



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FERNANDA LUÁ BRANDÃO ROCHA

OS OUTROS DE ABBAS KIAROSTAMI

FORTALEZA
2024

FERNANDA LUÁ BRANDÃO ROCHA

OS OUTROS DE ABBAS KIAROSTAMI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas

Coorientador: Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R573o Rocha, Fernanda Luá Brandão.

Os outros de Abbas Kiarostami / Fernanda Luá Brandão Rocha. – 2024.

105 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas.

Coorientação: Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro.

1. Abbas Kiarostami. 2. Outro. 3. Impostor . 4. Estrangeiro . 5. Morte. I. Título.

CDD 302.23

FERNANDA LUÁ BRANDÃO ROCHA

OS OUTROS DE ABBAS KIAROSTAMI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em: 23/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (Coorientador)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profª. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Costa
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

A mim, por não ter desistido.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho, meu eterno orientador. Jamais o esquecerei!

Ao Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro.

À Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

Ao Prof. Dr. Dr. Marcelo Monteiro Costa.

Ao Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas.

À Maria de Fátima, minha mãe.

À Deus.

À Salvador, o local que mudou toda a minha percepção de vida.

Por último e a mais importante, agradeço e celebro a mim, a pessoa mais especial que já conheci e que não desistiu em nenhum momento. Uma vez ouvi que eu era alguém que me contentava com pouco igual a minha mãe (uma idosa analfabeta funcional), mas eu sou o orgulho de minha mãe, sou o orgulho dos meus ancestrais e eu sou o futuro de mulheres negras acadêmicas e bem-sucedidas de minha família; o mundo não gira, ele capota!

“A arte permite que o indivíduo crie sua verdade de acordo com seus próprios desejos e critérios, também lhe permite rejeitar outras verdades impostas” (Kiarostami, 1995).

RESUMO

O presente trabalho centra-se em estudar a questão da outridade na cinematografia do diretor iraniano Abbas Kiarostami. A maioria das obras do diretor possuem um forte traço autorreferencial, porém pouco aprofundado nos estudos teóricos no campo do cinema e do audiovisual. Logo essa autorreferencialidade configura-se em um outro de si de Kiarostami e um outro de si não semelhante a Kiarostami. Além disso, há nessa outridade do diretor um sentimento de impostura que leva a um sentimento de exílio e morte. Tais características se fazem presentes nos filmes *Close-Up* (1990), *Gosto de Cereja* (1997) e *O Vento nos Levará* (1999). O primeiro outro de Kiarostami é Hossein Sabzian, protagonista de *Close-Up*, uma docuficção que retrata o caso de Sabzian, um homem humilde que se fez passar pelo diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf para uma família de classe média prometendo fazer um filme sobre eles. Kiarostami declarou em diversas entrevistas o quanto se identificava com Sabzian, pois enganava outros e também era enganado por eles, além do sentimento de impostor e a vontade de se ter um eu idealizado, assim como Sabzian. O segundo outro de Kiarostami é Badii, protagonista de *Gosto de Cereja*, um homem de meia idade que busca alguém para auxiliá-lo em seu suicídio. O que o faz ser um outro do diretor é o modo como foi construído, a fim de ser apenas um meio para expor as reflexões de Kiarostami sobre o autocídio. O terceiro e último outro de Kiarostami é Bezhad Dorani, protagonista de *O Vento nos Levará*, um jornalista que vai a vila de Siah Dareh no Curdistão Iraniano documentar uma celebração fúnebre realizada pelos aldeões locais. Bezhad é, assim como Sabzian, um personagem no qual Kiarostami assume ter bastantes características suas e isso ocasiona a este ser considerado um outro do diretor. Para a análise desses objetos foi necessário um olhar múltiplo e transversal, por isso decidimos trabalhar com duas metodologias ao mesmo tempo. De um lado, a análise fílmica narrativa, pensada a partir da análise de entrevistas, falas e depoimentos de Kiarostami sobre si e seus filmes. O uso destas declarações próprias do diretor se encaixa na Teoria dos Cineastas, que será a segunda base metodológica utilizada nesta pesquisa. A partir desse entrelace, acreditamos construir um pensamento amplo e multifacetado sobre a questão da outridade no cinema de Kiarostami.

Palavras-chave: Abbas Kiarostami; outro; impostor; estrangeiro; morte.

ABSTRACT

This work focuses on studying the issue of otherness in the cinematography of Iranian director Abbas Kiarostami. Most of the director's works have a strong self-referential trait, but little in depth in theoretical studies in the field of cinema and audiovisual. Therefore, this self-referentiality is configured into Kiarostami's other self and another self not similar to Kiarostami. Furthermore, in this otherness of the director there is a feeling of imposture that leads to a feeling of exile and death. Such characteristics are present in the films *Close-Up* (1990), *Taste of Cherry* (1997) and *The Wind Will Take Us* (1999). Kiarostami's first other is Hossein Sabzian, protagonist of *Close-Up*, a docufiction that portrays the case of Sabzian, a humble man who pretended to be Iranian director Mohsen Makhmalbaf to a middle-class family promising to make a film about them. Kiarostami stated in several interviews how much he identified with Sabzian, as he deceived others and was also deceived by them, in addition to the feeling of being an impostor and the desire to have an idealized self, just like Sabzian. Kiarostami's second other is Badii, the protagonist of *Taste of Cherry*, a middle-aged man who is looking for someone to help him in his suicide. What makes it different from the director is the way it was constructed, in order to be just a means to expose Kiarostami's reflections on suicide. Kiarostami's third and final other is Bezhad Dorani, protagonist of *The Wind Will Take Us Away*, a journalist who goes to the village of Siah Darih in Iranian Kurdistan to document a funeral celebration held by local villagers. Bezhad is, like Sabzian, a character that Kiarostami assumes has many of his own characteristics and this causes him to be considered another of the director. To analyze these objects, a multiple and transversal perspective was necessary, which is why we decided to work with two methodologies at the same time. On the one hand, narrative film analysis, conceived through the analysis of interviews, speeches, and testimonies by Kiarostami about himself and his films. The use of these statements by the director fits into the Theory of Filmmakers, which will be the second methodological basis used in this research. From this interweaving, we believe we can construct a broad and multifaceted thought on the question of otherness in Kiarostami's cinema.

Keywords: Abbas Kiarostami; other; impostor; foreigner; death.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Kiarostami em cena de <i>Lição de Casa</i>	14
Figura 2 - Abbas Kiarostami e Mania.....	17
Figura 3 - Sabzian em <i>close-up</i> e seus acusadores ao fundo.....	27
Figura 4 - O Juiz Haj Agha distanciado e reutilizado.....	29
Figura 5 - Primeiro encontro de Sabzian e Kiarostami na cadeia.....	32
Figura 6 - Mehrdad Ahankhah e seus pais.....	44
Figura 7 - Sequência inicial de <i>Gosto de Cereja</i>	53
Figura 8 - Sequência final de <i>Gosto de Cereja</i>	61
Figura 9 - Operários ajudando Badii.....	64
Figura 10 - Cenas de algumas paisagens de <i>Gosto de Cereja</i>	66
Figura 11 - Cenas de Badii na paisagem em <i>Gosto de Cereja</i>	67
Figura 12 - O jovem soldado curdo.....	73
Figura 13 - Badii nas adjacências da guarita.....	75
Figura 14 - O jovem seminarista afegão.....	76
Figura 15 - Bagheri, o taxidermista.....	79
Figura 16 - Chegada de Bezhad e sua equipe a Siah Dareh.....	89
Figura 17 - Professor e Bezhad conversando sobre o ritual.....	92
Figura 18 - A vila de Siah Dareh.....	93
Figura 19 - Cenas de Bezhad no cemitério.....	96

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	HOSSEIN SABZIAN, O IMPOSTOR.....	23
2.1	Sabzian, o primeiro outro em <i>Close-Up</i>	23
2.2	A subjetivação de Sabzian a partir da docuficção.....	29
2.3	Sabzian e o <i>Close-Up de uma época</i>	34
2.4	A representação cinematográfica de Sabzian.....	37
2.5	Outros impostores.....	43
3	BADII, O SUICIDA.....	48
3.1	Aonde vamos?!.....	48
3.2	Badii.....	51
3.2.1	<i>Seria Badii homossexual?</i>	53
3.3	Sobre o suicídio.....	56
3.3.1	<i>A comunicação de Badii</i>	62
3.4	Badii e o carro	71
3.4.1	<i>O soldado curdo</i>	72
3.4.2	<i>O seminarista afegão</i>	74
3.4.3	<i>Bagheri, o taxidermista</i>	77
3.5	O segundo outro de Kiarostami	80
4	BEZHAD, O ENGENHEIRO.....	85
4.1	Caminhos.....	85
4.2	Bezhad.....	87
4.3	Bezhad e a aldeia.....	92
5	CONCLUSÃO.....	99
	REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

Como todo diretor, Abbas Kiarostami possui um filme de sua obra como favorito. Em diversas entrevistas este salientou que *Close-Up* (1990) é o seu melhor filme, pois foi uma obra que nasceu por si só, sem a intervenção dele na condução da produção (Kiarostami, 2004). Sabemos que em toda realização audiovisual é necessário alguém que desempenhe a função de direção. Então, quando Kiarostami afirma que o filme nasceu por si só, evidencia uma tentativa de apagamento da figura do diretor na construção criativa de sua obra, ao mesmo tempo em que este se coloca no papel de espectador.

Depois de *Lição de Casa*, estava a ponto de fazer outro filme sobre crianças. Alguns dias antes de iniciar as filmagens - estava tudo pronto - li em um jornal, na seção de cotidiano, uma matéria que falava de um indivíduo que pretendia fazer-se passar pelo diretor de cinema Makhmalbaf. Havia também uma entrevista com o acusado, que declarava: “Daqui por diante sou um pedaço de carne de um animal sem cabeça e podem fazer comigo o que quiserem” [...] Passados dois dias, percebi que a recordação da entrevista me perseguia, não saía de minha cabeça. Parecia que estava falando comigo, que eu era o público ao qual se dirigia, e que tinha de fazer algo por ele. Chamei o produtor Ali Reza Zarrin, pedindo-lhe para mudar o projeto. No dia seguinte, em vez de levarmos a câmera para uma escola, nós a levamos para uma prisão. Foi dessa inquietação que nasceu *Close-Up* (Kiarostami, 2004, p. 228-229).

Se olharmos com atenção essa fala de Kiarostami, onde ele afirma sentir-se o público ao qual o impostor do cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf se referia, podemos perceber que em algum aspecto ele sente-se representado por este homem que se fez passar por Makhmalbaf. Logo, se existe uma identificação de Kiarostami na figura dessa pessoa impostora, este alguém é um possível outro do cineasta, explicando em partes, o sentimento de espectador que Kiarostami tem para com este. “Frequentemente não me sinto contente com minha personalidade e gostaria de ser um outro que não sou. Por isso gosto mais de *Close-Up* que de qualquer outro filme meu, seja porque a maior parte do tempo sou Sabzian” (Kiarostami, 2004, p.230).

O impostor é Hossein Sabzian, um homem sem grandes recursos financeiros, fingindo ser um importante diretor cinematográfico e até este, de fato, encontrar Kiarostami pessoalmente, um alguém misterioso e desafortunado necessitando de uma redenção. Se Sabzian é uma figura que podemos afirmar ser o primeiro outro do diretor, isto significa que em sua filmografia existem outros personagens que também podem ser considerados outros de si do diretor, ocasionando em uma possível série de personagens que o representam.

Ao adentrarmos a fundo em suas obras filmicas, lermos e virmos diversas entrevistas sobre seus filmes e estudos sobre sua produção artística, podemos notar que

grande parte do cinema de Kiarostami centra-se em acontecimentos cotidianos sobre sua vida particular. “Os filmes de Kiarostami parecem sair uns dos outros, não apenas do sentido de ‘obra completa’, mas de uma explicitação e de um questionamento cada vez mais profundo sobre ele mesmo e seu cinema” (Ishaghpour, 2004, p.150).

Inicialmente suas obras convergiam em filmes que compunham um universo infanto-juvenil, mesmo que essas produções fossem comumente mais direcionadas para um público adulto (Kiarostami, 2004). As causas dessa abordagem de temas ligados à infância se deviam ao trabalho que ele exerceu no Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, chamada de Kanun.

A entidade foi concebida, em 1965, pela Princesa Farah Diba, esposa do Xá (Rei), e tinha como propósito desenvolver atividades socioculturais para crianças, adolescentes e jovens. Kiarostami iniciou suas atividades na instituição entre os anos de 1969-1970 a convite de Ebrahim Forouzesh, na época diretor da Kanun e amigo próximo. Sendo o responsável por fundar o departamento de cinema da entidade que até então possuía apenas programas voltados para a pintura, literatura e teatro (Kiarostami, 2004). Os diretores que trabalhavam no espaço usufruíram de uma grande liberdade criativa.

Acho que a principal ruptura no cinema iraniano aconteceu com as primeiras pesquisas cinematográficas feitas no interior do instituto. Nossos trabalhos eram depositários de uma reflexão ausente nos filmes daquela época. A tendência cinematográfica nesse período era, por um lado, o cinema comercial cujo único objetivo era divertir os espectadores e, por outro, alguns exemplos de cinema engajado, de difícil inteligência. Tínhamos liberdade para experimentar, livres da censura. O elemento decisivo foi o nosso público: era composto de crianças (Kiarostami, 2004, p. 200-2001).

Nesse período, mesmo com tamanha independência criativa na Kanun e devido a esta ser uma entidade governamental, Kiarostami não se limitou apenas a produção de filmes infanto-juvenis, mas também realizou obras encomendados pelo governo (que em sua maioria não falavam sobre crianças) e algumas produções com uma temática mais voltada para um público adulto. Sabendo da versatilidade temática e da propulsão de filmes realizados por Kiarostami ao longo de sua trajetória como cineasta, realizados durante um período de 47 anos¹, esta pesquisa não pretende fazer uma categorização do cinema do diretor, mas resgatar partes de sua trajetória filmica a fim de poder delimitar um campo de pesquisa favorável à questão a que esta dissertação pretende dedicar-se que são os outros de si nas obras do diretor.

¹ A primeira produção de Kiarostami foi o curta ficcional *O Pão e o Beco* (1970) e o último filme do diretor foi o longa experimental *24 Frames* (2017), lançado postumamente, pois Kiarostami veio a falecer em 2016, em virtude de um câncer gastrointestinal.

Se observarmos os filmes que englobam essa temática infanto-juvenil podemos destacar as obras: *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (1987) e *Lição de Casa* (1989). No primeiro filme, Kiarostami conta a história de Ahmad, que ao perceber que ficou com o caderno do seu colega de classe Mohammed Nematzadeh, decide ir em busca do colega a fim de lhe entregar o objeto. Ahmad traça uma jornada individual na qual as figuras de autoridades como o professor, a mãe e o avô apenas o atrapalham. Somente uma pessoa o apoia, um ex-marceneiro idoso, mas não atinge êxito. Ahmad apenas encontra Nematzadeh na escola, entregando o caderno com a lição de casa do amigo feita, ambos desenvolvem uma amizade e cumplicidade.

Segundo Kiarostami (2004), a premissa do filme surgiu a partir das vivências escolares de um dos seus filhos que na época possuía idade semelhante ao protagonista Ahmad e a um relato escrito por um professor sobre uma aluna que fazia as suas próprias atividades e também as de suas colegas de classe. Entretanto, tais situações não foram capazes de fazer Kiarostami realizar a produção, mas sim o senso de lealdade de uma amiga pessoal, como podemos ver nesse trecho:

A faísca que me levou a filmar, no entanto, origina-se em um pequeno episódio acontecido com uma amiga. Certo dia, ela foi a minha casa para jantar e saiu para comprar cigarros para alguém. Esperamos por ela muito tempo. Finalmente, ficamos sabendo que ela percorrera, à noite, seis quilômetros, tudo para não voltar para a casa sem cigarros. Esse sentido de responsabilidade me impressionou, e eu quis exprimi-lo no filme (Kiarostami, 2004, p. 221).

Ou seja, o personagem principal de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, Ahmad, é uma projeção da atitude da amiga pessoal do diretor que se empenhou a encontrar e comprar cigarros a alguém. Além disso, tal reflexo não seria limitado apenas a essa conhecida, mas também a uma vivência particular de um dos filhos do cineasta e, claro, a garota que fazia as atividades da amiga. Já sobre o filme *Lição de Casa*, Kiarostami (2004) afirma que: “Não considerava esse trabalho um verdadeiro filme, mas uma pesquisa de caráter pessoal”. Os motivos para a realização da produção se devem ao fato de, na época em questão, Kiarostami ser divorciado e o responsável legal pelos seus dois filhos, acabando por também ser a pessoa destinada a ajudá-los com as tarefas escolares (Kiarostami, 2004).

Voltava para casa cansado e não tinha vontade de responder às suas perguntas, cheguei até a bater neles. Percebi, então, que se tratava de um problema sério e queria saber como os outros enfrentavam. Não se tratava de rodar um documentário, mas de ir à escola de meu filho para ver o que se passava (Kiarostami, 2004, p. 225).

Isto é, *Lição de Casa* surge da busca de Kiarostami entender como ele poderia orientar melhor seus filhos em relação às atividades escolares. Para isso, o diretor decidiu ir à

instituição de ensino onde seus filhos estudavam e fazer perguntas a outras crianças, se estas eram auxiliadas em casa e como, e a alguns pais, se estes ajudavam as suas crianças nas tarefas escolares. Kiarostami (2004) comenta que, ao ser lançado, o filme gerou um impacto relevante na sociedade iraniana, ocasionando em uma reflexão sobre o modo como os pais tratavam suas crianças e afirmando ter se tornado mais íntimo e compreensivo com seus próprios filhos por causa da produção.

Nas duas obras notamos que o diretor parte de um acontecimento cotidiano possível e o converte em uma realidade potencializada, e isso se aplica, além da relação diretor-personagem, também ao modo como escolhe os temas de seus filmes e os transcreve nas telas. “Criam-se os sentimentos, assim como se criam os lugares para ambientar as histórias. Partimos de um material preexistente, concreto e tangível, e depois damos vida a acontecimentos que transformam esse mesmo material” (Kiarostami, 2004, p. 224).

Nessas duas produções observamos também que há uma reprodução de si do diretor, mas de maneira indireta, pois Kiarostami comenta sobre tópicos de suas vivências pessoais e de conhecidos que o rodeiam. Em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* e em outros filmes semelhantes desse período, o cineasta não usa de nenhum personagem para de fato o representar fisicamente, entretanto, em *Lição de Casa* o diretor se coloca nas filmagens da produção para cobrir um furo narrativo e montar melhor as cenas. Sobre esse estar de frente às câmeras nesta película, Kiarostami faz um comentário curioso a respeito de sua imagem que irá reverberar em suas produções mais maduras futuramente:

Àquela altura, eu não gostava de minha imagem. Sobretudo por causa dos óculos, que não posso tirar devido a um problema de vista, e por isso não queria que me filmassem. Contudo, uma vez que eu não sabia como resolver a questão, após dois ou três meses de trabalho, decidi voltar a câmera para mim e repetir, numa espécie de *playback*, as frases que havia pronunciado enquanto filmava (Kiarostami, 2004, p. 227).

Figura 1 - Kiarostami em cena de *Lição de Casa*.



Fonte: Filme *Lição de Casa*.

Essa reprodução de si e de seu cotidiano não prevalece apenas nos filmes infanto-juvenis, mas também nos seus primeiros filmes com uma temática mais adulta, porém de maneira contida. *O Relatório* (1977) é o que podemos considerar o primeiro filme de Kiarostami com uma temática adulta. Nesta produção existe a presença de um protagonista homem e adulto com questões que tratavam sobre a corrupção governamental, violência doméstica e problemas conjugais. Kiarostami (2004, p. 212) comenta que: “Inspirei-me em duas famílias que conhecia e que juntei numa só por exigências de roteiro. O resultado é um filme que funde as necessidades de um homem em seu trabalho com os problemas que tem com sua mulher. É um filme muito sombrio”.

Além disso, Kiarostami (2004, p.212) afirma que: “Intitulei *O Relatório* porque queria que fosse uma espécie de relato minucioso da vida daqueles anos em Teerã², das pressões estrangeiras que as pessoas suportavam, de seus problemas financeiros e do trabalho clandestino”. É um filme que não pode ser considerado um marco na cinematografia do diretor, mesmo tendo recebido boas críticas a produção estreou no mesmo ano que ocorreu a Revolução Iraniana, ocasionando posteriormente em um ostracismo da obra (Kiarostami, 2004).

Embora seja um filme mais maduro e também baseado em uma experiência pessoal do cineasta, o protagonista da película não é o que podemos afirmar ser um outro de Kiarostami. Por isso *Close-Up* é um filme que se torna referência na filmografia do diretor por termos na figura de Sabzian o que podemos creditar como o primeiro outro de Kiarostami, sendo também a produção que dá início a uma série de filmes com um conteúdo mais maduro de forma sequenciada.

² Capital do Irã.

Isto é, durante os anos de 1970 a 1990, Kiarostami realiza uma série de produções com temáticas mistas, mas dando mais ênfase à produção de filmes com conteúdos voltados à infância. Se pegarmos os filmes subsequentes a *Close-Up* e produzidos ao longo da década de 1990, temos: *E a Vida Continua* (1992); que retrata a peregrinação de Kiarostami e um de seus filhos ao vilarejo de Koker, onde foi rodado o filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*. Três anos após as gravações deste, em 1990, ocorre um terremoto de larga escala que destruiu toda a região de Koker e cidades próximas. Milhares de moradores morreram soterrados, povoados inteiros destruídos, muitas crianças desaparecidas e órfãs. Preocupado com os dois protagonistas do filme que habitavam a região, o cineasta decide visitar o local em busca deles (Kiarostami, 2004). Nesta obra, o ator Farhad Kheradmand interpreta um suposto alter ego do diretor. Como Kiarostami, Farhad cruza o país junto com Puya, seu filho na trama, em busca de encontrar as duas crianças protagonistas de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*.

Através das Oliveiras (1994) aborda a história de um jovem casal, Hossein e Tahereh, que decidem casar-se um dia após o terremoto. O casal é apresentado pela primeira vez em *E a Vida Continua* e como afirma Kiarostami (2004), a motivação de aprofundar a relação de ambos em um filme deve-se a uma queixa da atriz Tahereh sobre Hossein que nos bastidores das filmagens a pediu em casamento. A construção do filme se dá através de um falso documentário metalinguístico. Para retratar o romance de Hossein e Tahereh, Kiarostami decide reconstruir a realidade e o set de *E a Vida Continua*.

O filme inicia-se com o ator Mohamad Ali Keshavarz, afirmando que foi contratado para fingir ser o diretor do filme e informando que os demais atores serão contratados no local. Estamos vendo os bastidores das gravações de *E a Vida Continua*. Farhad Kheradmandi que é o alter ego de Kiarostami, na obra anterior, aqui, é um duplo ator, pois reencena a si próprio e o papel de diretor do filme passado. Tanto Keshavarz e Kheradmandi são representações de Kiarostami.

Gosto de Cereja (1997) apresenta a história de Badii, um homem na casa de seu cinquenta e poucos anos que sai vagando, em seu carro, em locais onde há uma concentração de pessoas desempregadas e a margem da sociedade, a fim de encontrar alguém que possa realizar um trabalho para ele. O ofício é simples, à noite Badii irá tomar uma quantidade considerável de comprimidos, se deitará em uma cova e deixará perto dela um montante de dinheiro. A pessoa escolhida irá pela manhã ver a cova e vai chamá-lo pelo nome duas vezes, se Badii responder é para o socorrer, se não, é para cobri-lo com a terra e levar a quantia para si.

A produção que foi premiada com a Palma de Ouro³, no Festival de Cinema de Cannes em 1997, remete, novamente, ao interesse que Kiarostami passou a ter logo após o terremoto, sobre a morte, a relação desta com a vida e a continuidade da vida após uma tragédia mortal. O que faz com que possamos supor que Badii é um outro do cineasta, é o modo como o filme foi construído:

Até então, eu costumava escrever os roteiros em casa, sozinho, e só depois saía para encontrar as locações. Daquela vez, fiz o contrário: saíamos de carro, meu filho e eu, e levávamos conosco uma câmera para trabalhar diretamente no local – sem roteiro. Era uma experiência nova. Captava sensações especiais dos lugares que me rodeavam. Meu filho filmava mesmo sem saber exatamente o que, enquanto eu procurava interpretar os papéis de todos os personagens. Quando, depois, encontramos o ator principal, em vez de mandar que lesse um roteiro, mostramos-lhe o vídeo. Assim, ele só teria de reproduzir aquilo que vira na fita cassete, substituindo a minha cabeça pela dele. (Kiarostami, 2004, p. 246-247)

O Vento nos Levará (1999) trata a história do engenheiro Bezhad que viaja com um grupo de amigos, a um vilarejo no Vale Negro do Curdistão Iraniano, com o intuito de acompanhar a morte de uma idosa, a fim de gravar uma cerimônia tradicional fúnebre pós-morte do povoado (Kiarostami, 2004). Ainda pesquisando as fronteiras entre vida-morte, mais uma vez temos na figura de Bezhad uma representação de Kiarostami, pois assim como em *E a Vida Continua* e *Através das Oliveiras* o protagonista do filme, mesmo neste caso sendo um engenheiro, também é um diretor de televisão. Além disso, se podemos considerar *Close-Up* como o primeiro filme que dá início a essa reprodução em escala do cineasta em sua filmografia, em *O Vento nos Levará*, temos uma consciência de Kiarostami sobre a reprodução de si em suas obras.

O Vento nos Levará mostra o quanto de mim existe nos filmes que dirijo. Embora seja difícil e até inútil fornecer um percentual exato, não posso negar que em cada um desses personagens existe um pouco de mim: um habitante de Teerã, certa fase de minha vida, eu como cineasta e as perguntas que me faço (Kiarostami, 2004, p.252).

Como podemos notar, ao longo dos filmes produzidos por Kiarostami durante a década de 1990, existe uma ausência de obras que retratam a criança. Na maioria desses filmes há um personagem homem, de meia idade, sempre no papel de protagonista, atuando no papel de diretor de cinema - exceto Badii, cuja profissão não sabemos ao certo. Além disso, é possível notar nesses personagens, em maior ou menor grau, um sentimento de impostor sobre si e a busca de uma possível redenção sobre eles próprios, algo ou alguém.

³ Prêmio mais importante do Festival de Cinema de Cannes que é dado ao melhor filme longa-metragem do Festival.

Para esta pesquisa, as produções a serem trabalhadas serão aquelas realizadas nos anos de 1990, pois como observamos é uma década no qual todas as produções do diretor possuem as características necessárias de personagens que podemos compreender como uma representação de Kiarostami. Dos anos 2000 em diante, ele se mantém ativo, mas desenvolvendo filmes com temáticas ainda mais diversas e até experimentais, como já mencionado. Nessa época, as produções com personagens homens e no papel de diretor vão cessando, sendo a única exceção o filme *Ten* (2002), que retrata a história de Mania, uma taxista divorciada, recém-casada com outro homem e a relação dela com seu filho e suas passageiras.

O filme se passa inteiramente no carro e Mania possui uma caracterização bastante semelhante a Kiarostami: os óculos escuros, a feição séria, o ato de percorrer a cidade com o carro - marca registrada de Kiarostami em grande parte de seus filmes - e a troca de reflexões entre Mania e suas clientes. É a primeira vez que temos em uma produção do diretor uma mulher como protagonista e tratando de questões que envolvem a vida pessoal e complexa das mulheres iranianas. Segundo o crítico de cinema espanhol Alberto Elena (2002), a representação é tão fundamental nas obras do cineasta que os óculos escuros de Mania são uma representação direta de Kiarostami, já que os óculos escuros são uma marca registrada do cineasta.

Figura 2 - Abbas Kiarostami e Mania.



Fonte: Google Imagens.

Sendo esses personagens representações de si e tais reproduções do eu múltiplas, podemos julgá-los, em uma primeira perspectiva, como já falado, outros do diretor. Entretanto, Kiarostami não usa seus personagens apenas e exclusivamente para retratar seus conflitos sobre algo ou alguém, mas dá a eles possibilidade de serem sujeitos de si, e não

apenas objetos, na medida em que têm sua história contada por alguém em posição de sujeito. Na maioria de seus filmes, o diretor faz uso de não-atores que também interpretam a si. Assim dizendo, Kiarostami representa a si mesmo em sua cinematografia a partir de seus personagens em uma relação de alteridade para com estes e não os colocando apenas como um outro de si.

Partindo do princípio de que os personagens que o representam, além de serem outros de si, também são sujeitos de si, logo, esses outros do diretor se bifurcam em: o outro de si como semelhante a Kiarostami e o outro de si que é completamente o oposto de Kiarostami. A fim de um melhor entendimento dessa questão, podemos explicitar que o outro de si que nada se assemelha a Kiarostami são os não-atores encenando um eu próprio, porém esse eu encenado não é de fato um eu real. Além disso, esses não-atores são usados para exprimir uma impressão do real, por isso, na maioria das vezes, eles são escolhidos porque possuem uma personalidade e aparência que se assemelha a ideia perpassada no filme. Isto é, as falas, pensamentos e persona que o não-ator exprime no filme, mesmo também sendo sua própria, é influenciada e manipulada a partir da própria ideia e personalidade de Kiarostami. É nessa linha tênue que essa pesquisa se solidifica, por isso, não é de interesse deste trabalho apontar e explicar como essas duas questões se estruturam de forma isolada, mas sim entender como elas em conjunto são formuladas, usadas e representadas na criação desses personagens que ao mesmo tempo são e não são Kiarostami.

Essas duas concepções apresentadas aqui se atravessam desde o princípio da significação da palavra outro, pois ao buscarmos seu significado no Dicio, Dicionário Online de Português (2023), há as seguintes definições: “Que não é o mesmo; distinto e diferente” e “De teor idêntico; semelhante”. Logo, tais conceitos não podem vir de formas isoladas, já que um outro também é um mesmo, ambos coexistem entre si. Tal ponto de vista não se limita apenas ao tema do outro em si, mas também em relação ao sujeito. Partindo do princípio de que o outro não é um só e aquele que difere, por consequência o sujeito coexiste a partir do outro.

