

# O FATO E A FANTASIA: IMAGENS DISSIMULADAMENTE DOCUMENTAIS QUE SE REVELAM FICÇÃO

Ivonete Pinto\*

## Resumo

O texto procura desvendar a estratégia retórica operacional do cineasta iraniano Abbas Kiarostami e, para tanto, abre a discussão sobre a fronteira existente entre ficção e realidade, trabalhando algumas nuances do gênero documental. O artigo explora a complexidade das obras do cineasta, investigando como ele manipula o artifício que emerge da organização narrativa.

## Abstract

The text aims uncovers the operational rhetoric strategic of the cineaste Iranian Abbas Kiarostami and, for in such a way, it opens discussion about the frontier between the fiction and reality, working some shades of the documentary gender. The paper explores the complexity of the work of the cineaste, inquiring into how he manipulates the artifice that emerges out of the narrative organization.

## Palavras-chave

Abbas Kiarostami – Linguagem – Documentário

## Key Words

Abbas Kiarostami – Language – Documentary



Esta reflexão tem o objetivo de desviar o olhar do eixo exotismo-interdição que costuma ser superdimensionado nas análises sobre os cineastas iranianos e, muitas vezes, equivocado quando se trata de Abbas Kiarostami. O cinema deste diretor está na ordem da filosofia, das artes plásticas e da poesia, numa perspectiva universal e, portanto, enquadrá-lo num sistema apenas contextualizante seria limitar a possibilidade de compreensão.

Buscando localizar o que podemos chamar de a “dimensão essencial” de Kiarostami, nos domínios do cinema, esta investigação procura, descrevendo e interpretando como método de base, voltar-se para o teórico que envolve o simulacro, conceito fundamental para a análise fílmica. Aliás, simulacro do simulacro, na expressão de Jean-Louis Baudry.

O papel de Kiarostami para o cinema iraniano é indiscutível e transcende fronteiras. Embora Makhmalbaf seja mais popular no Irã, alcançando maior público, foi Kiarostami o cineasta a projetar esta cinematografia no exterior, notadamente com *Gosto de Cereja*<sup>1</sup> (*Taam-e Guilas*, Leão de Ouro em Cannes, 1997). É Kiarostami quem suscita análises, tanto em abor-

dagens jornalísticas, quanto em estudos acadêmicos. São mais de 20 livros publicados sobre ele em culturas tão distintas como Japão, Itália e Estados Unidos.

Suas inquietações estéticas e filosóficas repercutem entre cineastas do mundo inteiro, em especial na França, país onde os cinemas periféricos encontram mais espaço de exibição e reflexão. Godard é um exemplo, na França, do apreço a Kiarostami (“Ele sempre tem bons filmes, ainda que poucos”<sup>2</sup>). Um apreço, diga-se, questionado por cineastas como o argentino Fernando Solanas, que considera um exagero o tratamento que Kiarostami recebe<sup>3</sup>. Já cineastas como Kurosawa e teóricos como David Bordwell, só para ficar em geografias distantes, expressaram sua admiração por Kiarostami, identificando-se aí uma não unanimidade salutar ao cinema<sup>4</sup>.

Examinando a obra do cineasta iraniano, percebe-se que em seus 15 longas-metragens e cerca de 20 curtas, há uma inquietude permanente. Linguagem e estilo estão sempre em transformação, mesmo que, para o espectador comum, cinema iraniano seja “tudo igual”<sup>5</sup>.

Em três filmes, de épocas diferentes, fica evidenciada a natureza experimental de Kiarostami.

---

*Close-up* (*Namay-e Nazdik*, 1990), *Gosto de Cereja* e *Dez* (*Dah*, 2002) são, a nosso ver, as obras que marcam esta inquietação, funcionando como matrizes ao utilizarem (testarem) recursos no terreno da linguagem: a quebra de registro ficção-documentário em *Close-up* e em *Gosto de Cereja* (o rompimento da “quarta parede” e a entrada do vídeo, neste) e a captação totalmente digital em *Dez*.<sup>6</sup>

A complexidade está em como Kiarostami apresenta tudo isto e em 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<sup>7</sup>.

