

E O CINEMA CONTINUA... APONTAMENTOS SOBRE A PRESENÇA DO REAL EM “ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS”

Sílvia de Paiva*

Resumo

Através das Oliveiras... Uma história de amor, um set de filmagens e um cineasta em busca dos vestígios do real numa região devastada por um terremoto. Entre documentário e ficção, para além das bordas da tela, imersos em longos planos e permeados por um clima de incerteza, presenciamos a obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami estabelecer um intenso diálogo com a dimensão mais comum e cotidiana do real.

Palavras-chave

Ficção - Real - Abbas Kiarostami

Abstract

Through the Olive Trees ... A history of love, a set of filmings and a director in search of the vestiges of the reality in a region destroyed by an earthquake. Between documentary and fiction, beyond the edges of the screen, immersed in long takes and involved by uncertainties, we witness the work of the director Abbas Kiarostami creating an intense dialogue with the daily and most common dimension of the reality.

Key Words

Fiction - Reality - Abbas Kiarostami

1 INTRODUÇÃO

“Os meus filmes são sobretudo influenciados pelos acontecimentos da vida quotidiana, os quais, sem me dar conta, guardo na memória durante muito tempo, antes de fazer aparecer num novo filme” (KIAROSTAMI, 2004:110). Escolhemos iniciar este texto com um breve depoimento do cineasta iraniano Abbas Kiarostami por ele conter o que acreditamos ser a chave de sua obra: a ligação do cineasta com os acontecimentos do mundo. Não aqueles grandiosos, raros, mas os acontecimentos cotidianos, que fazem parte do dia-a-dia das pessoas comuns e que, em geral, talvez por serem destituídos da grandiosidade, passem despercebidos.

O modo como Kiarostami lida com este real que captura sua atenção parece devolver a acontecimentos aparentemente insignificantes e corriqueiros um poder de afetar a vida das pessoas que entram em contato com eles através dos filmes do cineasta. De um modo geral, podemos dizer que a relação que Kiarostami estabelece com o real é baseada numa via de mão dupla: o cineasta possui tanto uma predisposição a ser afetado pelo real, como também realiza um esforço no sentido

de afetar este real que desperta seu interesse.

Em vista deste cenário, nossa proposta neste artigo é tentar mapear e exemplificar alguns elementos expressivos que o cineasta lança mão na sua obra, a fim de aproximar seus espectadores das dimensões mais cotidianas do real. Para alcançar a meta estabelecida, elegemos o filme *Através das Oliveiras* (1994) como a obra na qual iremos identificar e comentar esses elementos. A escolha deste filme nos pareceu pertinente em virtude de o método do trabalho de Kiarostami poder ser percebido nele. Mesmo não sendo abertamente um trabalho sobre o cinema, isso é possível, porque o cineasta retratado no filme é ele próprio. Antes de entrarmos na discussão do filme propriamente dito, vamos ressaltar a seguir algumas peculiaridades do conjunto da obra de Kiarostami que contribuem para uma melhor compreensão do trabalho selecionado.

2 ABBAS KIAROSTAMI: UM CINEASTA SOB O RISCO DO REAL¹

Nesta parte, vamos refletir sobre o conjunto da obra de Kiarostami tomando como referência a questão do real, uma vez que acreditamos que o

grande diferencial do seu trabalho é o local de destaque que seus filmes reservam a ele. O real funciona, em geral, como elemento ativador da criação. A idéia de *Close up*, por exemplo, surgiu a partir de uma notícia de jornal relatando a prisão de um homem que se fez passar pelo cineasta Malkmalbaf. *E a vida continua* (1992), por sua vez, é fruto de uma viagem feita pelo cineasta às áreas afetadas por um terremoto em busca dos meninos que atuaram em *Onde fica a casa do meu amigo?*

Os filmes partem de um acontecimento do mundo, mas o intuito não é simplesmente narrá-los. “Se o cinema consiste em contar histórias, está em perigo” (KIAROSTAMI apud BERNARDET. 2004:94). O esforço é no sentido de dar a ver nas imagens algo de singular do real que capturou a atenção do cineasta. Para tanto, Kiarostami realiza um processo de reconstrução da realidade, ou seja, ele efetua “a criação de um mundo por meio da reconstrução de episódios ou acontecimentos mesclando realidade e ficção” (Senra. 2003: 163).