O que seria então um sujeito? Voltando-se ainda para a definição do Dicio, Dicionário Online de Português (2023) um sujeito é: “Qualquer pessoa; Subordinado; Que obedece sem se opor; Que apresenta uma tendência ou inclinação para; e Suscetível”. Como podemos perceber, a partir desses conceitos, um sujeito pode ser qualquer pessoa, mas é alguém que necessita da presença de um outro para ter sua função definida em sociedade, por isso, o contrário (outro) também se faz necessário para se estar iniciando assim uma relação de alteridade em ambos os casos: outros e sujeitos. É importante destacar que, esta pesquisa

não pretende realizar uma conceituação sobre a definição de sujeito e outro, mas sim destacar a variabilidade nos sentidos e usos possíveis desses termos.

Sabendo que ambos, sujeito e outro, precisam um do outro para existir e entendendo que estamos inseridos em um corpus social no qual se exige a necessidade de uma relação constante, inseparável e dependente de alguém para se estar, em uma primeira perspectiva, somos capazes de entender que a partir dessa relação há uma demanda organizacional de conduta para conviver neste meio social. Para Lacerda (2008), Foucault acreditava em uma forma de poder no qual se produziam verdades sobre um sujeito/indivíduo com base em sua relação com as formas de saber, sendo esse poder advindo do exame, da vigilância e da normalização. Portanto, em um corpus social existem aqueles que estão dentro dessa norma vigente e os que estão fora desta conduta. No livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano* da teórica decolonial e multiartista Grada Kilomba (2019), esta aborda os seguintes conceitos de sujeitos e outros; derivados da teórica feminista e antirracista bell hooks:

Como sujeitos, as pessoas têm o direito de definir a sua própria realidade, estabelecer as suas próprias identidades, nomear a sua história. Como objetos, a realidade de uma pessoa é definida por outros, a sua identidade é criada por outros, a sua história é nomeada apenas de maneiras que definem a sua relação com aqueles que são sujeitos (hooks, 1989, p. 42-43, tradução nossa)⁴.

Para Kilomba (2019) e hooks (1989), o outro é alguém segregado da norma vigente e posto em um papel de subalternização, um indivíduo que está à mercê daqueles que são considerados sujeitos na sociedade em que vivem. Por isso, as autoras usam a palavra objeto, porque o outro, em sua maioria, não é interpretado como semelhante, mas sim como o que difere. Sabendo dos códigos de condutas sociais que regem as sociedades o que destoa não é aceito, logo este fica a margem, sendo tratado de maneira animalesca, ou seja, objetificado.

Kilomba (2019) afirma que, a partir do ato da escrita é possível transformar-se em sujeito. Ter sua história e identidade descritas por si próprio, tira a oportunidade de esta ser contada por outro alguém, de forma que tal posicionamento a resguarda de uma objetificação de si pelo outro. Nesse livro, a teórica conta sua história por meio do ato da escrita, se relacionamos tal postura a Kiarostami, assim como Kilomba, o diretor trabalhou em diversas frentes artísticas, porém o seu principal meio de expressão é a arte cinematográfica.

⁴ Trecho original: *As subjects, people have the right to define their own reality, establish their own identities, name their history. As objects, one's reality is defined by others, one's identity created by others, one's history named only in ways that define one's relationship to those who are subject.*

Sabendo que Kiarostami se narra a partir de seus personagens em um meio fílmico é com base nesse lugar e na criação desses personagens para este meio que essa pesquisa se centra. Tal aspecto é bastante conflituoso, especialmente para a pessoa que vos escreve, pois há uma tendência já bastante estudada e reivindicada por críticos, cinéfilos e teóricos de cinema em geral: quem é Kiarostami? Em muitos momentos essa pesquisa se desdobrou para tentar adentrar a níveis psicológicos do cineasta, tentando decifrar Kiarostami a partir de seus filmes, embora se saiba que o próprio diretor não defendia um cinema narrativo passível de entendimento. “Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma forma de arte maior, é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido” (Kiarostami, 2004, p. 182). O diretor buscava realizar produções que pudessem ser vistas, mas sem mostrar tudo, instigando assim uma maior capacidade intelectual dos seus espectadores, o que ele defendia ser um cinema incompleto (Kiarostami, 2004).

A fim de entender tais relações que Kiarostami desenvolve com seus personagens, esta pesquisa irá se debruçar em focar sua análise neles, pois partindo do pressuposto de que os conhecendo, saberemos, em partes, as razões que levaram Kiarostami a buscar se assemelhar com esses personagens e assim compreenderemos as particularidades que os fazem ser completamente opostos ao diretor. Assim, poderemos ter uma melhor visualização da construção da subjetificação representativa de si do cineasta, com base em seus personagens.

Para essa análise os filmes escolhidos foram: *Close-Up*, *Gosto de Cereja* e *O Vento nos Levará*, o motivo para essa escolha deve-se ao fato de que nessas obras, além de termos personagens que se assemelham ao diretor esteticamente e reproduzam alguma ideia sua, eles são focados em si mesmo e exalam uma latente outridade. Em *E a Vida Continua*, mesmo que Farhad Kheradmand seja um outro do diretor, este centra sua busca solitária em encontrar as crianças protagonistas de *Onde Fica a Casa do meu Amigo?* Essa procura o leva a conexões que o fazem descobrir a vida na região. Já *Através das Oliveiras* é um *making off* de *E a Vida Continua*, por retratar um filme anterior isto o fez não ser incluído na análise.

Para além de outros de si e outros de Kiarostami, os filmes aqui analisados, excluindo *Close-Up* que, para o estudo da outridade na cinematografia do diretor, deve ser obrigatoriamente analisado, *Gosto de Cereja* e *O Vento nos Levará* possuem em sua temática a morte. Nos dois filmes excluídos deste trabalho a morte se faz presente, porém esses personagens não se centram exclusivamente a esse tema. Kheradmand busca encontrar os dois garotos com vida e Hossein almeja unir-se em matrimônio com Tahereh. Ambos procuram a vida no meio dos destroços causados pelo terremoto. Já Badii é um personagem que busca

alguém para ajudá-lo em seu suicídio e Bezhad vai a vila de Siah Dareh no Curdistão Iraniano acompanhar a morte de uma idosa, a fim de documentar uma celebração fúnebre realizada pelos aldeões do vilarejo. Ou seja, dois personagens centrados na perspectiva da morte.

Os filmes escolhidos para esta dissertação centram-se na perspectiva da outridade de si de Kiarostami e na outridade de si desses personagens. Em campos menores, mas profundamente significativos há um sentimento de impostor que ocasionam a uma vontade de exílio e morte que, excluindo Sabzian, esses personagens demonstram. O teórico de cinema e um dos grandes pesquisadores sobre a obra de Kiarostami no Brasil, Jean-Claude Bernardet, cita que os filmes são interpretados a partir de uma suposição particular de quem olha e não do que eles são de fato.

Quase sempre quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles. Quando a obra é narrativa ou expositiva, a nossa ilusão até pode ter algum fundamento, mas em geral nosso discurso se refere ao enredo e às suas possíveis significações psicológicas, morais sociais ou outras. (Bernardet, 2004, p. 17)

Ao olhar para esses filmes, busco entender e compreender quem é Kiarostami e os motivos que o levam a se sentir um impostor, por isso, foi essencial buscar além do que só os filmes poderiam oferecer, foi necessário olhar para o diretor, para as suas falas, sobre seu método criativo a fim de entender como pensa e realiza o cinema.

Desse modo, para a análise metodológica desses objetos foi necessário um olhar múltiplo, por isso, foi escolhido duas metodologias a fim de melhor analisar tais filmes. Sendo um dos métodos utilizados a análise filmica narrativa da obra a partir do uso de uma série de entrevistas, falas e depoimentos de Kiarostami sobre si e seus filmes. A utilização destas declarações próprias do diretor encaixa-se na Teoria dos Cineastas que será a outra base metodológica a ser utilizada nesta pesquisa. “A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores.” (Graça; Baggio; Penafria, 2015, p.21).

Como diria Etienne Samain (2012), a imagem carrega consigo uma sucessão de pensamentos, o pensamento de quem realizou a obra, o pensamento da obra em si e daqueles que a olham; o seu público. O uso por si só da Teoria dos Cineastas se torna problemática pelo fato de que usar as falas do diretor como suporte teórico pode levar a uma determinada visão que pode não condizer com o que o filme perpassa. Ou seja, os filmes são objetos independentes por si só para além do que foi idealizado pelo seu diretor. “À imagem, um ‘pensamento’ que lhe seria próprio. A imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro poder

de ideação [...] ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012, p.23). Por isso, será necessário um entrelace com as imagens expostas dos filmes e as falas de Kiarostami.

Sobre o referencial teórico, uso nesta dissertação os teóricos, cineastas e críticos de cinema já familiarizados com o trabalho de Kiarostami e que produzem conhecimento científico sobre as produções do diretor, sendo os principais: o brasileiro Jean Claude Bernardet, o crítico de cinema e professor iraniano Youssef Ishaghpour, os críticos e teóricos cinematográficos iranianos Hamid Dabashi, Hamid Naficy e a pesquisadora e professora brasileira Alessandra Meleiro; e os franceses Michel Ciment, Stéphane Goudet e Serge Toubiana.

Além disso, como já comentado, utilizo uma série de falas do próprio Kiarostami e de outros cineastas como o iraniano Jafar Panahi e a brasileira Sandra Kogut. Já para abordar questões sobre o próprio cinema, os autores principais são Bill Nichols, Jean Louis Comolli, Rubens Caixeta e César Guimarães. Para abarcar a questão religiosa foi usado o historiador Peter Demant, o Nobre Alcorão e Bernard Lewis. Além disso, essa dissertação fará o uso das autoras Grada Kilomba, Bell Hooks e Toni Morrison para abordar os conceitos de outridade e sujeito. Há também uma série de outros autores usados neste trabalho a fim de conceituar as ideias aqui expostas sendo alguns deles: Fernando Segolin, Émile Durkheim e Gustavo Bernardo.⁵

⁵ Este é apenas um apanhado com os autores principais.

2 HOSSEIN SABZIAN, O IMPOSTOR

2.1. Sabzian, o primeiro outro em *Close-Up*

Eis aqui a premissa de *Close-Up*: um dia no ônibus, um homem chamado Hossein Sabzian lia o folheto do filme *O Ciclista* (1987), de Mohsen Makhmalbaf. Ao seu lado estava uma senhora chamada Mahrokh Ahankhan, que também estava interessada pelo livro. A Sra. Ahankhah começou a conversar com ele sobre o folheto e em um determinado momento o fez as seguintes perguntas: “Foi você quem escreveu esse livro?”; “Você é o Sr. Makhmalbaf?”. Empolgado com o interesse efusivo da Sra. Ahankhah, Sabzian respondeu que sim, ele tinha escrito o livro que tinha nas mãos, e que era o importante diretor de cinema Makhmalbaf. Entretanto, Sabzian era apenas um vendedor porta a porta e estampeiro desempregado, com limitada mobilidade social, abandonado pela esposa e com a missão de sustentar a mãe idosa e o filho pequeno, mas que possuía um grande apreço pelo campo cinematográfico.

Em uma determinada cena de *Close-Up*, Sabzian comenta: “Quando criança, eu sempre ia ao cinema com meus amigos e brincava de fazer filmes. Porém, eu não tinha recursos financeiros e reprimi meu interesse pela arte”. Tal fala rememora um desejo inocente dos tempos de criança de Sabzian, que podemos usar como justificativa para sua atitude de se passar pelo cineasta Makhmalbaf. Entretanto, tal argumento seria incompleto, há algo mais nas entrelinhas dessa fala em questão, já que, para fingir ser uma outra pessoa é necessário performar esse outro. Essa performance induz, momentaneamente, um abandono de si para viver a realidade de um outro, existindo a possibilidade de uma nova construção do real.

Segundo Schechner (2006, p.29): “Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias”. Sabzian não performa apenas Makhmalbaf, Sabzian também performa e busca a si, ele não se abandona completamente, pois, além de momentâneo, o ato de representar está intrinsecamente ligado a uma restauração de comportamento, onde a todo o momento, desde a infância, estamos a performar papéis socioculturais impostos a nós.

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está ‘lá fora’, aparte do ‘eu’. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como me foi dito para fazer’, ou ‘como aprendi’ (Schechner, 2006, p. 35).

Vemos isso em uma das cenas do tribunal, já próximo ao fim do filme, no qual Kiarostami faz o seguinte questionamento a Sabzian: “Depois de interpretar esse papel, você

acha que é melhor ator do que diretor?”, Sabzian responde: “Acredito que prefira ser ator. Acho que poderia expressar todas as experiências ruins que tive e todo o sofrimento que senti dentro de mim. Eu gosto de pensar que poderia expressar esses sentimentos através da representação” (Close-up, 1990). Mais adiante, quando Kiarostami pergunta a Sabzian qual papel este estava representando, o seu próprio ou de Makhmalbaf, este responde: “Eu estou falando sobre o meu sofrimento. Isso não é representação. Eu estou falando do fundo do meu coração. Para mim a arte é uma extensão do que você realmente sente” (Close-up, 1990). Mais algumas perguntas depois, Kiarostami questiona: “Que papel gostaria de interpretar?”, Sabzian responde: “O meu mesmo” (Close-up, 1990).

Essa busca de si ao interpretar Makhmalbaf está associada a uma mudança de ótica sobre ele próprio, um novo olhar para além do que é oferecido a pessoas como ele. Se associarmos essa transformação do real a partir de uma perspectiva cinematográfica, percebemos que Sabzian vê o cinema como um meio de modificar mundos, pessoas e situações. Ishaghpour (2004, p.101) afirma que: “Ter a própria imagem talvez permita escapar ao fluxo ininterrupto, ao magma anônimo do qual fazemos parte, ser escolhido, distinguido, diferente da massa dos sem-nomes desta terra”. Entretanto, Sabzian por si só não é capaz de transformar sua imagem a partir dos meios cinematográficos, ele ainda está no campo da estratificação social e no papel de espectador. Por isso o interesse da Sra. Ahankhah sobre ele, alguém até então acostumado a estar em uma posição de subalternidade, o fez negar sua verdadeira identidade e performar um suposto Makhmalbaf. Se passar por uma outra pessoa não é uma atitude louvável, entretanto, essa foi a única forma, até então, que Sabzian achou plausível de ter sua voz ouvida, ser notado como alguém importante e interessante. Fingir ser Makhmalbaf foi uma maneira de Sabzian tornar-se um sujeito e sair da condição de outro.

Como vimos, segundo hooks (1989) o sujeito é alguém que tem o direito de definir sua própria identidade. Em sua maioria, as pessoas consideradas como sujeitos, pertencem a um determinado padrão social. O modelo social da imagem de um homem muçulmano, tanto xiita, quanto sunita, é a imagem de um homem temente a Alá, que segue e pratica a doutrina, que é justo, alguém que não trapaceia, que provê a sua família e os seus e, principalmente, alguém que não é idôlatra⁶.

Isto quer dizer que a imagem que Sabzian tem de si e de outros como ele, é a de uma figura colocada em um papel de outremização. Pois, o sujeito masculino iraniano ideal,

⁶ Fonte: O Conceito de Masculinidade no Islam. Iqara Islam. Disponível em: <https://iqaraislam.com/o-conceito-de-masculinidade-no-islam>. Acesso em: 12 mai. 2023.

está distante da figura dele próprio, pois este é alguém que trapaceia, é idólatra (a admiração a Makhmalbaf e ao cinema) e aparentemente não virtuoso. Além de ser um homem que não consegue se quer prover a sua família. Ele se vê como um outro de si, logo, não é uma pessoa que merece um olhar empático, no caso dele, nem de si mesmo, e sem o poder de ter sua identidade validada como significativa.

Morrison (2019) menciona que cada vez mais as imagens são usadas para a construção de conhecimento e desconhecimento. “Ao provocar a linguagem ou eclipsá-la, uma imagem pode determinar não apenas o que sabemos ou sentimos, mas também o que acreditamos que vale a pena saber sobre o que sentimos” (Morrison, 2019, p. 61).

Já bell hooks (1989, p. 43) afirma que:

Toda luta libertadora começou por grupos de pessoas que foram vistas como objetos começou com um processo revolucionário em que eles afirmam que são sujeitos. É esse processo que Paulo Freire enfatiza: ‘não podemos entrar na luta como objetos para depois nos tornarmos sujeitos’. Os oprimidos resistem identificando-se como sujeitos, definindo sua realidade, moldando sua nova identidade, nomeando sua história, contando sua história.⁷

Porém, Sabzian não inicia seu processo de subjetificação de si reivindicando-se como sujeito, mas ainda em um papel de objeto, pois ao invés de exigir ser visto como um sujeito pelo corpus social que ocupa, este preferiu performar Makhmalbaf. Uma das possíveis causas para isso pode ser explicada em uma cena, no qual Sabzian menciona uma outra razão que o levou a fingir ser o diretor e desabafa sobre o seu sentimento de outremização:

Eu sinto a necessidade, quando estou deprimido ou cheio de preocupações, de expressar a angústia da minha alma, todas as minhas aflições, que ninguém quer ouvir. Então, quando encontro um homem bom, que mostra todos os meus sofrimentos nos seus filmes, me dá vontade de assisti-los repetidamente. Um homem com a coragem de retratar pessoas que brincam com a vida dos outros, os ricos indiferentes às necessidades básicas dos pobres. Que são, basicamente, necessidades econômicas (Close-up, 1990).

Notamos também que Sabzian é alguém a quem foi negado um desenvolvimento artístico pela sua condição socioeconômica, restando a este o papel de espectador. Estar na posição de público é, em sua maioria, integrar um bloco receptivo e não o de formação. Sendo necessária a aproximação de um agente de criação e propulsão dessa engrenagem, que nesse caso este associa a Makhmalbaf. Por ser um diretor de cinema, Makhmalbaf é um indivíduo

⁷ Trecho original: *Every liberatory struggle initiated by groups of people who have been seen as objects begins with a revolutionary process wherein they assert that they are subjects. It is this process that Paulo Freire stresses: “we cannot enter the struggle as objects in order later to become subjects”. Oppressed people resist by identifying themselves as subjects, by defining their reality, shaping their new identity, naming their history, telling their story.*

ao qual Sabzian relaciona como agente máximo do fazer cinematográfico, sendo para este alguém com as habilidades de criar, representar e transformar realidades. Por lhe faltar formas de ser um diretor cinematográfico, persiste a Sabzian o papel de interpretar Makhmalbaf.

Sabemos que para fingir ser uma outra pessoa não é essencial a utilização de elementos que compõem o universo cinematográfico, por isso tal atitude de Sabzian é deficiente. Já que o mesmo não consegue ser um diretor de fato. A concretização dessa conversão de si só seria efetiva se este fosse capaz de modificar seu eu interpretando a si em um meio cinematográfico, mas não no papel de diretor e sim no de ator. Já que o ato de se representar pode ocasionar em uma maior aceitação nas causas que o levaram a ser o que ele é, e consequentemente, modificando a imagem representativa que tem de si.

Este feito só é possível quando o também cineasta iraniano Abbas Kiarostami se comove pelo caso de Sabzian ao ler uma matéria jornalística sobre o ocorrido e decide fazer uma reconstrução do episódio. Ou seja, é necessário a intervenção de um diretor concreto, o que leva Ishaghpour (2004, p.102) a comentar que: “Esses fatos só se tornaram acontecimentos depois de sua intervenção, a partir do momento em que Kiarostami saiu à procura, observando, escutando e, por fim, intervindo e rodando filmes”.

Ao relatar os motivos que levaram à sua identificação com o acontecimento, Kiarostami (2004) sempre pontua que sentiu uma grande identificação pelo caso, pois acreditava que o acusado falava diretamente com ele, como se lhe pedisse ajuda para a resolução da aflição à qual era submetido. De fato, o reconhecimento foi tamanho que o mesmo produziu um filme em que reconstituiu completamente o caso.

É interessante assinalar que a obra não foi apenas uma mera reprodução do ocorrido, mas sim uma transformação da imagem de Sabzian, pois o filme criava forma correlatamente ao desenrolar do caso. Já que para realizar as gravações da obra, Kiarostami fez o uso das mesmas pessoas envolvidas na situação, para que estas se reinterpretassem e ainda requisitou ao Juiz Haj Agha, a autoridade responsável em julgar o caso de Sabzian, antecipar o processo a fim de conseguir cobrir a audição de julgamento no tempo proposto para a realização das filmagens.

Kiarostami permite a Sabzian a possibilidade de este falar sobre si, de recontar a sua história, em outras palavras, de ser um sujeito através do fazer cinematográfico. Kiarostami (2004) comenta que iniciou as gravações do filme antes de ter um roteiro formado, capturava as cenas de dia e à noite elaborava-se a estrutura escrita do filme. Grande parte da obra se passa no tribunal, gravado em estilo documentário, onde vemos Sabzian ser interrogado pelo Juiz Haj Agha e por Kiarostami. O início da sequência de cenas que se

passam na sala do tribunal, se dá com um *close-up* na claquete que informa o número da cena e da tomada, um adereço típico especificamente de filmes sobre filmes.

Após a claquete vemos Sabzian entrando na sala e sendo conduzido por dois policiais, logo nos é mostrado o Juiz e em seguida vemos o protagonista sentando-se e já sendo filmado em *close-up*. Atrás dele vemos os perfis dos integrantes da Família Ahankhah e do Jornalista Farazmand, responsável por desmascarar Sabzian e realizar o famoso artigo sobre o caso. Em toda a sequência de cenas do tribunal, veremos o mesmo sendo filmado a partir da perspectiva do *close-up*. Ainda nesse início, descobrimos a causa para a utilização massiva desse enquadramento. Quando Sabzian senta-se, ouvimos a voz *off* de Kiarostami, que está atrás das câmeras, perguntar a este se ele lembrava dele, Sabzian responde que sim, que eles são seu público, daí Kiarostami explica como se dará o processo de filmagem.

O diretor informa que as gravações se sucederão através de três câmeras: uma para capturar em *close-up*, outra com lente de zoom e mais uma filmadora com uma lente grande angular a fim de gravar a sala do tribunal como um todo. Kiarostami informa a Sabzian que toda vez que este se sentir injustiçado por algum comentário ou acusação e quiser explicar-se, basta olhar para alguma das câmeras que estão filmando apenas o seu perfil. Estas são câmeras subjetivas e servem para esclarecer tópicos íntimos que nem todos entenderiam (Close-up, 1990).

Figura 3 - Sabzian em *close-up* e seus acusadores ao fundo.



Fonte: Filme *Close-Up*.

Optar por gravar a partir do primeiro plano nos leva a uma imersão na imagem de Sabzian, podendo adentrar camadas não acessíveis em um plano mais distante. Além disso, por se tratar de um enquadramento fechado, em algo ou alguém, acaba sendo usado com mais ênfase no rosto dos atores, ocasionando um efeito de aproximação do espectador a Sabzian. O

que ocorre ao redor não importa, o foco é o personagem ampliado na tela, desvelando assim seu íntimo, sua identidade, suas emoções e angústias. Vemos de forma límpida o rosto de Sabzian, entretanto, a fisionomia deste denota a quem vê a face de um homem lastimado e amargurado com a situação precária de sua vida e de ser quem é.

De todos os diferentes tipos de tomadas, é o *close-up* que está mais associado à tela como superfície, com a aniquilação de uma sensação de profundidade e suas correspondentes regras de realismo perspectiva. A imagem torna-se, mais uma vez, uma imagem em vez de um limiar para um mundo. Ou melhor, o mundo se reduz a esse rosto, a esse objeto (Doane, 2003, p.91, tradução nossa).⁸

Ainda sobre o plano *close-up*, Kiarostami (2004) declara que mesmo com tal planejamento as gravações com as três câmeras não ocorreram, pois, uma câmera danificou-se e a outra era bastante ruidosa, o que levou ao mesmo a executar toda a filmagem com uma única câmera. Para conseguir gravar de maneira efetiva o rosto de Sabzian, o diretor ficou se deslocando na sala de tribunal, mas tais gravações não foram suficientes, ocasionando em uma filmagem da reencenação do julgamento.

Quando o processo terminou, faltavam-nos enquadramentos e, portanto, pedimos à corte que colocasse o réu à nossa disposição durante algum tempo. Deixamos o Juiz ir embora e trabalhamos com Sabzian, a portas fechadas, durante mais nove horas. Foi aí que nasceu uma das maiores ‘mentiras’ que já contei na vida, visto que grande parte do processo foi reconstruída sem a presença do Juiz (Kiarostami, 2004, p.231).

Percebemos essa falha nas câmeras pelo fato de o *close-up* não se limitar apenas a Sabzian, mas também as pessoas que o acusam, como a Família Ahankhah, o Jornalista e a mãe do acusado, mas nestas o plano não se demora e nem é aprofundado como é no protagonista. O único que não é filmado excessivamente por esse enquadramento é o Juiz Haj Agha, gravado em um plano mais aberto. Esse distanciamento da figura do Juiz da tela, induz a uma percepção de distanciamento não apenas da figura dele em si, mas do que este representa, isto é, das instituições judiciárias.

Não são mais as leis formais que atuam no julgamento do caso, mas as do cinema. Isto se torna mais evidente pelo fato de que nas cenas do tribunal a atuação do Juiz é mínima. Existe uma constância de suas tomadas, mas estes planos são inseridos com o intuito de não deixar o enquadramento fechado de Sabzian tão cansativo e dar ritmo à montagem do filme. O Juiz em si não assume o papel de interrogar Sabzian de maneira efetiva, tal função é assumida de forma efusiva por Kiarostami que faz uma série de questionamentos ao acusado.

⁸ Trecho original: *Of all the different types of shots, it is the close-up that is most fully associated with the screen as surfaces, with the annihilation of a sense of depth and its corresponding rules of perspectival realism. The image becomes, once more, an image rather than a threshold onto a world. Or rather, the world is reduced to this face, this object.*

É função e responsabilidade da arte observar as coisas de perto, prestar atenção aos homens, e não os julgar com demasiada precipitação. Naquele caso a ética determinava a estética: a Lei olha em plano geral, enquanto a arte utiliza o primeiro plano. Eis porque intitulei o filme de *Close-Up*. Observando Sabzian a partir de um plano geral poderia imaginá-lo um charlatão, mas graças aos primeiros planos, pude exprimir pensamentos, problemas e medos alheios às preocupações da justiça. (Kiarostami, 2004, p.231).

Figura 4 - O Juiz Haj Agha distanciado e reutilizado.



Fonte: Filme *Close-Up*.

Além disso, as cenas que temos do Juiz são poucas e, provavelmente, pela quantidade foram reutilizadas no decorrer da montagem, já que o mesmo não se encontrava no local na regravação da sequência de cenas do tribunal. Sobre essa reciclagem de planos, Bernardet (2004, p. 135) menciona que: “É indiscutível que planos extraídos das mesmas tomadas - o Juiz ouvindo o acusado ou os querelantes e nunca falando - foram espalhados em diversos momentos do processo”.

2.2. A subjetivação de Sabzian a partir da docuficção

É sabido que uma das características mais proeminentes no cinema de Kiarostami é a fusão dos estilos ficcional e documentário. O teórico cinematográfico americano Bill Nichols em seu livro *Introdução ao Documentário* (2005) defende que há dois tipos de filmes: os de ‘satisfação de desejos’ e os ‘documentários de representação social’.

As obras de ‘satisfação de desejos’ são conhecidas popularmente como ficção, filmes em que é possível dar asas à nossa imaginação. “Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do

mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas” (Nichols, 2005, p. 26). Já os ‘documentários de representação social’ são produções não ficcionais ou o que o autor denomina só de documentários. Neles há uma apresentação da sociedade em que vivemos, entretanto, essas obras nos dão a oportunidade de ver o mundo através de uma nova ótica sobre o que acreditamos já conhecer ou o que se quer sabemos ainda.

Os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões filmicas do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (Nichols, 2005, p. 27).

Geralmente, ambos os estilos são entendidos como diferentes, mas é interessante compreender que antes de serem categorizados como opostos o documentário e a ficção sempre se transitaram e ainda se atravessam. O cinema em si nasce a partir da documentação da vida cotidiana, como é o caso dos irmãos Auguste e Louis Lumière, pioneiros na difusão cinematográfica, ao cinema verdade de Dziga Vertov⁹.

Isto é, em um filme ficcional pode existir uma representação da realidade, além de nos levar a um questionamento sobre este espaço representativo, já as obras documentais também são capazes de apresentar-nos um ponto de vista ilusório sobre o mundo. Nichols (2005, p. 26) comenta que: “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. Já a documentarista brasileira e realizadora do filme documentário *Um passaporte húngaro* (2001), Sandra Kogut (2001, *apud* Bernardet, 2004, p.66) afirma que: “Não existe uma diferença entre documentário e ficção, é sempre uma questão de *mise en scène*”.

As discussões teóricas sobre os limites do documentário e ficção são múltiplas, mas é notável perceber que, quando as duas categorias transitam entre si novas possibilidades de realização e produções cinematográficas são suscitadas. Essas inovações são bastantes exploradas nas produções de Kiarostami, porém não é de interesse desta pesquisa debruçar-se entre os caminhos fronteiriços do que podemos chamar de docuficção na obra do diretor, mas

⁹ Dziga Vertov foi um cineasta soviético, mais atuante nos anos de 1920, que defendia um cinema sem suas instituições fundamentais (roteiro, encenação e reencenação). Segundo Leandro Saraiva (2006, p.135): “O cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem é feita segundo o princípio do ‘cineverdade’, ou seja, avesso a qualquer encenação. E, na montagem, o ‘cine-olho’ reconstrói radicalmente as imagens-fato”. O cine-olho seria uma nova visão sobre a verdade capturada pela câmera, uma visão que o olho comum não é capaz de capturar, mas que com o auxílio do aparelho se torna possível (Nichols, 2005).

buscar entender como a junção desses dois estilos é usada em *Close-Up* para desconstruir a imagem de impostor de Sabzian perante o público, assim o libertando do papel de outridade.

