOLS, Bill. *A voz do documentário. Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II. Fernão Ramos Org. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p.65.

ingerência sobre ele, mais especialmente, nosso envolvimento com o mundo que (quase) nos escapa, com suas tradições, símbolos e afetos diversos ao nosso.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos que evidenciam a relevância do cinema do Irã e despertaram meu súbito interesse pela complexidade de sua natureza estão, precisamente, localizados na tradição artística oriental, seu misticismo e significados não prontamente inteligíveis, que emulam o sublime nas narrativas cinematográficas mais cotidianas.

A dimensão autorreferencial e alegórica dos filmes de Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf e Jafar Panahi, apresentam a poética persa milenar que, encontrou, no audiovisual pós-moderno, um espaço de expressão artística que nos fala não só de suas dificuldades face ao ‘cerceamento’ do regime político, mas que, sobretudo, revelam a tradição pictórica e resiliente do povo persa.

O primeiro desafio desta pesquisa consistiu e perdurou (por mais tempo que o esperado), quando tentei escapar de uma ponderação que estabelecia um olhar ocidentalizado sobre a cultura islâmica, sobrepujando valores éticos e morais desta sobre aquela, mas que, ao final da dissertação, mostraram-se mais compreensíveis pela clareza dos conceitos epistemológicos incorporados à sua análise.

Com o desenvolvimento deste trabalho, foi possível perceber que o ‘Novo Cinema Iraniano’, embora tenha semelhanças com os movimentos ‘Neorrealista’, ‘*Nouvelle Vague*’ e ‘Terceiro Cinema’, deles se distingue pelo seu ‘atributo homogêneo’ no que se refere à preservação de sua localidade e condensação de tradições. Deste lócus surge sua vocação ‘realista’, ‘idiossincrática’ e, paradoxalmente, ‘reflexiva’.

A permeabilidade entre os gêneros documental e ficcional, que converge em hibridação, comunica ao espectador uma posição ‘nunca estanque’ ora trazendo a presença da câmera e a postura não-ficcional, ora nos conduzindo ao conteúdo proposicional de seus realizadores. As lacunas e incompletudes vocacionam a emancipação do espectador que, aos poucos, se tornará um interprete de silêncios.

Assim, encontramos novas formas de nos relacionar com discursos fragmentados e simbolismos que unem o ponto de vista dos diretores e dos atores sociais que, neste organismo, acabam por se tornarem construções retóricas também nossas (enquanto espectadores).

No estilo de relatos, as ‘mentiras que compõem verdades maiores’ tencionam a cumplicidade. Em Kiarostami, por histórias sempre sugeridas; em Samira com a iconografia simbólica e, em Panahi, pelas rachaduras do ‘real’ fabricado. A ‘câmera persuasiva’ do cinema iraniano confunde-nos acerca da natureza do ‘real’ na tela: o que não é mostrado, deve ser sentido.

A metodologia fenomenológica escolhida para esta dissertação teve por objeto a relação entre o espectador e o seu próprio mundo, dentro da ‘fabricação mental e imaginativa’ proporcionada por este cinema.

Nesta perspectiva, elaborar uma análise mais profunda acerca deste objeto permitiu-me um deslocamento de minha própria cultura, o que me possibilitou uma ‘nova forma’ de perceber a cultura ocidental a partir desta experiência. Creio que uma postura de alteridade se mostra potencialmente profícua, na medida em que permitimos o exercício do ‘olhar despojado de estereótipos’ que definem sempre o Outro.

Concluo indicando a indispensável tarefa que possui a arte cinematográfica ao aproximar culturas tão distantes e nos permitir conhecer um cinema de ‘música, histórias e sonhos’ que emanam da poeticidade humanista de um Irã que desconhecemos. “A arte é a única coisa que resiste à morte”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ André *Malraux* -escritor e diretor francês (1901-1976).

APÊNDICE

CONVERSA ENTRE ABBAS KIAROSTAMI E JEAN-LUC NANCY¹⁰⁷ - entrevista completa.

Abbas Kiarostami: Uma estudante de pós-graduação me mostrou uma série de imagens em que eu vi uma semelhança surpreendente entre alguns planos de meus filmes e alguns detalhes de miniaturas: a presença de árvores e caminhos sinuosos. No entanto, nunca me senti ligado à arte da miniatura persa. Ver essa possível aproximação foi, para mim, uma descoberta estranha. Será por vivermos, os miniaturistas e eu, na mesma natureza e no mesmo país, que chegamos a noções semelhantes sobre árvores ou trilhas em ziguezague? Não se trata de cópias intencionais, mas certamente há semelhanças genuínas.

Jean-Luc Nancy: Você nunca se sentiu próximo à miniatura? Na Escola de Belas-Artes de Teerã, tínhamos um curso sobre miniatura persa que não me interessava. Por

esse motivo, se há semelhanças, não se trata de influência. Essas semelhanças provêm da natureza onde nós todos vivemos e que nutriu a todos nós. No Irã, ainda (Jean-Luc Nancy abre a conversa falando da miniatura persa.) há lugares remotos que não foram transformados pela vida moderna. Podem-se ver trilhas, árvores, ciprestes, tais como os das miniaturas. Ao fotografá-los, posso dizer que lembram as miniaturas. Ao longo dos séculos, esse tipo de paisagem ou de composição emergiu do coração dessa natureza e encontrou um significado.