Neste processo de reconstrução, o cineasta lança mão de locações naturais, atores não profissionais e valoriza a vida cotidiana e os personagens comuns. Há também o trabalho com roteiros incompletos, permeáveis à interferência externa. Não poderiam tais opções ser consideradas estratégias visando permitir que a cena seja rompida, fendida pelo real e que, nessa fricção do filme com a realidade, algo próprio desse real se inscreva nas imagens? Ao trabalhar com variáveis que escapam ao controle total do cineasta e permitem que, em certa medida, o real atravesse o filme, o cinema de Kiarostami se aproxima do documentário. No entanto, o que marca uma diferença entre o seu cinema e o documental é a desenvoltura com que ele lança mão dos recursos expressivos do cinema, a fim de melhor dar a ver esse real que exerce uma força de resistência ao ser filmado. “Para mim, a realidade filmada não é mais real. Portanto, trucagem e maquiagem permitem simplesmente voltar à realidade que somos em geral incapazes de filmar” (Kiarostami apud Bernardet. 2004:128).

É em busca dessa dimensão do real que não se deixa domesticar pela câmera que o cineasta, por exemplo, passa dez horas filmando o julgamento de Sabzian cuja duração foi de apenas uma hora². Esta também parece ser a motivação de o cineasta optar por um ator para interpretar seu papel em *E a vida continua*, mas colocar

algumas pessoas que atuaram no filme *Onde fica a casa do meu amigo?* representando a si mesmas.

Mas de que modo o real atravessa os filmes de Kiarostami? Uma possível resposta passa pela disposição do cineasta em deixar brechas em seus filmes que serão ocupadas e, algumas vezes, até perfuradas por algo da realidade que não pode ser diretamente captado pela câmera cinematográfica. Uma fresta, por exemplo, que o cineasta parece deixar para que o real possa passar, diz respeito à seleção dos atores. Kiarostami trabalha, preferencialmente, com atores não profissionais, selecionados nas regiões onde o filme será rodado. Ao escolher seus atores no local das filmagens, entre pessoas que efetivamente vivenciam aquela realidade, Kiarostami permite que o real perpassa o filme através dos corpos e das encenações. Esses personagens “nos fazem conhecer e reter, antes de tudo, que existem fora do nosso projeto de filme” (Comolli. 2001:105). E é justamente por existirem para além do filme, que eles escapam ao controle do cineasta. Esses indivíduos irão interferir na relação e nela inserir “tudo o que a experiência de vida neles terá modelado” (Comolli. 2001:105).

Ao se referir ao modo como certo tipo de documentário captura o real, Comolli parece sintetizar o modo como acreditamos que Kiarostami lida com o real em seus filmes:

Isto quer dizer que nós filmamos algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. (COMOLLI, 2001:105)

3 ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS – ESTUDO DE CASO

A partir de agora, vamos centrar nossas atenções no filme *Através das Oliveiras*. Optamos por trabalhar três características presentes neste filme que consideramos as mais interessantes para a compreensão do modo como esta obra do cineasta estabelece um diálogo intrigante com o real. São elas: a contaminação entre ficção e documentário, a construção de uma narrativa baseada na incerteza e a exploração peculiar das imagens no tempo e no espaço. Vale ressaltar que

o isolamento dessas questões tem mais o intuito de estabelecer uma certa ordem e coerência na reflexão proposta do que tentar apreender alguma espécie de fórmula ideal a ser seguida por outros cineastas. A idéia é muito mais apresentar as soluções criativas que o cineasta adotou para solucionar o desafio de contar uma história de amor ocorrida num set de filmagens, sem excessos de romantismo e clichês, sem diluí-la em meio a questões metalingüísticas do cinema e, ao mesmo tempo, fazer a dimensão cotidiana do real irromper na tela de forma marcante. Antes de prosseguirmos destrinchando as características selecionadas para se pensar o filme, vamos fazer uma breve contextualização dele.