Existe um senso comum de que o documentário representa a vida tal qual ela é, ou seja, a realidade em si. A realidade é impossível de ser fielmente mostrada em quadro, mesmo que seja o filme um documentário. “O documentário persegue o realismo como uma utopia, sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida” (Caixeta e Guimarães, 2008, p.45). Esse efeito de real/verdade proporcionado pelo cinema é o que Bernardet (2001) chama de impressão da realidade, que não passa de uma ilusão, pois os filmes são compostos pela delimitação do que será enquadrado e do que ficará de fora, ou seja, um recorte do real.

Essa impressão da realidade se torna mais latente nos documentários pelo fato de, em sua maioria, exprimirem um determinado assunto em seu caráter material sobre o mundo no qual vivemos. O que faz com que estes filmes possuam uma característica sociológica e por serem baseados no mundo material e não em uma versão tão idealizada de um espaço, faz com que exista a representação de uma realidade possível a quem assiste. “Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (Nichols, 2005, p. 26).

Esse recorte do real está envolto de uma áurea da crença, isto é, o cineasta seleciona as imagens a fim de que o espectador acredite no seu ponto de vista exposto no filme, mesmo que seja uma visão parcial sobre algo ou alguém. “A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros” (Nichols, 2005, p. 27).

Ao decidir usar nas cenas do tribunal o estilo documentário, Kiarostami tem como intuito reforçar a humanização de Sabzian. Pois, se esse gênero se destaca pelo seu forte traço representativo de algo ou alguém, Kiarostami quer nos levar a interpretar Sabzian a partir de sua percepção. O diretor possui um olhar de redenção para este homem tão maltratado pela vida e ao mesmo tempo denuncia a desigualdade social encoberta da sociedade iraniana.

Ao afastar a figura do Juiz de quadro, Kiarostami assume para si o papel de ser a instância julgadora de Sabzian, sendo a defesa e a comprovação de que este não é um impostor; o filme em si. Notamos isso na primeira vez que o mesmo nos é apresentado na obra. Esse primeiro encontro, também gravado em estilo documentário, ocorre em uma sala de visitas na cadeia onde Sabzian cumpria pena. A sala possui grandes grades, a câmera as enquadra como se fosse alguém a espreitar. No fundo da sala vemos um escrivo e, na frente da câmera Kiarostami de costas; não vemos seu rosto ou alguma expressão sua, apenas

ouvimos sua voz e sua silhueta de costas. A câmera está inclinada para a direita, onde está a porta, pela qual Szabian entra, e finalmente podemos vê-lo, enquadrado a partir de um plano americano, em pé. Ao entrar na sala, um oficial o apresenta e fala o motivo de sua detenção: tentativa de fraude. Depois que este se senta, ambos se apresentam e conversam sobre as causas que levaram à prisão deste. A câmera vai dando zoom aos poucos até estar totalmente focada no rosto de Sabzian, é o início do uso do *close-up* na trama. Kiarostami pergunta: “Há algo que eu possa fazer por você?”, Sabzian responde: “Poderia fazer um filme sobre meu sofrimento?”, Kiarostami retruca: “Não posso prometer nada, mas gostaria de conversar com você” (*Close-up*, 1990).

Figura 5 - Primeiro encontro de Sabzian e Kiarostami na cadeia.



Fonte: Filme *Close-Up*.

No universo diegético do filme, por Kiarostami encontrar Sabzian na cadeia este já não é capaz de fazer nada por ele, restando ao diretor o papel de realizar algo para a sua libertação, não apenas de sua imagem como outro, mas de ser declarado culpado como impostor e condenado a cumprir pena. Segundo Nichols (2005) uma das características representativas do documentário dá-se por este intervir a partir da realidade apresentada no filme.

Os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam (Nichols, 2005, p. 30).

Em *Close-Up*, vemos Kiarostami estruturar o filme de forma que as ações realizadas por Sabzian, especificamente suas falas complexas sobre o ocorrido, sejam acolhidas e não apenas demonstradas para serem julgadas de forma banal e estereotipada.

Porém, para conseguir exprimir na obra as questões subjetivas de Sabzian que levaram este a fingir ser Makhmalbaf, o diretor teve que se utilizar de recursos ficcionais.

No caso do cinema documentário trata-se não apenas de produzir ou de capturar a experiência do sujeito filmado, mas também de acolhê-la, coisa complicada e ainda mais resistente ao cálculo, sem dúvida, mas também mais suave e sutil, pois que é de sua natureza transbordar ou escapar à representação que dela se acerca. Nesse sentido, o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a (Guimarães, 2011, p. 71).

Segundo Kiarostami (2004, p. 230): “Em alguns casos, para ater-se à verdade é necessário trair a realidade”. Como vimos, não satisfeito com as tomadas realizadas no julgamento o mesmo regravou e reencenou essa ação em um processo que durou cerca de nove horas, além disso, ao tomar para si o papel de ser o responsável por julgar o acusado, Kiarostami usa para tal o recurso da entrevista narrativa.

Tal artifício é bastante usado em documentários e no jornalismo para dar uma maior voz aos sujeitos filmados. O teórico de cinema francês Jean Louis Comolli (2008, p. 55) afirma que: “Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera”. Entretanto, aqui o cineasta se vale das palavras de Sabzian para alcançar determinadas respostas que este por si só não é capaz de oferecer sem a intervenção e a condução do diretor. “Havia certas ideias próprias de Sabzian, porém inconscientes e que era preciso fazer emergir pelos diálogos” (Kiarostami, 2004, p. 230).

Melhor dizendo, Kiarostami induz algumas situações a Sabzian com o objetivo de que este corresponda a verdades sobre si que só são acessadas a partir de uma ficcionalização de tais acontecimentos. Ainda sobre as filmagens do processo Kiarostami (2004, p. 230) expõe que: “As cenas do processo eram igualmente em estilo documentário, porém algumas coisas foram alteradas porque eu queria permanecer o mais fiel possível ao tema. Durante as pausas do processo, eu falava com o Juiz e o acusado para explicar o que pretendia”.

Em *O Livro da Metaficção* (2010) de Gustavo Bernardo, este comenta que quando não se tem clareza de algo é necessário o uso da metáfora, ao acatar tal concepção em qualquer área que seja, aqui no caso a cinematográfica, aceita-se que tudo tem base ficcional. “Meu argumento é: temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo todo discurso é ficcional” (Bernardo, 2010, p. 15).

Segundo Bernardo (2010) a metáfora é uma interseção entre a realidade e a imaginação, aqui equiparando a imaginação como ficção, sendo ela um meio, um intermédio, especialmente de alguma coisa que ainda não foi alcançada. Ainda que Kiarostami use de elementos do documentário e tendo que reconstituir o real, ou seja, ficcionalizar um acontecimento que de fato ocorreu, este ainda não chegará à verdadeira realidade dos fatos. Porém, “O real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra ele” (Bernardo, 2010, p.15).

Bernardet (2004, p. 129) comenta que: “[...] no filme ele é o ator que interpreta a pessoa que fingiu ser Makhmalbaf, mas na condição de ator não é impostor”. A utilização desses artifícios no filme faz com que sejamos assim apresentados a um desenvolvimento duplo de Sabzian: como personagem na trama e na descoberta dele como sujeito/indivíduo. Ou seja, o vemos como sujeito, um indivíduo para além do estereótipo de impostor e o descobrimos como Sabzian.

2.3. Sabzian e o *Close-Up* de uma época

Na época em que *Close-Up* foi realizado, no início dos anos 1990, o Irã se encontrava em sérias dificuldades político-econômicas decorrentes de sete longos anos de guerra contra o Iraque. A guerra Irã-Iraque ocorreu em menos de dois anos após a Revolução Iraniana de 1979, sendo ocasionada pelo pavor de sua revolução se prolongar em outras nações muçulmanas, especialmente os territórios com maior predominância de povos xiitas.

A República Islâmica do Irã, quando ainda sedimentava suas conquistas políticas de 1979 sofreu uma invasão territorial do Iraque que, em 17 de setembro de 1980 liderado por Saddam Hussein, reivindicava questões de fronteira anteriormente resolvidas em favor do Irã em 1975 no Acordo de Argel. Outros pretextos foram peremptórios para o início do conflito militar entre Iraque e Irã. A busca por legitimidade política de Saddam Hussein no interior do partido Baath, bem como o receio de que a Revolução Islâmica transpusesse o território iraniano foi decisivo para que o Iraque, com apoio das principais potências da Guerra Fria e de alguns governos da região invadissem o país vizinho com o propósito de sufocar qualquer perspectiva de expansão do projeto revolucionário mantido por Khomeini. Com uma população xiita expressiva submetida ao domínio de um líder político secular de origem sunita, o Iraque poderia se transformar em alvo permanente das ambições expansionistas da Revolução Islâmica do Irã, ameaçando a frágil coesão nacional mantida por Saddam Hussein sobre xiitas e curdos em seu país (Meihy, 2007, p. 147).

A Revolução Iraniana de 1979 foi ocasionada pela insatisfação geral da sociedade pelo regime despótico do Xá Mohammad Reza Pahlavi. Segundo Gauland (2007, p. 58): “Historicamente, o Irã ocupa uma posição geopolítica fundamental no mundo. Em 1979, ocupava o posto de segundo maior exportador de petróleo do mundo”. O petróleo iraniano era

até então cobiçado por potências inglesas e estadunidenses, a fim de obter esses recursos, as duas potências implantaram uma ditadura monárquica comandada de início por Xá Reza Pahlavi (1926-1941) e em seguida por seu filho Xá Mohammad Reza Pahlavi (1941-1979).

Com a ascensão dos Pahlavi, iniciou-se um processo de modernização e secularização da sociedade iraniana através de uma forte repressão estatal (Dabashi, 2001). Xá Reza realizou uma série de reformas a fim de criar uma nova identidade nacional para o povo iraniano como: a reforma educacional e jurídica, proibição das barbas e dos xadores¹⁰, sedentarização das tribos e extermínio dos opositores esquerdistas (Demant, 2013). Além disso, “Para se distinguir da herança islâmica dos árabes, semitas, o Xá também mudou o nome da Pérsia para Irã, país dos arianos” (Demant, 2013, p. 493). Porém, Xá Reza foi afastado de seu posto pelas forças britânicas por ser um defensor público dos ideais nazistas, assumindo no seu lugar seu filho Mohammad Reza, em 1941 (Demant, 2013).

Apoiado por potências estrangeiras, Xá Mohammad Reza Pahlavi assume o poder, mas é deposto logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Influenciados pela grande guerra, começa a existir um nacionalismo exacerbado apoiado por clérigos, lideranças liberais e comunistas. Ascende ao poder o nacionalista Mohammad Mossadeq, mas este acaba sofrendo um golpe de estado, com o apoio dos estadunidenses e dos ulemás¹¹, por nacionalizar o petróleo do país e abraçar políticas secularistas, como a institucionalização do voto as mulheres. “A queda dos nacionalistas permitiu que o Xá voltasse com poderes absolutistas. Reza Pahlavi projetava inicialmente uma imagem religiosa, no entanto suprimiu as liberdades políticas” (Demant, 2013, p. 496).

Segundo Demant (2013) durante o período de 1960-1970, o Xá passou a comandar o país de acordo com as vontades estadunidenses e intensificou o projeto de modernização do país; a chamada Revolução Branca. O programa tinha como objetivo a realização de uma reforma agrária e a emancipação das mulheres, porém apenas a elite foi beneficiada, o que acarretou uma forte rebelião. É interessante pontuar que havia vários setores políticos e sociais interessados lutando em conjunto para a derrubada do regime despótico do Xá e não só o religioso. A teórica de cinema Alessandra Meleiro (2006, p. 8) menciona que: “As palavras de ordem ouvidas e divulgadas pelos participantes do movimento revolucionário [...], que incluíam xiitas, intelectuais muçulmanos e cristãos, marxistas, operários e vários outros grupos populares, referiam-se à liberdade e à democracia”.

¹⁰ Consiste em um tecido preto que cobre todo o corpo da mulher, deixando visível apenas o rosto e as mãos (Demant, 2013).

¹¹ Os ulemás são homens conhecedores das leis e da teologia islâmica.

Entretanto, os ulemás iranianos possuíam uma autonomia econômica e grande relevância política em relação ao Xá (Demant, 2013). “Oponentes ao Xá se protegiam pelo *bast*, imunidade outorgada a mesquitas ou lugares santos, que os tornava núcleos de oposição invioláveis” (Demant, 2013, p. 489). O clérigo religioso mais influente em oposição ao regime era Aiatolá Ruhollah Khomeini.

A relevância de Khomeini é tríplice: ele foi o maior idealizador e teórico da Revolução Iraniana, seu principal estrategista e líder revolucionário, além de ter sido ainda o governador que moldou a face pública do país no período formativo pós-revolucionário. O que sua teoria carecia em sutileza foi compensado no vigor de seu programa político. Khomeini providenciou o projeto da futura República Islâmica sob o auspício da simbologia islâmica. Seu lema era: ‘Que cada lugar seja Karbala, cada dia um Ashura’ – o que traduzia em termos xiitas a exortação anti-imperialista dos anos 1960 e 1970 para ‘criar um, dois... muitos Vietnãs’ (Demant, 2013, p. 498).

Quando a revolução foi consolidada, Khomeini passou a ser considerado o líder espiritual e político dela. Khomeini perseguiu e prendeu grande parte das pessoas que, assim como ele, ajudaram na derrubada do antigo regime. Em pouco tempo deu-se início a um processo de islamização do país que provocou profundas mudanças em sua estrutura social, cultural, política e econômica.

Em 1980, ocorreu a primeira eleição após a revolução. A população teve de escolher por meio de um plebiscito se aceitaria ou não uma República Islâmica. Concordava com expressões associadas à liberdade e à democracia, mas não com aquelas ligadas à sociedade islâmica. O fato do voto não ser secreto e a coação de policiais que observavam atentamente a cor da cédula colocada na urna levaram a um resultado de 85% da população a favor da República Islâmica (Meleiro, 2006, p. 8).

Segundo Meleiro (2006) Teerã, a capital do Irã, possuía no início dos anos 1980 uma população em torno de cinco milhões de habitantes e sua disparidade de classes socioeconômicas podia ser percebida em como a cidade era ocupada. “Ao norte a população mais rica e ao sul os mais pobres, novos migrantes e outras estratos da classe trabalhadora. As áreas centrais da cidade eram ocupadas pela classe média” (Meleiro, 2006, p.8).

Além disso, o desemprego passa a ser mais presente no país, impulsionado pelo início da Guerra Irã-Iraque. Dabashi (2001) comenta que durante os anos de 1980 a situação social e política do país tornou-se para seus habitantes bastante violenta, a guerra impulsionou a concretização de um governo teocrático islâmico, quem subvertesse a norma era atacado violentamente. Aparelhos estatais sociais foram incrementados pelo regime e liberdades individuais foram cerceadas. Grande parte da população masculina foi mandada para a guerra e a outra parte, homens e mulheres com posses (classe média) migraram para outras nações.

“Aqueles que permanecem estão sujeitos à violência diária de um regime revolucionário, dilacerado pela guerra e brutalmente militante” (Dabashi, 2001, p.62, tradução nossa).¹²

Isto significa que, em 1990 o Irã era uma nação marcada por uma série de revoltas sociais, uma revolução e um recém fim de guerra. Estes conflitos resultaram em milhares de mortos em combate e grande parte da população exilada em países vizinhos. Quem ficou sofria de maneira penosa a brutalidade do novo regime e a falta de uma melhora nas condições socioeconômicas do país. Sabzian é a personificação dessa sociedade e da desigualdade social que assolava o Irã pós-guerra.

Sabzian é reforçado em sua condição de outremização e invisibilização perante o corpus social que ocupa, pois, ao ser posto no status de outro há a necessidade de escondê-lo, impulsionando um apagamento desse corpo rejeitado pelos que ocupam os papéis de sujeito. Essa invisibilização forçada ocasiona em medidas de controle e combate das autoridades que regem, reforçam e regulamentam a verdade social imposta para proteger os intitulados sujeitos.

Para Toni Morrison (2019), ser uma pessoa em estado de outremização, é quando se é projetado nos outros as faces ruins de si, sombras que rejeitamos em nós. Tais sombras são majoritariamente produzidas em pessoas que não se adequam à verdade proposta por cada sociedade a fim de poder controlá-los e subjugá-los em seus postos, enquanto os que se enquadram na categoria de sujeito mantêm seus privilégios. Em *Close-Up*, notamos a área desse apagamento imposto na cena do tribunal, onde Kiarostami pede o adiantamento do julgamento para o Juiz Haj Agha e este demonstra descaso pelo acontecimento.

2.4. A representação cinematográfica de Sabzian

O cinema é um dos meios mais significativos para a fomentação de uma ideologia popular no Irã. Partindo desta perspectiva, neste tópico, iremos nos debruçar no desenvolvimento da atividade cinematográfica no país, veremos que essa evolução fílmica sempre privilegiou pessoas de classe média, classe média alta e classe alta, especialmente na representação em tela. Pessoas com o perfil de Sabzian desde os primórdios foram renegadas, por isso para além de demonstrar a evolução cinematográfica do país, iremos mostrar como o perfil representativo de Sabzian é retratado nessa evolução fílmica do país. Sobre essa

¹² Trecho original: *Those who remain are subjected to the daily violence of a revolutionary, war-torn, brutally militant regime.*

questão, Dabashi (2001) menciona que as primeiras décadas do cinema foram uma adaptação desse novo meio de entretenimento à sociedade iraniana e tinha como papel principal desconstruir a população, especialmente as classes médias e a elite. “Os temas eram extraídos dos clássicos da poesia persa, e a promessa de uma sociedade modernizada foi localizada para um público iraniano” (Dabashi, 2001, p.21, tradução nossa¹³).

Os clérigos islâmicos não tinham bons olhos para a nova arte e desde o início do cinema no país houve a tentativa de censurá-lo. “Sentimentos anticinema são profundos no Irã, [...] atitudes religiosas, intensificadas por líderes clericais ativistas, têm consistentemente condenado o cinema como uma ofensiva moral e ética corrompendo a influência ocidental” (Naficy, 2002, p. 27, tradução nossa¹⁴). Isso era corroborado pela cinematografia da era Pahlavi ser majoritariamente inspirada em filmes hollywoodianos e, conseqüentemente, tentando iniciar uma cultura idólatra, inspirada no *star system*¹⁵ americano, por isso a cinematografia desse período ficou conhecido como cinema de ídolos.

Segundo Dabashi (2001) essa objeção ao cinema pelos clérigos vai além da cinematografia em si e de seu caráter representativo colonial, se estendendo a qualquer representação visual. Essa rejeição tem como base a teologia islâmica e sua inadequação a um projeto cultural, político e social de acordo com os valores modernizantes ocidentais (Dabashi, 2001).

A primeira objeção é a suposição de que, por meio de qualquer tipo de representação visual criativa, as faculdades imaginativas superarão a razão. A segunda objeção baseia-se na suposição de que a reflexão sustentada sobre representações visuais de coisas reais nos impede de examinar as realidades que elas representam. A terceira objeção decorre da oposição histórica do Profeta do Islã à idolatria. Finalmente, a quarta objeção é baseada na crença de que qualquer ato de criação que simule a criação original de Deus é blasfemo (Dabashi, 2001, p. 14, tradução nossa¹⁶).

¹³ Trecho original: *Themes were drawn from the classics of Persian poetry, and the promise of a modernized society was localized for an Iranian audience.*

¹⁴ Trecho original: *Anti-cinema feelings run deep in Iran [...] religious attitudes, intensified by activist clerical leaders, have consistently condemned cinema as a morally offensive and ethically corrupting Western influence.*

¹⁵

Segundo Spini e Barros (2015, p. 13) era, “um complexo que englobava o circuito da produção, distribuição e exibição das imagens de atores e atrizes como seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos, alimentando o mito em torno de seus nomes”.

¹⁶ Trecho original: *The first objection is the supposition that through any kind of creative visual representation the imaginative faculties will overcome one's reason. The second objection is based on the assumption that sustained reflection on visual representations of real things prevents us from examining the realities they represent. The third objection stems from the historical opposition of the Prophet of Islam to idolatry. Finally, the fourth objection is based on the belief that any act of creation which simulates the original creation by God is blasphemous.*

Ainda na era Pahlavi, ocorreu no Irã um movimento cinematográfico que ficou conhecido como *New wave* inspirado no Neorealismo Italiano e na *Nouvelle Vague* francesa. Segundo Naficy (2012), esse movimento tinha como característica uma volta às raízes da população iraniana, abordando temas socioculturais do país e mostrando a realidade penosa dos cidadãos comuns e seu cotidiano. “Tratavam da vida de pessoas comuns, religiosas e crenças populares, medo e ansiedade generalizados, crítica social, hostilidade e tolerância para com estranhos e o impacto muitas vezes perturbador e destrutivo de estranhos e intrusos na sociedade” (Naficy, 2012, p. 229, tradução nossa¹⁷).

Dentre os diversos filmes realizados pela *New wave* iraniana o mais significativo e que perpassa em si todas as características desse movimento é a obra *A Vaca* (1969) de Dariush Mehrjui, que retrata a história do camponês Masht Hassan dono da única vaca do vilarejo onde morava, um dia ao ir para a cidade, sua casa acaba sendo invadida e sua vaca envenenada. A perda da vaca para o camponês o leva à loucura, já que o homem possuía uma verdadeira adoração pelo animal, sendo a dor da perda tamanha para o camponês que este passa a performar a identidade de sua falecida vaca.

A Vaca foi um filme financiado pelo governo do Xá Pahlavi e tornou-se uma grande decepção para este, pois ele esperava a representação de um Irã moderno, mas acabou deparando-se com uma obra que mostrava a história de um homem pobre e o único recurso que possuía; uma vaca. A animalização do homem após a perda de seu patrimônio representava a animalização do povo iraniano, pessoas camponesas, sem bens e tratadas como gado pelo governo despótico do Xá.

As produções da *New wave* eram bastante intelectuais e de difícil compreensão para a maioria e agiam como uma oposição aos filmes populares do país que mostravam uma realidade diferente do cotidiano iraniano. As obras populares desse período se centravam em filmes de escape, musicais, dançantes e melodramas (Naficy, 2012). Essas produções passaram a ser exibidas em festivais internacionais de cinema e isso estimulou a um incentivo financeiro do governo a essas obras, porém os filmes passaram a criticar o Estado. Por causa dessa representação de um povo não idealizado, de acordo com as políticas modernizantes do Xá, esse cinema passou a ser visto como ultraje ao regime e logo combatido, mas se perpetuou até a revolução (Naficy, 2012).

17

Trecho original: *Thematically, these films dealt with ordinary peoples' lives, religious and popular beliefs, pervasive fear and anxiety, social criticism, hostility and intolerance toward outsiders, and the often disturbing and destructive impact of strangers and intruders on society.*

Com a revolução, os clérigos passaram a adotar uma postura mais branda ao cinema e as mídias como um todo, contudo, estes deviam servir exclusivamente a um ideal sociocultural islâmico. “Esses líderes clericais não estão propondo a remoção e proscrição de cinema; em vez disso, eles estão defendendo sua adoção como uma ferramenta ideológica para combater a cultura Pahlavi e inaugurar uma cultura islâmica” (Naficy, 2002, p. 29, tradução nossa¹⁸).

Logo após a revolução, a produção do cinema nacional foi interrompida e diversas salas de cinema foram incendiadas, as que sobraram tiveram seus nomes alterados, pois a maioria possuía nomes ocidentais (Dabashi, 2001), (Naficy, 2002). Houve, primeiramente, uma importação cinematográfica de filmes do bloco soviético e oriental, indianos, japoneses, italianos e até de filmes estadunidenses, mas logo as importações de produções estadunidenses, soviéticas, japonesas e indianas foram cessadas para corroborar com o novo regime islâmico (Naficy, 2002). No início dos anos de 1980, foram criadas leis que regulamentavam a produção nacional para a promoção de um cinema islamizado, e as obras tinham que ter os seguintes aspectos:

Eles proíbem todos os filmes e vídeos que: enfraqueçam o princípio do monoteísmo e outros princípios islâmicos ou insulte-os de qualquer maneira; insultem, direta ou indiretamente, os Profetas, Imams, a tutela de o Supremo Jurisprudente (*velayat faqih*), o Conselho governante ou o jurisprudentes (*mojtaheds*); blasfemem contra os valores e personalidades considerados sagrados pelo Islã e outras religiões mencionadas na Constituição; encorajem a maldade, a corrupção e a prostituição; encorajem ou ensinem vícios perigosos e ganhar a vida com meios desagradáveis, como contrabando; neguem a igualdade de todas as pessoas, independentemente de cor, raça, idioma, etnia e crença; encorajem a influência cultural, econômica e política estrangeira contrária à política do governo de ‘nem Ocidente, nem Oriente’; expressem ou divulguem qualquer coisa que seja contra os interesses e políticas do país e que pode ser explorada por estrangeiros; mostrarem detalhes de cenas de violência e tortura de forma a perturbar ou enganar o espectador; deturpem fatos históricos e geográficos; rebaixem o gosto do público por meio de valores de produção e artísticos inferiores; neguem os valores de autossuficiência e independência (Naficy, 2002, p. 36-37, tradução nossa¹⁹).

¹⁸ Trecho original: *These clerical leaders are not proposing the removal and proscription of cinema; instead, they are advocating its adoption as an ideological tool to combat Pahlavi culture and usher in an Islamic culture.*

¹⁹ Trecho original: *Further, they ban all films and videos which: weaken the principle of monotheism and other Islamic principles or insult them in any manner; insult, directly or indirectly, the Prophets, Imams, the guardianship of the Supreme Jurisprudent (velayat faqih), the ruling Council or the jurisprudentes (mojtaheds); blaspheme against the values and personalities held sacred by Islam and other religions mentioned in the Constitution; encourage wickedness, corruption and prostitution; encourage or teach dangerous addictions and earning a living from unsavoury means such as smuggling; negate the equality of all people regardless of colour, race, language, ethnicity and belief; encourage foreign cultural, economic and political influence contrary to the ‘neither West nor East’ policy of the government; express or disclose anything that is against the interests and policies of the country which might be exploited by foreigners; show details of scenes of violence and torture in such a way as to disturb or mislead the viewer; misrepresent historical and geographical facts; lower the taste of the audience by means of low production and artistic values; negate the values of self-sufficiency and economic and social independence.*

Além disso, o regime passou a financiar essas produções a fim de obter um controle sobre as obras produzidas, tal método também foi adotado na época da dinastia Pahlavi. Naficy (2002) afirma que o cinema que se desenvolveu após a revolução não eram filmes com teor propagandísticos islâmicos, mas sim que surgiram duas vertentes cinematográficas, um cinema populista e um mais artístico. “O ‘cinema populista’ afirma valores islâmicos pós-revolucionários mais plenamente no nível de enredo, tema, caracterização, retrato da mulher e *mise en scène*” (Naficy, 2002, p. 30, tradução nossa²⁰), enquanto o cinema de arte, “[...] se engaja com esses valores e tende a criticar condições sob o governo islâmico” (Naficy, 2002, p. 30, tradução nossa²¹).

Esse cinema de arte pós-revolucionário é também conhecido como o Novo Cinema Iraniano, movimento que tem como dois de seus maiores expoentes Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf ²². Naficy (2012) afirma que essa escola é na realidade uma metamorfose da *New wave* iraniana. Também, esse Novo Cinema possuía características do Neorrealismo Italiano, tendo como base um forte caráter humanista (Naficy, 2012).

Os cineastas do cinema de arte experimentaram de forma mais profunda, ampla e com sucesso os princípios filosóficos e estilísticos do Neorrealismo. No entanto, esta experimentação não procurou reificar nem os princípios do Neorrealismo, nem os da República Islâmica; em vez disso, questionou e criticou e até procurou alcançar uma espécie de humanismo crítico universal. Este humanismo, que contrariava a intolerância e as políticas violentas do estado islâmico, foi a razão principal pelo sucesso e atratividade dos filmes de arte no exterior (Naficy, 2012, p. 233, tradução nossa²³).

No filme *Close-Up*, de Kiarostami é perceptível este aspecto humanístico no filme, especificamente na construção e no desenvolvimento de Sabzian. Logo, se olharmos com atenção, existe um ideal cinematográfico de povo a ser representado em ambos os regimes. Embora Naficy (2012) diga que o cinema islâmico não seja ideológico em seu cerne,

²⁰ Trecho original: *The ‘populist cinema’ affirms post-revolutionary Islamic values more fully at the level of plot, theme, characterization, portrayal of women and mise-en-scène.*

²¹ Trecho original: *Engages with those values and tends to critique social conditions under the Islamic government.*

²² Para esta dissertação não haverá um aprofundamento na cinematografia de Mohsen Makhmalbaf, vamos nos deter apenas sobre o que dele é exposto por Sabzian no filme, pois temos como intuito entender a relação de Kiarostami com Sabzian e não de Makhmalbaf com Sabzian.

²³ Trecho original: *The art house cinema filmmakers experimented most deeply, widely, and successfully with neorealism’s philosophic and stylistic tenets. However, this experimentation sought to reify neither the tenets of neorealism nor those of the Islamic Republic; rather, it questioned and critiqued and even sought to achieve a kind of universal critical humanism. This humanism, which countered the Islamic state’s violent intolerance and policies, was a primary reason for the art house films’ success and attractiveness abroad.*

mas se limite apenas, de modo geral, a sua *mise en scène*, é perceptível que existe um aspecto ideológico dominante e popularizado a ser adotado, especificamente quando se trata na construção de seus personagens.

Meleiro (2006) comenta que para a veiculação de uma obra há uma série de normas para a construção dos personagens dos filmes, sendo estas: proibição de personagens em contexto negativo com barba (para não haver uma associação aos clérigos); que apoiem uma vida solitária ao invés de uma vida em comunidade; mulheres sem o *nicabe*, em *close-up* e maquiadas; homens usando camisas de manga curta e gravatas.