Eu entendo essa noção de comunidade de pensamento e, mesmo sem conhecer o Irã, posso imaginar esse tipo de paisagem onde uma árvore aparece sozinha. Quanto à miniatura, é outra coisa. É imagem. Existe uma cultura iraniana da imagem para além da miniatura? Aliás, diz-se “miniatura” em persa? Porque eu percebo que você diz “miniatura”. É um empréstimo recente da palavra latina? Como é que se diz na tradição persa? Como muitas coisas no Irã, é possível que a palavra seja, na verdade, ocidental. Nós temos pintado, mas o nome foi dado por outros, e foi esse o termo que ficou. Às vezes encontramos sinônimos em persa, mas para “miniatura”, creio que não. É difícil dizer a data em que esse termo entrou na língua

¹⁰⁷ Publicado originalmente com o título “Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy”, em Jean-Luc Nancy. ‘L’évidence du film’. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur, 2001, pp.81-95. Nancy é filósofo, ensaísta e professor (Universidade de Estrasburgo). (N. E.). Extraído da obra ABBAS, Kiarostam.: “Um filme, Cem histórias” Vários autores. Organização Fábio Savino e Maria Chiaretti. [Tradução de Araújo Ribeiro, Eloisa:] textos de Kiarostami, Abbas. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

persa. Deve ser muito recente – século XIX, talvez –, porque ainda não encontramos sinônimo. O mesmo ocorre com os quadros que representam o semblante, para os quais se usa o termo “*portrait*”. É claro que pintamos semblantes há muito tempo, mas foi mais tarde que passaram a se chamar portraits.

E quanto à paisagem? Quanto à paisagem, temos o equivalente em persa, *manzareh*, embora a palavra *paysage* também seja usada. Da mesma forma, para *tabiat-ebidjân* dizemos nature morte.

E o que se diz para isso? (Mostra o retrato de um busto de mulher.)¹⁰⁸

Volto à questão da imagem. No centro do filme E a vida continua (1992), há a seguinte imagem na parede: um retrato, quase um retrato com uma mão, com um cachimbo. É uma foto ou uma foto de uma pintura?

Não é uma foto, é uma pintura de estilo popular da qual fizeram um pôster amplamente distribuído por todas as aldeias do Irã, há dez ou doze anos. **Representando quem ou o quê?**

É uma imagem emblemática do camponês feliz. Ele tem uma xícara de chá, um pedaço de pão, um pouco de carne, um cachimbo, ou mais precisamente uma *chopoq*¹⁰⁹. No imaginário popular, essa é a imagem ideal do camponês no momento mais feliz de sua vida.

¹⁰⁸As palavras ditas em francês por Kiarostami referem-se a “retrato” (*portrait*), “paisagem” (*paysage*) e “natureza morta” (*nature morte*). Um “*portrait badast*”= retrato que também representa as mãos.

¹⁰⁹*Chopoq* é um cachimbo tradicional, de tubo longo, utilizado, sobretudo por camponeses iranianos.

No filme, essa imagem está fissurada. Eu fiz isso por uma razão simbólica. Como se vê no filme, o camponês está separado de tudo aquilo que lhe importa: seu pão, sua xícara de chá, sua carne. Seus meios de subsistência se encontram ameaçados. O terremoto criou um abismo entre ele e os pertences. Mas seu estado de espírito permanece o mesmo. É por isso que, no Irã, essa imagem se tornou o cartaz do filme E a vida continua; e sobre ela acrescentei: “A terra tremeu, mas nós não trememos”.

Dá para entender a mensagem, mesmo sem saber nada desse pintor e dessa peculiaridade da imagem em questão, ainda mais com a força que a encenação proporciona a esse momento: o diretor olha para fora, vê as ruínas, se volta e vê a imagem. Há também uma relação do filme com a imagem, não apenas no conteúdo: o Irã permanece, a tradição permanece – nós não trememos. Mas isso se dá em relação a dois tipos de imagem: a imagem do pintor e a imagem do filme. Você viu essa imagem realmente rasgada em algum lugar ou foi você que a fez assim?

Essa imagem rasgada por rachadura é impossível. Um pôster colado na parede teria caído durante o terremoto. Só uma pintura mural poderia ter rachado assim. Então eu encontrei uma parede rachada, coloquei a imagem contra a fissura, joguei uma luz por trás para traçar com precisão esse

desenho em zigue-zague sobre a imagem e aí eu a rasguei. Sempre quis saber como era possível uma imagem colada à parede ser rasgada por uma fenda, mas no fim das contas eu acreditei. Eu a comprei em um salão de chá em uma vila e a levei ao local da filmagem. Para mim, ela se aproxima muito do sentido do filme. Após o terremoto, esse camponês perdeu tudo, sua *chopoq* caiu-lhe das mãos. Além disso, você lhe atribui um cachimbo! Jogando com as palavras, eu diria que essa imagem não representa apenas a realidade, mas possui também umaverdade. Essa verdade é que sua *chopoq* se tornou um cachimbo porque sua sorte se tornou melhor. Acho que, se um acontecimento não nos causa a morte, ele nos faz mais fortes, pode melhorar nossa vida.

Que importância você dá ao fato de ela ser uma imagem? Porque a mesma coisa poderia ser mostrada com um velho de verdade, assim como vemos outros personagens que sobreviveram ao terremoto. Mas nesse caso, precisamente, é uma imagem.

Não acredito que eu seja capaz de inventar tudo. Eu trabalho, assim como os outros. E às vezes acho que só podemos escolher o que outros já fizeram. Eu me fiz esta pergunta, à época: por que esse cartaz é tão popular e por que o encontramos em todas as casas?

A *chopoq* poderia simbolizar a vida camponesa, enquanto o cachimbo atesta uma maior riqueza material.

Se conseguirmos encontrar a resposta, compreenderemos que escolher é, de fato, tão importante quanto pensar. Eu acho que essa imagem, tal qual um livro de sociologia ou de psicologia sobre a vida camponesa, pode conter em si um sentido ou respostas a muitas perguntas. Porque é uma imagem emblemática que representa o sumo dos sonhos de um camponês iraniano.

Por isso é tão popular.