Através das Oliveiras é comumente conhecido como o último da trilogia do terremoto do qual fazem parte *Onde fica a casa do meu amigo?* e *E a vida continua*. O seu surgimento é emblemático da predisposição do cineasta em ser afetado pelos acontecimentos do real. Esse filme só foi possível, porque houve um filme anterior: *E a vida continua*. Este, por sua vez, só surgiu porque o cineasta saiu em busca dos atores que participaram do filme *Onde fica a casa do meu amigo?*, pois um terremoto tinha devastado a área onde eles moravam.

O filme em questão retrata os bastidores da filmagem de *E a vida Continua*. Ele se detém, particularmente, nas gravações das cenas de dois jovens recém-casados (Tahereh e Hossein). Logo, o diretor percebe que há algo de errado entre a dupla de atores selecionados. A jovem, a princípio, recusa-se a contracenar com Hossein. O motivo da recusa: Hossein, apaixonado por ela, fez uma proposta de casamento e foi recusado. Depois de alguma resistência, a atriz decide continuar no filme. Durante as gravações, o diretor funciona como uma espécie de cupido, tentando ao máximo, ajudar Hossein a se aproximar de Tahereh e obter o tão desejado sim.

Já na primeira seqüência, temos um indício de que o que se desenrolará na nossa frente não é documentário, nem ficção, simplesmente cinema. Um homem, olhando diretamente para a câmera, apresenta-se dizendo ser um ator profissional e que vai representar o papel de um cineasta no filme. Ele também informa que os demais atores foram selecionados no local onde o filme será rodado, Koker, norte do Teerã, onde recentemente havia ocorrido um terremoto. Em seguida, uma mulher interrompe o ator, chamando-o para dar prosseguimento à seleção de atrizes. Após a

interrupção, o ator se volta para a câmera e continua explicando que, naquele momento, eles estão selecionando uma atriz para o filme que estamos assistindo. Nessa seqüência, Kiarostami evidencia o caráter construído do filme ao fazer o diretor se declarar um ator. Contudo, Shiva, a produtora, ao apressar o diretor, parece nos jogar novamente na ilusão cinematográfica, entrando e saindo de cena como se aquilo não fosse um filme, mas a captação direta da seleção de atrizes para um filme. Indefinição das fronteiras entre documentário e ficção desde o início.

Acreditamos de fato que os filmes de Kiarostami sejam pobres de informação, mas não de conhecimento assimilável pelo espectador.

Essa mistura entre documentário e ficção também se evidencia na seleção de atores. Kiarostami seleciona um ator profissional para representar uma situação vivenciada por ele nas filmagens de *E a vida continua*. Contudo, alguns personagens de *E a vida continua* são convocados para reinterpretar os papéis que fizeram neste filme. Também temos a oportunidade de rever personagens que participaram de *Onde fica a casa do meu amigo?* Como por exemplo, a pessoa que representou o personagem do professor e os dois meninos que fizeram os dois alunos chaves para a história.

Retomando a questão da seleção de atores, por que o diretor preferiu um ator profissional a ele mesmo representar a si próprio, mas utilizou algumas pessoas que trabalharam nos seus filmes anteriores? Acreditamos que não seja por ele se considerar incapaz de atuar, uma vez que ele ensaia as falas com seus atores com muita desenvoltura³. Será que o diretor temia que a história de amor ficasse por demais ofuscada por questões metalingüísticas, caso ele se colocasse em cena? Será que, ao mesmo tempo, a opção de trazer pessoas que efetivamente vivenciaram aquela situação pode ser o modo que Kiarostami encontrou de reinscrever na película algo singular e, não facilmente traduzível, da experiência ocorrida

nos sets de filmagens?

A escolha das locações também parece manifestar o desejo do cineasta de que o espaço, no qual realmente aconteceu aquela situação, consiga trazer aquela porção do real que não se deixa capturar facilmente pela câmera. A preferência é dada às locações naturais, em especial, os locais onde as filmagens de *E a vida continua* ocorreram.