No filme *Táxi Teerã* (2015), do cineasta Jafar Panahi²⁴ no qual o próprio diretor da obra passeia em um carro pelas ruas de Teerã conversando com uma série de pessoas que remetem a seus filmes anteriores e, ao mesmo tempo, comentando de forma indireta sobre a censura e o rigor das leis iranianas na sociedade e na construção das obras, há uma cena em que Panahi contracenava com sua sobrinha Hana. A menina está realizando um filme, para exibí-lo no Festival Nacional de Cinema da escola em que estuda e mesmo já tendo uma gravação, tal obra não pode ser veiculada por não estar de acordo com as regras exigidas. Então, ela começa a ler tais leis para Panahi, a maioria já foi comentada aqui, mas é interessante pontuar algumas normas explanadas por Hana: evitar contato íntimo entre um homem e mulher; os protagonistas não devem possuir nomes persas, mas sim muçulmanos, especialmente se fizerem referências aos profetas; e não comentar sobre a situação política e econômica do país.

Isto é, como já mencionado, há um ideal cinematográfico de povo a ser alcançado e popularizado nos dois regimes. Sabendo que tal meio é um espaço de difusão de uma verdade dominante, podemos notar uma invisibilização ainda maior de Sabzian, pois ela adentra a um apagamento cinematográfico não apenas de Sabzian, mas também de pessoas que se assemelham a ele. Na era Pahlavi, podemos associá-lo a um povo humilde e carente, que devia se adequar a um novo projeto governamental ocidentalizante, se não correspondesse a esse papel eram rejeitados e esquecidos pelo Estado.

Já no contexto revolucionário, Sabzian continua representando quem deve ser apagado de forma representativa midiática, pois ele é um homem pobre, não religioso, divorciado e detentor de um caráter questionável que o leva a tomar atitudes pouco usuais para sobreviver à desigualdade sociopolítica e econômica do país daquele período. Como diria

²⁴ Jafar Panahi é, assim como Kiarostami e Makhmalbaf, um popular cineasta iraniano e que também faz parte do já mencionado Novo Cinema Iraniano. Panahi é reconhecido internacionalmente pelo teor crítico de suas obras em relação ao governo iraniano, ocasionando ao diretor uma série de punições do Estado sobre ele.

Morrison (2019, p. 63): “O conceito do que significa ser humano mudou, e a palavra ‘verdade’ precisa tanto de aspas que a sua ausência (seu caráter elusivo) é mais forte que sua presença”.

2.5. Outros impostores

Em *Close-Up*, Kiarostami inicia o filme não mostrando Sabzian, mas o apresentando pelos olhares de outros. Tais pessoas não são outros marginalizados como Sabzian, mas podemos defini-los como sujeitos-outros, pois os outros que o rodeiam na obra são na realidade os sujeitos que integram e contribuem para a manutenção do status quo do corpo social dominante iraniano.

Estes são: Abbas Kiarostami, cineasta reconhecido internacionalmente, diretor, produtor de *Close-Up* e a pessoa que dá a oportunidade de Sabzian se defender; os Ahankhah, família lesada por Sabzian, que o acusa de ocultar sua verdadeira identidade para roubar-lhes, pois o mesmo pediu emprestado determinada quantia em dinheiro e prometeu fazer um filme com os mesmos. Em uma categoria diferente há a figura do Jornalista Farazmand; os policiais que fizeram a prisão do acusado; e o Juiz Haj Agha, responsável por cuidar do caso na corte judiciária. Eles estão em um grau diferente de sujeito, pois atuam como agentes de controle da sociedade iraniana, sendo a representação da polícia e do juizado, são os responsáveis por manter a ordem e julgar quem é sujeito e quem não é. Já a imprensa opera como um agente de vigilância e de propagação de um ideal a ser seguido, reforçando cada um desses papéis de controle na sociedade

A primeira aparição de Sabzian na obra se dá no encontro deste com Kiarostami ainda na cadeia, porém tal cena ocorre depois de 20 minutos corridos de filme. Ou seja, Sabzian nos é apresentado pela visão de outros para que em seguida este possa dar sua opinião sobre os fatos. Quando Kiarostami articula tal posicionamento na produção do filme, apresentando Sabzian pelos olhares dos sujeitos-outros, notamos que tal tentativa se dá com a finalidade de uma desconstrução da imagem de quem o acusa de ser um impostor.

Ainda que Sabzian represente de forma mais material a complexa realidade da sociedade iraniana daquele período, os sujeitos-outros, no caso a Família Ahankhah, o Jornalista Farazmand, Kiarostami e as instâncias julgadoras, também são indivíduos que vivem no mesmo contexto social que ele, porém sofrem os efeitos desse ambiente de forma diferenciada.

Antes da cena inicial de Sabzian na cadeia, onde este se encontra e conversa com Kiarostami, há uma cena de um primeiro encontro de Kiarostami e os integrantes da Família Ahankhah. Nesta reunião, eles reclamam da matéria feita pelo Jornalista Farazmand no qual eles foram colocados como pessoas ingênuas, já o pai e chefe da família afirma que sempre desconfiou de Sabzian e por isso se mantiveram firmes e no controle da situação.

Porém, a fala de seu filho, Mehrdad, se sobressai e este diz: “Fiquei feliz por minha mãe conhecer o Sr. Makhmalbaf. Achei que conhecê-lo também poderia ser útil para mim. Sou formado em Engenharia Civil, mas não encontrei emprego na minha área. E o meu irmão, engenheiro mecânico, vende pão” (Close-up, 1990). A mãe então o interrompe e diz: “Manuchehr não vende pão, ele é gerente da padaria”, o filho retruca: “Isso não é diferente de vender pão. É verdade, meu irmão não estudou para vender pão” (Close-up, 1990). Isto é, se Sabzian fingiu ser Makhmalbaf para os integrantes da Família Ahankhah com o intuito de sair temporariamente de seu papel de subalternidade e conseguir algum dinheiro destes, usados por ele para comprar um brinquedo para seu filho, os indivíduos dessa família, em específico Mehrdad, pretendiam usar Sabzian a fim de também obterem prestígio financeiro e social.

Figura 6 - Mehrdad Ahankhah e seus pais.



Fonte: Filme *Close-Up*.

Ainda que fossem aparentemente uma família ideal, com um pai que provê, uma mãe acolhedora e seus três filhos saudáveis e estudados, tal aspecto ainda era insuficiente. Os dois filhos homens formados em uma área de prestígio sociocultural, no caso a engenharia, não atuavam em suas profissões originais. Manuchehr era gerente de uma padaria e Mehrdad estava desempregado, ambos ocupando espaços ‘inferiores’ a suas formações. Mehrdad ainda menciona que conseguir um emprego em sua área é difícil, pois as fábricas não estavam contratando e havia uma insuficiência de matéria prima para o trabalho (Close-up, 1990).

Pelas falas da Família Ahankhah notamos uma acusação de sensacionalismo da matéria realizada sobre o caso pelo Jornalista Farazmand, para a Revista *Soroush*. A primeira cena de *Close-Up* é a reconstituição da prisão de Sabzian, nela vemos o Jornalista Farazmand pegar um táxi com dois policiais indo em direção à casa da Família Ahankhah para prender Sabzian. Nesta cena, Farazmand cumpre o seu papel jornalístico e nos informa sobre o que é o filme e em seguida afirma: “Vai dar uma boa matéria. Vou acompanhar até o fim. Não é uma matéria comum. Não é sempre que se consegue um presente desses [...] É sensacional, do tipo que vende. Uma história estilo Oriana” (Close-up, 1990). E pergunta ao motorista: “Você conhece Oriana Fallaci?²⁵”, o motorista diz que não, e então Farazmand complementa: “Oriana Fallaci escreve artigos bastantes originais. Ela tem faro para a reportagem. Ela é mundialmente famosa. Tenho certeza que é uma história estilo Oriana Fallaci” (Close-up, 1990).

Notamos que o Jornalista almeja se tornar tão popular quanto Fallaci e acredita que o caso de Sabzian pode ser um meio para alcançar o que deseja. Tal vontade pode ser reforçada com essa fala de Farazmand para o motorista sobre o ocorrido: “Para um repórter, é a matéria perfeita. É uma história única. Mal posso esperar a minha matéria na primeira página. Será uma sensação. Todos na TV e nos jornais vão falar sobre isso” (Close-up, 1990).

É perceptível nas atitudes da Família Ahankhah e do Jornalista Farazmand, a tentativa de se obter algum tipo de vantagem, os dois almejam se tornarem pessoas bem-sucedidas e privilegiadas. Tirando o Juiz Haj Agha que exprime pouca empatia pelo acusado, um dos policiais que fizeram a prisão de Sabzian chega a demonstrar um pouco de solidariedade para com este. Observamos isso na cena em que Kiarostami faz a seguinte pergunta ao policial: “Que tipo de homem ele é?”, e o policial: “Não é do tipo que faz essas coisas”, Kiarostami insiste: “Como assim?”, e o policial rindo comenta: “Não parece do tipo que comete fraudes” (Close-up, 1990).

Kiarostami (2004) acreditava que os personagens principais do ocorrido concordaram em participar das filmagens da obra, pois queriam ter sua imagem representada e gravada em uma película cinematográfica. Embora, alguns tivessem que desempenhar um papel que os deixassem mal vistos, ter sua imagem midiaticizada era proveitoso, já que nesse meio eles poderiam ser um outro. Esse outro, não vem do termo de objetificação que até agora

25

Oriana Fallaci foi uma famosa jornalista italiana, popular pelas suas matérias sobre coberturas de guerras e das entrevistas com grandes líderes mundiais de seu tempo. Uma das suas maiores entrevistas foi com o ex-líder supremo do Irã, Aiatolá Khomeini. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1609200610.htm>. Acesso em: 30 jul. 2022.

essa dissertação se centrou, mas de ter um eu potencializado, isto é, um outro de si ideal. Todos os apontados ambicionam melhorar sua imagem perante o corpus social que ocupam, assim como Sabzian.

O cinema respondia ao desejo, comum a cada ser humano, de tornar-se um outro. Não era apenas Sabzian, mas também as crianças da Família Ahankhah que não tinham vontade de ser elas mesmas, de assumir seu verdadeiro eu; elas o repeliam para voltarem-se a um eu ideal (Kiarostami, 2004, p. 229-230).

É interessante salientar que *Close-Up* possui três montagens, sendo a versão veiculada internacionalmente e analisada aqui decorrente de um erro. Sobre essa pluralidade de montagens Kiarostami (*apud* Ciment e Goudet, 1997) comenta que montou o filme três vezes. Tendo a sua versão oficial produzida na exibição do filme no festival de cinema de Mônaco, ao ajeitarem as bobinas da obra para a projeção, acabou ocorrendo um equívoco e elas foram dispostas de maneiras diferentes, o diretor não conseguiu conter a falha técnica a tempo, mas acabou gostando e a aderindo para uma exibição distributiva internacional (Kiarostami, 2004). Já a montagem anterior acabou sendo veiculada apenas no Irã. Das poucas informações que temos dela, esta se inicia com a Sra. Ahankhah abordando Sabzian no ônibus enquanto este lê o folheto do filme (Bernardet, 2004).

Mesmo que o filme possua mais de duas montagens, a montagem veiculada apenas no Irã não difere da internacional no processo de desconstrução dos *sujeitos-outros*. Kiarostami acredita que a Família Ahankhah se permitiu ser enganada por Sabzian e seus integrantes até quiseram isto. O diretor expressa isso na cena inicial de abertura do filme exibido apenas no Irã (Ciment, 1991). Sobre as diferentes montagens Kiarostami (2004, p. 233) afirma que:

Em minha opinião, a possibilidade de voltar a colocar as mãos na montagem só surge quando os filmes são muito bons - e mesmo invertendo as bobinas a qualidade permanece inalterada - ou então, pelo contrário, quando são decididamente ruins. *Close-Up* poderia entrar tanto na primeira categoria como na segunda.

Logo, ao decidir iniciar o filme com a cena da Sra. Ahankhah e Sabzian no ônibus o interesse de Kiarostami era mostrar que não foi Sabzian que se apresentou como Makhmalbaf, mas sim a Sra. Ahankhah que iniciou uma conversa com ele sobre o folheto do livro e, portanto, supôs que este era Makhmalbaf. Sabzian confirmou o fato e se aquietou, a Sra. Ahankhah insistiu em conversar com ele fazendo mais perguntas de como “alguém importante como ele andava de ônibus?” e comentando sobre o interesse artístico de seus filhos, o que levou Sabzian a se oferecer para fazer um filme com eles e assim dando início ao

caso. Ou seja, ambos construíram a impostura, porém o primeiro passo foi da Sra. Ahankhah e sua família corroborou, Sabzian não fez parte disso sozinho (Bernardet, 2004).

É interessante perguntarmos qual o motivo de a Família Ahankhah deixar e até querer serem enganados por Sabzian. Essa fala remete-nos que, para que Sabzian pudesse atuar o papel de diretor era necessário um público, no caso, a Família Ahankhah acabou preenchendo este requisito; eles eram os espectadores, porém, Sabzian era o público deles. Isto é, deixaram-se enganar-se, pois estavam lisonjeados em serem notados por um suposto alguém de renome e que poderia de alguma forma mudar o patamar sociocultural deles, logo era necessário demonstrar que eles já o eram, reforçando a imagem que almejavam.

Notamos que poder ter uma imagem em um filme é encarado como um meio de ascensão elevando o prestígio de uma pessoa. Segundo Ishaghpour (2004, 101): “Esse desejo tão forte pelo cinema esteve ainda na origem dos acontecimentos que levaram a *Close-Up*: a aventura inverossímil e, no entanto, verídica de um grupo de pessoas que, sem câmara, fizeram todo um filme a propósito do cinema”. Partindo desse ponto, notamos que o cinema é um local no qual uma pessoa invisibilizada como Sabzian e uma família de classe média comum podem tornar-se sujeitos excepcionais. Por isso, Kiarostami (2004, p. 232) comenta que: “O filme é autobiográfico eu me assemelho seja a Sabzian seja a sua família; enganei as pessoas e fui enganado por elas”. Ou seja, essa vontade de ser um outro de si em potência não reflete apenas nos personagens de *Close-Up*, mas também a Kiarostami e aos espectadores que buscam no seu dia a dia e no cinema, maneiras de conseguirem ser um outro de si ideal.

3 BADI, O SUICIDA

3.1 Aonde vamos?!

O próximo outro de Kiarostami é Badi, personagem principal de *Gosto de Cereja*, filme a ser analisado neste capítulo. Um espaço de sete anos separa Sabzian de Badi, porém assim como Sabzian, Badi é um protagonista bastante complexo. Entretanto há uma questão fundamental que diferencia drasticamente ambos: Sabzian deixa-nos adentrar em suas adversidades, ele quer ser olhado para sair do estado de invisibilização em que se encontra, já Badi é um dos personagens mais duros e enigmáticos de Kiarostami, ele só mostra um lado de si, não dando a oportunidade de aprofundamento em suas demandas.

As únicas informações que temos de Badi é que este é um homem de meia idade em busca de alguém que faça um determinado trabalho para si. O ofício é aparentemente fácil, pegar uma pá e jogar terra em um corpo e reembolsar uma boa quantia em dinheiro, porém não é qualquer corpo, mas o corpo sem vida do próprio Badi. Quais motivos levaram Badi a querer suicidar-se? Creio que nunca saberemos tal informação, especificamente pela forma como o filme foi construído, de modo a nos omitir tal esclarecimento, porém as causas dessa omissão serão exploradas na construção deste capítulo.

Antes de nos concentrarmos em Badi, a sua vontade de suicidar-se e a relação de outro que este mantém com Kiarostami será necessário nos debruçarmos nesses sete anos que separam as duas produções e buscar compreender o que ocorreu nesse período para que Kiarostami se dedicasse à produção de um filme sobre um suicídio. Por agora, realizar esta atitude não é essencial apenas para um melhor entendimento desta obra, mas da produção subsequente a ser analisada nesta dissertação, o filme *O Vento nos Levará*, que além de retratar a morte por outra perspectiva, nos mostra as diversas formas pelas quais o outro se faz presente na cinematografia do diretor. Compreendendo onde estamos, podemos entender aonde vamos, logo, o que ocorreu nesse espaço de sete anos para que enfim Kiarostami realizasse a produção de *Gosto de Cereja*?

Segundo Kiarostami (2004), antes de decidir produzir o filme, este estava muito imerso no campo da poesia e da filosofia, especialmente nos versos de Omar Khayyam [1048 d.C - 1123 d.C] - um importante, matemático, astrônomo e poeta da antiguidade persa. “Seus versos lembram continuamente a presença da morte e a necessidade de conviver melhor com essa ideia; porém, não para nos tornarmos pessimistas, mas para tomarmos consciência da natureza do homem e para melhor rendermos graças à vida” (Kiarostami, 2004, p. 244). É na busca de uma maior conscientização sobre a vida que Kiarostami passa a abordar a temática

da morte em seus filmes, contundo o pontapé inicial não se dá em *Gosto de Cereja*, mas sim em *E a Vida Continua*, produzido no mesmo ano da estreia de *Close-Up* e lançado dois anos após a estreia deste, em 1992.

O filme nasce a partir de uma tragédia que se abateu no Irã em 1990; um terremoto de grande magnitude que destruiu vastas regiões do país. Dentre muitos desses territórios estavam as localidades de Koker e Poshteh, áreas onde o diretor havia gravado o filme *Onde Fica a Casa do Meu Amigo*. Como já mencionado no capítulo anterior, *Onde Fica a Casa do Meu Amigo* conta a história de uma criança que busca a casa de seu colega de classe para entregar-lhe o seu caderno de atividades que está consigo por tê-lo pego por engano. O filme de premissa singular foi premiado, em 1989, com o Leopardo de Bronze, no Festival Internacional de Cinema de Locarno²⁶, ocasionando em uma projeção internacional de Kiarostami e se tornando uma obra clássica do diretor, como da cinematografia iraniana. Com isso, os filmes subsequentes de Kiarostami e o próprio diretor passaram a receber grande destaque internacional.

Além da destruição que se abateu nessas regiões por causa do terremoto, o impacto gerou grande comoção nacional. A mídia do país anunciava que 95% da população da localidade teriam morrido soterradas (Kiarostami, 2004). Aflito com o destino de seus protagonistas, o cineasta decide visitar a região com seu filho, mas acaba por não conseguir notícias deles. Em seguida, Kiarostami parte para uma exibição, em Mônaco, de *Onde Fica a Casa do Meu Amigo*, lá é questionado sobre os espaços em que se ambientou o filme, ao que responde que a região não mais existia e detalha sobre o terremoto e o que viu na sua visita (Kiarostami, 2004). Em sua volta ao Irã, o diretor percebe que a imprensa e o país como um todo passaram a procurar os garotos. “Parecia que todos os iranianos estavam preocupados com o destino das duas crianças. Os heróis de meu filme haviam se tornado os símbolos daquela região” (Kiarostami, 2004, p. 234). Entretanto, o cineasta menciona que começou a ver a tragédia por outros olhos, buscava a vida existente para além dos escombros gerados.

O drama adquiria um outro valor e uma nova dimensão. De um lado, a tragédia; de outro a sensação do sol escaldante, a extraordinária presença das montanhas contrapondo-se às ruínas. Podia sentir um extraordinário instinto de vida. Foi nessa dicotomia entre a beleza da natureza e a catástrofe humana que encontrei as razões para realizar *E a Vida Continua*, para mostrar aquilo que vivi nessa viagem, toda minha experiência, o olhar das pessoas que escaparam ao sismo, o seu entusiasmo em continuar a viver (Kiarostami, 2004, p. 235).

²⁶ O Festival Internacional de Cinema de Locarno é considerado um dos mais renomados festivais internacionais de cinema.

Ou seja, *E a Vida Continua* é uma ode à vida, um enaltecimento da vida a partir de um olhar de coletividade e união perante uma tragédia sem escapatória aparente. Em uma região em que houve muitos mortos, mas também é um espaço onde ainda existe muita vida, no qual os sobreviventes escolhem continuar em busca de dias melhores que virão. Já *Gosto de Cereja* também é um filme de valorização a vida, porém a partir da possibilidade de uma escolha sobre viver ou morrer. Essa decisão vem a partir de um senso de responsabilização compartilhada, pois Badii mesmo sendo o seu próprio executor conclama a presença de uma companhia para comprometer-se com o seu corpo e sua decisão.

Tal comparação se faz essencial para entendermos os meandros que levaram Kiarostami a produzir *Gosto de Cereja*. A obra subsequente a *E a Vida Continua* é *Através das Oliveiras*, porém podemos definir esta produção como um falso *making of* de *E a Vida Continua*, por isso este filme não será desenvolvido neste tópico ou possuirá alguma comparação com *Gosto de Cereja*. O próprio Kiarostami (2004, p. 242) comenta que: “Presente e passado misturam-se num mesmo tempo. *Através das Oliveiras* e *E a Vida Continua* estavam de tal modo encadeados que, no momento das filmagens, nem eu conseguia distingui-los”.

Isto é, podemos identificar que o interesse do diretor em debruçar-se sobre a temática da morte dá-se, inicialmente, por causa do terremoto que ocasionou a destruição dos vilarejos de Koker e Posteh, porém, com base nos filmes e nas falas de Kiarostami, a morte é estudada não como um fim, mas um meio de entendermos a vida. Essa perspectiva reflexiva sobre a vida é reforçada pelos filmes deste período (1990-1999), já mencionado aqui, sendo considerado uma fase de amadurecimento cinematográfico do diretor, derivada de um envelhecimento e maturação do próprio diretor como pessoa, em que refletiu em suas produções. No documentário *Abbas Kiarostami: A Arte de Viver* (2003), Kiarostami comenta que:

Fiz meus primeiros filmes para instituições cuja função era fazer filmes para crianças. No início, eu ficava feliz, fazendo esses filmes, mas aí começaram a me dizer que tipo de filme eu devia fazer e me senti desconfortável com isso. Ao fazer estes filmes, minha própria visão do mundo era afetada pelo modo como minhas personagens infantis viam o mundo. Nos meus filmes mais recentes, essa função foi transferida para as personagens adultas: especialmente o tipo do velho.

Gosto de Cereja é um filme que tem sua temática central sobre uma responsabilidade compartilhada. Por isso, neste capítulo, não iremos destrinchar as causas que levaram Badii à decisão de se suicidar, mas buscaremos compreender, assim como Sabzian, o que faz este ser um possível outro de Kiarostami, a construção cinemática desse personagem,

a sua trajetória em torno do suicídio e a responsabilidade compartilhada. A partir dessas proposições poderemos entender de maneira expressiva a questão do outro na cinematografia do diretor.

3.2. Badii

Como já mencionado, Badii é um personagem enigmático e se mantém assim do início ao fim da obra. As suas primeiras impressões denotam um homem de meia idade, com ar sério e vigilante, a percorrer ruas em construção em Teerã. Essa postura com o acréscimo de Badii rondar estes espaços em busca de um homem que faça um determinado trabalho para ele, faz com que este exprima um caráter ambíguo e duvidoso. Os homens sondados pelo personagem são exclusivamente rapazes carentes em busca de um trabalho ou que estão passando por problemas financeiros e procuram meios de contornar isto.

Nas cenas iniciais de *Gosto de Cereja*, podemos ver o personagem a percorrer um grupo de homens de diferentes idades, de feições abatidas e que se jogam para cima do carro se oferecendo para trabalhar, porém são ignorados por Badii. Este continua a percorrer as ruas e se depara com um rapaz em uma cabine telefônica, a falar de maneira exaltada sobre a quantia que estão oferecendo pelo seu serviço não ser suficiente para bancar uma refeição. Badii o ouve, denota interesse pela figura do rapaz e passa a persegui-lo, oferecendo uma carona que é recusada pelo homem. Assustado, o rapaz se esconde de Badii, mas este continua a esperá-lo e o chama novamente. O homem vai até o carro, e Badii menciona que pode ajudá-lo financeiramente, porém mais uma vez é rejeitado e acaba sendo ameaçado.

Em seguida, Badii se direciona até um lixão e encontra um homem que devido a sua aparência e maneira de se expressar evidencia algum transtorno mental. O homem trabalha catando sacolas plásticas e as vende para uma fábrica da região. Badii expressa curiosidade por ele e passa a fazer uma série de questionamentos sobre sua vida pessoal. Por fim pergunta se o rapaz está disposto a realizar um trabalho para ele, porém o homem diz não ser capaz de realizar nenhum outro trabalho, apenas o que já faz.

É interessante nos atentarmos à postura de Badii neste primeiro momento, pois temos uma prévia de como toda a dinâmica do filme irá ocorrer, especialmente no modo como o personagem principal aborda e sonda os homens. O modo como Badii busca, expressa que ele está determinado a suicidar-se e procura um homem de ação para colaborar consigo. Porém, ainda que ele vá atrás de rapazes necessitados a fim de que estes o auxiliem, não quer uma pessoa que esteja em uma situação desesperadora, já que corre o risco de ser enganado.

Por isso rejeita os primeiros homens que demonstram estar bastante necessitados. O segundo homem denota ser alguém mais comprometido, pois mesmo que ache que o valor que está a receber por seu serviço é demasiado baixo, parece se comprometer a exercer o seu papel. Esta atitude faz com que Badii o veja como alguém com as qualidades ideais para o ofício que tem a oferecer.

O último homem é mais instigante, ao olharmos para as suas feições, deduzimos que ele é alguém que possui algum tipo de transtorno mental, o seu ofício é apenas o de catar sacolas e vendê-las. Como mencionado, Badii manifesta grande interesse por ele e até pergunta se este quer realizar um trabalho para ele. Entretanto, o foco nessa cena não é sobre este catador de sacolas ser um potencial coveiro de Badii, mas exprimir que mesmo em busca de alguém para realizar tal ato, o personagem procura um indivíduo com quem possa compartilhar um pouco de si, alguém que seja capaz de conversar consigo e de ouvi-lo, embora Badii esteja bastante certo da atitude que quer tomar e não revele os motivos que o levaram a tomar tal decisão.

Para além disso, podemos notar neste início que o filme irá centrar-se todo no carro. Aqui o carro não é só um cenário ou um meio de locomoção, mas também um espaço psicológico de Badii. Este ambiente será demonstrado em *close-up*, já que por se passar quase todo dentro do carro não é possível existir uma variedade de planos ou enquadramentos, indicando uma não mobilidade e rigidez de Badii. Ou seja, ele aparece como alguém convicto de sua decisão, mas em busca de alguém que seja capaz de adentrar seu espaço pessoal para ajudá-lo, mas sem que este interfira em convencê-lo a não se suicidar.

Figura 7 - Sequência inicial de *Gosto de Cereja*.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

3.2.1. *Seria Badii homossexual?!*

Há uma curiosidade nesta sequência inicial que pode nos ajudar a compreender a construção do personagem aqui exposto, mas também a assimilarmos como o cinema de Kiarostami é entendido e interpretado por diferentes contextos socioculturais. O fato de Badii transitar por ruas em construção, sondando homens e oferecendo um serviço, conduziu os espectadores ocidentais a presumirem uma tendência homoafetiva no personagem. Ao ser indagado sobre essa questão Kiarostami (*apud* Ciment e Goudet, 1997) afirmou que tal suposição foi intencional, pois em suas obras ele gosta de deixar as situações ambíguas a fim de confundir o espectador e assim fazer evidenciar as próprias perversões de quem assiste no personagem.

No texto *Um filme, cem sonhos*, escrito por Kiarostami para o colóquio “O cinema rumo a seu segundo século”, em Paris, no ano de 1995, devido às comemorações do centenário do cinema, o diretor afirma que o ato de ver um filme é solitário, mesmo que a exibição da obra possa ser compartilhada, vide as salas de cinema. Esse compartilhar coletivo/individual de uma obra faz com que uma mesma produção fílmica seja interpretada e compreendida de distintas maneiras pelo espectador. Essa assimilação se baseia nas vivências pessoais de quem vê, que são projetadas sobre o filme. Segundo Kiarostami (1995); “Uma

história também requer lacunas, espaços vazios como em palavras cruzadas, lacunas que cabe ao público preencher”.²⁷

Essas lacunas são essenciais para o entendimento de um filme e para sua variabilidade, especialmente os do diretor em questão. “Acredito num tipo de cinema que dá maiores possibilidades e tempo para seu público. Um cinema inacabado que atinge a conclusão através do espírito criativo do público, resultando em centenas de filmes. Pertence aos membros daquele público e corresponde ao seu mundo”²⁸ (Kiarostami, 1995). Em *Gosto de Cereja* a lacuna principal dá-se em um não aprofundamento das causas que levaram à decisão de Badii de suicidar-se e não há uma possível homossexualidade do personagem. Logo, a construção criativa compartilhada com o público responde parcialmente esse entendimento. Grande parte dessa suspeita dá-se por uma falta de compreensão do público ocidental ao contexto sociocultural iraniano e um desconhecimento sobre o modo de produção fílmico de Kiarostami.

Considerando o histórico relacionado com a segregação sociocultural entre homens e mulheres na sociedade iraniana, cuja ordem jurídica governamental é baseada na *Sharia*, é possível compreender os motivos que levam o personagem Badii apenas a se aproximar e buscar rapazes para o auxiliar. Não seria de bom tom e nem socialmente aceitável que ele sondasse mulheres e as convidasse para algum tipo de trabalho. Para além do contexto sociocultural e religioso do país, há também um desconhecimento da maneira com que Kiarostami produz seus filmes. Mesmo que o cineasta produza e incentive uma interpretação individual de algo coletivo, promovendo e estimulando a diferença de suas produções, o diretor é conhecido por ser conservador em suas obras.