Sim, mas talvez nem todo mundo saiba a razão. Essa imagem representa os sonhos e as esperanças dos camponeses. Ao mesmo tempo, constitui um espelho no qual se reconhecer. O que pode ser a vida de um camponês? Sua carne, seu pedaço de pão, seu chá e seu fumo. Se esse conjunto existir, existe a vida, existe a felicidade. Isso é o que se viu durante o terremoto, como se vê na cena em que uma mulher velha procura não o marido sob os escombros, mas sua chaleira. Diz-se que para trabalhar em uma aldeia é preciso conhecer a sociologia das zonas rurais. Essa imagem me ajudou. Quando a encontrei, eu sabia que ela me ajudaria. Por exemplo, em todos os salões de chá às margens do deserto você encontra a imagem de uma montanha coberta de neve – de um lado, vê-se um prado e, do outro, uma ponte sobre um pequeno riacho onde nadam alguns patos. Esse tipo de representação é muito apreciado nessas regiões onde as pessoas nunca viram uma natureza verdejante, populações que são

privadas desse tipo de natureza. Se eu um dia filmar num deserto, essa imagem será inevitável. **Em O vento nos levará (1999) também há imagens em uma casa. Não recorde com precisão o que retratavam. Nós as vemos de maneira menos distinta (não em close). No interior dos cômodos, vê-se que há imagens.**

Em todas as casas as pessoas têm imagens que lhes pertencem ou fotos de si mesmas. Mas, se a câmera não entra, essas fotos nunca serão mostradas.

Eu me pergunto o que está em jogo na relação entre imagens ou fotos sugeridas e o fato de que todo esse filme é uma história de fotos a não se fazer e de fotos roubadas ao final pelo etnólogo – fotos ou filme, de fato, posto que ele pretendia filmar as mulheres de luto, mas acaba fotografando. No início, uma mulher proíbe que ele use a câmera.

A câmera não mostra nenhuma imagem porque não era minha intenção. Mas, se a mulher o impede de a fotografar, isso vem de um fato cultural, de uma tradição. Frequentemente nas aldeias – como na África, onde filmei recentemente –, quando homens ou mulheres tomam conhecimento da câmera, eles nos impedem de fotografá-la. Eles não gostam de ser fotografados. Quanto às imagens e às fotografias, a interpretação é fascinante. Às vezes penso que uma fotografia, uma imagem, tem mais valor que um filme. O mistério de uma imagem permanecerá

selado, porque ela não tem som, não tem nada ao redor.

Uma foto não conta uma história, portanto está em permanente transformação. Sobretudo, ela tem uma vida mais longa que a de um filme. Em um simpósio sobre a paisagem, em Dordogne (setembro de 2000), apresentei duas fotos de uma mesma paisagem com algumas árvores. Nenhum comentário as acompanhava. Quinze anos separam essas duas fotos; quando olho para elas, me assusto. São apenas duas fotos, tiradas exatamente no mesmo lugar e do mesmo ângulo, representando a mesma paisagem. Mas nesse meio tempo algumas árvores desapareceram, e na imagem mais recente vemos essa ausência. Atualmente, sinto-me mais fotógrafo que cineasta. Às vezes penso: “Como fazer um filme em que eu não direi nada?”. Isso ficou evidente para mim depois de ler seu texto.¹¹⁰

Se uma imagem confere à outra tamanho poder de interpretação e permite inferir um significado de que eu nunca suspeitei, é melhor não dizer nada e deixar o espectador imaginar tudo. 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. André Gide dizia que a importância está no olhar, não no

¹¹⁰A noção de ‘ao redor’ pode ser entendida como o conceito ocidental de ‘fora de campo’. Ver observações de Jean-Luc Nancy.

assunto. Godard diz que o que está na tela já está morto, é o olhar do público que lhe sopra a vida. Li seu texto várias vezes e pensei que a responsabilidade de ser cineasta é tão grande que eu preferiria não fazer filmes.

É um pouco tarde!

Ainda não é tarde demais!

Eu gostaria de dizer que entendo muito bem esse desejo de chegar a uma imagem, apenas uma imagem. Mas o que você afirma de modo geral sobre o filme em relação à fotografia não é bem verdade, se me permite dizer. Porque não é necessário que haja som. O cinema foi mudo por tempo suficiente, e você mesmo frequentemente insere a música um pouco tarde em seus filmes – mesmo quando ela tem letra. Então a questão do som é discutível. Também é possível questionar essa noção de ausência ao redor, ausência de um fora de campo, porque, a cada momento, o que está na tela é uma foto. O cinema não é senão 24 fotogramas por segundo. Enfim, quanto à história: você faz de tudo para reduzi-la a um mínimo. Não há mais que uma sugestão de história, nunca uma história de verdade. Seu cinema já está em vias de ser o que você quer. Gostaria de acrescentar que, se pensarmos na conclusão de *O vento nos levará*, na fotografia tirada e no último plano de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) – mesmo que não seja uma foto, mas um caderno –, há sempre uma imagem. Talvez

fosse necessário considerar todos os finais. O de *Gosto de cereja* (1997) também se volta para o cinema: há essa imagem que vem sabe-se lá de onde, de um olho que está na cova ou não. De modo geral, o final de seus filmes leva a um tipo de imagem, algo da ordem da imagem estática.

Estou cada vez mais convencido do poder de apelo dessa imagem, da possibilidade que ela dá ao espectador de entrar profundamente e criar sua própria interpretação. No entanto, nos planos em que existe movimento – em que um elemento entra em dado momento e sai em outro –, a concentração diminui, a atenção do espectador não permanecemobilizada. É como quando viajamos. Ao atravessar a estação de trem, eu cruzo com centenas de pessoas. Mas a única de que me lembrarei é o passageiro que sentar a minha frente, que terei tempo de observar. Talvez já tenhamos nos cruzado, mas eu não prestei atenção nele. Agora, sua imobilidade me permite fixá-lo como imagem. Então minha capacidade de interpretação se ativa. Os detalhes do rosto, outros rostos que ele evoca, começam a tomar forma em minha mente. Na verdade, ao mesmo tempo que eu me instalo como uma câmera, ele se coloca como sujeito e se fixa como imagem. O que me faz pensar na câmera de Bresson, que me permite esse tempo de fixação. Como uma janela imóvel que se abre para uma paisagem: por um momento

melancólico, você fixa através dela a árvore solitária que se encontra em frente. Essa árvore faz o mesmo que uma pessoa. E você pensa que não a trocaria por todas as árvores do mundo. Essa árvore lhe promete algo constante. Você tem um encontro com ela. Você se rende a ela, e a árvore é rendida. Tenho a impressão de que essas coisas fixas têm a capacidade de estimular nossos afetos.