Em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* (*Jane-ye dust koyast?*, 1987), o protagonista algumas vezes sobe uma montanha em ziguezague. O espectador tem a impressão que, para ser fiel à realidade, optando inclusive por um plano-seqüência bem ao gosto da tradição realista de Bazin, Kiarostami preferiu gastar muito mais tempo que o necessário para fazer o garoto subir e não interferir, assim, na topografia daquele lugar. Ledo engano. O ziguezague foi totalmente construído a partir de um desenho do diretor.

Em *O Vento nos Levará* (*Bad Maara Jahad Bord*, 1999), Kiarostami encarregou-se de criar com o cenógrafo o caminho que uma inocente maçã percorria ao cair. Como mostra o *making of* de Mojed Famili sobre as filmagens, pequenos sulcos no cimento foram criados para que aquele movimento “tão natural” ganhasse vida.

Por aí, pode-se imaginar como foi construído o plano-seqüência que Kiarostami assinou para *Lumière & Cia*. O filme reuniu 40 cineastas, entre eles Costa Gavras e Peter Greenaway, para que criassem um plano-seqüência com 52 segundos cada, utilizando no máximo três tomadas.

O plano de Kiarostami abre e vemos algo que parece um negativo queimando, ao fundo uma voz grava uma mensagem em uma secretária eletrônica. A lente abre aos poucos e percebemos que pode ser um ovo fritando e, o que teria sido um negativo pegando fogo, poderia ser um pedaço de manteiga caindo numa frigideira. De fato, so-

mente se vemos as imagens quadro a quadro podemos identificar os primeiros segundos da seqüência e mesmo assim porque sabemos que há uma frigideira e um ovo no final. Uma simples brincadeira, mas que bem ilustra a predisposição do diretor ao ilusionismo, carregado de feições provisórias. Enquanto os outros cineastas mostraram trens, praças, prédios, sem provocação de sentidos, Kiarostami filmou algo que parecia uma coisa e revelou-se outra.

---

*Kiarostami trabalha arduamente para que a fábula soe como expressão da realidade, quando a realidade é apenas inspiração, fonte de elementos que entram num jogo de sedução*

---

A realidade, em Kiarostami, surge de uma noção do artístico, com ênfase na pintura (Kiarostami estudou Belas Artes). Seu olhar é de quem pensa telas de cinema como telas de pintura, determinando, com isso, seu senso estético e sua forma de criar, onde os exemplos de cenas em que exerce deliberado controle são infindáveis. E o que imana dos seus filmes, por sua vez, denota o grande esforço despendido para que tudo pareça acaso e improvisado. Um paradoxo? Se é, ele remete a Baudry, quando afirma que o cinema vive da “diferença negada”, pois o espectador vê imagens paradas que alinhadas uma a outra dão a impressão de movimento. “O mecanismo da projeção permite suprimir os elementos diferenciáveis (a descontinuidade inscrita pela câmera), deixando em cena apenas a relação entre eles”.<sup>8</sup>

#### INTERATIVIDADE

Tentando desvendar a estratégia retórica operacional de Abbas Kiarostami, e se preferirmos, enquadrá-lo em uma categoria, podemos recorrer a Bill Nichols. O teórico criou quatro padrões de representação nos quais a maioria dos documentários se organiza: Expositivo, Observacional, Interativo e Reflexivo<sup>9</sup>. Poderíamos enxergar Kiarostami em *Close-up* como o tipo Observacional, pois não usa voz *over* (nem off), nem música (exceção para o final). No en-

---

tanto, no item que Nichols prevê omissão de qualquer elemento pré e pós-produção, o diretor já não se encaixa. Aproxima-se, talvez, da categoria Interativo ao dirigir como Jean Rouch, de forma a participar da ação em algumas cenas. Em parte, também poderia ser Reflexivo, como Michel Moore, inserindo perguntas-comentários (no tribunal). Por outro lado, poderia ser visto como Expositivo, porque esconde contradições internas, como o fato de não revelar que Sabzian não queria fazer o filme (ver mais adiante).

Assim, Kiarostami assume várias formas de narração (narração no sentido dado por Gérard Genette, designando a sucessão de acontecimentos, reais ou ficcionais, que fazem o objeto do discurso e as diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.)<sup>10</sup> deste argumento que surgiu a partir de um *fait-divers*. O diretor descobriu a notícia sobre um crime publicada em uma revista iraniana, entrevistou os envolvidos, filmou a audiência de julgamento e só então escreveu o roteiro, reconstituindo os fatos para os próprios implicados interpretarem.