O modo como os diálogos são trabalhados durante a gravação do filme que está sendo realizado também evidencia o embricamento entre realidade e ficção nas falas. Nosso comentário em torno da construção dos diálogos será todo realizado tendo como base a atuação do ator do filme que faz o papel do diretor, mas como ele está reencontrando uma situação vivenciada pelo cineasta Abbas Kiarostami, acreditamos que a forma de ele conduzir a cena diz muito sobre o modo como o próprio Abbas dirige seus atores. Os diálogos em questão misturam a vivência dos personagens com as falas definidas pelo diretor. Alguns são construídos a partir do embate entre os desejos do diretor e a vivência do ator. No caso de *Através das Oliveiras*, presenciamos algumas tomadas serem exaustivamente regravadas por problemas de diálogo. Em um deles, o ator não consegue dizer o número exato de parentes que seu personagem perdeu no terremoto, pois o número que o cineasta pediu para ele dizer não corresponde ao número de parentes que ele efetivamente perdeu na tragédia. Neste caso, o diretor é irredutível. O número deve ser o que ele quer. Em outro momento, a jovem deve se referir ao seu marido usando a palavra senhor. A tomada é repetida cinco vezes e nada de Tahereh usar a palavra designada pelo diretor. Hossein interfere a favor da jovem explicando que não é costume da região as mulheres chamarem o marido de senhor e isso poderia tornar a história inverossímil. O cineasta, neste caso, permite a omissão do termo.

Outro aspecto importante da obra de Kiarostami que notamos no filme analisado é a instalação de um clima de incerteza. Como nos lembra o crítico Jean-Claude Bernardet, nos filmes do cineasta “sempre falta algo para que possamos firmar os pés em chão seguro. O que fica não é a resposta a alguma indagação, a resolução de um problema, mas o não-saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. Certeza, nunca” (Bernardet. 2004:57). Tal estado de incerteza parece pairar no filme como um todo.

Durante o desenrolar da história o cineasta

vai, paulatinamente, construindo um clima de incerteza e dúvida em relação à história de amor entre Hossein e Tahereh. Difícil precisar se é um amor correspondido ou não. A história é contada do ponto de vista de Hossein. É através dele que ficamos sabendo o motivo de Tahereh não querer contracenar com ele. É também através dele que descobrimos porque a família da moça se opõe ao casamento. É através de suas doces palavras a Tahereh, num dos intervalos da filmagem, que testemunhamos o que ele está disposto a fazer caso ela o aceite. É através dele que descobrimos que houve uma vez, uma única vez, que seus olhares se cruzaram e ele se sentiu correspondido. E de repente, entre uma e outra fala de Hossein, nós, espectadores, nos pegamos acreditando na sinceridade de seus sentimentos. Sem que nos dêsemos conta, o cineasta nos enreda na sua teia, cuidadosamente construída com o auxílio dos recursos expressivos do cinema. Não só acreditamos no amor de Hossein, mas também passamos a desejar secretamente que Tahereh retribua o seu amor.

Não só a dúvida em si, mas o fato de a incerteza, em relação ao amor de Tahereh, não parecer instaurada apenas no coração de Hossein, mas também no próprio coração do espectador?

Contudo, a personagem de Tahereh é um profundo e fascinante mistério para o espectador. Nas cenas iniciais, ela se mostra uma moça decidida e de personalidade forte, ao se opor a usar um vestido que poderia fazer com que o público a identificasse com uma camponesa analfabeta. Quando começam as filmagens e a história a respeito do pedido de Hossein é revelada ao espectador, Tahereh parece se distanciar de nós, da mesma forma que ela se encontra distante de Hossein. Seus sentimentos são tão inacessíveis a nós quanto o são para o jovem ator.

O crítico Jean-Claude Bernardet tem uma hipótese que nos parece pertinente sobre a função deste clima de incerteza gerado pela escassez de

informação que o espectador recebe. Para ele, a subinformação é uma poderosa arma para estimular a relação filme/espectador, na medida em que nos força a trabalhar junto com o filme. “Como não sabemos porque os personagens agem, prestamos muita atenção a tudo que vemos, a tudo que é dito, já que qualquer detalhe pode nos servir de indício para suprir a falta de informação” (Bernardet. 2004:54). Acreditamos de fato que os filmes de Kiarostami sejam pobres de informação, mas não de conhecimento assimilável pelo espectador. Para explicitar melhor essa questão, vamos trabalhar com a diferenciação que o filósofo alemão Walter Benjamin faz entre informação e narrativa.