Isso me evoca duas coisas. Como ocidental, muito ocidental (eu não sei como você se considera entre os dois, oriental e ocidental), sou completamente tomado por questões da imagem como representação, ou seja, como cópia, como imitação exterior à realidade. No entanto, em suas palavras, há para mim algo que parece decididamente oriental: a imagem como presença, como força. Isso se aproxima da pintura chinesa, da importância da pincelada, demonstrada de forma exemplar no tratado A pincelada única, de Shitao. Há uma dimensão Oriente/Ocidente e uma dimensão histórica no cinema que muito me impressionaram em seus filmes. Bresson se aproxima disso, é verdade, e é algo que, em alguma medida, sempre existiu no cinema. Mas me parece que há muitotempo o cinema tomou para si a tarefa de narrar histórias (com todo um material mitológico, como o romance policial, as grandes histórias de amor, o cinema histórico), como uma arte que tem o poder de

restituir o movimento. Agora adentramos em outra época, na qual a questão é muito menos contar histórias ou ser fiel ao movimento e a uma reprodução da totalidade animada, sonora etc. O cinema se coloca frente à realidade atual e é menos ligado ao movimento, menos vinculado ao fora de campo, à história, uma vez que nada mais acontece fora da imagem.

Até hoje eu não cheguei a uma definição de cinema. Se considerarmos que ele tem o dever de contar histórias, parece-me que o romance o faz muito melhor. As peças radiofônicas e as telenovelas também cumprem bem esse papel. Eu penso em outro cinema, que me torna mais exigente e que é definido como "sétima arte". Nesse cinema, há música, há história, há sonho, há poesia. E, mesmo com tudo isso, acho que ele continua sendo uma arte menor. *Eu me pergunto, por exemplo, por que a leitura de um poema estimula nossa imaginação e nos convida a participar em sua completude. Os poemas são, sem dúvida, criados para alcançar uma unidade, apesar de sua incompletude. Quando minha imaginação se mistura ao poema, ele se torna meu.* O poema nunca conta uma história, ele dá uma série de imagens. Se eu tenho uma representação dessas imagens na memória, se eu possuo os códigos, eu posso acessar seu mistério. Pelamesma razão, posso hoje me apegar a um poema que há dez anos eu não compreendia. Estou pensando nos poemas místicos de

MawlanaRumi, que meu pai lia quando eu era criança e que suportávamos porque ele era nosso pai. Eu os reli há dez anos; estou relendo agora e encontrei um significado que me havia escapado. 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. As pessoas se aproximam de um poema com os sentimentos; do cinema, com o pensamento, o intelecto. Não se supõe que alguém sejacapaz de narrar um bom poema, mas se espera que narre um bom filme pelo telefone para um amigo. Acho que, para que seja considerado uma arte maior, deve-se conceder ao cinema essa possibilidade de não ser compreendido. Em diferentes momentos da vida, um filme pode nos deixar impressões diversas. Cada vez mais o cinema tem se tornado um objeto, um instrumento de entretenimento que deve ser visto, compreendido e julgado. Se o considerarmos verdadeiramente enquanto arte, sua ambiguidade e seu mistério são indispensáveis. Uma foto, uma imagem pode encerrar um mistério porque ela se dá pouco, não se descreve. Você diz que uma imagem não representa, não se dá em representação, mas anuncia sua presença, convida o espectador a descobrir

O que me surpreende é essa análise do cinema que parece se originar de uma relação interna dele consigo mesmo. Eu gostaria de dizer duas coisas. Em primeiro lugar, o cinema possui, desde o início, o poder de dar conta de um todo com o movimento, de contar histórias com a imagem e o som. Também é essencial que isso tenha correspondido a um momentada história em que prevalecia a ideia de obra de arte total. É uma expressão de Wagner, e pode-se dizer que é um cinema wagneriano. Evidentemente ele é também um incrível instrumento de exposição – dêitico, se preferir; quase desde o início, DzigaVertov ou Eisenstein, de outro modo, e qualquer grande cineasta (Hawks, Dreyer, mas também Rossellini, Bresson etc.) fizeram imagens nesse sentido, ainda que recorrendo a um material mitológico (o faroeste, a guerra). É como se eles retomassem o que de alguma forma sempre esteve no cinema. No entanto, o que temos ali não é só a fotografia – ou talvez o cinema tenha sido necessário para descobrir o que a fotografia de fato é; para que a fotografia viesse, para que ela não fosse só aquilo.

Eu não suporto cinema narrativo. Eu saio da sala. Quanto mais ele contar uma história e melhor o fizer, maior minha resistência. A única maneira de conceber um novo cinema é tendo maior consideração com o papel do espectador. É

preciso conceber um cinema do inacabado, incompleto para que o espectador possa intervir, preencher o vazio a falta. Em vez de fazer um filme com estrutura sólida e impecável, é preciso enfraquecê-la – com a consciência de que não devemos afugentar o público! A solução talvez seja justamente incentivar o espectador a ter uma presença ativa e construtiva. Acredito mais em uma arte que visa a criar a diferença, a diferença entre as pessoas, não a convergência em que todo mundo está de acordo. Dessa forma, há uma diversidade de pensamentos e de reação. Cada um constrói seu próprio filme, seja aderindo ao meu, defendendo-o, seja a ele se opondo. Os espectadores acrescentam algo para defender seus pontos de vista, e esse ato é parte da evidência do filme. É com certa fraqueza, uma falta, que se deve ir à guerra contra os grandes poderes.