Até o ano de lançamento de *Gosto de Cereja*, em 1997, os protagonistas principais de suas produções eram inicialmente crianças do sex masculino e em seguida homens de meia idade. Raras foram as vezes em que o diretor abordou algum tipo de relação de maneira mais íntima sobre a vida conjugal, muito menos a vida sexual de algum personagem. Um dos poucos filmes que retratam a vida de um casal²⁹ é o já mencionado *Relatório*. Porém, esta produção é mais centrada na relação conflituosa do homem com o seu trabalho, a sociedade complexa em que vive e a difícil convivência com a esposa. Em nenhum momento há um

²⁷ Trecho original: *A story also requires gaps, empty spaces like in a crossword puzzle, voids that it is up to the audience to fill in.*

²⁸ Trecho original: *I believe in a type of cinema that gives greater possibilities and time to its audience. A half-created cinema, an unfinished cinema that attains completion through the creative spirit of the audience, so resulting in hundreds of films. It belongs to the members of that audience and corresponds to their world.*

²⁹ O casal aqui exposto se encontra em uma relação heteronormativa.

questionamento ou dedução da sexualidade do personagem ou sobre algum tipo de ato sexual em si, e em geral tal tema não é apontado na obra de Kiarostami de maneira direta, nem aprofundado. Seus protagonistas são mais reflexivos e questionadores sobre a sua existência e a relação destes com o mundo ao qual pertencem.

Essa não abordagem destes temas em suas produções pode ser explicada com base no trabalho exercido pelo diretor na Kanun, na década de 1970. Segundo Kiarostami (2004, p. 200-201) o cinema comercial dessa época se dividia em: “Divertir os espectadores e, por outro, alguns exemplos de cinema engajado, de difícil inteligência para os espectadores. [...] Os filmes da Kanun estão a meio caminho dos dois gêneros”. Além disso, por ser um Instituto financiado pelo governo os filmes não precisavam se adequar ao mercado fílmico da época, já que havia patrocínio para a realização das obras e para sua distribuição. “Tínhamos liberdade para experimentar, livres de pressão da censura. O elemento decisivo foi nosso público: era composto de crianças. Contávamos histórias de crianças e nossos filmes não falavam nem de sexo nem de violência, que nesses anos imperavam” (Kiarostami, p. 201, 2004).

Após a revolução, muito do modo de se fazer cinema mudou, especialmente pelo fato de a produção cinematográfica do país ter sido paralisada por quatro anos, devido à nova constituição governamental que estava sendo implementada, desta vez, muito mais rígida, associada aos costumes fundamentalistas islâmicos. Entretanto o cineasta manteve-se dedicado a abordar as mesmas temáticas e o mesmo estilo de produção, porém cada vez mais refinado e especializado. Ao ser indagado sobre este período o diretor respondeu:

As dificuldades que os cineastas tiveram de enfrentar permitiram, entretanto, que eles aperfeiçoassem a própria estética e melhorassem as próprias obras. Quanto a mim, não sofri muito porque já tinha elaborado uma forma de autocensura que evitava certos temas que não agradariam o governo. Em todo o caso, se em meus filmes anteriores e posteriores à revolução não se registram mudanças é porque as pequenas coisas que me interessavam não mudaram (Kiarostami, 2004, p. 215).

Com isso podemos compreender que o cineasta deixa lacunas em seus filmes com a intenção de estimular o espectador a participar de maneira criativa da obra. Essa multiplicidade de interpretação deixa margem para o público deduzir, no caso de Badii, uma suposta homossexualidade do personagem, mas tal percepção se analisada a partir de uma compreensão sociocultural e religiosa do país e da maneira com que o diretor realiza suas produções torna-se infundada.

No Irã, a homossexualidade é considerada um crime grave, possuir e manter relações homossexuais é um ato passível de pena de morte. Logo, não é lícito propagar ou mencionar esta temática em um algum meio midiático. Porém, é interessante salientar que tal

pena não é aplicada em todo país muçulmano, pois nem todos os países implementam a *Sharia* da mesma maneira. Já que o mundo muçulmano é bastante plural, há países mais flexíveis na aplicação da *Sharia*.³⁰

3.3. Sobre o suicídio

Voltando-se a temática do suicídio a partir da perspectiva religiosa islâmica, temos no capítulo (*surata*) A Vaca (*Al-Baqarah*) do Alcorão, livro sagrado da religião islâmica, o versículo (*ayat*) 195 que diz: “Fazei dispêndios pela causa de Alá, sem permitir que as vossas mãos contribuam para vossa destruição, e praticai o bem, porque Alá aprecia os benfeitores” (Nobre Alcorão, 2005, p. 52). Além disso, também há no capítulo As Mulheres (*An-Nisa*), o versículo 29, que fala: “Ó vós que credes! Não devoreis, ilicitamente, vossas riquezas, entre vós, mas é lícito existir comércio de comum acordo entre vós. E não vos mateis. Por certo, Alá, para convosco, é Misericordioso” (Nobre Alcorão, 2005, p.132).

Conforme referido, o islã abrange todos os campos da vida de seus fiéis, nestes dois versículos apresentados aqui temos o que podemos considerar ser um código de conduta. Em ambos podemos notar que Alá é a figura central, ele é a vida, ele é a luz, ele é a misericórdia, em nome dele se pode fazer dispêndios, por ele se deve manter boas relações comerciais com seus pares. Alá aprecia a vida, a boa convivência, a união e a fraternidade de si e para com os seus semelhantes, jamais a morte e muito menos o suicídio. Segundo Lewis (2003, p. 73), “Os livros da lei islâmica são muito claros quanto à questão do suicídio. É um grande pecado, punido com a danação eterna sob a forma da repetição sem fim do ato através do qual o suicida se matou”. Essa repetição do ato suicida para além da vida terrena é demonstrada por Lewis (2003, p. 73) neste trecho retirado das tradições do Profeta (Profeta Mohammad):

O Profeta também disse: Aquele que se enforca enforcará a si mesmo no inferno, e aquele que se esfaquear esfaqueará a si mesmo no inferno... Aquele que se lança de uma montanha e se mata lançará a si mesmo aos fogos do inferno para todo o sempre. Aquele que toma veneno e se mata levará seu veneno nas mãos e o beberá no inferno para todo o sempre... Quem quer que se mate de alguma maneira será atormentado da mesma maneira no inferno... Quem quer que se mate de alguma maneira neste mundo será atormentado do mesmo modo no dia da ressurreição.

³⁰ Fonte: AMERISE, Atahualpa. O que o Alcorão diz sobre a homossexualidade e porque ela é punida no mundo muçulmano. G1, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/12/11/o-que-o-alcorao-diz-sobre-a-homossexualidade-e-por-que-ela-e-punida-no-mundo-muculmano.ghml> . Acesso em: 19 set. 2023.

Ou seja, o suicídio é invariavelmente desaconselhável e passível de punição na religião islâmica e nos países que regem a *Sharia*. Kiarostami (*apud* Ciment e Goudet, 1997) corrobora esta perspectiva afirmando que no Irã o ato de se suicidar é banido e considerado um ato egoísta. Por consequência, representar o suicídio a partir de um meio artístico não é interessante ou aconselhável. Segundo Alessandra Meleiro (2006) em seu livro *O Novo Cinema Iraniano*, o cinema pós-revolucionário, assim como no período Pahlavi encabeça uma série de censuras. Meleiro também menciona uma regulamentação de 1996, chamada de *Os princípios e Procedimentos Operacionais do Cinema Iraniano*, na qual há uma série de códigos de conduta e proibições sobre a produção de um filme, uma dessas desautorizações remete à postura de Badii: “Mostrar de maneira positiva um personagem que prefira a solidão à vida coletiva” (Meleiro, 2006, p. 66).

Em *Gosto de Cereja*, temos uma tentativa do diretor de promover a reflexão, questionamentos, indagações sobre um tema tão complexo como o suicídio, especialmente quando tal abordagem é desaconselhada pelos órgãos reguladores culturais do país. Segundo Kiarostami (*apud* Ciment e Goudet, 1997), é através da arte cinematográfica que esse questionamento sobre a vida pode se fazer mais presente, alcançar mais pessoas e gerar questões. O diretor também menciona que vê o tema do suicídio como um ato de compromisso para com a vida. Quando compreendemos que temos a escolha de poder dar fim às nossas vidas, podemos optar por encerrá-las ou nos tornamos pessoas mais conscientes sobre o modo como vivemos.

Pensar sobre a finitude das vidas humanas faz com que sejamos capazes de transformar nossa realidade a partir de uma maneira agregadora e consciente de nossos atos. É olhar para a vida pela ótica do existir. “Se estamos nesta terra, é para fazer alguma coisa, para nos sentirmos totalmente responsáveis por algo ou alguém. Você notará que somente o questionamento permite chegar a esse tipo de raciocínio” (Kiarostami *apud* Ciment e Goudet, 1997). É semelhante a *Close-Up*, no qual o diretor usa da arte fílmica para realizar uma aproximação mais humanizada a Sabzian a fim de que pudéssemos compreender as subjetividades e complexidades do personagem para um julgamento mais justo a de seu comportamento. Já em *Gosto de Cereja* temos a mesma ação de usar a arte para a reflexão de uma determinada questão incômoda, porém a temática aqui é exposta por meio da responsabilização de uma escolha, partindo de um compromisso do ato perante o outro. Isto é, quando Kiarostami não nos fornece um aprofundamento da subjetividade de Badii, assim como ocorreu com Sabzian, leva-nos a centrarmos na decisão do personagem de encontrar alguém que o apoie na sua decisão.

Devemos enfiar a faca no coração e não hesitar em transformá-la na ferida para trazer à tona o que há de mais profundo no homem. Esta é a única maneira de produzir um efeito, talvez de exercer uma influência. Esta é a importância, a nobreza da arte. O principal é estar em conflito e colocar-se, precisamente, ‘em questão’ (Kiarostami *apud* Ciment e Goudet, 1997).

No desenvolver do filme somos apresentados a três personagens coadjuvantes que são submetidos a essa difícil questão: um jovem soldado curdo, um seminarista afegão, e o último, Bagheri, um taxidermista idoso. Estes três homens, cada um com uma função específica e com idades diferentes, conotam as fases da vida de um ser humano e do próprio personagem em si, além de serem um aspecto que rege a moralidade cultural e religiosa da sociedade. Entretanto, a relação que estes mantêm com Badii na trama e o aprofundamento destes personagens por si só, não será realizado nesta seção. O foco atual perpassa pela construção do suicídio no personagem Badii por Kiarostami, os outros atores foram citados agora para que compreendamos que para além deles há um quarto ator na trama: o espectador.

O conflito perpassa as telas, chegando a nós, espectadores, que acabamos sendo questionados se seríamos capazes de ajudar Badii em sua decisão. Esse confronto não se resume apenas ao fato do suicídio em si, mas à própria morte, considerada culturalmente um dos maiores tabus da atualidade. “Aquele homem deveria permanecer um mistério, para que fosse mais fácil fazer dele uma abstração e para que a questão do suicídio fosse considerada não um problema desse personagem, mas de cada espectador” (Kiarostami, p. 245, 2004). No texto “Inscribendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário” da teórica e crítica de cinema americana Vivian Sobchack (2005) esta menciona que o modo como a morte é representada nos dias atuais foi fruto de uma mudança representativa radical ao longo dos séculos. Nos primórdios, a morte era considerada um evento público e social, mesmo que fosse temida ela ainda possuía um caráter familiar. Isto por haver uma associação da morte com algo natural, morrer era algo intrínseco do ser humano, assim como o nascer, porém, com o decorrer dos séculos a sociedade passou a se tornar mais centrada no indivíduo.

Segundo Sobchack (2005, p. 129) foi com a ascensão da Era Vitoriana, no século XIX, que a morte passou a perder o seu caráter de naturalidade e começou a ser vista como uma ruptura abrupta do viver, tornando-se algo irracional:

Essa ruptura entre a morte e a vida social cotidiana, a ligação da morte com o irracional, o convulsivo, o erótico, o sexual e o privado, é fomentada pelas sublimações e repressões da cultura vitoriana do século XIX, que encontra expressão deslocada em várias formas de romantismo. Surge o fascínio mórbido, histórico e

erotizado com a ideia da morte. A morte passa a ser associada não apenas ao erótico, mas também ao exótico.

Mesmo com a crescente exotização da morte nesse período, ela ainda era centralizada no lar e possuía ainda uma naturalização, enquanto a visão da morte como antinatural passa a vigorar em decorrência dos avanços medicinais e tecnológicos do século XX.

Os encontros com a morte natural tornaram-se menos comuns. A morte natural tornou-se menos ‘natural’ - por um lado, passou a participar menos da vida diária e, por outro, a ser atribuída principalmente a causas ‘alheias’ denotes exóticos. Cada vez mais institucionalizada, medicalizada e tecnologizada, a morte natural foi deslocada não na representação elaborada, mas no espaço físico. O evento da morte foi retirado do lugar que ocupava na casa e no dormitório para um quarto de hospital ou necrotério onde o agonizante e o morto podiam ser ‘vigilados’ por profissionais e ‘velados’ pela família e pela comunidade (Sobchack, 2005, p. 130).

Essa transferência da morte do lar para a morte hospitalizada faz com que ela seja percebida como algo que pode ser evitado, o indivíduo não morre porque aquele era o momento de sua partida, mas porque a medicina não conseguiu salvá-lo. Logo, a morte passa a ser tratada e representada como algo abrupto, repentino e súbito. Por isso, a morte torna-se tão complexa de ser comentada na vida cotidiana, ela não nos é bem-vinda, tornando-nos temerosos de sua presença seja ao mencioná-la ou ao vê-la. Invariavelmente, a representação em um ambiente artístico como o cinematográfico não seria diferente. “Mesmo assim, de todas as transformações por que passa o corpo vivo em nossa cultura, o evento da morte parece particularmente privilegiado em sua ameaça à representação. Na verdade, desafia de tal modo nossa noção de representação que parece irrepresentável” (Sobchack, 2005, p. 133).

Já compreendemos que Badii é uma pessoa misteriosa e enigmática em busca de alguém que o ajude a velar seu corpo sem vida. Nas cenas iniciais, já expostas aqui, o personagem não revela o motivo de sua busca, porém mesmo quando este menciona o que pretende fazer consigo as causas também não são expostas. Ainda que ele busque no outro um auxílio, não age como alguém que mereça ser ajudado, no sentido de reverter a sua decisão, pois Badii está por si só sentenciado. A omissão de informações sobre as causas, além de convocar o espectador para o debate, ocasiona em uma perspectiva de escuta reflexiva sobre o viver e sobre o olhar presente. Como mencionado, Kiarostami tem como princípio abordar a temática do suicídio de maneira existencialista, logo, o diretor não possui a intenção de nos mostrar um corpo suicidado ou o ato propriamente dito, mas sim uma consciência do estar. Estar é existir, é presença, é partilhar, é comungar consigo, com o outro e com o ambiente em que estamos inseridos.

Queria registrar a consciência da morte, a ideia da morte que só o cinema sabe tornar aceitável. Essa ideia impõe-se quando a tela fica negra, quando a luz desaparece por trás das nuvens e todas as luzes se apagam. Percebemos que já não há mais nada, que a vida – como o cinema – provém da luz e, ao mesmo tempo, entendemos que o cinema e a vida são uma coisa só (Kiarostami, 2004, p. 245).

A consciência da morte à qual Kiarostami se refere é na realidade a consciência da vida, do estar, pois a morte por si só não pode ser representada, o que nós temos acessos é a um corpo, um corpo morto, outrora um corpo em estar. Não há uma sensação, um pensamento, uma consciência sobre o morrer, pois quando alguém de fato morre, não temos acesso a algum tipo de informação de que maneira foi morrer e de como está depois desse acontecimento. A morte é literalmente um fim de tudo, não há um a mais, é algo que acaba com qualquer existir. “Em nossa cultura, é percebido como o último e derradeiro ato de semiose. É sempre original, não convencional e chocante, e seu evento sempre representa, simultaneamente, o processo de produção de signo e o fim da representação” (Sobchack, 2005, p. 133-134).

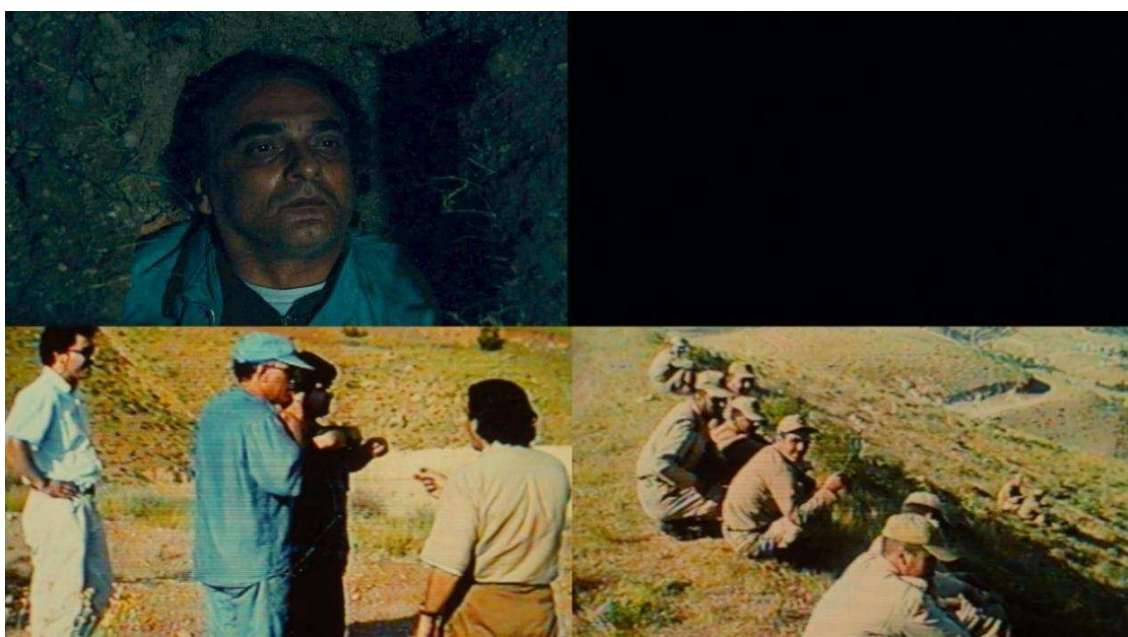
Logo, a consciência que temos é dos valores que envolvem as nossas vidas, pois mesmo que sejamos plurais, cada pessoa possui sua individualidade, crenças e princípios próprios que nos levam a estar em um meio social e comungar com seus sujeitos e outros. Sobchack (2005) menciona que a representação da morte, especialmente a cinematográfica, é focada em seu índice, isto é, na dissecação dos vestígios que levaram ao fim abrupto do existir. É essa a visibilidade que temos do ato, ocasionando em uma superexposição da representação do fim de um corpo, ou como a autora menciona uma representação pornográfica da morte. Já que se não dá parar saber o que se sente e seu depois, temos apenas o corpo cadáver em posição de objeto a ser explorado. Um cadáver não nos remete a empatia, pois não tem mais vida, não responde mais por si. Por consequência o indicial aceitável, pautável e sentido da morte será através da violência a este corpo, em um ambiente cinematográfico, a uma pornografia/dissecação da morte (Sobchack, 2005).

O mais eficaz significante cinematográfico da morte em nossa presente cultura é a ação violenta inscrita no corpo vivo visível. Essa proposição é provavelmente a mais controvertida até agora. Embora seja mais descritiva que precristiva, ainda estimula em nós uma resposta ética. Pois se abominamos a violência e a ruptura que ela causa no tecido social e carnal da cultura e da vida individual humana, é difícil reconhecer que seja o melhor significante da morte na representação visual. No entanto, como foi indicado anteriormente a relação primária de nossa presente cultura com a morte é marcada pela natural ‘falta de naturalidade’ da violência hoje em dia. Considerando nossas atuais relações sociais com o evento da morte (a presença visível da morte como algo produzido por causas externas e violentas e a ‘ausência estruturante’ da morte natural), não chega a surpreender que a ação violenta seja o mais eficaz veículo sócio para significar a transformação do ser em não-ser. (Sobchack, 2005, p. 137)

No desenvolver da obra temos uma série de diálogos existencialistas sobre a vida com os três personagens coadjuvantes já mencionados aqui, porém quando é chegada a hora da execução do ato, Kiarostami escolhe, novamente, uma não aproximação do personagem, pois não há intenção de ver o corpo de Badii sofrer uma autoviolência. Temos apenas a visão frontal da residência do personagem, este adentra em sua casa, mas a câmera não, a *mise en scène* é realizada pelas adjacências, de Badii temos a sua sombra, andando pelo espaço interno, entrando no quarto, abrindo a gaveta e ingerindo algo. Em seguida este sai da casa, pega novamente o carro e parte para o local de seu descanso eterno: uma cova aberta perto de uma árvore. Ao chegar no local, Badii senta-se e contempla os pontos de luz vindos da cidade, depois deita-se de olhos abertos para o céu, e vemos a imagem da lua coberta de nuvens, para em seguida a escuridão prevalecer.

Este poderia ser o final da obra, mas como exposto, Kiarostami não nos traz cinematograficamente a consciência da morte, mas sim o do existir, da vida, da luz. Por isso, o diretor surpreende de maneira abrupta a todos colocando cenas de *making of* das gravações do filme. Como se nos dissesse que o que foi apresentado é de fato um filme, ocasionando em uma tomada de reflexões sobre o que foi exposto e nos intimando mais uma vez a uma responsabilização sobre nossas existências. Ainda há luz na escuridão, ainda há vida após um filme.

Figura 8 - Sequência final de *Gosto de Cereja*.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

O fim da obra não é um fim definitivo, pois ainda paira no ar uma série de reflexões sobre a vida, a morte, o universo e tudo mais. Porém, há um questionamento primordial sobre esse final, Badii conseguiu se suicidar?! Não é possível responder tal indagação, essa questão vai pairar na cabeça de cada um que assiste a obra. Kiarostami (*apud* Ciment; Goudet, 1997) afirma que: “Não queria que nenhuma ideia sobre a morte aparecesse na última parte do filme e me recusei a mostrar se o ‘herói’ estava vivo ou morto. Queria ignorar esta questão e sobretudo evitar o final feliz”. É perceptível quanto o cineasta desenvolveu o filme a fim de limitar qualquer relação afetiva e profunda com as questões íntimas e sentimentais do personagem, porém este não realiza isso de maneira completa, pois conseguimos entender o estado emocional de Badii a partir da construção da *mise en scène* e da narrativa do filme. Para entendermos como Kiarostami elabora essas sensações do personagem na obra é primordial captarmos o modo como o diretor concebeu a questão do suicídio em Badii.

3.3.1. A comunicação de Badii

Considerando que Kiarostami (2004) afirma ter elaborado Badii a partir do perfil suicida clássico e analisando o próprio personagem, podemos supor vários pontos de vista do que o levaram a essa escolha. Até porque o cineasta realiza seus filmes a fim de que o espectador o complete, logo, o público olhará o personagem a partir de suas próprias crenças sobre o suicídio. Além disso, mesmo certo de sua atitude, Badii busca alguém para compartilhar de sua dor, ou seja, o personagem procura acolhimento e comunicação. Sobre a busca de Badii por alguém que o ajude nessa aventura, Kiarostami (*apud* Ciment; Goudet, 1997) afirma que: “A única ideia que exploro no filme, como realizador, é que este homem talvez esteja simplesmente à procura, à espera de comunicação”.

Já sabemos que o diretor omite uma série de informações de Badii, criando um personagem que tende a ser recluso sobre si, ao mesmo tempo que busca parceria, auxílio e uma possível comunicação. Kiarostami defende que embora ele seja o criador do personagem, não sabe quais as causas da situação que o levaram a ver no suicídio um alívio para as suas dores. “Eu mesmo não sei nada sobre os problemas dele e realmente não quero que o espectador saiba mais. O meu objetivo não é fazer o público chorar pelo seu destino. Ele não responde às perguntas dos três passageiros, assim como frustra a nossa curiosidade como espectadores” (Kiarostami *apud* Ciment; Goudet, 1997). Porém, essa ausência é transposta, ainda que Badii não verbalize as suas dores e seu estado de espírito, somos capazes de notar

as emoções e os sentimentos do personagem a partir da construção da *mise en scène* e da narrativa do filme.

A paisagem tinha de ser muito semelhante ao estado de espírito do personagem e, do mesmo modo, a fotografia, a relação luz-sombra, o ocre da terra, a areia que, como uma ducha, cobria o personagem no buraco da montanha. Tudo fora planejado, até os trajetos circulares do automóvel (Kiarostami, 2004, p. 245-246)

Para compreendermos como a *mise en scène* do filme nos dá uma pista sobre o estado de espírito de Badii foram escolhidas algumas cenas para serem demonstradas. Com a finalidade de exercer uma melhor análise das imagens a serem apresentadas considerei separá-las em três grupos sendo estas categorias denominadas de: Paisagem; Badii na Paisagem; e Badii no Carro. O motivo para serem apenas estas três divisões deve-se ao fato de o filme se passar quase exclusivamente dentro do carro, as cenas de Badii fora do carro são poucas e quando realiza tal ação o personagem interage mais com a paisagem do que com outras pessoas. O carro em si, é no filme um espaço psicológico do personagem, ou seja, um espaço interno de si e que este tenta apartar do ambiente.³¹ A fim de iniciarmos essas exposições de cenas para a análise, a cena escolhida para este primeiro momento é uma interseção entre Paisagem, Badii na Paisagem e Badii no Carro. Tal escolha é significativa, pois conseguimos perceber como a interação entre a paisagem, o carro e Badii é formulada. Porém, mesmo que essa cena seja algo que podemos considerar como uma junção dessas três modalidades, neste tópico não serão analisados outras sequências com essa tríade de perspectiva, pois as ações de Badii em cenas semelhantes a esta serão melhor exploradas de maneira fragmentada nas categorias elencadas. Logo, a escolha desta cena é crucial para uma primeira abordagem de exibição da hipótese pautada e para adentrar a fragmentação das categorias expostas.

Voltando à cena escolhida, ela é aparentemente banal, mas bastante significativa se olharmos com mais atenção. Badii está a rodar pelos campos à procura de alguém que aceite compartilhar consigo a realização de seu suicídio. Porém, quando essa cena ocorre, já sabemos qual é o trabalho e já fomos apresentados ao primeiro personagem coadjuvante do filme; o soldado recusa a oferta e foge do carro de Badii. Isso ocasiona neste trecho um Badii mais austero, atento ao campo e até um pouco perdido, mas este não demonstra pelo rosto tais expressões, mas sim pelo modo como o carro circula atrás de alguém e em espaços semelhantes, de difícil diferenciação.

³¹ Por se tratar de uma temática mais complexa, tal tema será aprofundado em um tópico subsequente.

Em um determinado momento, o carro de Badii perpassa uma estrada de terra na qual por cima dela há um morro onde vemos uma série de homens segurando enxadas e arando a terra. Ao passar por este ambiente o carro parcialmente despenca da estrada de terra e uma roda fica presa. Badii sai do carro e olha a situação em que o pneu do carro se encontra, é nesse instante que vemos os homens que estavam arando a terra se mobilizarem para ajudar a ‘desenterrar’ o carro do personagem. Essa aproximação e ajuda destes homens que trabalham com a terra para com Badii é potencializada pelos planos cinematográficos usados na cena. Nesse início de sequência o plano cinematográfico é o plano geral, quando o pneu do carro atola e os trabalhadores se aproximam do carro para desenterrá-lo a perspectiva muda, variando entre um primeiro plano e plano conjunto: o primeiro plano foca em Badii, com uma expressão incrédula e aparentemente desconfortável ao ver os trabalhadores o ajudando, enquanto o plano conjunto é voltado para os trabalhadores que denotam felicidade em auxiliar Badii.

Figura 9 - Operários ajudando Badii.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

Se decuparmos essa cena, notamos que em um primeiro período temos Badii circulando por espaços de paisagens semelhantes e não há de maneira efetiva uma diferenciação espacial. Podemos interpretar essa não diferenciação espacial e a circulação do carro em espaços territoriais semelhantes como um sentimento de constância e certeza de

Badii, não em relação à procura de alguém para ajudá-lo em seu suicídio, mas ao sentimento em que este tem de não possuir uma saída para si. Reforça-se a certeza que tem a respeito da decisão que tomou para si. O personagem não está interessado em mudar de perspectiva, ele não avança para uma melhora, ele apenas continua no círculo que criou para si. Sobre a questão dessa circularidade do carro, Kiarostami menciona que essa abordagem foi inspirada em um poema persa.

Gosto de Cereja começou a tomar forma a partir de uma poesia iraniana que fala de uma borboleta curiosa. A borboleta esvoaça ao redor de uma vela e, pouco a pouco, se aproxima da chama para vê-la melhor, até que, inevitavelmente, se incendeia. Também o protagonista do filme gira e volta a girar com seu automóvel, até cair no buraco que ele próprio cavara (Kiarostami, 2004, p. 246).

Essa rigidez circular que Badii formulou para si é tão latente que podemos supor que isso reverbera no carro, já que este não é só um meio de locomoção para o personagem, mas um componente que está ligado a Badii como um espaço mental físico adjacente do personagem. Isto é, sendo o carro um espaço também pertencente a Badii, o veículo assim como seu dono, também se afunda na terra, pois em seguida temos um dos pneus do carro atolando na estrada e Badii saindo do ambiente do carro para a paisagem. Neste momento vemos os trabalhadores se mobilizando para ajudar o personagem principal. Depois, temos um jogo de planos entre o *close-up* de Badii, dentro do carro, e o plano conjunto dos trabalhadores ajudando a reerguer o carro, fora do carro, e colocá-lo na estrada novamente.

Nesse plano e contra plano entre Badii e os trabalhadores podemos perceber algumas nuances: Badii parece olhar incrédulo e de maneira pedante para os trabalhadores que o ajudam a desatolar o carro da estrada, sua postura ao aceitar a ajuda oferecida é a de alguém que acatou algo, não a de uma pessoa que se sente grata, diferente dos trabalhadores que parecem estar ali de bom grado a prestar auxílio a Badii. É interessante notar essa ajuda dos trabalhadores que antes aravam a terra e pareciam compor a paisagem do espaço, dando a entender que o ambiente está a favor do personagem. Fazendo com que Badii mude a trajetória circular que ele criou para si, tirando-o da sua vontade de querer ser enterrado e o levando-o para a superfície. Esse posicionamento reforça a menção de Kiarostami de realização de um filme que mesmo falando sobre suicídio, seu ponto de tensão se dá ao abordar a responsabilidade sobre o viver; sendo a vida o ponto crucial do filme e não o suicídio.