Para Benjamin, a informação é algo plausível e controlado, que busca explicar um acontecimento, fechando o seu sentido. A narrativa, ao contrário, possui uma profusão de significados e se abre para que o ouvinte retire dela algo relevante para sua vida.

A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova, vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota, conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar. (BENJAMIM. 1987:276)

Talvez seja essa a principal motivação de Kiarostami, ao nos negar deliberadamente qualquer informação mais clara sobre os sentimentos de Tahereh, fazendo a dúvida pairar sobre o filme como um todo. Ele não quer tudo dizer, tudo explicar. Ele espera que nos engajemos na história. Nesse sentido, arriscamos-nos a dizer que Kiarostami atua como um narrador nos moldes descrito por Benjamin. O que muda é o meio através do qual a narrativa é transmitida: ao invés da narrativa oral, o cinema.

Essa dúvida parece desempenhar um papel chave no filme. Não seria ela que torna as seqüências tão belas entre os dois apaixonados? Não só a dúvida em si, mas o fato de a incerteza, em relação ao amor de Tahereh, não parecer instaurada apenas no coração de Hossein, mas também no próprio coração do espectador? A seqüência em que Hossein pede a Tahereh para virar a página do seu livro caso sua resposta seja sim, apesar de breve, parece lançar o espectador num estado de expectativa amorosa juntamente

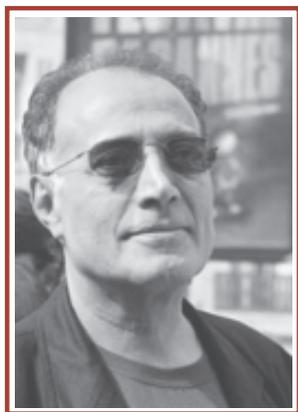
com Hossein. A câmera enquadra Tahered, sentada olhando para o livro. O ângulo de visão que ela oferece é o mesmo que teríamos caso estivéssemos no lugar de Hossein. Nossos olhos são imediatamente tragados para as mãos de Tahereh no livro, mesmo a cena não estando enquadrada em plano de detalhe. A princípio, imobilidade total, depois a mão faz alguns movimentos discretos. Poderiam eles ser uma tentativa de virar a página? Contudo, da parte inferior do set, chegam ordens de iniciar a cena e temos que nos contentar com a possível promessa que encerrava aquele leve e vacilante movimento de mão.

A situação de incerteza em que somos lançados no filme persiste até o fim. As últimas seqüências retratam o término da filmagem e a equipe discutindo quem vai embora na caminhonete, quem vai esperar o microônibus. Frente a esse impasse, Tahereh decide ir a pé. O diretor encoraja Hossein a ir atrás dela. Ele a alcança e começa um discurso de convencimento que parece não surtir efeito. Quando pensamos que ele irá desistir e Tahereh ganha distância, vemos o apaixonado sair correndo ao seu encontro. De repente, a câmera fica estática em plano geral, no que parece ser um grande gramado. De cima, enxergamos dois pontinhos brancos se locomovendo na mesma direção, Tahereh e Hossein. No início, ouvimos Hossein gritar pela amada, mas depois só nos é permitido ver dois pontinhos brancos se movendo através de um imenso campo verde. Depois de algum tempo, um pontinho branco começa a voltar em direção à tela. Em seguida, os créditos sobem. Essa inconclusão convida o espectador a se posicionar, a buscar ele mesmo imaginar o desfecho da conversa, abrindo o filme para possibilidades interpretativas variadas. Essa abertura parece indicar que para o cineasta, mais importante que o desfecho é a narrativa em si e as possibilidades de reflexão que ela pode gerar no espectador sobre temas como amor, o fazer cinematográfico, os impactos de uma tragédia na vida das pessoas.