A respeito do vazio, recordo-me de um plano completamente cinza em Hiroshima, meu amor. Eu tinha dezenove anos e já estava um pouco habituado – não sei bem como, na verdade –, mas eu entendi que aquilo era uma imagem. No mesmo momento, a meu lado nasala, uma senhora gritou: “Ah! Uma falha!”. São dois olhares: um compreende que é um buraco no filme, o outro não. Há, no entanto, um sinal de que as coisas se modificam, simplesmente pelo sucesso de seus filmes. Eu sei que o público que vai ver E a Vida Continua não

é o mesmo que assiste a qualquer desses filmes-catástrofe, como Independence Day. Mas seus filmes são assistidos por muitos, e esse sucesso prova algo, pois esse mesmo público, e esse sucesso prova algo, pois esse mesmo público dizia há vinte anos que o cinema tinha acabado com o fim do neorrealismo. Godard falou muito a respeito da morte do cinema, até demais. Desde então, outras cinematografias – chinesa, taiwanesa, coreana -fizeram outras coisas.

(A conversa muda de assunto, a atenção se volta a uma foto do século XIX em que uma personagem de costas olha para o infinito de uma paisagem.) Creio que o interesse desta imagem reside no fato de que ela nos obriga a imaginar a pessoa de costas, ela nos priva de olhá-la no rosto. O rosto é invisível, o olhar também. Assim, precisamos adivinhar quem ela é, qual é sua origem social, usando outros elementos – suas roupas, seu penteado, a presilha que ela usa no cabelo. Esses signos têm um forte poder evocativo e, ao mesmo tempo, não nos obrigam a reter um rosto em particular. Como nada é definido, tudo está em constante devir.

Essa imagem, como algumas outras no universo da pintura e no da fotografia, mostra um rosto de costas que olha alhures. O mundo de Christina, de Wyeth, uma pintura muito conhecida nos Estados Unidos, mostra uma mulher deitada num prado, e dela

vemos apenas as costas. Nos dois casos, há um olhar visto por detrás que convida nosso olhar a entrar naquele. Meu olhar se torna o da mulher.

Lembro-me de uma pintura em que três personagens olham para fora do quadro. Essa imagem me parecia ter duas funções. Olhamos para essas personagens e elas convidam nosso olhar a um ponto desconhecido. O quadro representa três mulheres, e me parece que cada uma evoca uma emoção, um sentimento diferente. Há duas meninas e uma mulher mais velha, que poderia ser a mãe delas. Imagino que elas olham para um homem. Temos, então, três diferentes olhares sobre um homem. As meninas o encaram com fascínio ou atração. A mulher mais velha tem um olhar crítico e parece não apreciar o olhar das mais novas. O valor dessa imagem vem do fato de que olhamos para as personagens e elas nos dizem para olhar alhures. Enquanto cineastas ou fotógrafos, servimos às pessoas ao mesmo tempo que as traímos. Estamos quase no lugar de Deus: escolhemos certas coisas para mostrar e não dizemos o que escondemos. O cinema, ao passo que dá a ver, restringe o olhar. Porque, de modo egoísta, limita o mundo a uma face do cubo e nos priva das outras cinco. Não é porque a câmera não se move. Se ela se move, ainda assim não se vê mais, pois, à medida que se tem acesso a uma face, perde-se a outra. Os filmes que nos remetem a outro lugar, como esse quadro, são

mais criativos ou mais honestos. **Tenho uma interpretação quase inversa, a partir de outro cubo. Você está falando do cubo da visão. Mas, mesmo no mundo real, nunca se veem mais que duas ou três faces do cubo, sempre há faces escondidas; ainda assim, é a partir daí que enxergamos a totalidade. Eu gostaria de falar sobre o cubo da sala de cinema. Nela há três, quatro, cinco faces completamente obscuras e uma luminosa: a tela. Sobre essa superfície, o cineasta exerce seu poder. E a tela é ao mesmo tempo a face do outro cubo, cuja totalidade ela também dá a ver. O real da sala em que estou se suspende, de alguma forma. E aí eu entro em outra realidade, na realidade ou na verdade, como você dizia há pouco.**

Eu acho que nós restringimos o espectador. É verdade que na realidade não podemos ver mais de uma face, mas podemos virar a cabeça, olhar alhures, na direção do ruído que vem de fora. Em uma sala de cinema, nós cineastas fixamos firmemente o espectador e seu olhar.

Sim, mas não se vê nada na realidade, exceto talvez se você for cineasta.

Eu acho que um espectador comum não tem menos mérito que um cineasta. Esse mesmo espectador, em um restaurante, pode ser um espectador melhor que no cinema. Em sua casa, ele pode adivinhar, mesmo através de uma cortina dupla, o que acontece entre os

vizinhos. Ele é capaz de dizer se são casados, se a menina está preocupada com o pai. E, para isso, só tem à disposição uma cortina cinza. Em situações normais, somos totalmente capazes de observar pessoas de longe e enxergá-las claramente, por uma razão que está em seu texto. Porque essas pessoas não estão em uma representação, elas têm uma presença.

Sim, mas eu diria que, quando você olha assim, já tem um olhar de cineasta, de pintor, de fotógrafo ou de escritor... Meu olhar é instruído pelos cineastas, por filmes ou fotos que vi. Se eu fizer isso (vira a cabeça), há um tipo de quadro que se cria, certa atitude de “tomada de imagem”.

Acho que todo mundo é curioso e que essa curiosidade humana não é prerrogativa do criador. Quem quer que demonstre essa curiosidade é um bom espectador.

É necessário ter certa atenção às pessoas e às coisas.

Isso me faz lembrar uma anedota sobre Balzac. Em uma exposição, ele se demora frente a uma pintura de uma fazenda com uma chaminé fumegante em uma paisagem com neve. Ele pergunta ao pintor quantas pessoas vivem na casa. O pintor diz que não sabe. Balzac retruca: “Como é possível? Se foi você quem pintou o quadro, você deve saber quantas pessoas vivem ali, que idade têm as crianças, se acolheita foi boa naquele ano e se eles têm dinheiro suficiente para pagar o dote do casamento da filha. Se não sabe tudo sobre as pessoas

que vivem na casa, você não tem o direito de fazer sair fumaça da lareira”. Esse olhar muito humano é o olhar de um bom espectador, que não é indiferente a essa casa, ao que acontece ali. Acontece que esse espectador não é outro senão Balzac. No entanto, ele não estava ali como escritor, mas como mero espectador. Toda a criação, há uma parte da realidade que não é mostrada. E ela deve ser sentida. Um pintor precisa conhecer aquilo que ele não mostra. Sobre esse pequeno quadro que lhe pertence, ele deve saber tudo. Eu sinto uma responsabilidade muito maior quando sei que um espectador como você assiste a meus filmes. É assustador!