Longe de ser um mero desfilhar de acontecimentos em que o cinema seria apenas o suporte para contar a história, *Close-up* está ontologicamente ligado ao cinema. Seu enredo não existiria não fosse o cinema, porém, não é um filme sobre cinema, o que seria reduzi-lo a um sistema de imagens e sons. *Close-up* é sobre como o homem se vê, como gostaria que o vissem, como gostaria de ser.

Hossein Sabzian, o protagonista, transformou-se em notícia porque foi preso pelo crime de falsa identidade. Fez-se passar pelo cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf junto à família Ahankhah. Foi denunciado, processado e julgado.

Atingido em cheio pelo pós-guerra<sup>11</sup>, o desempregado Sabzian era um admirador dos filmes de Makhmalbaf, especialmente *O Ciclista* (*Baysikel-ran*, 1987), um dos mais populares deste que é o mais conhecido cineasta iraniano. É em função do amor ao cinema que a família recebe o falso Makhmalbaf (Sabzian mente que está procurando locações para seu próximo filme); é por conta da natureza do delito que Kiarostami se interessa pelo caso; por fim, é por gostar de cinema que o haj Agha, o juiz, permite que o julgamento seja filmado. O impressionante poder catalisador do cinema como espetáculo, cuja força no Irã equivale à televisão no Brasil, é a lógica que passa todo o jogo de motivações.

E da família, passando pelo impostor, até o

juiz e o próprio Kiarostami, todos interpretam um personagem: os Ahankhah atuam como vítimas na qual a vaidade, o fascínio pela imagem, os faz aceitar a participação no filme, numa espécie de *big brother* de exposição pública, onde parecem redefinir Descartes: vejo minha imagem, logo, existo; Sabzian atuava para a família, passou a atuar para Kiarostami em duplo papel (como ele próprio e Makhmalbaf) porque, concluímos, é esperto o suficiente para saber que o filme poderia ajudá-lo a ser absolvido. Afinal, se o cinema o tornou respeitado (“A família fazia tudo o que eu pedia. Eu falava para eles tirarem um armário do lugar, e eles faziam”, diz Sabzian), porque não poderia influenciar a Justiça?

O juiz, por seu turno, finge que, por representar o rígido sistema judiciário iraniano, concebido dentro da *sharia*, estaria imune à sedução do espetáculo, num contexto religioso que interdita(ria) a divulgação de imagens<sup>12</sup>.

Portanto, exceto as maçãs, não há inocentes frente à câmera de Kiarostami. E todos estão de certo modo afetados pelo poder da imagem. O diretor, reforçando a tese, cita em entrevistas o caso dos soldados que, para interpretarem a si próprios, enfrentaram inúmeras dificuldades para conciliar horários de filmagem com seu trabalho. Kiarostami não deixou de fora nem mesmo Makhmalbaf quanto à aspiração de ver-se na tela: “Acho que era uma experiência nova para ele interpretar seu papel em frente a uma câmera, como um ator.”<sup>13</sup>

O que temos na tela é o mesmo raciocínio, valendo inclusive para Abbas Kiarostami. Afinal de contas ele está interpretando o papel daquele que veio para dar voz a todos. Uma espécie de Deus, não pelo seu caráter místico, propriamente, mas pelo poder imperativo de autor, inclusive, e principalmente, quando nega este poder. Ou finge negar. É Deus quando logo nas primeiras cenas pede ao juiz que altere a data do julgamento para facilitar o cronograma de filmagens. É Deus quando interfere em cada corte na montagem, edificando o seu discurso sobre os fatos. Kiarostami é produtor do real, gerenciador do simulacro.

Entretanto, e demonstrando a complexidade do filme, Kiarostami imprime rigor à narrativa, ao tratar os acontecimentos pré-julgamento como ficção-encenação e os pós-julgamento como documentário. Assim, nas seqüências no interior da casa da família Ahankhah (o ponto de vista de Sabzian) Kiarostami não lança mão do disnarrativo. Ou seja, não contesta a narrativa exibindo o mate-

---

rial de filmagem no espaço arbitrado como diegético. Nas cenas tomadas dentro da casa é como se Kiarostami não estivesse lá. Afinal, pela cronologia dos fatos, ele “não poderia ter estado lá”, pois Sabzian ainda não tinha sido preso e, portanto, utilizando um esquema da teoria da “focalização interna” proposto por Genette, onde o narrador só diz o que o personagem sabe, não havia sentido o aparato do filme ter entrado na casa antes disto.