Outra característica do cinema de Kiarostami, presente neste filme, é o trabalho particular com as imagens no tempo e no espaço. Começamos pelo trabalho com o tempo das imagens. No filme, predominam os planos longos. Rara a seqüência onde há um corte rápido entre dois planos. Já no começo da história, somos convidados a presenciar um longo plano-sequência dentro do carro no qual a produtora do filme e um professor conversam. Durante todo o diálogo nos



é negado ver o rosto dos personagens. A câmera está posicionada dentro do carro e funciona como uma câmera subjetiva da motorista. O trabalho na duração das imagens força o espectador a exercitar a paciência de ver a situação se desenrolar no tempo. No exemplo citado, somos “obrigados” a acompanhar cada trecho da estrada percorrida pela produtora, cada curva, o momento em que ela pára o veículo e o professor entra no carro, a conversa na íntegra dos dois e o momento em que ela intercepta o ônibus que seu passageiro vai pegar.



Abbas Kiarostami

Outro momento significativo da forma como o cineasta explora o tempo das imagens é a seqüência em que o diretor pede para produtora ir buscar Hossein para interpretar o papel do jovem recém casado. A câmera enquadra a caminhonete da produtora saindo. Mesmo depois da partida do carro, a câmera continua fixa no mesmo enquadramento, acompanhando o aparecimento de um boi no quadro. Por alguns instantes, seguimos os movimentos do boi saindo do fundo do quadro e se locomovendo em direção ao primeiro plano da tela. Somente depois de alguns momentos é que a câmera vai voltar seu interesse para o diretor. O que estaria Kiarostami buscando com essa seqüência? Quem sabe não estaria ele “provocando” o espectador? Não no sentido de enfurecê-lo, mas no sentido de forçá-lo a desautomatizar o seu olhar em relação à experiência que o cinema pode lhe propiciar. Teriam as imagens do cinema a obrigação de estarem todas a serviço de uma grande narrativa, sendo excluídas da conta todas aquelas que não trouxessem nenhuma informação relevante para a história? É essa indagação que o cineasta parece nos fazer no momento em que ele insere planos

nos seus filmes nos quais nada parece acontecer. Mas a própria vida já não é cheia desses momentos insignificantes? Por que então não transportá-los para o próprio filme?

Retomemos a seqüência em que a produtora e o professor dialogam dentro do carro. Nela também podemos identificar o trabalho diferenciado com o espaço, mais especificamente, a exploração do fora-de-campo. Durante toda a seqüência, nosso olhar é direcionado para a estrada que eles estão percorrendo, porém o som predominante é o do diálogo entre eles. Os sons da conversa entre a produtora e o professor nos remetem para um espaço e tempo que não é o da imagem visível, alargando, desse modo, nosso campo de experiência para além daquela estrada que o carro nos faz percorrer. Um dos pontos para o qual somos lançados é para o filme *Onde fica a casa do meu amigo?* quando ambos conversam sobre a participação do professor neste filme.

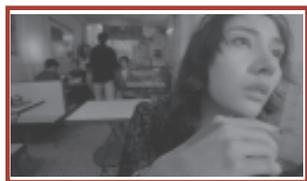
Outro momento significativo da exploração do fora-de-campo que nos lança novamente para o *Onde fica a casa do meu amigo?* é o reencontro dos espectadores de Kiarostami com os meninos do filme. Através de um enquadramento, o cineasta desvenda a grande questão que ficou em aberto no *E a vida continua*: teriam os meninos sobrevivido ao terremoto? Em certo trecho do filme, a produtora encontra dois meninos na beira da estrada e os interpela com uma conversa que não dá nenhuma pista de quem são os interlocutores. Quando a câmera se detém nos seus rostos, os espectadores de Kiarostami percebem que ali estão os meninos, são e salvos, auxiliando no filme que contaria a procura deles.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa reflexão, buscamos ressaltar características presentes em *Através das Oliveiras* que acreditamos potencializar a relação do filme com o real que ele toma como ponto de partida. As características aqui selecionadas são as que consideramos mais relevantes para a reflexão proposta, mas não são as únicas. A idéia não é esgotar o assunto, mas deixar algumas margens para futuras reflexões.