Se olharmos com atenção a sequência apresentada aqui, focando apenas na paisagem, esta possui uma cor amarelada característica, essa tonalidade é conhecida como ocre. É uma coloração achada na natureza, encontrada em locais que possuem grandes

quantidades de ferro no solo, dando a esta cor uma tonalidade de ferrugem, sendo uma cor marcada pela sua forte ligação com o solo. Essa tonalidade irá se fazer presente em todo o filme, sendo a cor principal, especialmente na paisagem. Em várias cenas da produção poderemos percebê-la, é como se esse cenário paisagístico e a confluência deste território com Badii indicasse um grande areal pronto para enterrar o personagem; mesmo que o filme em si crie situações para não realizar tal ação. Tal perspectiva pode parecer ambígua, mas ao mesmo tempo que a cor ocre pode representar terra, ela também indica vivacidade e fertilidade³². Para visualizarmos melhor como essa tonalidade se faz presente no filme vamos expor uma série de fotografias separando-as a partir das divisões elencadas aqui, sendo a primeira a ser demonstrada a presença dessa coloração na categoria da Paisagem e em seguida na de Badii na Paisagem.

Figura 10 - Cenas de algumas paisagens de *Gosto de Cereja*.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

³² A colorful past (ochre). Ask An Anthropologist, 2023. Disponível em: <https://askananthropologist.asu.edu/colorful-ochre>. Acesso em: 08/12/2023.

Figura 11 - Cenas de Badii na paisagem em *Gosto de Cereja*.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

Nas imagens designadas da categoria Paisagem temos como já abordado a predominância da cor ocre nessas ambientações, entretanto esse tingimento se difunde em várias nuances da mesma tonalidade, trazendo um clima terroso e vivaz ao filme. Nas imagens apresentadas aqui foram escolhidos planos diferentes para mostrar essa continuidade

de cor, mas por também abordar uma constância existente na obra que conota o estado de espírito do personagem que pretende literalmente voltar para a terra. Tal atmosfera se torna mais condizente ao que se propõe quando observamos as imagens de Badii interagindo com essa ambientação.

Gosto de Cereja é um filme que em sua maioria se passa dentro de um carro. Para além de um espaço psicológico, o carro também é um dos cenários mais predominantes e essenciais da trama, logo, as cenas de Badii fora dessa ambientação são poucas. Nas cenas escolhidas e expostas do personagem nesta dissertação notamos que Badii parece fundir-se com a Paisagem e que agora isso não é demonstrado apenas a partir da coloração terrosa em si, a tonalidade ganha o reforço da própria terra. Nas imagens podemos ver Badii em uma posição de apaziguamento e contemplação com esse espaço, se em contato com o outro o personagem manifesta uma certa resistência com a Paisagem isso se diferencia.

Essa conciliação com o ambiente é tamanha que ao longo do filme o personagem vai a pedreiras, fábricas de cimento e espaços que estão relacionados a algum tipo de construção civil, locais estes que possuem um grande volume de terra, a fim de entrar em um estado contemplativo e de relaxamento. Mais do que a morte em si, Badii procura a solução de seus problemas, ele está cansado de manter-se em uma posição da qual não vê saída. Mesmo que em suas cenas de *close-up* no carro temos a visão de alguém enigmático e duro, nas cenas em que está em contato com a terra notamos o quão exausto e esgotado o personagem se encontra. A terra para Badii não é só o fim de tudo, mas é também um renascimento para si, é nesse espaço arenoso que ele vê uma possibilidade de transformação, mas enquanto não consegue realizar sua vontade, o personagem vai a estes espaços em busca de recarregar as energias enquanto busca uma pessoa que aceite compartilhar consigo sua sina.

Essa harmonia entre Badii e a Paisagem não ocorre com as pessoas que o personagem encontra em seu caminho. É nítido uma não integração de Badii com seus semelhantes o que reverbera em um provável não compartilhamento deste com a sociedade na qual se insere. Se olharmos a partir da visão de não comunhão com a sociedade, podemos supor um determinado tipo de perfil suicida ao personagem formulado por Kiarostami. Tal caracterização pode ser traçada com base nos estudos sobre suicídio do sociólogo, psicólogo social, filósofo e antropólogo francês Émile Durkheim. Em seu livro *O Suicídio*, lançado em 1897, o sociólogo traça um estudo sobre o suicídio fundamentado pela sociedade, isto é, ao invés de estudar o fenômeno do suicídio a partir do indivíduo, centrando-se nas causas

psicológicas que levaram ao ato, Durkheim analisa as causas do suicídio com base nas questões que perpassam esse indivíduo em função do corpus social que ocupa.

Para a realização desse estudo Durkheim analisa o número de suicídios de uma sociedade em específico com a quantidade populacional que um determinado país possui. É com essa taxa de mortalidade que o sociólogo consegue entender a predisposição de uma sociedade em específico para a realização de tal ato, já que cada país possui suas características socioculturais próprias, o que ocasiona discrepâncias entre os países. “Cada sociedade está predisposta a fornecer um contingente determinado de mortes voluntárias [...] essa predisposição pode, pois, ser objeto de um estudo especial e que pertence à sociologia” (Durkheim, 1973, p. 21). As causas para esse enfoque sociológico do suicídio imperam pelo campo de estudos do próprio Durkheim, considerado por muitos como um dos pais da sociologia moderna. Antes do lançamento de *O Suicídio* o sociólogo já havia introduzido aos campos de estudos intelectuais os livros *Da Divisão do Trabalho Social* (1893) e *As Regras do Método Sociológico* (1895), sendo o livro dedicado ao estudo do suicídio um complemento dos estudos sociológicos de Durkheim ³³.

Voltando-se ao suicídio, Durkheim (1973, p. 11) menciona que: “Chama-se suicídio todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente, de um ato positivo ou negativo, executado pela própria vítima e que ela sabia que deveria produzir esse resultado” (DURKHEIM, 1973, p. 11). Ou seja, o ato positivo seria uma atitude intencional da própria pessoa consigo, por exemplo: a ação de Badii se suicidar tomando remédios controlados, já o ato negativo é um meio indireto praticado pela própria pessoa que leva ao suicídio desta, por exemplo: Badii decidir se alistar na guerra Irã-Iraque sabendo que ao participar deste entrave ele pode morrer, logo, isso também é considerado suicídio.

Em *O Suicídio*, Durkheim define três tipos sociais de suicídio, sendo estes o egoísta, o altruísta e anômico. Conceituando cada um deles o suicídio egoísta caracteriza-se pela falta de um sentimento de integração do indivíduo no corpus social que ocupa, fazendo com que este sinta-se apartado do ambiente em que vive; ou “a falta de integração social causada pelo relaxamento dos laços sociais, seja religioso, familiar ou político” (Tosti, 1898, p.425). Já o suicídio altruísta é o que podemos considerar o contrário do suicídio egoísta, é simplesmente a intensa comunhão do indivíduo com a sociedade ao qual pertence; ou “a absorção do indivíduo pela comunidade, a ponto de destruir a consciência de sua própria personalidade” (Tosti, 1898, p. 425). E o suicídio anômico é um autoextermínio ocasionado

³³ Esta dissertação não pretende debruçar-se sobre os estudos sociológicos de Émile Durkheim, tais menções são apenas para contextualizar a obra a fim de um maior entendimento do conceito de suicídio a ser apresentado.

por causa de uma perda de autonomia e confiança do corpo social sobre o indivíduo, a pessoa acaba se desiludindo com o governo e a sociedade; ou “a ruptura súbita do controle social sobre desejos individuais, provocado por perturbações na organização coletiva” (Tosti, 1898, p. 425).

Tomando por base as conceituações aqui demonstradas das causas sociais do suicídio proposta por Durkheim, conseguimos associar o suicídio egoísta a Badii. Essa suposição dá-se pelo personagem em diversas cenas do filme evidenciar uma reatividade às pessoas e, por conseguinte à sociedade a que pertence, já que esses indivíduos compõem o corpo social do país. Em um primeiro momento, rejeitar essas pessoas não indicaria uma negação dessa ambientação, porém essa suposição ganha fundamento por uma atitude de ojeriza repetitiva de Badii a quase todas as pessoas a que encontra, mesmo que ele esteja buscando estas mesmas pessoas para ajudá-lo. É possível analisar essa atitude não agradável de Badii na já mencionada e analisada cena dos operários ajudando-o desatolar o carro. Acrescentando novas perspectivas para esse tópico temos tal postura na relação que este mantém com os três passageiros a quem dá carona e decide pedir ajuda a fim de realizar seu desejo.³⁴

Com o primeiro passageiro, um jovem soldado, Badii age de maneira firme e até autoritária, postando-se como alguém de maior instrução e sabedoria. Ele não pede ajuda, mas sim convoca o soldado a fazer o que solicita. Com o jovem seminarista, este parece mais solidário, muito porque há algo de religioso no personagem, podemos sentir uma áurea confessional de Badii para com este homem, porém a postura com o seminarista continua tão austera quanto com o jovem soldado. Já com o velho este se mantém duro, mas há um diferencial, Badii não conversa tanto com o idoso, ele apenas ouve atentamente suas falas sobre o prazer de estar vivo que o velho tanto fala para ele a fim de que este renuncie seu suicídio. Essa atenção que o personagem dá para as falas do idoso é acompanhada por expressões faciais de impaciência e até deboches.

Por essa atitude do personagem, podemos supor que não é necessariamente um incômodo com essas pessoas em específico, mas um sentimento desagradável de estar onde se está, já que este aparenta apenas sentir-se confortável quando se encontra integrado na Paisagem, indicando a vontade que este possui de voltar-se a terra. Mesmo que Badii viva em uma sociedade muçulmana que possui valores morais, sociais e culturais rígidos e que abarcam toda a vida de seus devotos, o personagem denota não partilhar mais destes princípios em si, houve um enfraquecimento desses laços.

³⁴ Isso será melhor aprofundado no tópico seguinte dedicado à relação de Badii com o carro.

Esses preceitos não necessariamente devem-se apenas à religião e sua norma de conduta governamental, mas à própria vida em sociedade, pois um indivíduo em um meio social se relaciona com várias bolhas que compõem esse grande corpus social. Segundo Durkheim (1973, p. 258): “Quanto mais os grupos a que pertence se enfraquecem, menos o indivíduo depende deles e, por conseguinte, mais depende apenas de si mesmo para não reconhecer outras regras de conduta que não as que se baseiam em seus interesses privados”. A sociedade é fundamental para a criação de valores e integração deste para consigo e para com o próximo, Durkheim (1973, p. 263) afirma que: “Quanto mais nos sentimos desligados desta última (sociedade), mais nos desligamos também da vida de que ela é ao mesmo tempo fonte e objetivo”.

3.4. Badii e o carro

Como foi abordado, Badii está em busca de uma pessoa que o ajude a responsabilizar-se consigo em seu suicídio. Para encontrar alguém disposto a partilhar sua sina, ele percorre em seu carro caminhos que perpassam lugares incertos, mas semelhantes, e sem um fim em específico. Isto é, ele sabe o que procura, mas não consegue prever se sua peregrinação dará algum resultado. Segundo Bernardet (2004, p. 46): “O carro é o instrumento dessa procura, sem o qual ela se tornaria impossível; o carro é eixo narrativo da obra”. Neste caminho que o personagem percorre ao longo do filme, ele entra em contato com três homens distintos, mas que possuem uma forma de atuação bem definida na construção filmica. O primeiro é um jovem soldado curdo, o segundo é um jovem seminarista afegão, o terceiro é Bagheri um taxidermista idoso. Todos eles nos são apresentados a partir do carro, não conhecemos estes homens para além das mediações desse espaço que além de ser cênico é também um importante ambiente psicológico, pois é neste lugar que se dão todos os diálogos da produção e o local onde Badii abre-se para o outro.

Essa versatilidade do carro não está apenas no filme *Gosto de Cereja*, ela se faz popular na maioria das produções do diretor. Como na obra aqui analisada, o carro nos seus filmes pode assumir diversas facetas como ser apenas um veículo, um espaço cênico, uma ponte de ligação do protagonista com o ambiente que percorre, as pessoas desse lugar, um local no qual pode compartilhar sobre si, um espaço de reflexão e um ambiente onde pode-se trazer outros. Ou seja, o carro é uma casa em puro movimento.

O carro é simplesmente uma bela ideia. Não se trata apenas de um meio de locomoção que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, um habitáculo

muito íntimo com uma grande janela cuja vista não para de mudar. Você nunca encontrará uma casa assim na vida real, pois a vista que se tem das janelas de uma casa não muda [...] a janela do carro é grande e, além disso, como numa tela em cinemascopo, reflete o movimento (Kiarostami apud Toubiana, 1997).

3.4.1. O soldado curdo

Os caminhos ao que o carro percorre nas obras de Kiarostami nunca são bem definidos, em sua maioria há um ponto de partida, mas nunca as direções e o fim. Em *Gosto de Cereja* o ponto de partida é a procura de Badii por alguém que o auxilie, o fim como mencionado é ambíguo, mas e o meio? Quais as direções que Badii percorre para chegar onde precisa? Mesmo que Kiarostami seja reconhecido por ser um diretor cujas obras possuem definições narrativas inexatas, neste filme cada um dos homens que o personagem principal encontra no caminho possui um papel a desempenhar bem tangível. Logo, pode-se dizer que possui uma narrativa mais fixa do que outras obras do diretor. O primeiro caminho que o personagem percorre é a juventude e seu passado, representado na figura do jovem soldado (Kiarostami, 2004).

Badii encontra o jovem soldado pedindo carona na estrada, este denota uma aparência bastante abatida, pois está voltando a pé de uma outra região, na qual fica a casa da sua tia que acabou de falecer, além de estar indo para o alojamento no qual passará a noite de plantão. Badii passa a conversar com ele, a fim de saber as condições de vida do soldado, e este menciona que é curdo³⁵, trabalhava como lavrador no seu país de origem, está no exército há pouco tempo e não possui estudos formais, tendo que desistir da educação para ajudar a família composta por nove pessoas. Em Teerã, o jovem mora no alojamento, pois o soldo que recebe é baixo e não pode residir com os parentes que possui na capital, pois moram em casas pequenas e possuem famílias grandes.

Ao saber das condições de vida do rapaz, Badii convida-o para dar uma volta rápida a fim de indicar um trabalho prático para incrementar a renda do soldado. O rapaz aceita e é nesse momento que Badii passa a se abrir, mencionando que os tempos de serviço militar foram os melhores anos da sua vida e uma época que em que fez grandes amigos, sendo perceptível uma satisfação nostálgica do personagem ao rememorar isto. Em seguida, Badii passa a se afastar bastante do espaço e o soldado passa a perguntar qual é o serviço que ele deve realizar, entretanto, Badii desconversa: “Sabe filho, no seu lugar, eu não perguntaria sobre o serviço, mas sobre o pagamento. Para alguém como você o pagamento é o que interessa. O serviço é o de menos” (*Gosto de cereja*, 1997). O soldado fica nervoso e insiste

³⁵ O personagem é estrangeiro, pertencente ao Curdistão, país que se estende entre os territórios do Irã, Iraque, Síria e Turquia.

em descer do carro, enquanto Badii continua falando que o que deve ser levado em conta é o pagamento, não o trabalho e questiona se o soldado não confia nele.

Figura 12 - O jovem soldado curdo.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

Essa postura de Badii deve-se ao fato de o personagem possuir baixas condições financeiras, não ser alguém estudado e especialmente por ainda não ter mencionado qual era o suposto serviço. Embora já tenha começado sua peregrinação, tanto os personagens que contactou e o público ainda não sabem qual é o trabalho. Para convencê-lo Badii denota um desdém, se posta como uma pessoa mais madura e impaciente, pois assim denota saber o que está falando. Além disso, passa a se referir ao rapaz como filho, reforçando a imaturidade do soldado e, assim, tentando convencê-lo a aceitar. É considerável revelar que Badii está levando o soldado a ir ao local onde está a sua cova que fica localizada do lado de um pé de cerejeira, o personagem só revela o serviço quando chega nesta sepultura que realizou para si.

Ao chegar na sua cova, Badii solicita que o soldado desça em conjunto com ele, mas este rejeita, então ele desce sozinho e explica o serviço. Ao saber do que se trata o trabalho o soldado se recusa a realizá-lo, afirmando não ser capaz de realizar o que Badii pede, pois, mesmo necessitando de dinheiro, jogar pás de terra em cima de um corpo não é adequado. Esse diálogo de tentativa de convencimento de Badii ao soldado é relevante não por causa do soldado, mas do que o personagem confia sobre si. Badii fala: “Não pode jogar 20 pás de terra naquele buraco? Eu preciso de você. Caso contrário, não estaria pedindo. Vou ter que implorar? É isso que você quer?” (Gosto de cereja, 1997), aqui o personagem revela a busca por se comunicar e a necessidade que este possui do outro em ser auxiliado, mas para não revelar essa fragilidade este menciona: “O que significa ‘precisar’? E ‘ajudar’? Uma ajuda não implica em retribuição, mas eu lhe darei dinheiro, eu o ajudarei. Tem certeza

que não precisa de dinheiro?” (Gosto de cereja, 1997). Ou seja, como já está bem nítido, Badii está em busca de ajuda e comunicação, mas ao oferecer uma determinada quantia em dinheiro para ser enterrado ele mascara sua fraqueza em assumir suas próprias questões, jogando suas responsabilidades em cima do outro; o dinheiro é uma espécie de suborno emocional.

O personagem continua tentando convencer o soldado com falas que remetem a uma manipulação emocional do tipo: “Será a vontade de Deus se eu precisar e você não me ajudar. Você não quer?” (Gosto de cereja, 1997) e “Um curdo deve ser corajoso. Seu povo já enfrentou tantas guerras, sofreu muito e teve aldeias inteiras dizimadas” (Gosto de cereja, 1997). Por fim, usando dos últimos recursos manipulatórios ao jovem soldado, Badii menciona: “Está destinado a usar uma arma, não uma pá” (Gosto de cereja, 1997), e, retorna ao carro, enquanto o soldado foge. Desse modo, ao falar essa frase o personagem parece sugerir que uma arma é capaz de assassinar uma pessoa, ele não está pedindo para morrer, pois já está morto, enquanto a pá representa o enterro, uma volta à terra, um local de transformação, e aqui como já elaboramos, a terra não é apenas uma simples areia, mas também vida. Logo, a morte não é um fim, mas uma transição para uma vida ainda desconhecida.

3.4.2. *O seminarista afegão*

Depois que o soldado curdo foge do carro de Badii este retoma a sua busca e encontra um local com bastante terra, onde logo descobrimos que é uma fábrica de cimento. Ao percorrer o espaço o personagem encontra o vigia do local em uma guarita preparando para si uma omelete e é convidado pelo homem a tomar um chá e a socializar um pouco, pois assim como Badii o vigia está sozinho e busca uma companhia. Badii aceita o convite e elogia o espaço afirmando: “Que lugar bonito!” (Gosto de cereja, 1997), o vigia retruca: “Bonito? Aqui só tem terra e poeira” (Gosto de cereja, 1997), Badii responde: “Não gosta de terra? Ela nos dá todas as coisas boas!” (Gosto de cereja, 1997), e o vigia continua: “Segundo você, todas as coisas boas retornam à terra” (Gosto de cereja, 1997).

Neste diálogo temos a conexão de Badii com a Paisagem, com o desejo de enterrar-se e renascer. Essa relação não irá se pautar com as outras pessoas que encontra no caminho, pois mesmo tendo sido convidado a tomar chá na guarita com o vigia, este se mantém na varanda e nas adjacências, mantendo-se totalmente distante do ambiente pessoal do vigia, indicando o seu desconforto em socializar. Para que Badii se sentisse tranquilo era

necessário que ele volte ao carro, pois o veículo é, além de uma casa, um espaço receptivo e seguro para receber visitas e se abrir. Esse modo de socialização do personagem principal formula-se por dar-se a partir de um dispositivo de controle sobre o outro, ou seja, ela ocorre somente dentro do carro, pois é um espaço no qual Badii detém totalmente o comando. “Por isso digo que o carro oferece um assento ideal. Como ninguém se olha de frente, você convida as pessoas e elas se abrem tranquilamente com você, como no divã de um psicanalista” (Kiarostami *apud* Toubiana, 1997).

Figura 13 - Badii nas adjacências da guarita.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

Logo Badii passa a convencer o vigia a dar uma volta com ele, mas que recusa, pois não pode deixar o serviço. Então ele questiona se o vigia conhece o homem que está pelas redondezas e ele menciona que sim, é um compatriota, pois o vigia assim como o homem também é afegão. O homem ao qual ambos se referem é o jovem seminarista que veio passar três noites com seu amigo vigia, pois estava se sentindo solitário. Ao perceber que este não irá com ele, Badii vai atrás do seminarista para convidá-lo para ‘passear’; o seminarista aceita o convite. Assim como o jovem soldado, o jovem seminarista afegão não possui uma boa reserva financeira, este veio para o Irã fugindo das guerras no Afeganistão e em busca de um seminário de qualidade para estudar. Ele estuda no seminário de Tchizar, situado ao norte de Teerã, tendo seus estudos custeados pelo próprio seminário. Para aumentar sua renda o seminarista trabalha no verão como operário. Para o seminarista Badii parece confessar-se:

Sei que minha decisão vai contra suas crenças. Acha que Deus dá a vida e que a tira quando crê que é a hora, mas chega um momento em que um homem não pode continuar. Está exausto e não aguenta esperar pela ação de Deus. Ai, decide agir sozinho. É a isso que se dá o nome de ‘suicídio’. Veja, a palavra ‘suicídio’ não foi feita só para os dicionários. Ela precisa ter uma aplicação prática e aqui está a aplicação. O homem tem que decidir sobre sua aplicação (Gosto de cereja, 1997).

Como vimos, o islã é uma religião que não admite o suicídio por hipótese alguma, pois se considera que, se Alá deu a vida, apenas ele deve tirá-la na hora predeterminada, enquanto a realização desse ato é considerada um pecado grave. Badii confessa o quão deprimido está consigo, com as pessoas e com o próprio Alá, pois já não possui fé nenhuma em nada. Logo, está apartado de si e da sociedade na qual está inserido, além de supor que sua dor em viver é tamanha ao ponto de não poder compartilhá-la, já que os outros podem compreendê-la, mas não a sentir (Gosto de cereja, 1997). O suicídio é para ele um caminho a felicidade, um renascer. A infelicidade do suicida não é apenas dele, mas é também compartilhável com aqueles que estão ao seu redor, pois Badii menciona: “Sei que o suicídio é um dos pecados mortais, mas ser infeliz também é um grande pecado. Quando está infeliz, você magoa outras pessoas. Isso não é pecado? Também não é pecado magoar os outros? Magoar sua família, seus amigos, a si próprio” (Gosto de cereja, 1997).

Estas revelações sobre si e os questionamentos que Badii tem sobre as leis religiosas não são por acaso. O jovem seminarista foi um personagem formulado para ser o agente religioso e moral do filme, já que Badii vive em uma sociedade teocrática, na qual não há uma separação entre governo e religião, estar em um ambiente desse porte o leva questionar-se sobre sua própria liberdade de existir plenamente como ser humano. Por isso Kiarostami (*apud* Ciment e Goudet, 1997) menciona que: “A religião corporiza uma determinada posição de discurso e conhecimento, impondo a priori as fronteiras entre o bem e o mal. Para além do dogmatismo religioso, designo através deste personagem todas as convenções sociais impostas sem nunca serem explicadas”.

Figura 14 - O jovem seminarista afegão.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

Voltando-se ao filme, Badii leva o seminarista até a sua cova e este é o único personagem, dentre os três homens a quem Badii dá carona, que desce do carro para ver o local no qual Badii pretende ser enterrado. Esse ato ser explícito apenas no personagem que representa ser um agente das leis religiosas indica uma possível benção fúnebre no local no qual este deseja ser sepultado. O seminarista olha a cova e em seguida volta ao carro, ambos retornam ao local de encontro e Badii continua a confidenciar-se, falando como pretende suicidar-se: “Eu decidi engolir todos os meus soníferos esta noite. Então virei me deitar naquele buraco para dormir” (Gosto de cereja, 1997). Como é de se esperar o jovem seminarista não aceita o trabalho e convida-o para comer omeletes junto com ele e o vigia, a fim de que este se abra com eles e encontre uma solução para o que lhe aflige, mas Badii rejeita-os e continua sua peregrinação.

3.4.3. Bagheri, o taxidermista

Ao recusar o convite do seminarista, Badii prossegue sua jornada, mas antes de deparar-se com um novo transeunte, ele se dá um momento para recuperar as forças e refletir sobre o trajeto que criou para si. Badii segue em direção a uma fábrica de cimentos, lá ele sai do carro e fica a contemplar o movimento da areia, nessa cena ele deixa seu corpo cobrir-se com areia emanada das máquinas de fabricação de cimento, e podemos perceber o quão cansado e exausto este se encontra. Em seguida, um trabalhador da fábrica aparece e pede que ele retire o carro do ambiente e saia de onde está, interrompendo o momento catártico de Badii. Ou seja, mesmo que deseje ser enterrado não é aterrando-se a melhor das soluções.

Logo depois, vemos Badii entrando no carro e perguntando a alguém se este possui mais algum questionamento, esta pessoa responde que não. Não a vemos, ainda não sabemos quem ele é, mas sabemos que se dispôs a ajudar Badii em sua sina, mas salienta que se pudesse ajudá-lo de outra forma seria ainda melhor: “Se um homem quer ajudar seu semelhante ele deveria fazê-lo de outra forma. Ele pode ser capaz de salvar uma vida. Não serei responsável pela morte de alguém, mas como você está pedindo não vou me negar” (Gosto de cereja, 1997). O responsável por estas palavras é Bagheri, o taxidermista idoso, até esse momento temos apenas sua voz, não vemos seu rosto, ainda não conhecemos sua história de vida, apenas compreendemos que ele vai ajudar Badii. O fato de não termos essas informações no início, assim como foi com os outros, indica que nesse último caminho o que importa não é Badii ou o próprio Bagheri, mas a mensagem que este quer passar para ele e consequentemente para o espectador.

Bagheri pede a Badii que este se abra consigo para que possa verdadeiramente ajudá-lo. Ele salienta que a ajuda que o personagem principal busca no outro não é de fato um auxílio, a verdadeira ajuda dá-se em compartilhar com seus amigos e parentes as suas questões para que seja resolvido em vida, a morte não é a solução (Gosto de cereja, 1997). Badii não quer ser ajudado, está certo de sua decisão, mas na companhia de Bagheri deixa-o conduzir o caminho, pois agora encontrou alguém para responsabilizar-se do seu suicídio consigo. Isso é representado por uma mudança na rota do carro sugerida pelo próprio Bagheri que diz: “Vire à esquerda, por favor” (Gosto de cereja, 1997), Badii responde: “Não conheço essa estrada” (Gosto de cereja, 1997), Bagheri retruca: “Eu conheço. É mais comprida, mas melhor e mais bonita”. Como diria Bernardet (2004, p. 48): “Para chegar a determinado lugar os caminhos podem ser múltiplos [...] o caminho é uma questão de opção”.

Só somos apresentados visualmente a Bagheri quando este decide compartilhar com Badii um determinado momento de sua vida e descobrimos que, do mesmo modo como Badii, Bagheri quando mais jovem já planejou e arquitetou seu próprio suicídio. O taxidermista rememora que, quando moço, ele e sua esposa possuíam diversos problemas. Farto e em busca de uma solução, decidiu suicidar-se. Então ele pegou uma corda e saiu em seu carro antes do amanhecer até uma outra região. Lá deparou-se com uma plantação de amoras e tentou enlaçar a corda na árvore, mas não conseguiu, aí acabou subindo na árvore para uma melhor execução e deu-se conta das amoras: “Amoras deliciosamente doces. Comi uma. Estava uma delícia. Então, comi uma segunda, uma terceira, de repente, percebi que o sol estava nascendo por trás da montanha. Que sol, que paisagem, que natureza” (Gosto de cereja, 1997). Essa experiência o fez mudar sua percepção de vida e entendo que problemas todos terão a grande questão é o modo como lidamos com eles, o prazer em viver dá-se por coisas simples como uma amora e não por atos grandiosos.

O fato de Bagheri ter passado por uma questão semelhante e optado pela vida não o faz responsável por querer ditar regras sobre o que o outro acha justo para si, se Badii almeja se matar, ele respeita sua decisão. Bagheri não irá impedi-lo de fazer o que quer, até porque se Badii não pretende revelar as causas das questões que o afligem não existe ninguém que possa ajudá-lo. Por essa postura, Kiarostami (2004, p.246) afirma que: “Quanto à terceira pessoa, trata-se de um iluminado, um filósofo que tomou consciência dos verdadeiros valores mediante a experiência, pela vida, simplesmente. Daí o seu direito de discorrer sobre a liberdade, de morrer como expressão do livre-arbítrio”.

Figura 15 - Bagheri, o taxidermista.



Fonte: Filme *Gosto de Cereja*.

Bagheri pergunta a Badii se este não irá sentir falta do gosto da cereja, é de sua fala que advém o nome do filme. Pode-se dizer que a cereja simboliza os pequenos sabores e prazeres que a vida pode proporcionar, a cereja sobre a qual ele questiona a Badii foi a sua amora, mas este se mantém distante e frio. No último caminho que Badii percorre antes da realização do seu almejado suicídio, mantém uma postura de ouvinte, a pessoa que mais fala é Bagheri, até porque não há mais nada a ser dito. Já sabemos qual é o suposto trabalho, já sabemos como pretende realizá-lo, já vimos a sua cova, já compreendemos o seu desespero e dor e principalmente entendemos que não iremos saber as causas que o levaram a querer isso. Logo, não há nada mais para ser mencionado por Badii.

Durante o terceiro encontro, o questionamento está em outro lugar. O porquê está desatualizado e não interessa mais. Encontramos esse tipo de retransmissão entre personagens no teatro iraniano. A primeira pessoa sobe ao palco, fala sobre si mesma com o público e depois sai. Um segundo personagem se apresenta, fornece informações adicionais antes de sair de cena e assim por diante (Kiarostami *apud* Ciment e Goudet, 1997).