Por esta lógica, o tratamento que Kiarostami dá à seqüência da falha do som é de documentário, é de flagrante da realidade. De acordo com o rigor impresso pelo diretor nesta divisão ficção-documento, seria legítimo exibir o aparato do cinema para o espectador. O problema, a ser explorado mais adiante, é que se trata de um acidente montado. O que parece falha, é artifício pertencente a outro universo diegético, mas ainda assim diegético, no sentido de que se trata de uma encenação indexada à *mise-en-scène* como um todo. O mesmo acontece na cena do tribunal, supostamente documental.

## ● JULGAMENTO

Se é difícil encontrar a verdade, Guy Gauthier, em *Le Documentaire, un Autre Cinema*, recomenda que ao menos nos perguntemos se os vestígios e testemunhos são autênticos ou reconstituídos. A maior parte de *Close-up* foi reconstituída. São acontecimentos do passado (considerando “passado” como anterior à entrada de Kiarostami nos fatos), encenados e mostrados em *flashbacks*. O *flashback* por si só um dispositivo falso, uma armadilha, no entender de Genette, mas aqui ele é encontrado no especto da ficção e estando na ficção aceita-se tudo como legítimo.

Então, levando em conta que este arcabouço foi engendrado, nos voltemos às seqüências do filme com estrato documental, pois que, supostamente, não foram roteirizadas nem encenadas. Estas seqüências encerram uma peça-chave do filme, o julgamento.

No livro *Abbas Kiarostami*, Alberto Elena revela como o diretor filmou as cenas do tribunal e como a montagem construiu o julgamento que se vê na tela. Após a sessão, a equipe obteve permissão do juiz - o mulá (religioso, equivalente ao clérigo católico) que tem o título de *haj*, aquele que peregrinou à Meca - para continuar na sala “entrevistando” Sabzian. É pertinente supor que

esta permissão deveu-se ao fato de tratar-se de um crime menor, sendo que o mérito do processo diz respeito à falsa identidade e a uma soma pequena (1900 tomans<sup>14</sup>, cerca de 5 dólares), dinheiro que o falso Makhmalbaf tomou de empréstimo da família Ahankhah.

Neste ponto o “documento” ganha contornos de simulação. Simulação no sentido etimológico de “imitação do funcionamento de um processo por meio do funcionamento de outro”<sup>15</sup>. É o momento em que o diretor faz perguntas ao réu, incluindo na montagem os *closes* do juiz, como se ele, Kiarostami, estivesse interrogando Sabzian em pleno ritual do julgamento, e o juiz simplesmente assistisse ao cineasta fazer o papel de juiz. “A sessão durou uma hora, mas logo nos despedimos do juiz e seguimos conversando com o acusado, a portas fechadas, durante outras nove horas. Portanto, reconstruímos uma grande parte

---

cípio da “corte aberta”, blefa e compromete a verossimilhança, item obrigatório na narrativa clássica (hollywoodiana). No entanto, o objetivo do diretor é alcançado graças a este estratagema, pois na ausência do juiz, Kiarostami conseguiu aproximar-se mais de Sabzian, no sentido polissêmico do título do filme e, com isso, ofereceu uma chance ao réu de mostrar sua faceta mais humana, mais inocente. E, além disto, conseguiu que Sabzian discorresse sobre o que de fato interessava a ele, Kiarostami: o conteúdo cinefílico de todo episódio.

Assim, é depois do julgamento que Sabzian, tendo Kiarostami como “juiz”, elabora seu raciocínio mais sofisticado citando os filmes que influenciaram sua conduta. Diz que é como o menino de

---

ca, no cinema ele esteve “sempre em casa, pois os cineastas tiveram que aceitá-lo, de qualquer jeito, desde o início”<sup>20</sup>. No entanto, os cineastas sempre lutaram contra o acaso, defendendo o que estava planejado para constar ou não de determinado enquadramento. Graças ao desenvolvimento técnico, o acaso tornou-se cada vez mais controlado, sendo que a imprevisibilidade do mundo sempre pode contar com o refúgio dos estúdios, mais ou menos à prova de acasos. Por questões de estilo, o acaso ganha espaço, lembra Burch, em cineastas como Vertov, e mais adiante Godard e Rouch, que o experimentaram em suas propostas de sintaxe cinematográfica.

