O cinema de Kiarostami: *Dez* e uma escrita documental[1]

Diego LOCATELLI[2]
Erly VIEIRA[3]
Gabriela Santos ALVES[4]
Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, ES

RESUMO

Após a revolução Iraniana, o cineasta Abbas Kiarostami desenvolve seu estilo de filmar baseado em sua relação com a narrativa e os personagens. Para isso, dispositivos presentes tanto na ficção quanto no documentário são usados para construir um processo no qual percebemos que a voz do diretor encontra-se participativa na trama. O filme analisado chama-se *Dez*, onde a relação de Mena Akabari é apresentada em dez situações diferentes dentro de seu carro. Câmeras de vigilância, representação "do eu", ética, emissão e recepção são analisados dentro da narrativa apresentada pela obra e os cânones presentes no documentário e ficção são tensionados em forma de análise.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ficção; Irã; documentário; Kiarostami.

TEXTO DO TRABALHO

Irã: política, revolução, cinema, Kiarostami.

Abbas Kiarostami é um cineasta que faz parte do movimento cinematográfico "novo cinema iraniano" instituído pós-revolução[5]. Pode-se encontrar dentro deste movimento cineastas como: Mohsen Makhmalbaf, Bahram Beizai, Rakhshan Bani-Etemad, Amir Naderi, Jafar Panahi. Na década de 90 do século XX o novo cinema iraniano foi reconhecido como um movimento genuino e passou a apresentar tendências discerníveis em

---

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

[2] Aluno da universidade Federal Do Espírito Santo, cursando o quarto período de Comunicação Social – Audiovisual. Bolsista de Pibic. Iniciação Científica sobre Cinema. email: locatelli.dg@gmail.com

[3] Orientador do trabalho. Doutor em comunicação e cultura pela UFRJ. Professor do departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

[4] Orientador do trabalho. Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Professora do departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

[5] A Revolução iraniana, ocorrida em 1979 transformou o Irã – até então comandando pelo Xá Mohammad Reza Pahelvi – de uma monarquia autocrática pró-ocidente, em uma república islâmica sob o comando do aiatolá Ruhonllah

questões políticas, sociais e poéticas (MELEIRO 2008), assumindo muito mais um contorno cultural e uma visão moral e política do que propriamente uma configuração acidental de uma série de cineastas, revelando uma "sociedade islâmica"[6] do período, que passa por um momento de crise. A população não possui muta crença em mudanças nas diretrizes governamentais:

> O regime está passando por um momento de grande insatisfação popular e a teocracia vem perdendo legitimade. Poucos iranianos ainda têm ilusões em relação a mudanças políticas e sociais substancias – como uma maior discussão sobre os direitos das mulheres e das crianças e a necessidade de as leis serem revistas e as contradições eliminadas. (MELEIRO 2003, p.46)

O espírito pós revolucionário também faz-se presente no audiovisual do país. Pode-se perceber a presença de um cinema nacional junto a um movimento antixá e anti-Ocidente. O estado interviu nos processos audiovisuais do Irã, tomando medidas de restrição ao produto estrangeiro, apoio financeiro e controle moral. A política cinematográfica não contemplava o conteúdo "artístico ou econômico, mas o resultado de um projeto ideológico" (MELEIROS 2008, p.240).

A partir de 1999, os cineastas iranianos como Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi e Payami, obtém mecanismo de financiamento de empresas estrangeiras. Isso ocorreu simultaneamente ao afastamento do governo iraniano às políticas cinematográficas. Essa ação culminou em um "distanciamento das operações de produção e distribuição de filmes" (MELEIRO 2008, p.341) por parte do governo iraniano.

Com a possibilidade de exportação do produto audiovisual do Irã, através de co-produções com empresas estrangeiras, diretores do país alcançam sucesso internacional. Além da propagação do cinema iraniano e impacto no espectador estrangeiro, cineastas – como Kiarostami – causam grande impacto no espectador iraniano. Abordagens à questões nacionais através de recursos metafóricos ou críticas diretas são construídas por esses cineastas.