O que temos de Badii nesse caminho é uma validação. Mesmo que não tenha nada a falar, pois já encontrou o auxílio que buscava, ele questiona o taxidermista várias vezes sobre o trabalho a ser realizado. Bagheri é um taxidermista que trabalha no Museu de História Natural, ao levá-lo para seu trabalho Badii pergunta: “Diga-me o que vai fazer” (*Gosto de cereja*, 1997), o velho responde: “Amanhã, virei ao amanhecer, e chamarei duas vezes: senhor, senhor” (*Gosto de cereja*, 1997), Badii retruca: “Badii!” (*Gosto de cereja*, 1997), o velho afirma: “Badii... E aí, então, você responderá. Pegarei sua mão para ajudá-lo a sair” (*Gosto de cereja*, 1997), Badii questiona: “E se eu não responder?”, então o velho diz: “Você responderá! Por Alá, eu sei que o dirá” (*Gosto de cereja*, 1997). Esse diálogo se estende com Badii insistindo várias vezes sobre o que deve ser feito, o que pode se dever a múltiplos

fatores, como o fato de que não consegue crer que encontrou alguém para ajudá-lo, não acreditando que de fato vai realizar o que tanto almeja e principalmente se Bagheri irá cumprir com a sua promessa. Ao se despedirem descobrimos que o dinheiro oferecido irá custear o tratamento do filho de Bagheri, isto é, ambos pretendem-se curar dos males que vivem.

Bagheri vai para o trabalho, mas Badii não consegue se desvencilhar do homem, da possibilidade de algo dar errado, por isso este adentra ao museu e vai atrás de Bagheri. É quando Badii tenta entrar no espaço que descobrimos de fato qual o nome do taxidermista, pois até então isso não nos tinha sido revelado. Badii vai até a sala do homem e o vê trabalhando no laboratório de taxidermia com as crianças, mas novamente ele não adentra ao espaço de Bagheri, pois ali não é um local no qual pode ter domínio. Então ele espera Bagheri sair e faz um pedido: “Quando vier pela manhã traga duas pequenas pedras e jogue-as em mim. Talvez eu só esteja dormindo, mas vivo!” (Gosto de cereja, 1997), o taxidermista confirma: “Duas pedras não bastam. Usarei três” (Gosto de cereja, 1997), Badii insiste: “Sacuda meus ombros também. Talvez eu esteja vivo. O senhor prometeu!” (Gosto de cereja, 1997), Bagheri encerra o assunto dizendo: “Mesmo degolado mantereí a minha palavra” (Gosto de cereja, 1997).

3.5. O segundo outro de Kiarostami

O que faz Badii ser um outro de Kiarostami? No primeiro capítulo, somos apresentados ao primeiro outro do diretor: Hossein Sabzian, um homem com poucas condições financeiras e que almejava ser alguém que não podia ser. Essa vontade de ser um outro era ocasionada por um sentimento de inferiorização de si. Segundo Kiarostami (2004), ele próprio já teve essas sensações sobre si, por isso sentia-se tão representado por Sabzian. Entretanto, a criação do personagem Sabzian e toda a trama de *Close-Up* surge a partir de um caso verídico que foi ficcionalizado, é como se fosse uma ‘reprodução do real’. Já Badii é o que podemos julgar ser um personagem criado para expor uma ideia que Kiarostami visava naquele período, ou seja, o diretor estava interessado em estudar a vida a partir da perspectiva da morte. Não necessariamente há alguém próximo ao diretor assim, nem se pode diretamente interferir que o próprio cineasta é Badii, até pelo fato de Kiarostami ter mencionado que formulou Badii a partir do que leu sobre pessoas suicidas.

O que torna Badii um outro de Kiarostami é o modo como o filme foi idealizado e desenvolvido, pois o diretor menciona que a realização do longa o fez ousar, ocasionando para

si um novo modo de produção e realização filmica. Já sabemos que o diretor idealizou, encenou todos os personagens do filme e gravou-se realizando isto. Essas imagens segundo Kiarostami (2004) foram como um roteiro em vídeo, porém tal ato do diretor não se limitou apenas a essa pré-produção, no desenvolvimento do filme o cineasta também interpretou, só não apareceu na montagem final, ao ver o produto pronto notamos que em nenhum momento os personagens estão em um único plano em conjunto. Eles sempre estão enquadrados sós. Isso se deve ao fato de esses personagens, nas gravações terem interagido apenas com Kiarostami, ao invés de terem atuado uns com os outros:

Na verdade, as filmagens aconteceram sem que dois atores se encontrassem em momento algum. Cada vez que um personagem falava em primeiro plano eu ficava do outro lado da câmera para responder às perguntas e para tentar comunicar-lhe certas emoções. O velho, o jovem soldado e o seminarista certamente devem ter ficado surpresos por não me verem no filme (Kiarostami, 2004, p. 247).

Baseando-se nessa fala de Kiarostami, observamos que, além de roteirista, produtor e diretor em *Gosto de Cereja* há uma nova versão do cineasta, temos aqui um Kiarostami ator, porém para representá-lo em frente às câmeras, no papel principal, o diretor usou do ator Homayoun Ershadi, para interpretar Badii. Só que, com base nessa fala podemos perceber que o diretor não é apenas Badii, mas todos os personagens da trama. Com base nessas menções de Kiarostami somos capazes de constatar duas observações: esses personagens residem em um determinado espaço-tempo diegético e, se Kiarostami são todos eles, logo, os personagens não possuem um único rosto, mas muitas máscaras. Isto é, nunca conseguiremos acessar a pura essência de um personagem, já que estes são variáveis em si mesmos e de acordo com quem olha. Os personagens possuem diversas formas de representação, segundo Segolin (1978, p. 11): “Nos apresenta como uma realidade cambiante, que se mascara e se deixa mascarar, sem nos permitir distinguir seu verdadeiro rosto”.

Essa postura se tornou mais intensa em Kiarostami após a realização de *Close-Up*, no qual um espectador do filme mencionou que o filme parecia não possuir um diretor (Bernardet, 2004). Daí passou a surgir um desejo em Kiarostami de cada vez mais diminuir o trabalho da direção. Entretanto, essa atitude do diretor de se apagar ocasiona uma maior distribuição da sua atuação no filme, pois como vimos em *Gosto de Cereja* o diretor está em todas as camadas de produção da obra. Além disso, é impossível realizar um filme sem a presença do diretor. Porém Kiarostami se contradiz, como podemos observar a partir destas falas do diretor sobre essa questão: “Escolhi não atuar mais, nem em *E a Vida Continua*, nem em *Através das Oliveiras*, porque acho que é necessário que alguém fique atrás da câmera, alguém que veja bem a cena. Quando estou diante da câmera, não avalio bem o que acontece

no set” (Goudet, 1997 *apud* Bernardet, 2004, p.100) e “Meu grande desejo é um dia poder fazer cinema sem câmera, sem microfone, sem equipe; ou então encontrar um meio definitivo de fazer o ator esquecer a onipresença desse instrumento constantemente apontado para ele” (Goudet, 1997 *apud* Bernardet, 2004, p.100).

Quando Kiarostami fala em atuação, está se referindo a ele próprio estar na frente das câmeras. Em *Close-Up* o diretor se faz visto em uma cena conversando com Sabzian, e também no filme *Lição de Casa* temos a imagem de Kiarostami. Porém, como vimos, o diretor acabou atuando de maneira indireta usando personagens para serem seus outros nos filmes *E a Vida Continua* e *Através das Oliveiras* e neste último é possível ver uma participação de Kiarostami em uma cena na qual ele está com toda a equipe do filme na floresta. Sobre a sua segunda fala, em que exprime o desejo de diminuir as intermediações necessárias para a realização do filme e deixá-lo o mais verossímil possível, o modo como o diretor realiza isso exige uma direção ainda mais presente, especialmente de Kiarostami.

Poderíamos supor que os personagens são apenas representações de outros de Kiarostami, porém Segolin (1978) menciona que, para Aristóteles, os personagens não são apenas meras representatividades de algo ou alguém: “Afirma também a necessidade de considerá-la enquanto ‘distribuição’ e ‘elocução’, ou seja, enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra” (Segolin, 1978, p. 17). Logo, usar personagens para representar um outro de si nas telas é uma forma que Kiarostami usa para formular e desenvolver suas ideias no campo cinematográfico. Aristóteles foi um dos precursores em estudar a relação que os personagens mantêm com as pessoas humanas (Segolin, 1978). Os personagens podem ser usados como uma forma dos humanos poderem agir em outros ambientes representativos, no caso de Kiarostami o cinematográfico, é um modo de se colocar em ação. “A poesia é uma arte de imitação ou representação e o objeto dessa imitação é constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa, ou seja, de homens em ação” (Daiches, 1967, p. 32).

Logo, conseguimos compreender que há um grande esforço de Kiarostami para abolir câmeras, diluir o diretor, refinar e deixar mais livre o trabalho dos atores a fim de que atuem cada vez mais realisticamente. Esses outros de Kiarostami são uma busca do diretor de se por em tela, mas também de representar a vida real, da maneira dele, já que cada pessoa enxerga o mundo a partir de suas próprias experiências. Entretanto, essa vontade não é só de Kiarostami, pois existe um desejo inerente do ser humano de ter um mundo representativo compartilhável, especialmente quando se trata das artes em geral.

Ainda hoje encontramos reafirmadas, comprovando a atração que os seres humanos sempre tiveram pela atividade mimética do artista, aparentemente destinada a confirmar, através de suas criações, a existência de uma realidade comum a todos nós e dotada das mesmas leis e da mesma ordem que nossas convicções impõem ao mundo (Segolin, 1978, p. 15).

Em suas produções, como já mencionado, podemos perceber uma tentativa de alcançar essa realidade comum a todos. Essa impressão da realidade nas produções de Kiarostami é tão presente na cinematografia do cineasta que seu modo de realização filmica foi/é bastante comparado ao Neorrealismo Italiano, um movimento cultural que buscava realizar e exprimir em suas produções o real. Muitas vezes, o modo de direção de Kiarostami foi comparado ao de Roberto Rossellini – considerado um dos grandes diretores desse movimento. Entretanto, Kiarostami defendeu que mesmo admirando essa escola, seus filmes eram essencialmente iranianos. “Jamais quis ver um filme duas vezes, de modo que não fui influenciado por nenhum cineasta. Também nunca vi um filme de cinema-verdade. Foram filmes iranianos que me influenciaram”. (Kiarostami apud Ishaghpour, 2004, p.125). Não estamos aqui para adentrarmos e fazermos uma comparação entre os dois diretores e estilos cinematográficos (Neorrealismo Italiano e o Novo Cinema Iraniano), mas para exemplificar que essa impressão da realidade não é exclusiva do cinema de Kiarostami.

Por isso, em suas produções mesmo que este busque essa impressão, constantemente o diretor usa de artifícios para que o espectador se lembre que suas obras são puramente ficcionais. Em *Gosto de Cereja*, esse efeito é utilizado quando o cineasta decide encerrar o filme com as cenas de *making of*. Segundo Kiarostami (2004, p. 248): “O último vídeo é separado do filme, como um pequeno *post scriptum*, que recorda os filmes amadores, num clima familiar e íntimo. Não há encenação, apenas espontaneidade; e uma música que serve para transmitir a ideia de vida que irrompe do filme”. A vida que nos desabrocha dessas filmagens é o que Kiarostami considera o mais próximo do real, pois essas gravações foram realizadas em câmeras digitais pelos seus colaboradores que documentavam o *set* e notou que as pessoas expostas nas cenas, especificamente os soldados, estavam muito naturais.

Tinha me esforçado tanto para conseguir naturalidade e veracidade na expressão dos atores diante da câmera de filmar para, depois, perceber que, na realidade havia uma fase posterior em que eles estavam ainda mais naturais. Convenci-me, uma vez mais de que uma equipe condiciona e assusta os não-profissionais, que jamais poderão estar calmos, enquanto, diante deles, houver um grupo de pessoas ocupadas com coisas antinaturais a olhar para eles (Kiarostami, 2004, p. 248).

A partir dessa fala, observamos que Kiarostami vê a câmera como algo que intimida uma pessoa, não sendo possível ser verdadeiro frente a ela, logo, não existe a possibilidade de conseguir exprimir o real no campo cinematográfico, apenas uma realidade

ficcional. “A parte do ‘real’ que se revela à câmara é a parte do ‘falso’ que o constitui: inevitável nas relações entre a câmara e a realidade, presente desde sempre na relação que o homem, ser que fala e que deseja, portanto inapto para a simples presença, mantém consigo mesmo” (Ishaghpour, 2004, p.103). Ou seja, o ser-humano é alguém em conflito com o próprio ser, entre: ser o que se é e ser o que almeja ser, porém nunca ser, permeando em um espaço de impostura de si. Esse encandeamento também está presente no que é consumido artisticamente, por isso o cinema torna-se um espaço de possibilidade de ser um outro em potencial, mesmo que haja também a necessidade de esse outro estar em um espaço comum a todos, que nada mais é do que as projeções de si dos espectadores aos filmes que consomem. Badii é alguém tão insatisfeito consigo mesmo quanto Sabzian, mas para ele a única forma de ser um outro é através do suicídio, pois o ato da morte o levaria a um renascimento. Logo, assim como Sabzian, Badii também quer ser um outro, é um impostor de si como Sabzian e um outro do diretor por reverberar uma ideia encenada de Kiarostami.

4 BEZHAD, O ENGENHEIRO

4.1. Caminhos

Bezhad Dorani é o personagem principal de *O Vento nos Levará*. A obra é a última produção de Kiarostami na qual podemos considerar, de fato, o último outro homem do cineasta. Após a realização desta produção, o diretor não produziu filmes que se centravam apenas em um personagem homem de meia idade. A partir dos anos 2000, Kiarostami permitiu-se explorar novos eixos temáticos em que experimentou também uma renovação representativa de si no quesito personagens.³⁶

Há muitos caminhos a serem explorados em *O Vento nos Levará*, especialmente no estudo de Bezhad. Aqui, encerra-se não apenas a personificação masculina de si em uma produção de Kiarostami, mas finaliza-se também uma era de realizações filmicas do cineasta em que aborda a temática da morte. Como vimos, a morte tornou-se uma questão na vida do diretor a partir do terremoto que ocasionou a destruição de várias regiões do Irã, incluindo os vilarejos de Koker e Posteh, localidades onde o diretor gravou os filmes *Onde Fica a Casa do meu Amigo?*, *E a Vida Continua* e *Através das Oliveiras*. O terremoto ocorreu na época da produção de *Close-Up* e, segundo Kiarostami (*apud* Jousse e Toubiana, 1999): “Quando fui ao local do terremoto não fui lá para ver a morte, mas para descobrir a vida. Esta estadia foi decisiva para mim, o terremoto aconteceu dentro de mim, era o meu 50º aniversário”.

Se Sabzian foi o início de uma outridade do diretor, uma vez que, na figura desse personagem, Kiarostami percebeu que havia questões pessoais e representativas consigo próprio, já na de Badii o cineasta traz a caricatura de um personagem que almeja ser o senhor do seu próprio tempo, ao invés de esperar sua vida findar-se. Isto é, Sabzian traz consigo o caminho da representatividade do que criamos e almejamos perante a sociedade em que vivemos. Badii questiona os caminhos que escolhe para si e reivindica uma responsabilização perante esse viver, porém realiza tal percepção através do suicídio. Logo, qual caminho Bezhad fará este capítulo percorrer?

Segundo Kiarostami (2004), a premissa inicial de *O Vento nos Levará* seria relatar a história de um cineasta que vai até a vila de Siah Dareh no Curdistão Iraniano documentar um ritual fúnebre local. Porém, essa ideia não era tão simples de ser executada, pois para a realização seria necessário, de fato, acompanhar a morte de alguém. Para o filme, a produção contactou a Sra. Malek, uma idosa à beira da morte, planejando que seu pouco tempo de vida

³⁶ Esse assunto foi parcialmente retratado na introdução da dissertação. Esta pesquisa não possui interesse em adentrar-se nas produções do diretor posteriores aos anos 2000, centrando-se apenas na cinematografia realizada por Kiarostami na década de 1990.

fosse cinematografado. Entretanto, quando chegaram a região e se familiarizam com o estado de saúde da anciã concluíram que não poderiam realizar tal ato, já que isto parecia bastante desconcertante e fúnebre. “Na presença de uma senhora verdadeiramente à beira da morte, percebemos não só o quanto era difícil qualquer tipo de comunicação, mas também nosso embaraço de envolvê-la em tal projeto. Além disso, seu estado não lhe permitia representar” (Kiarostami, 2004, p. 249).

O primeiro caminho traçado para a execução do filme mostrou-se inviável, porém, pela fala de Kiarostami, somos capazes de supor que a personagem principal da trama seria na realidade a Sra. Malek, enquanto Bezhad parecia exercer um papel secundário e de apoio, apenas um meio para veicular o que deveria ser mostrado: a anciã, sua morte e o ritual fúnebre. Partindo desse pressuposto, mais uma vez vemos Kiarostami em uma tentativa de abarcar um acontecimento real e ficcionalizar. Tal percepção se torna ainda mais precisa por esta fala do diretor: “No fim das contas, faz parte de minha maneira de trabalhar considerar também os riscos ou, talvez seja melhor dizer, a necessidade de modificar um filme em contato com a realidade e os seus imprevistos” (Kiarostami, 2004, p. 249).

Como diria Ishaghpour (2004, p.105): “Houve a intervenção decisiva do diretor e a criação de um filme”. Essa realidade aparente buscada por Kiarostami vai além da questão representativa para uma tela de cinema, o diretor parece demonstrar em suas produções um cotidiano que atravessa a todos; especialmente o seu próprio. Ou seja, na busca de realizar um filme sobre uma celebração fúnebre, Kiarostami parece ter encontrado a si mesmo. “Fui percebendo que o personagem principal do filme era eu mesmo. Flagrava-me observando uma região e uma população desconhecidas. Parecia-me claro que o argumento original e a ideia que tivera em Teerã tinham servido, sobretudo, para levar-me até o Curdistão” (Kiarostami, 2004, p. 249).

Até agora vimos que os filmes do diretor estão interligados, logo, se relacionarmos *O Vento nos Levará* com as duas produções analisadas nesta dissertação, veremos que se compararmos este filme com *Gosto de Cereja* as duas obras têm em seu enredo a temática da morte. Além disso, o Curdistão é mencionado pela primeira e única vez na figura do jovem soldado curdo, o primeiro passageiro a entrar no carro de Badii. Já se compararmos *O Vento nos Levará* e *Close-Up* percebemos que ambos se assemelham por ser mais um outro representativo do diretor em tela, fora a questão da impostura.

Entretanto a impostura de Bezhad em nada se parece com a de Sabzian. A impostura de Sabzian está associada à necessidade que tem de ser um outro, pois está insatisfeito com a vida que leva. O outro de Sabzian é um outro de si potencializado. Já a

impostura de Bezhad está na caracterização deste como a personificação das inseguranças e incertezas vividas por Kiarostami quando teve que produzir, já no local das filmagens, um novo enredo para a realização de *O Vento nos Levará*; por isso o diretor afirma que o personagem principal era ele próprio.

Dessa maneira, os caminhos para analisar Bezhad tornam-se desafiadores, pois como mencionado, este trabalho não possui a intenção de traduzir Kiarostami. Logo, para estudar a construção desse personagem será necessário adentrar nas vivências do diretor no desenvolvimento da produção, pois este se construiu a partir das experiências passadas no vilarejo. Sabendo que Bezhad é uma projeção dos problemas enfrentados por Kiarostami na produção do filme, como ele constrói o personagem a fim de que possamos compreender os percalços vividos pelo diretor?

4.2. Bezhad

De início não somos apresentados a um rosto, há apenas vozes em um carro a se locomover em uma estrada de terra que percorre belas paisagens. As vozes são masculinas e estão em busca de uma árvore grande e isolada que se encontra atrás de um morro. Uma tarefa simples, entretanto, a estrada que os homens atravessam mesmo que seja adornada de uma linda paisagem para olhos estrangeiros torna-se bucólica e sem tanta diferenciação. Notamos essa confusão espacial pelas vozes no carro, que leem repetidas vezes o endereço onde pretendem chegar, um deles menciona: “Não acho que isso nos levará a algum lugar” (*O vento nos levará*, 1999), porém outro responde: “Ali está. Lá, olhe, uma árvore isolada!” (*O vento nos levará*, 1999). Mesmo após acharem a árvore as vozes no carro denotam preocupação sobre o lugar onde devem chegar, restando apenas continuar a percorrer a estrada e pedir algum direcionamento a alguém no caminho. Ao avançar encontram pessoas cuidando de uma enorme área de plantio, lá perguntam a elas onde é a vila de Siah Dareh e, assim, os personagens e espectadores acabam tendo um norte.

Destino e caminho podem ser desconhecidos, e isso não impede que a trajetória prossiga. Estamos diante de um dos princípios fundamentais da obra de Kiarostami, sobre o qual voltaremos: desconhecendo quer o destino, quer o trajeto, o movimento prossegue – ele nunca se interrompe (Bernardet, 2004, p. 48-49).

Ao seguirem a orientação passada, acabam deparando-se com um garoto sentado em uma pequena elevação de terra. O menino chama-se Farzad, um morador do vilarejo, que vai recepcioná-los e guiá-los nos dias que estiverem na região. As vozes do carro parecem testar o garoto, se este é capaz de ajudá-los e se realmente conhece a região, então Farzad

afirma: “Moro aqui desde que nasci, eu a conheço bem. Posso guiá-los” (*O vento nos levará*, 1999). O menino prenuncia algo que será desenvolvido ao longo do filme: se em *Gosto de Cereja* o carro era o eixo narrativo central da obra, em *O Vento nos levará* é Farzad que cumprirá este papel. Esse indício nos é evidenciado por Fazhad ser até então a única pessoa que vemos neste início. O garoto entra no carro e segue viagem com eles. Ao adentrar o espaço o menino comenta que seu tio, Hasemi Masti, pediu para ele recepcionar seus amigos, então o garoto é questionado se Masti mencionou por qual motivo eles estão indo para lá. Farzad afirma que sim. Os homens no carro riem e pedem que o garoto guarde segredo e que, ao ser questionado sobre a presença deles na vila, responda: “Diga que procuramos um tesouro perdido” (*O vento nos levará*, 1999).

Quando enfim conseguem visualizar e chegar mais perto do vilarejo, notam que a vila de Siah Dareh está localizada em cima de um morro e que parece se camuflar aos montes que a contornam. Depois disso, o automóvel começa a manifestar problemas, levando-os a parar e verificar o estado do veículo. O homem que está na condução para e sai do veículo, nesse momento vemos pela primeira vez um homem que corresponde a uma das vozes presentes no carro. É uma pessoa magra, alta e usa óculos de grau; o homem é Bezhad Dorani. Ao sair do veículo, ele pede a Farzad que o acompanhe e solicita aos outros passageiros que busquem resolver o problema do carro. Então, Farzad e Bezhad sobem o morro em direção a vila.

Dos passageiros do veículo só vemos de maneira concisa Bezhad, mesmo quando os outros descem do carro só os vemos de longe. Isso é um indicativo de que, assim como Farzad, destes homens apenas o que será mostrado é Bezhad, dos outros apenas teremos suas vozes. Porém, este recurso não será usado apenas com este grupo em específico, ao longo do filme notaremos que a maioria dos personagens com quem Bezhad interage aparecerá por meio de suas vozes, sem a exibição física completa ou apenas com uma exibição parcial de seus corpos. Ou seja, Farzad e Bezhad são os únicos personagens a quem veremos de forma substancial ao longo de todo o filme. Além disso, o carro apresentar defeito também é um apontamento de que, no desenvolvimento da obra, este não terá um papel tão significativo quanto o veículo detém na cinematografia do diretor. Nesta produção o carro ainda possuirá características psicológicas, mas extremamente pontuais, tendo de fato maior atuação na sua serventia habitual que é de locomoção.

Ao subirem o morro e enfim adentrarem a vila, temos o seguinte diálogo entre ambos:

Bezhad: “As pessoas sempre chegam por aqui?”
 Farzad: “Não, há vários caminhos diferentes.”
 Bezhad: “Este é bem duro.”
 Farzad: “Este não é o caminho principal [...] Este é o caminho mais curto.”
 Bezhad: “Foi por isso que o pegamos?”
 Farzad: “Foi! [...] não era isso que você queria?” (O vento nos levará, 1999).

Nessa interação notamos uma impaciência de Bezhad para chegar logo ao espaço e em contraposição a Farzad, que é uma criança. Temos um indicativo de que é o garoto que vai ser o “cabeça” na relação Bezhad-Farzad, principalmente por causa do motivo da estadia dos homens no local. Nesse início, como de costume nas obras de Kiarostami, ainda não sabemos o enredo principal da trama, até então nos é apresentado apenas o grupo de homens buscando o vilarejo e se encontrando com o menino morador do local.

Figura 16 - Chegada de Bezhad e sua equipe a Siah Darih.



Fonte: Filme *O Vento nos Levará*.

Após o diálogo de Bezhad e Farzad exposto aqui, nas cenas seguintes descobrimos que Bezhad e seus amigos vieram encontrar-se com uma idosa doente, a Sra. Malek, e pretendem ficar por apenas duas noites. Além de notarmos que os moradores do espaço se referem a Bezhad como engenheiro. Mesmo que não haja uma explicação aparente de Kiarostami, e no filme em si, podemos supor que a causa para este ser chamado de engenheiro pelos moradores da aldeia é explicada na cena do chá. Nos primeiros dias de Bezhad no espaço, ele vai tomar um chá servido por uma mulher de meia idade, ao servi-lo ela questiona se ele está lá por causa das telecomunicações, e Bezhad confirma. Logo, o fato

de este ser chamado de engenheiro pode ser porque os moradores do espaço acreditam que ele é um engenheiro de telecomunicações, já que um dos personagens que mais contracenam com Bezhad é um homem cavando uma valeta no cemitério para colocar uma antena de sinal para celular.

No desenvolvimento da relação entre Bezhad e Farzad, descobrimos também que a relação de ambos se pautará, principalmente, por informações sobre a Sra. Malek. Assim que chegam na vila, e Farzad passa a apresentar o espaço para Bezhad, este pergunta:

Bezhad: “Como ela está?”

Farzad: “Quem?”

Bezhad: “Você não sabe de quem eu falo?”

Farzad: “A Sra. Malek? Ela está mais ou menos.”

Bezhad: “O que isso quer dizer?”

Farzad: “Ela ainda está de cama. Ela não come e nem fala [...] Ela não reconhece ninguém.”

Bezhad: “Ela não consegue falar. O que o médico disse?”

Farzad: “Que não há esperança!” (O vento nos levará, 1999).

A Sra. Malek não está apenas doente, mas à beira da morte. O motivo de ser Farzad a pessoa que vai promover essa mediação é porque Bezhad e seus amigos são convidados de Hasemi Masti, o tio de Farzad e um dos filhos da Sra. Malek. Esse intermédio de Farzad nesta situação ocasiona uma não separação deste em relação a Bezhad, no protagonismo da obra. Isto é, devido às condições de saúde de sua avó, o garoto é um outro dela no filme. Como mencionado por Kiarostami (2004), realizar a ideia inicial era impossível, ocasionando uma reinvenção da premissa inicial, por isso podemos supor que para substituir essa falta a criança acabou sendo escalada para essa finalidade. Ainda sobre a construção do filme o diretor cita que ao chegar na região o roteiro do longa possuía apenas duas páginas. “No local, os habitantes da aldeia transformaram a minha abordagem ao filme e ao tema que eu tinha imaginado. Obviamente tentei impor a minha visão das coisas, mas tive que me adaptar à realidade” (Kiarostami *apud* Jousse e Toubiana, 1999).

Sabendo também que Bezhad é um outro de Kiarostami, essa readequação acabou sendo transposta para o personagem e seu grupo, pois a maioria das cenas que envolvem Farzad pauta-se pelo estado de saúde da idosa para saber se ela morreu. Entretanto, a Sra. Malek recusa-se a morrer tão brevemente, ocasionando um prolongamento da estadia dos homens no espaço. Nesse adiamento, o grupo de homens é forçado a esperar que algo ocorra, o que os torna ociosos e cada vez mais impacientes. Com isso, compreendemos os motivos de tamanha ansiedade no estado de saúde de Sra. Malek, mesmo sendo chamado e sendo tratado como um engenheiro no vilarejo, Bezhad é, na realidade, um jornalista e está com sua equipe

de filmagem para documentar um ritual fúnebre realizado pelas mulheres da vila quando alguém morre.

Descobrimos sobre o ritual em uma conversa que Bezhad tem com o professor da escola local. Os dois se encontram na estrada, Bezhad oferece carona ao professor que está com o pé machucado e ambos começam a conversa o professor pergunta:

Professor: “Você parece ter algum problema.”

Bezhad: “Problema? De qualquer maneira, toda situação tem seus problemas.”

Professor: “Qualquer coisa acima de cem anos é considerado antiguidade.”

Bezhad: “Do que está falando?”

Professor: “Você não trabalha no subterrâneo?”

Bezhad: “Por causa deste osso, você acha que estamos procurando tesouros ou antiguidades?”

Professor: “Eu não acho isso. Tenho quase certeza. Vocês não vieram para a cerimônia, vieram?”

Bezhad: “O gato saiu do saco. Nossa equipe estava brincando com o menino. Eles disseram que viemos procurar um tesouro. Não queríamos que as pessoas soubessem por que estamos aqui. [...] É por isso que ele acreditou. Depois, lhe contamos o segredo.”

Professor: “Isso é interessante.”

Bezhad: “Você é um homem educado. O que acha dessa cerimônia?”

Professor: “Como dizer? É doloroso.”

Professor: “Faz anos que há duas linhas no rosto da minha mãe.”

Bezhad: “Linhas?”

Professor: “Sim, linhas.”

Bezhad: “Você quer dizer cicatrizes?” (O vento nos levará, 1999).