---

*Seu olhar é de quem pensa telas de cinema como telas de pintura, determinando, com isso, seu senso estético e sua forma de criar, onde os exemplos de cenas em que exerce deliberado controle são infundáveis*

---

Kiarostami não estaria, desse modo, inventando a roda. A nuance complicadora - e perturbadora - no caso de *Close-up* diz respeito ao fato de ser um acaso forjado. O espectador não se dá conta, e só mesmo um exame apurado poderá detectar, o que está acontecendo ali.

À primeira vista, não duvidamos que o microfone esteja falhando, porém chama a atenção que a voz, quando volta, é limpa, não há picos de altura de som e este “padrão” permanece mesmo quando Kiarostami coloca *inserts* no meio de um plano. Por outro lado, não se trata de equipamento velho, como argumenta a equipe no carro. A captação do som tem qualidade, principalmente considerando que é feita por um microfone de lapela, sem fio (não teria como ser um “boom”, pois o enquadramento é muito aberto). As entradas e saídas de som são limpas, sem interferências/arranhões, o que é estranho já que o som não vai para o zero sem ruído algum. Outro detalhe: como a produção é de 1989-1990, época em que um gravador digital era menos acessível, especialmente para produções de baixo orçamento, provavelmente o filme utilizou gravador analógico, o que inviabilizaria a captação das vozes da equipe no carro.

Sob a perspectiva do documental, é como se Kiarostami “interpelasse” o espectador, na expressão que Roger Odin usou para investigar *Lettres d’amour en Somalie*. Odin refere-se à tentativa de estabelecer entre o filme e o espectador uma distância que evita a mobilização de defesas. “Isto que caracteriza o documentário, por oposição ao filme de ficção, é, sabemos, que ele interpela o espectador como pessoa real...”<sup>21</sup>.

Contudo, não é indicado que nos deixemos seduzir pela idéia de que Kiarostami está fazendo documentário nesta cena. A “pessoa real” que assiste a *Close-up* está, na verdade, submetida a uma (outra) farsa quando Kiarostami promove o *fake* dentro do *fake*, exercendo todas as prerrogativas do cinema como invenção. É o *fakery*, na definição de Brian Winston em *Lies, Damn Lies and Documentaries*.<sup>22</sup>

Em entrevista a Hormuz Kéy, o diretor confessa a artimanha: “Sim, foi voluntário, eu fiz aquilo tudo conscientemente...”<sup>23</sup>. Avisa que não há regras a serem seguidas em cinema. Diz também que Makhmalbaf portava um microfone de lapela e Sabzian, que desconhecia a filmagem até aquele momento (?), tinha sua voz captada pelo microfone de Makhmalbaf.

Kiarostami alega que não quis expor o julgamento de Makhmalbaf em relação a Sabzian. Preferiu que os espectadores preenchessem, a sua maneira, os espaços falhos do som, mesmo contrariados (em algumas sessões, no Irã, o público assobiava, vaiava a deficiência técnica que o impedia de ouvir claramente o diálogo). Kiarostami defendeu ainda que seria um assunto privado entre um fã e seu ídolo.

Ele não teria se sentido no direito de tornar público aquele diálogo, até em respeito a Sabzian, que ignorava estar sendo filmado, e o deixava (mais) fragilizado em relação a Makhmalbaf.

O diretor voltou a falar sobre a cena revelando mais detalhes, como o fato de que o técnico se recusou a fazer os cortes bruscos que ele queria na banda sonora, obrigando o próprio diretor a assumir a moviola.<sup>24</sup>

E o que parecia suficientemente embaralhado fica mais grave ao sabermos, através de Makhmalbaf, que no diálogo suprimido o falso Makhmalbaf dizia que não queria fazer o filme (esta seqüência final foi a segunda do filme a ser rodada)<sup>25</sup>. Portanto, há a versão de Kiarostami e a versão de Makhmalbaf. Quem está dizendo a verdade?