Isso me faz pensar, em seus filmes, no papel do carro como uma caixa de olhar. A janela do carro duplica a tela. Há também o olhar do motorista que, por dirigir (o que é normal, pois ele precisa prestar atenção), mira com frequência a estrada, bem à frente. E a câmera mostra que esse homem fala com a pessoa ao lado olhando para frente, em direção a algo que não vemos. Eu gostaria de rever seus filmes para observar se as pessoas se olham com alguma frequência ou se na maior parte do tempo elas olham para frente (como os motoristas). Ainda que os passageiros se virem para o motorista, eles quase não trocam olhares, há pouco campo/ contracampo.

É, para mim, uma forma de apelar ao espectador. Duas pessoas

jogam entre si, mas e o nosso olhar? Há uma troca de olhares entre elas, então é a vez de o espectador olhar e encontrar seu lugar nessa troca. Acabamos até esquecendo que eles não se olham, porque já vimos os dois se olhando. Agora é o nosso olhar que os coloca em relação. Porém, há um limite para isso. No momento em que o corte intervém, a atenção deve se concentrar na reação do outro. A mudança de plano não é arbitrária, não é uma simples alternância. Às vezes os cortes se impõem por um problema que surge na filmagem e é consertado na montagem. Mas, na maioria dos casos, o momento escolhido é quando se espera uma reação, reação de um às palavras do outro. Sem esse terceiro olhar, os outros dois não existem. Como posso explicar? Não há criatura sem criador! Agora tenho uma pergunta para você. (Abbas Kiarostami recita uma passagem do Alcorão em árabe, a surata “O terremoto”).

*Quando a terra executar o seu tremor predestinado, E descarregar os seus fardos, O homem dirá: Que ocorre com ela? Nesse dia, ela declarará as suas notícias, Porque o teu Senhor lhas terá revelado. Nesse dia, os homens comparecerão, em massa, para que lhes sejam mostradas as suas obras. E quem tiver feito o bem, quer seja do peso de um átomo, vê-lo-á. Quem tiver feito o mal, quer seja do peso de um átomo, vê-lo-á.*¹¹¹

O que o levou a citar essa surata? Onde você a encontrou? Para mim, é uma das mais belas passagens do Alcorão. Não sei o que você acha. Há uns vinte anos, eu pensava em fazer um filme a partir dela. Lê-la em seu texto me surpreendeu completamente.

Você conhece todo o Alcorão de cor?

Não, mas essa, sim. Ela me parece ter uma dimensão muito mística, muito moderna, conter a negação de toda a sabedoria do Alcorão. Uma bela imagem do Apocalipse, do fim do mundo.

Não conheço bem o Alcorão nem a tradição islâmica como um todo. Mas conheço um pouco, de todo modo, e quando assisti a E a vida continua, lembrei-me de que havia uma surata chamada “O terremoto”.

Que coincidência o levou a conhecer essa surata?

Tenho muito interesse pela questão do monoteísmo, de modo geral. Agora quero trabalhar isso e, em particular, com a aproximação entre monoteísmo e filosofia em todas as origens do Ocidente. Nesse contexto, tentei me familiarizar um pouco mais com o Alcorão. Citei essa passagem pensando que poderia ser, para você, uma epígrafe silenciosa do filme, sobretudo quando penso neste versículo: “Quando tudo é

¹¹¹ Alcorão, Surata XCIX. Tradução de Samir El Hayek.. Acesso em: 30 mar. 2016.

destruído, a Terra começa a falar e conta uma história”. Para mim, o filme é isso.

Para mim, essa é uma das mais belas suratas do Alcorão. Ela possui uma forte linguagem visual. Mas, quando fiz o filme, não pensei nela. A alusão em seu texto a trouxe de volta a minha memória, e me dei conta de que a sabia de cor e de que desejei fazer um filme sobre ela. Talvez seja o inconsciente. Eu pensei no Alcorão porque você é iraniano, não no texto de Voltaire sobre o terremoto de Lisboa, que é a referência ocidental. Não importa se você é religioso ou ateu, se gosta ou não de miniatura persa. O mais importante é que vivemos nesta terra e a ela estamos ligados. (Esta conversa ocorreu em Paris em 25 de setembro de 2000. O intérprete foi MojdehFamili. A transcrição francesa é um trabalho em que colaboraram Mojdeh Familie TérésaFaucon.)¹¹²

¹¹² Tradução do francês por Álvaro Antonio Luz.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ABBAS, Kiarostami. **Um filme, Cem histórias**. Vários autores. Org. Fábio Savino e Maria Chiaretti. [Tradução de Araújo Ribeiro, Eloisa:] textos de Kiarostami, Abbas. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. 2016.

ARAUJO, Denize. **Propostas para a teoria do cinema, teoria dos cineastas - v.2**. LABCOM.IFP, Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2016.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo, Perspectiva, 2015.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004. [Orig. 2002]

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução Mario Laranjeira: revisão de tradução Andrea Stahel M. da Silva, 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.- (Coleção Roland Barthes)

BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

BROWNE, Nick. **O espectador no texto: a retórica de No Tempo das Diligências**. Teoria Contemporânea do Cinema, volume II. Fernão Ramos Organizador. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

CARROL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. Teoria Contemporânea do Cinema, volume II. Fernão Ramos Organizador. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

COLIN, Dönmez. G. **Cinemas of the other: a personal journey with filmmakers from the Middle East and Central Ásia**. Bristol: Intellect Books, 2006.