Neste ponto da argumentação, uma pergunta se insinua de forma incisiva: teria mesmo o cinema a obrigação de se relacionar com a realidade que nos circunda e dizer algo mais sobre ela? Aprofundando a questão, a função de nos

distrair, transportar-nos para outro mundo, um que talvez jamais tenhamos acesso de outro modo, já não é uma função suficiente para o cinema? Por que pedir mais ao cinema, se já temos as narrativas telejornalísticas para nos ligar à realidade que nos cerca? Mas estariam tais narrativas dando conta de nos ligar ao mundo de forma a potencializar nosso estar no mundo? E, mais importante, por que aprisionar o cinema numa função única?



Close up

Quando refletimos sobre a capacidade de o cinema de se relacionar com a realidade de uma outra forma que não a do telejornalismo, é preciso deixar claro que não temos a pretensão de exigir que ele opere em nós grandes transformações, mas apostamos no seu potencial de nos dizer algo do mundo em que vivemos, proporcionando-nos uma experiência capaz de detonar pequenas, mas significativas mudanças no nosso modo de ver e interagir com o mundo. Nesse sentido, compartilhamos com o cineasta Abbas Kiarostami a idéia de que alguns filmes têm o potencial de tocar a vida de quem entra em contato com eles:

Na escuridão da sala, damos a cada um a possibilidade de sonhar e de exprimir livremente seus sonhos. Se a arte consegue mudar as coisas e propor novas idéias, só o consegue graças à livre criatividade daquele a quem se destina: o espectador. Entre o mundo fabricado e ideal do artista e o do seu interlocutor, existe uma ligação sólida e permanente. A arte permite ao indivíduo criar a sua verdade, segundo seus próprios desejos e critérios; permite também não aceitar outras verdades impostas. (KIAROSTAMI. 2004:110)

Ao realizar filmes, para além das categorias ficcional e documental, que possuem um trabalho especial com o tempo e o espaço, e que jogam com o princípio da incerteza, o cineasta parece professar a crença de que o cinema ainda pode se relacionar com o mundo em geral e com a

experiência de vida das pessoas, em específico. Ao trabalhar no terreno do cotidiano, da vida do dia-a-dia, o cineasta aumenta o potencial de seus filmes produzirem linhas de força que liguem sua obra à realidade vivenciada pelas pessoas comuns.

NOTAS

*Mestranda em Comunicação e Socialidade da UFMG

¹ Pegamos a expressão “sob o risco do real” emprestada do cineasta francês Jean-Louis Comolli. Ele a utiliza para indicar os filmes que se desenvolvem a partir do encontro do cineasta com mundo. Para mais detalhes ver o seguinte texto: COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real In Catálogo do *Forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte, 2001.

² Ver depoimento do diretor sobre o filme *Close up* no livro “Duas ou três coisas que sei sobre mim” in *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

³ É possível presenciar o cineasta ensaiando as falas com seus atores no documentário “A week with Kiarostami” (Direção: Yuji Mohara - 2000 - Japão/Irã.)

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única, Obras escolhidas V.02**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

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

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real In Catálogo do **Forumdoc.bh.2001**. Belo Horizonte, 2001.

_____. Fim do fora-de-campo? In Catálogo do **Forumdoc.bh.2006**. Belo Horizonte, 2006.

KIAROSTAMI, Abbas. Um filme, cem sonhos in **Abbas Kiarostami**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2004.

_____. Duas ou três coisas que sei sobre mim in **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

SENA, Stella. Contemplação da natureza, natureza da contemplação In: **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

FILMOGRAFIA

Abbas Kiarostami. 1987. *Khane-ye doust kodjast?* (Onde fica a casa de meu amigo?) Irã.

_____. 1990. *Nema-ye Nazdik* (Close up). Irã.

_____. 1991. *Zendegi va digar hich* . (E a vida continua). Irã.

_____. 1994. *Zire darakhatan zeyton* (Através das Oliveiras). Irã.

Yuji Mohara. . 2000. *A week with Kiarostami* . Japão/Irã.