Mohsen Makhmalbaf, num filme produzi-

---

do um ano depois do de Kiarostami, *Tempo de Amor* (Nobat-e Asheghi, 1990), cita um aforisma de Rumi, o maior poeta persa sufi, lançando luz no fim do túnel: A verdade era um espelho que caiu e se quebrou. Cada um apanhou um pedaço e, vendo refletida nele sua própria imagem, acreditou estar de posse de toda a verdade.

Provavelmente, em *Close-up*, a verdade, este axioma por essência, esteja na ficção, mesmo que quebrada em pedaços e apresentada como clivagem, onde o autor cria um (o seu) universo. E, como o poeta (da Poética, de Aristóteles), busca o universo ideal. Esta realidade ideal (da ficção) restitui à realidade da não-ficção uma pleni-

---



---



- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. London: Routledge, 1985.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- DABASHI, Hamid. **Close Up Iranian Cinema - Past, Present and Future**. London, Verso, 2001.
- Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001. CD-ROM.
- ECO, Umberto. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- ELENA, Alberto. **Los Cines Periféricos - África, Oriente Médio, Índia**. Barcelona, Paidós Studio, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Abbas Kiarostami**. Madrid, Cátedra, 2002.
- FOUCAULT, Michel (1963). **Michel Foucault - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Coleção Ditos & Escritos. Org.: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- GAUTHIER, Guy. **Le Documentaire, un Autre Cinema**. Paris, Nathan, 1995.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Discours du récit-essai de méthode. Paris, Seuil, 1972.
- GHANI, Cyrus. **Iran and the Rise of Reza Shah** – From Qajar Collapse to Pahlavi Power. London, I.B. Taurus, 2002.
- HAGHIGHAT, Mamad. **Histoire du Cinéma Iranien - 1900-1999**. Paris: Ed. Bibliothèque Publique d'Information/ Centre Georges Pompidou, 1999.
- ISHAGHPOUR, Youssef. **Le réel, face et pile** – Le cinema de d' Abbas Kiarostami, Tours, Éditions Farrago 2000.
- KÉY, Hormuz. **Le Cinéma Iranien: L'Image d'une Société en Bouillonnement**. Paris, Éditions Karthala, 1999.
- KHAMENEI, Sayyid Ali Hosseini. **Replies to Inquiries About Practical Laws Os Islam**. Tehran, Islamic Culture and Relations Organization Publication Department, 1997.
- MACDOUGALL, David. **Transcultural Cinema**. Princeton, Princeton University Press, 1998.
- NICHOLS, Bill. **Representing Reality** – issues and concepts in documentary. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- ODIN, Roger. **De la fiction**. Lettres d'amour en Somalie. Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- RUMI, Aidah. **Os Princípios Islâmicos**. Curitiba, Congregação Ahlul Bait dos Brasil, s.d.
- TAPPER, Richard. **The New Iranian Cinema - Politics, Representation and Identity**. Londres: I.B.Tauris, 2002.
- WINSTON, Brian. **Lies, Damn Lies and Documentaries**. British Film Institute, London, 2000.
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A Experiência do Cinema**. São Paulo, Graal, 2003.

## REVISTAS E JORNAIS

BAUDRY, Jean-Louis. **Le Dispositif**. *Communications*, nº 23, 1975.

COMOLLI, Jean-Louis. **Malaise dans le documentaire? L'anti spectateur, sur quatre film mutants**. *Image Documentaires*. Association Images Documentaires, Paris, 2002.

PINTO, Ivonete. **Baran Vence o Festival de Cinema do Irã**. Folha de São Paulo, 12, fev., 2001.

Ten – Elimination de l'auteur. *Cahiers du Cinema*, nº 571, set 2002.

Em Busca de um Cinema Distinto. **Teorema-Critica de Cinema**, nº 5, ago 2004.

## FILMES

*A week with Kiarostami*, de Yuji Mohara (90').

*Making of "O Vento nos Levará"*, de Mojed Famili (52').

*10 on Ten*, de Marin Karmitz e Abbas Kiarostami (87').

*Close-up Long Shot*, de Moslem Mansouri e Mahmoud Chokrollahi (60').