Kiarostami constrói seus filmes de forma "desordenada". Um conjunto de artifícios que desdobra-se em uma escritura cinematográfica no mínimo peculiar. A desordem visual, através de repetições, falta de elaboração na direção de arte, personagens não atores (representadores de sua própria vida) e imperfeição nas escolhas fotográficas, resulta em

[6] A sociedade islâmica ou cultura islâmica podem ser resumidos da seguinte maneira: nativismo, populismo, monoteísmo, antiidolatria, teocracia, puritanismo, independência politica e econômica e combate ao imperialismo. (MELIEROS 2008)

uma obra direcionada a sua idéia, seu conteúdo. Não importa o que se põe em cena, importa o porquê. Assim, a técnica é simplesmente encarada como um instrumento necessário para se atingir algo (MELEIRO 2008, p.347).

Dentre seus filmes, Karostami realizou Dez (*Ten)*[7]. Um filme que possui um complexo de dispositivos rompedores de convenções formais do cinema realista clássico. Os caminhos tomados por Kiarostami tornam sua política de filme-processo como confrontadora. Essas rupturas podem ser encontradas na escolha do dispositivo fotográfico (câmera de vigilância), da representação do atores e da montagem. O conjunto dessa "desordem" (MELEIRO 2008, p,347) resulta em uma representação imagética de discussões filosóficas e políticas presentes na sociedade iraniana.

> Quanto ao dispositivo, tudo bem, porém deixamos de percebê-lo em favor do que importa de fato, as questões levantadas sobre a situação das mulheres, pois essa é a verdadeira intenção de Kiarostami. Em resumo: nada de formalismo, sejamos humanistas. (BERNADET 2004, p.117)

A linha tênue que define documentário e ficção é subvertida pelos processos adotados por Kiarostami em *Dez*. "A própria atitude humanista se apóia no dispositivo"(BERNADET 2004, p.117) do filme. O dispositivo – câmeras de vigilância, ausentes de diretor/fotógrafo - cria a situação no qual o personagem desenvolve a cena e processa no espectador a voz do autor, este entrando em ação no desenvolvilmento do dispositivo e na hora de montar as sequências de imagens capturadas dentro do carro.

Modelos de representação documentais são visitados pelo autor e referências à escolas cinematográficas de outrora são encontradas como dispositivo para a realização do filme-processo.

Por uma escrita documental: dispositivo de captura.

Presente no dispositivo de *10* encontramos a instalação de uma câmera dentro de um veículo (em alguns momentos há duas câmeras). As imagens que são projetadas mostram Mena Akabari – protagonista da trama cotidiana apresentada pelo filme - dirigindo seu carro e passando por dez situações temporais entre seu filho, cunhada, prostituta e idosa.

Kiarostami utiliza de equipamentos antes não possíveis a realidade tecnológica da época. Câmera digital é uma tecnologia recente e com ela outras possibilidades do fazer" foram sendo conquistadas no meio audiovisual.

[7] Abbas Kiarostami, *Ten,* Irã/França, 2003

> Quando Kiarostami filmou ABC África com uma câmera digital, declarou que estava esperando por essa tecnologia em seus 30 anos de carreira. Em virtude da leveza do equipamento, o filme não poderia ter sido feito de outra maneira.. (MELEIRO 2008, p.347)

Como em *ABC África*[8], a câmera portátil tem papel fundamental no filme-processo de *Dez* e no funcionamento do dispositivo proposto pelo diretor. Este funcionando com a invisibildade de atuação por parte de diretores de fotografia e direção. No filme é dado à câmera o poder de capturar o que é representado sem discriminar atuação boa de ruim, sua invisibilidade faz com que a mão do diretor interfira o mínimo possível na ação que se dá frente ao dispositivo.

Os equipamento de captura de áudio e luz nem sempre foram compactos, silenciosos ou portáteis como os utilizados em *Dez*. As câmeras de outros períodos possuíam ruído que interferia na possibilidade de fazer áudio direto e o seu tamanho também denunciava por completo a presença de profissionais e equipamentos no set de filmagem, diminuindo por si a capacidade de interpretação do "eu mesmo" aos atores sociais.