COMOLLI, J. **Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène**. In: Ver e Poder: a Inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DURANT, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1988.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ELENA, Alberto. **Reeducar la mirada: el cine de Abbas Kiarostami**. Madrid: EdicionesCátedra,2002.

FABRIS, M. **O neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora USP, 1996.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando (1969). **Toward a Third Cinema**. Illinois Press, 2003. Disponível em: <<https://ufsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/tercer-cinegetino-solonas-19691.pdf>> Acesso 17/08/202.

GOFFMAN, E. **Strategic Interacion**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.

HAN. Byung-Chul. **Hiperculturalidade cultura e globalização**. Tradução de Gabriel Salvi Philipson.- Petropolis,RJ: Vozes, 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós Modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz ; Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. .

HUTCHEON, Linda. **The narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London and New York: Routledge, 1980.

ISHAGHPOUR, Youssef. **O real, cara e coroa**. In: KIAROSTAMI, Abbas. O real, cara e coroa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KAHTALIAN, Marcos. **O cinema fundamentalista: o cinema iraniano após a revolução islâmica**. Dissertação de Mestrado apresentada na UNICAMP, 2001.

KIAROSTAMI, Abbas. **A arte da inadequação**. In: KIAROSTAMI, Abbas: O real, cara e coroa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei sobre mim**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the demption of physical reality**. Princenton: University Press, 1997.

MACDOUGALL, D. **The corporeal image: film, ethnography and the senses**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006

MASCARELLO, Fernando (org.). França, Andrea. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2008.

MELEIRO, Alessandra. **O Novo Cinema Iraniano: arte e intervenção social**. São Paulo: Escrituras, 2006.

METZ, Christian. **A significação no Cinema**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NAFICY, H. **Islamizing film culture in Iran: a post-Khatami update**. In: TAPPER, R. (Ed.). The new iranian cinema. New York: I. B. Tauris, 2006. p.26-65.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2007.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. **Entre cinema e arte contemporânea**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, 27

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**/ Charles Sanders Peirce; [tradução José Teixeira Coelho Neto]. – São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PESSUTO, Kelen. **O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2011.

PINTO, Ivonete Medianeira. **Close-up** - a invenção do real em Abbas Kiarostami <www.teses.usp.br>2007. <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-203915/pt-br.php> Acesso 01/08/2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

SAEED-VAFA, M.; ROSENBAUM, J. **Abbas Kiarostami**. Illinois: University of Illinois Press, 2003.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SITNEY, P. **Adams. Visionary Film: the american Avant-garde 1943-1978**. Nova York: Oxford University Press, 1979.

SEPEHRI, Sohrab. **Los passos delaqua**, em Nima Yushii, Sohrab Sepehri V Ahmad Sahmlu. Três poetas persas contemporâneos. Barcelona: Icaria Editorial, 2000, p.49.

STAN, Robert. **Introdução à teoria do Cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The theory and practice of self-conscious writing**. London and New York: Routledge, 1984

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZEYDABADI-Nejad, Saeed. **The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic** / Based on the author's thesis (doctoral) School of Oriental and African Studies, 2006.

Artigos de Revistas e Jornais

ANDACHT, Fernando. **A reflexividade midiática no gênero indicial documental.**Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento. Año2: N°. 3, Septiembre-Diciembre, 2005, pp. 75-92.

ARAÚJO, Inácio. **Para diretor, o suicídio é uma opção.** Folha de S. Paulo, 25 dez.1977B.

_____. **Kiarostami transfigura realidade com poesia.**Folha de S. Paulo, 2 nov. de 1994

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.** In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1975. p.10-34.

_____. **Os signos do real no cinema de Eduardo Coutinho.** Belo Horizonte: Devires, 2007. v. 4, n. 2, p. 42-61.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação.** Palestra de 1987. Folha de São Paulo de, 27/06/1999. Tradução: José Marcos Macedo.

BRUM, Jean Lucas. **Geografia e Cinema: O Significado da Mobilidade nos Road Movies.** Disponível em: <www.cbg.org.br> Acesso 27/03/2022.

FUKUMASU, V. CAMPOS, F., COMIN, F. **Um convite de Allah: experiência etnográfica de uma pesquisadora no campo das religiões.** Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 39, n. 2, p. 213-228, jul./dez. 2018.

GODFREY,Cheshire. publicado originalmente **como** "HowtoreadKiarostami.Cineaste, v.25, nº4. Set. 2000.

GOFFMAN, E. **Interaction Ritual: essays on face-to-face behavior.** New York: Doubleday/ Anchor,1967.

KHOMEINI. R. **Islamandrevolution: writings and declarations.** London: Kegan Paul International, 1985, p.258.

LIMA, Wanderson, **A Maçã** (Samira Makhmalbaf, 1998). UFSCAR, RUA Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em:<https://www.rua.ufscar.br/a-maca-samira-makhmalbaf-1998/> Acesso 28/10/2021.

MACHADO, Tiago. **Irã das crianças reeducou o olhar ocidental.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2502200301.htm>Acesso 13/02/2022

MANDANIPOUR, S. **Quando o Irã censura uma história de amor.** Rio de Janeiro: Record, 2009

NINEY, François. “**Kiarostami, le Passeur**”. Cahiers du Cinéma. Paris: nº 450,dez, 1991.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Universidade da Beira Interior, 2001.

PRYSTHON, Angela. **Imagens periféricas**: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em:<<http://www.compos.com.br/e-compos>> Acesso 04/09/2021.

REVISTA CULT. **Novo filme de KIAROSTAMI**. Disponível em:<<https://vermelho.org.br/2012/11/16/abbas-kiarostami-fala-de-seu-novo-filme-que-se-passa-no-japao/>> Novembro, 2012. Acesso 07/08/2021.

Fontes da Internet

SIMMEL, Georg. **O Estranho**. Disponível em:
<<https://thebaffler.com/ancestors/stranger>> Acesso 26/01/2022

THE NEW YORK TIMES. Disponível em:
<<https://www.nytimes.com/1979/10/07/archives/an-interview-with-khomeini.html>> Acesso 02/07/2021.