Então o professor relata o motivo da realização do ritual e sua provável origem:

Sim, cicatrizes. Elas são feitas durante a cerimônia. A primeira cicatriz foi pela morte da minha tia. Minha pobre mãe a fez para mostrar seu amor por meu pai. A segunda foi para o chefe da fábrica onde meu pai trabalhava. Um de seus primos havia morrido. Para que meu pai não perdesse o emprego. O luto da minha mãe foi imenso. Ela arranhou seu rosto. Eu não conseguia acreditar. Na fábrica, havia muita competição entre os homens para manter seus empregos. Por necessidade, entende? Todos se submeteram. Havia muita pressão. Todos precisavam do emprego. Nem se pensava em sentir pena ou desistir, todos se exibiam pulavam a frente para agradar o patrão. Esse tipo de coisa não me interessa. Quando penso nisso acho muito doloroso. Vou lhe contar, acho que a origem dessa cerimônia está enraizada na economia, está ligada à economia. Está assim por anos e gerações agora (O vento nos levará, 1999).

De acordo com a fala do Professor conseguimos compreender o motivo pelo qual o ritual é tão atraente para a equipe de filmagem, fazendo com que estejam tão ansiosos pela morte da idosa. Não é um rito fúnebre habitual, mas uma cerimônia de escarificação corporal realizada para demonstrar o quanto sentem a perda da pessoa falecida. O professor insinua que essas cicatrizes são feitas para demonstrar e fomentar algum tipo de interesse. Essa fala é intrigante porque pressupõe que os habitantes do espaço o fazem para a obtenção de algum

benefício e, assim como os moradores locais, Bezhad e sua equipe também estão buscando favorecer-se economicamente da cerimônia.

Figura 17 - Professor e Bezhad conversando sobre o ritual.



Fonte: Filme *O Vento nos Levará*.

Além disso, para o professor, ver o rito a partir de olhos estrangeiros pode ser interessante, mas pessoalmente é um processo bastante doloroso. Se mais uma vez relacionarmos essa fala com a experiência de Bezhad no espaço, observamos que a situação não está tão favorável para ele e sua equipe, pois toda a ansiedade em chegar no espaço a fim de documentar a morte da Sra. Malek foi transformada em uma ociosidade latente e estressante. Essa inatividade de Bezhad com a espera da morte da anciã o fez ter que experimentar o dia a dia bucólico da vila e compreender que não se pode controlar a morte.

4.3. Bezhad e a aldeia

A fala do professor sobre a cerimônia também salienta que Bezhad é um estrangeiro no espaço e, por isso, não possui a capacidade de entender o quão significativa e angustiante a cerimônia é para os nativos. Segundo Ishaghpour (2004, p. 151): “Como tudo na vida dos aldeões, trata-se de um ritual e de uma crença cujo teor não se revelam ao olhar exterior do ‘fotógrafo’, do ‘cineasta’”. A conexão entre Bezhad e a vila não se estabelece apenas através do interesse pelo ritual fúnebre, mas também se forma por meio da ligação com o jovem Farzad. Como mencionado, o menino é o encarregado por guiar a equipe no espaço e por ser um outro da Sra. Malek, sua avó, no filme. É a partir dessas relações que Bezhad e sua equipe se introduzem no espaço, porém estes são jogados a uma ociosidade latente, especialmente pelo fato de que a vila é centrada em si mesma, não sendo um espaço tão receptivo e inclusivo para pessoas não-nativas.

Um indício desse aspecto do espaço dá-se primeiramente por localizar-se em uma região rural e isolado do Curdistão Iraniano. No filme, quando as primeiras imagens da vila nos é apresentada notamos que esta parece se integrar com a paisagem ao seu redor, como se quisesse se esconder. Essa camuflagem é discutida pela equipe de filmagem e Farzad. Quando ainda estão no carro prestes a chegar à região, alguém menciona:

Alguém: “Vocês a esconderam bem.”

Farzad: “Nós não a escondemos. Os ancestrais construíram-na aqui.”

Alguém: “Então foram eles. Eles fizeram-na assim para não ser roubada” (O vento nos levará, 1999).

Figura 18 - A vila de Siah Dareh.



Fonte: Filme *O Vento nos Levará*.

Essa camuflagem da vila com a natureza reverbera no cotidiano da região. No filme, vemos que os nativos parecem habitar em um espaço e tempo próprios. Kiarostami (2004, p. 249-250) diz: “Fiquei impressionado não apenas com a paisagem extraordinária, mas também com a atmosfera de outros tempos, determinada pelo isolamento em que viviam seus habitantes”. Na maioria das cenas, o plano de fundo é composto por idosos e idosas tomando chá, pessoas varrendo a frente de suas casas, mulheres fazendo atividades domésticas e cuidando de crianças, de vez em quando vemos pessoas trabalhando na terra e cuidando do gado. As crianças também não ficam ociosas, na obra as vemos poucas vezes, geralmente quando Bezhad vai para a escola encontrar-se com Farzhad, percorrendo a vila. Essa ambientação é perceptível na obra pela *mise en scène* e pela fala da vizinha de Bezhad explicando o cotidiano na vila:

Os jovens trabalham no campo, na agricultura. Ninguém fica ocioso. Só os mais velhos e as crianças ficam na aldeia [...] O milho e a cevada estão prontos para a colheita. Os jovens trabalham três meses. No inverno, eles não trabalham. Eles ganham a vida durante três meses. No inverno, eles se sentam por aí, bebendo chá. Não há muito o que fazer no inverno (O vento nos levará, 1999).

A relação que os habitantes da vila mantêm com Bezhad é respeitosa, mas bastante impessoal. Excluindo o menino Farzad, os vínculos mais próximos do engenheiro são a vizinha e o homem que cava uma valeta no cemitério para colocar uma antena (entretanto, mesmo presente no filme, não vemos esse homem, apenas ouvimos sua voz). Essa rotina de trabalho e impessoalidade foi sentida por Kiarostami quando realizava as gravações na região:

Eles não faziam ideia do que fosse o cinema e trabalhavam sempre, sem parar. Vi com os meus próprios olhos um menino de cinco anos conduzir, sob um sol escaldante, um rebanho de carneiros. Tivemos grande dificuldade para convencê-los a abandonar os campos. Parecia que não conheciam nada além do trabalho. Eu não podia dirigir os atores como queria; cada um pensava em suas próprias tarefas e dizia que tinham mais o que fazer do que permanecer no *set* (Kiarostami, 2004, p. 250).

Mesmo sabendo que Bezhad é um outro de Kiarostami e que reflete as experiências sofridas pelo cineasta no espaço, é interessante pontuarmos que Bezhad e a vila são ambientes fictícios. “Se podemos ver a obra como representação do mundo e a personagem como reflexo, imperfeito ou não, da pessoa humana, devemos também nos lembrar de que ambos se nos oferecem como organismos capazes de valerem e se explicarem por si mesmos” (Segolin, 1978, p. 16-17). A partir disso, podemos compreender como esse isolamento é transmitido no filme na construção de Bezhad e sua relação com o espaço. Segundo Morisson (2019, p. 64): “O estrangeiro não é desconhecido, e sim aleatório; não é alienígena, e sim lembrado; e o caráter aleatória do encontro com nossos eus já conhecidos, ainda que não admitidos, que causa um sinal de alarme”.

Primeiramente, essa impessoalidade é refletida cinematograficamente em Farzad. Isto é sentido já na chegada da equipe na vila, quando Bezhad e Farzad deixam o carro e sobem o morro:

Farzad: “Esqueci meu livro.”
 Bezhad: “O quê?”
 Farzad: “Esqueci meu livro!”
 Bezhad: “Não se preocupe, os outros vão trazer.”
 Farzad: “Eu tenho prova”
 Bezhad: “Eles logo se juntarão a nós.”
 Farzad: “Mas eu tenho que estudar.”
 Bezhad: “Eu direi a eles para trazê-los”
 Farzad: “Tenho que estudar para ter uma boa nota.”
 Bezhad: “Que peste. Ali! Traga o livro para ele.” (O vento nos levará, 1999).

Mesmo que Farzad seja o guia e o elo de Bezhad com o espaço e a idosa, o garoto na maioria das vezes salienta que não pode passar tanto tempo com o engenheiro, pois precisa estudar e se dedicar ao trabalho no campo. Ou seja, Farzad denota não estar a serviço de

Bezhad, porque no decorrer da produção vemos significativas vezes o engenheiro recorrendo ao garoto em busca de informações sobre o estado de saúde da idosa ou para conversar sobre o dia a dia do espaço.

Além disso, Bezhad passa a ser chamado de engenheiro pelos nativos por acharem que ele está envolvido na implementação de uma rede de telecomunicações na região. Ser chamado pelo ofício que executa, mesmo que falso, ao invés do próprio nome, é um indicativo de não pertencimento ao espaço e de si, já que Bezhad passa a ser percebido como alguém que está executando algo em um determinado local. Logo, não há motivos para permanecer e criar uma subjetividade compartilhada com o espaço e seus moradores.

Como a Sra. Malek decide não morrer tão rapidamente, Bezhad e sua equipe são obrigados a esperar, porém, não há muitas atividades a serem realizadas na vila pelos homens. O engenheiro passa os dias conversando e acompanhando Farzad no caminho da escola e recebendo telefonemas da Sra. Gordazi, sua chefe, e de sua família. Porém, para conseguir se comunicar por ligação com eles, é necessário que se encaminhe ao ponto mais alto da vila; localizado no cemitério.

Bezhad reforça seu estrangeirismo perante o espaço e seus habitantes em escolher passar grande parte de sua estadia na região no cemitério, sendo este um símbolo desta indiferença para o personagem. O cemitério é um local destinado a morte e estar grande parte do tempo nesse ambiente é um indicativo de sua não conexão com a vida que pulsa ao seu redor. É nesse espaço que Bezhad consegue comunicar-se e obter algum sentido para sua estadia na vila, o cemitério de Siah Dareh é onde o personagem consegue o que veio buscar no vilarejo: a morte. Porém não é a morte de Sra. Malek que Bezhad alcança, mas a morte que idealizou na vila.

A cena do celular tinha o objetivo de cansar: estamos falando da vida cotidiana e o próprio protagonista diz ao telefone: “Nós também nos cansamos aqui. Não sabemos o que fazer nessa província”. Qualquer variação de imagem representaria a negação daquilo que estavam dizendo, e, portanto, devíamos mostrar o protagonista passando exatamente por aquela estrada, com aquela mesma luz, uma vez depois da outra. Só assim o espectador perceberia as repetições da vida num local como aquele, dia após dia (Kiarostami, 2004, p. 251).

O contato constante com sua chefe e seus familiares é também um dos muitos momentos de socialização do personagem, pois não consegue se comunicar com os moradores do espaço, restando a ele o reforço dos motivos que o levaram a adentrar a vila de Siah Dareh e se ocupar com algo, pois está inserido em um ambiente bucólico, no qual não ocorrem grandes acontecimentos. “Há, neste filme, o olhar do cineasta sobre os aldeões e o destes sobre ele – mas não há nenhuma relação entre eles” (Ishaghpour, 2004, p. 150).

Figura 19 - Cenas de Bezhad no cemitério.



Fonte: Filme *O Vento nos Levará*.

Sendo o estrangeiro conhecido e lembrado, tanto os aldeões como a equipe se conhecem e suas presenças são notadas, mas ambos não se unem, pois negam o seu caráter de semelhança. Ou seja, tanto Bezhad, quanto os nativos são dois lados da mesma moeda, os dois são centrados em si mesmos, buscando não se conectar com o que julgam diferente e, assim, reafirmando o seu caráter de sujeito perante o outro. Essa não conexão é representada no filme em sua *mise en scène*: ao longo da produção notamos que Bezhad, mesmo concentrado na temática da morte, busca socializar-se, porém não consegue, os nativos não se mostram a ele e, com o passar dos dias, na vila a sua equipe passa a se distanciar dele; insatisfeitos com a não morte da Sra. Malek. Esse não entrosamento é demonstrado pela ausência de uma imagem da equipe e de grande parte dos aldeões que Bezhad busca se conectar.

Optar por não mostrar grande parte dos personagens tinha o intuito de deixá-los mais atraentes, atijando a imaginação do espectador, segundo Kiarostami (2004, p. 250):

O fato de muitas personagens não serem vistas era algo decidido desde o início e satisfazia algumas questões que eu propunha a mim mesmo antes de começar a rodar: uma pessoa que se encontra em um poço e que jamais é vista poderá possuir uma identidade humana? Podemos ter pena dela quando a terra lhe cai por cima? A menina que ordenha os animais no curral não terá uma personalidade mais interessante justamente porque se encontra imersa na escuridão? Procurei transmitir a fisicidade das personagens, sem, contudo, jamais mostrá-las (Kiarostami, 2004, p. 250).

Com essa fala, notamos que Kiarostami buscou em *O Vento nos Levará* executar o que o diretor defende como cinema incompleto, porém sabemos que em todas as suas produções o cineasta introduz esses espaços vazios a fim de que o espectador os preencha. Neste filme, é perceptível que o diretor buscou realizar tal feito de maneira exponencial. Não busco neste trabalho adentrar o estudo das ausências e faltas às quais Kiarostami dedica-se em

suas produções, mas compreender como essa não fisicidade de grande parte dos personagens ocasiona em uma não aproximação de ambos: o vilarejo e Bezhad. Não mostrar esses personagens na obra, causa também uma percepção de outro a Bezhad. Nas cenas finais, ele demonstra uma inquietação absurda, desejando ele próprio ter algum instrumento para adiantar a morte da idosa (O vento nos levará, 1999).

A imagem rege cada vez mais o reino de fabricação, às vezes se transformando em conhecimento, outras vezes contaminando-o. Ao provocar a linguagem ou eclipsá-la, uma imagem pode determinar não apenas o que sabemos e sentimos, mas também o que acreditamos que vale a pena saber sobre o que sentimos (Morrison, 2019, p. 61).

Uma imagem cinematográfica é fruto de uma série de artifícios para a sua fabricação, logo, podemos considerar a imagem um produto visual. Por ser um produto, podemos considerar as imagens como frutos de uma objetificação, mas não necessariamente isso é algo insatisfatório ou pejorativo, pois como Kiarostami defende olhamos as imagens a partir de nossas vivências. Quando o cineasta decide não mostrar fisicamente os outros personagens, faz com que sintamos um sentimento de isolamento generalizado.

Como já mencionado, Bezhad não consegue se conectar com os aldeões, os aldeões não buscam se aproximar dele, o isolamento do personagem com o passar dos dias pela não morte da idosa se atenua e ocasiona em mais solidão, pois a sua equipe de filmagem se afasta dele. Desesperado e em busca do que veio Bezhad passa a se desentender com Farzad, pois este passa a trazer notícias positivas sobre a saúde de sua avó. Diferente de Bezhad, Farzad almeja a recuperação da Sra. Malek, por causa disso rompem os laços, ocasionando Bezhad a assumir seu caráter de estrangeiro completo, já que não possui nenhuma ligação mais com o espaço.

A morte rompe a relação entre o cineasta e a criança. Se a sua mediação e a sua amizade eram condições necessárias ao ingresso do cineasta nesse universo, a ruptura com a criança torna-se igualmente essencial, uma vez que devolve o cineasta a seu próprio olhar estrangeiro e exterior a esse mundo (Ishaghpour, 2004, p. 150).

O caráter de outro a Bezhad é tão acentuado que em algum ponto ele se tornou um outro de si, pois passou a desejar ele próprio ter algo para acelerar a morte da Sra. Malek. Desejar a morte de alguém não é algo tão agradável, pois a morte indica o fim e um local estrangeiro. Sendo Bezhad um outro de Kiarostami, o próprio diretor em algum ponto, possui esses sentimentos de outridade em si, um forte indício dessa percepção é este comentário do diretor sobre a produção da obra:

Foi uma experiência cansativa, difícil. Em alguns momentos não sabia se conseguiria terminar o filme. Depois dos problemas no *set* e na fase de montagem, por muito tempo pensei que fosse um mau filme. Não conseguia libertar-me dele. Há uma cena significativa que reproduz as dúvidas que me assaltavam. Bezhad pergunta ao menino: “Você acha que eu sou uma pessoa má?”, e Farzad responde: “Não, acho que você não é mau, mas vê-se que não acredita naquilo que diz”. Fui eu que dirigi a pergunta ao menino. E ele estava respondendo a mim, não ao diretor. Eu sabia que não gostava muito de mim e, por isso, quando ele me diz que eu sou uma boa pessoa, não parece lá muito convincente (Kiarostami, 2004, p. 252).

Ou seja, a vila é um outro para Bezhad, este é um outro para o local, a equipe torna-se um outro para ambos, Farzad representa a vila, logo também é um outro que pertence ao vilarejo, local que a equipe não consegue adentrar-se. Porém, a própria vila é um outro, pois camufla-se na paisagem, não querendo ser acessada ao olhar de fora. O próprio Kiarostami não conseguiu acessar o espaço, como criador da obra, reverberou nela o sentimento de outro que sentiu no espaço e na produção da obra. Segundo Ishaghpour (2004, p.151): “*O Vento nos Levará* é, antes de tudo, um filme sobre Abbas Kiarostami e seu amor à paisagem. Os nativos fazem parte dela”. Esta pesquisa não busca adentrar-se nos estudos de paisagem nesta produção, porém acredito com a fala de Ishaghpour sobre a obra referir-se a seu amor a paisagem, pois como defende Kiarostami, cada pessoa interpreta suas produções a partir de suas próprias vivências. Logo creio que *O Vento nos Levará* é um filme que retrata o sentimento de estrangeiro/outro que o diretor tem de si em sua totalidade.

5 CONCLUSÃO

Em mais uma de suas diversas entrevistas, Kiarostami (apud Ishaghpour, 2001) comenta: “Para me expressar brevemente posso ainda recorrer a um verso de Rumi, porque é para isso que servem os poemas: ‘Aquele que permaneceu longe de sua essência busca reencontrar sua própria origem’”. O projeto inicial desta dissertação nasceu na busca de entender os diferentes níveis de realidade da cinematografia de Kiarostami, ao adentrar em seus filmes, ter acesso às suas entrevistas e estudar a forma como o diretor produzia suas obras, compreendi que o diretor apanhava acontecimentos do seu cotidiano e transformava em filmes. Logo, a minha hipótese inicial se transmutou para defender que todos os filmes realizados pelo diretor permeiam um único assunto: ele próprio.

Não estava errado este conceito, porém incompleto. Agora, era necessário entender como ele se colocava em suas produções. Como mencionado, Kiarostami usa de seus personagens principais para representá-lo, só que esses personagens também representam a si próprio nas produções. Ou seja, é como se nas obras de Kiarostami o personagem principal fosse um outro do diretor, pois representam um acontecimento, uma ideia ou um aspecto psicológico que envolve o cineasta. Para ocupar esse papel de outro, Kiarostami faz uso de não-atores, e estes são escolhidos com o objetivo de atuar em suas produções por algo de sua personalidade se assemelhar a essas ideias de Kiarostami. Isso ocasiona a esses não-atores uma dupla outridade em tela, ser um outro de Kiarostami e um outro de si próprio, pois o ato de encenar-se, mesmo que a si, faz com que este eu seja ficcionalizado, não sendo um eu de si real. “Na presença de uma câmara, o acontecimento já não se produz mais para si mesmo, mas relativamente a uma câmara que o determina e se torna um de seus termos constitutivos” (Ishaghpour, 2004, p. 103).

A outridade sempre esteve presente nas obras do diretor, mesmo quando este dedicava-se a realizar filmes com uma temática infanto-juvenil. Porém, a outridade de si torna-se latente no início dos anos 1990, na figura de Sabzian, personagem principal de *Close-Up*, um homem humilde que fingia ser o também diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf, para uma família de classe média. Com Sabzian, compreendemos que Kiarostami sentia-se alguém insatisfeito consigo, pois segundo suas próprias entrevistas confirma compreender o ato de impostura que foi cometido por Sabzian. Para além do explorado no primeiro capítulo, Sabzian representa o início de um entendimento de Kiarostami insatisfeito consigo próprio em busca de um outro de si ideal, só que esse outro ideal não é possível, nessa procura, mesmo explorada no campo cinematográfico de

Close-Up, conhecemos Sabzian para além dos estereótipos (ser um impostor), algo de que ele era acusado por aqueles que enganou. Nele, Kiarostami parece ter compreendido o quão insatisfeito consigo sentia-se, por isso, em diversas entrevistas comentava que ele era o verdadeiro impostor.

Em *Gosto de Cereja*, temos uma evolução na outridade de Kiarostami, seu enredo retrata a história de Badii, um homem em busca de alguém para ajudá-lo em seu suicídio. Deste outro, temos poucas informações, apenas que está a procura de alguém para jogar pás de terra sobre seu cadáver. Badii é impessoal e distante, diferente de Sabzian que nasceu de um acontecimento real, Badii surge de uma ideia de Kiarostami em aprofundar-se sobre a temática do suicídio, porém, não é sobre o ato do suicídio em si que está interessado, mas na vida. Compreender a finitude do ser humano a partir de um autocídio ocasiona em entender a própria existência e o valor que damos a ela, além de olhar a morte a partir de um maior comprometimento perante a vida. O suicídio representaria uma escolha sobre continuar vivendo de maneira insatisfatória e mudar a atitude a fim de buscar uma vida satisfatória. O que ocasiona Badii ser um outro de Kiarostami é este como mencionado ser uma ideia do diretor, porém, assim como Sabzian, Badii sente-se insuficiente, não está satisfeito com a vida que tem e ao invés de performar um outro em potência, crê que a morte pode ser um meio de conquistar esse outro ideal.

A questão é, Kiarostami só se adentrou nesta temática graças a um terremoto, ocorrido na época da produção de *Close-Up*, que destruiu as zonas de Koker e Posteh, vilarejos onde o diretor gravou o filme *Onde Fica a Casa do meu Amigo*. Kiarostami visitou as localidades em busca de encontrar as duas protagonistas crianças do filme, mas não as encontrou, acabou deparando-se com pessoas que procuravam reconstruir-se. Essa visita ocasionou na realização do filme *E a Vida Continua*, nesta produção o diretor mostra a vida com que se deparou na sua visita ao local nos vilarejos mencionados. Entretanto, mais do que a vida, acredito que Kiarostami encontrou-se com a morte e entendeu-se como alguém finito. Isso pode ser percebido pelas produções realizadas pelo diretor após *Close-Up*, os filmes: *E a Vida Continua*, *Através das Oliveiras*, *Gosto de Cereja* e *O Vento nos Levará*, além de conterem um personagem homem, de meia idade, no papel de diretor, em sua essência possuem a temática da morte a fim de compreender a vida.

Além disso, vemos em todos os filmes realizados na década de 1990 a temática da outridade performada pelos protagonistas. Considero que o apogeu da outridade na cinematografia de Kiarostami está em *O Vento nos Levará*, no qual temos na figura de Bezhad um personagem que vai ao vilarejo de Siah Dareh acompanhar a morte da Sra. Malek, a fim

de documentar uma cerimônia fúnebre. Porém, ao chegar no espaço, a idosa recusa-se a morrer tão brevemente, e Bezhad vai se distanciando do que almejou. O desejo de documentar a morte da Sra. Malek o impede de criar laços com os aldeões, de se conectar a paisagem que camufla a vila, o afasta de sua equipe de filmagem e consequentemente o distancia de si próprio, pois desejar a morte de forma constante o faz não ver a vida que há em si. Essa outridade é recíproca da parte dos aldeões para com Bezhad, porque, pela localização da vila, por esta ser centrada em si, e por ser um local no qual os nativos parecem existir em um espaço e tempo próprios, a vila não se faz tão acolhedora a estrangeiros.

Assim como em *Close-Up*, Kiarostami assume que há muito de si em Bezhad, porém diferente de Sabzian que é um indivíduo aparte de Kiarostami, o diretor construiu aquele de acordo com suas experiências na região. Logo, isso reverbera que o cineasta ao produzir o filme sentiu, de alguma forma, o que Bezhad demonstra na obra. “Os problemas que o engenheiro tem com seus rapazes são os mesmos que tive com a minha equipe [...] parecia-me importante, ainda deixar marcas no filme, de minha dificuldade de trabalhar com a equipe” (Kiarostami, 2004, p. 251-252).

Ainda sobre esta produção, Kiarostami (2004) admite que conseguiu perceber que há muito de si em seus filmes. Mesmo que isso já tenha sido mencionado, tal fala deve retornar para reforçar o que está sendo debatido que é como *O Vento nos Levará* é a obra mais aproximada de uma outridade e impostura de Kiarostami. Entretanto, como o próprio diretor defende, seus filmes são criados a fim de que o espectador coloque suas próprias percepções em suas produções. Logo, esta dissertação é sobre um sentimento de outridade que a pesquisadora deste trabalho tem sobre si e que se reverbera ao assistir às produções do diretor. Por isso, esta pesquisa é apenas uma das diversas possibilidades de explorar a cinematografia de Kiarostami, cabendo a cada um que assiste à sua obra e lê este trabalho tirar suas próprias conclusões.

REFERÊNCIAS

ABBAS Kiarostami, *A Arte de Viver*. Direção de Pat Collins e Fergus Daly. Produção de Seamus McSwiney. Irlanda: Harvest Pictures, 2003. 1 DVD (55 min.).

A COLORFUL past (ochre). **Ask An Anthropologist**, 2023. Disponível em: <https://askananthropologist.asu.edu/colorful-ochre>. Acesso em: 8 nov. 2023.

AMERISE, Atahualpa. O que o Alcorão diz sobre a homossexualidade e porque ela é punida no mundo muçulmano. **G1**, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/12/11/o-que-o-alcorao-diz-sobre-a-homossexualidade-e-por-que-ela-e-punida-no-mundo-muculmano.ghtml>. Acesso em: 19 set. 2023.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

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

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BRADSHAW, Peter. Ten review – extraordinary film giving access to the thoughts of Iranian women. **The Guardian**, 27 Set. 02. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2002/sep/27/artsfeatures>. Acesso em: 09 abr. 23.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente: introdução. In: **Ver e Poder - A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CIMENT, Michel. Les Possibilités du dialogue: Entretien avec Abbas Kiarostami. **Positif**, Paris, n368, out. 1991.

CIMENT, Michel; GOUDET, Stéphane. Manipulations. **Positif**, Paris, 29 de mai. de 1997. Disponível em: <https://zintv.org/outil/entretiens-avec-abbas-kiarostami/> Acesso em: 24 ago. 2022.

CLOSE-up. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Ali Reza Zarin. Irã: Kanun, 1990. 1 DVD (98 min.)

COMOLLI, J.L. Aqueles que filmamos - Notas sobre a mise-en-scène documentária. In: **Ver e Poder - A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DABASHI, Hamid. **Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future**. London; New York: Verso, 2001.

DAICHES, David. **Posições da crítica em face da literatura**. Acadêmica: RJ, 1967.

DEMANT, Peter. **O mundo muçulmano**. 3. ed. – São Paulo : Contexto, 2013.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**. (1897). Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1973.

ELENA, Alberto. **Abbas Kiarostami**. Madrid: Catedra, 2002.

ESCRITORA italiana Oriana Fallaci morre aos 76 anos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de set. de 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1609200610.htm>. Acesso em: 30 jul. 2022.

GAULAND, Armando Pierre. **A Propaganda Política do Islamismo Xiita: Revolução Islâmica do Irã: 1978-1989**. 183f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 2007.

GOSTO de Cereja. Direção de Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami. Irã/França: Sourehcinema; Zeitgeist Film. 1997. 1 DVD (91 min).

RUI GRAÇA, André; TULIO BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1408>. Acesso em: 21 out. 2025.

GUIMARÃES, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. **Galáxia**, São Paulo, v. 21, p. 68-79, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5747>. Acesso em: 21 jun. 2022.

HOOKS, Bell. Feminist Scholarship: Ethical Issues. In: **Talking Back: Thinking Feminist, Talking Black**. Boston: South End Press, 1989.

ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In: MACHADO, Alvaro (org.). **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ISHAGHPOUR, Youssef. **Fotografia, cinema e paisagem**. Paris, 2001. Disponível em: <https://zintv.org/outil/entretiens-avec-abbas-kiarostami/> Acesso em: 10 de fev. 2024.

KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: MACHADO, Alvaro (org.). **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas. **An Unfinished Cinema**, 1995. Disponível em: http://www.dvdbeaver.com/FILM/articles/an_unfinished_cinema.htm. Acesso em: 12 mar. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

LACERDA, Inês Araujo. **Foucault a crítica do sujeito** 2ª Ed. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

LEWIS, Bernard. **A Crise no Islã**. Guerra Santa e Terror Profano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

MELEIRO, Alessandra. **O Novo Cinema Iraniano: Arte e Intervenção Social**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

NAFICY, Hamid. Islamizing Film Culture in Iran: A post-Khatami Update. *In*: TAPPER, Richard (org.). **The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity**. London-New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2002.

NAFICY, Hamid. Neorealism and Iranian Style. *In*: GIOVACCHINI, Saverio and SKLAR, Robert (org.). **Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2012.

NOBRE ALCORÃO. **Tradução do sentido do Nobre Alcorão para a língua portuguesa**. Tradução e notas: Helmi Nasr. Al-Madinah Al-Munauarah K.S.A.: Complexo do Rei Fahd, 2005, 1070 páginas.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

O Conceito de Masculinidade no Islam. **Iqara Islam**. Disponível em: <https://iqaraislam.com/o-conceito-de-masculinidade-no-islam>. Acesso em: 30 jul. 2022.

OUTRO. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/outro/>. Acesso em: 02 mai. 2023.

O vento nos levará. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami e Marin Karmitz. Irã-França, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. Vol. II.

TOSTI, G. Le Suicide: Étude de sociologie. **Psychological Review**, v.5, n.4, p.424-426, 1898.

TOUBIANA, Serge. “Le Goût du caché: Entretien avec Abbas Kiarostami”. **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº 518, nov.1997.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *In*: **Performance studies: an introduction**, second edition. Routledge: New York & London, 2006.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. Cortez e Moraes: São Paulo, 1978.

SPINI, Ana Paula; BARROS, Carla Miucci Ferraresi. Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). **Artcultura: Dossiê Relações de Gênero, Sexualidade e Cinema**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p.11-30, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/issue/view/1354>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SUJEITO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sujeito/>. Acesso em: 02 mai. 2023.