ROSEMBUD, Artigo. Agosto de 2020. Disponível em:
<<https://www.rosebud.club/post/14082020>> Acesso 13/07/2021.

EL PAÍS. Disponível em:
<https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/03/cultura/1472900291_914614.html> Acesso 16/07/2021.

FAR OUT. Disponível em: <www.faroutmagazine.co.uk/iranian-new-wave-10-best-films-farhadi-kiarostami/> Acesso 03/03/2022.

FRONTEIRAS DO PENSAMENTO. Entrevista concedida ao canal brasileiro Fronteiras do Pensamento. Disponível em:
<<https://youtu.be/mtv54edolco?list=RDCMUcr9-y5fOcA04REYePWrtigw>> Acesso 20/07/2021.

FEITO POR ELAS. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=qHbwrcMSBoQ>> Acesso 02/12/2021.

GOOGLE ACADÊMICO. Ensaio indicado Disponível em:
<<http://www.alfredobraga.pro.br/ensaios/poesiapersa.html>> Acesso 06/08/2021.

NAFICY, Hamid. **Entrevista à University California Television**. Disponível em:
<<https://www.uctv-tv/carsey-wolf>> Acesso 22/12/2021.

Entrevista disponível em <abraccine.org/2016/08/14/entrevista-abbas-kiarostami-em-perspectiva/> Acesso 24/04/2022
<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq15109813.htm>> Acesso 01/12/2021.

<<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37230.shtml>> Acesso 03/12/2021.

<<https://meuartigo.brasescola.uol.com.br/pedagogia/dialogicidade-em-pedagogia-do-oprimida.htm>> Acesso 03/12/2021.

STAM, Robert, Spence Louise. **Colonialism, racism, and representation:** an introduction by Robert Stam and Louise Spence. Screen, Volume 24, Issue 2, March / April 1983, Pages 2–20. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/screen/24.2.2>> Acesso 29/08/2021.

<<https://ccaminha.wordpress.com/2014/09/12/roma-cidade-aberta-de-roberto-rossellini-de-1945-cartazes-e-fotografias/>> Acesso 29/05/2022
KIAROSTAMI, Abbas. **An unfinished cinema.** Disponível em: <http://www.dvdbeaver.com/FILM/articles/an_unfinished_cinema.htm> Paris, 1995. Acesso 10/10/2021.

Filmografia citada

TRÊS FACES. Jafar Panahi. Irã: 2018

ÀS CINCO DA TARDE. Samira Makhmalbaf. França: 2003

A VACA. Dariush Mehjui. Irã: 1969

ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS. Abbas Kiarostami. Irã/França: 1994

CLOSE-UP. Abbas Kiarostami. Irã: 1990

DEZ. Abbas Kiarostami. Irã/França: 2002

FILHOS DO PARAÍSO. Majid Majidi. Irã: 1997

GHEISAR. Masud Kimiai. Irã: 1969

GOSTO DE CEREJA. Abbas Kiarostami. Irã/França, 1997

O BALÃO BRANCO. Jafar Panahi. Irã: 1995

O CICLISTA. Mohsen Makhmalbaf. Irã: 1987

O ESPELHO. Jafar Panahi. Irã: 1997

O JARRO. Ebrahim Forouzesh. Irã: 1992

O PÃO E O BECO. Abbas Kiarostami. Irã: 1970

O SILÊNCIO. Mohsen Makhmalbaf. Irã: 1998

OFFSIDE. Jafar Panahi. Irã: 2006

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? Abbas Kiarostami. Irã: 1987

RECREIO. Abbas Kiarostami. Irã: 1972

ROMA, CIDADE ABERTA. Roberto Rossellini. Itália: 1945

TÁXI TEERÃ. Jafar Panahi. Irã: 2015

THE HOUSE IS BLACK. Forugh Farrokhzad. Irã: 1964

THE CIRCLE. Jafar Panahi. Itália: 2000

UM INSTANTE DE INOCÊNCIA. Mohsen Makhmalbaf. Irã: 1996

GLOSSÁRIO

ABRACCINE: Associação Brasileira de Críticos de Cinema.

Aiatolá: espelho de Deus em Farsi/persa, figura religiosa que governa politicamente o país.

C.I.: Cinema iraniano.

Film Farsi: significa, etimologicamente, filme iraniano, mas com conotação pejorativa.

KANUN: Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, uma das mais importantes organizações que constituíam e constituem (após a mudança de regime) o cinema do Irã.

MCOI: Ministério da Cultura e Orientação Islâmica.

Motefavet: cinema alternativo.

New Wave: filmes que se distanciavam estética e ideologicamente de obras produzidas de modo mais industrial.

Nouvelle Vague: Movimento artístico francês que se inseriu no movimento contestatório próprio dos anos 60. A tradução para o português é “Nova Onda”

Road Movies: filmes que se destacam pela centralidade da ideia de mobilidade na produção das narrativas

Savak: Polícia secreta persa.

Sharia: Direito islâmico em que não há separação entre a religião e o direito; todas as leis sendo fundamentadas na religião e baseadas nas escrituras sagradas ou nas opiniões de líderes religiosos.

Third Cinema: Movimento do cinema da América Latina, iniciado entre as décadas de 60 e 70, cuja principal intenção era criticar o neocolonialismo, o capitalismo e o modelo cinematográfico de Hollywood.

Underground: O termo é utilizado para descrever expoentes da classe artística que não pertencem ao *mainstream*.

Xá: Monarca, rei

Xiitas: vertente do islamismo que reconhece que o sucessor legítimo do profeta Maomé deveria ser Ali (601-661), genro de Maomé, que fora assassinado. Os xiitas são considerados mais tradicionalistas quanto às tradições do livro sagrado, o alcorão e da *sharia*.

Zoroastrismo: crença fundada pelo profeta e também poeta Zaratustra (558-330 a.C).