Setores audiovisuais, em meados dos anos 1950, tinham o desejo de desenvolver sua linguagem documental. No caso do cinejornalismo e do telejornalismo, à partir de 1950 (DA-RIN 2006), havia a necessidade de otimização dos processos de gravação. O que era noticiado e gravado duas vezes por semana, agora obtinha o dever diário com o telejornalismo.

> O telejornalismo fomentou a pesquisa de outro tipo de equipamento: câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis sincrônicos e acessórios que pudessem ser manipulados por equips numerosas e mais agéis. (DA-RIN 2006, p.102)

Estes novos métodos de filmagem[9] relacionavam-se com a platéia de forma diferente proposta pela estética formal clássica. A ausência de tripé (gerando imagens mais tremidas), falta de iluminação, pouca definição e som impuro, começava a criar uma estética da autenticidade no público. Estas imagens, ausentes de tratamento formal-estético, neste momento, carregavam a sensação deverdade, realidade, livre de máscaras e trucagens de edição para o público. Aos poucos, essa estética "fomentou uma concepção tecnicista

---

[8] Abbas Kiarostami, *ABC África,* irã/França, 2001

[9] Entre 1958 e 1960 sugiram movimentos no Canadá denominamos: *candid eye* para o grupo angófono do National Film Board; cinema spontané e cinema vécu para o grupo francófono; *living camera* para os jornalistas norte-americanos que se reuniram na Drew Associates; *cinema-vérité* para os atrnopólogos franceses. Nos EUA a Drew Associates, formada em torno do reporter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock, também foi formada.

que atribuía às novas máquinas o poder redentor de "captar a realidade"" (DA-RIN 2006, p.103).

A abordagem do dispositivo presente em *Dez* dialoga com características desse cinema que se propõe tornar-se o mais invisível possível frente ao ator social. No caso do cinema direto - que teve como um de seus implantadores Robert Drew - as formas de interdição do autor na atuação do ator social eram minimazadas ao extremo, pois, segundo Richard Leacock, parceiro de Drew em suas produções da Drew Associates, "queríamos suprir os diretores, a iluminação, as equipes técnicas habituais e tudo que pudesse alterar a realidade que nós desejávamos filmar"[10]

> Sem iluminação, sem tripé, a câmera de Leacock é uma bazuca. Do mesmo modo que um fuzil é o prolongamento mortal de um olho, ela é o prolongamento de um olhar. O ideal, como se vê, é o desaparecimento mesmo da câmera, do olhar, sua ausência. Se as coisas pudessem existir sozinhas, fazer-se olhar sozinhas, sem que ninguém as visse, seria perfeito. No fundo, é o ideal de uma testemunha: apagar-se, deixar-se absorver na coisa que se apresenta. Todo testemunho é um holocausto. Eu acredito que o sonho de Leacock e daqueles que trabalham como ele é um cinema sem cinema, um puro olhar sem suporte. (BRINGUIER, 1963 p.15)

A expressão "cinema sem cinema" citada por Bringuier (1963) revela também traços da condição cinematográfica de Abbas Kiarostami. Seu cinema foge da naturalidade formalista clássica. O que há de específico em "ser cinema", como: montagem, fotografia, atuação e direção é subvertido em *Dez,* em prol de um artifício excitador da realidade vivida por esses atores sociais.

No cinema direto há a sacralização do "real visível"(DA-RIN 2006, p.146) na imagem capturada, porém era desconsiderado o fato de que essas imagens obtidas de atores sociais já obtinham organizações sociais "que o visível não é capaz de apreender (…) Ater-se à pura analogia visual é renunciar ao agenciamento das materias de expressão do cinema de modo a tornar visível aquilo que escapa a visao"(DA-RIN 2006, p.146). Neste sentido, temos o cinema de Kiarostami, principalmente em *Dez,* distanciando-se do filme-processo proposto pelo cinema direto. O diretor iraniano não desejava a captura de uma experiência não vivida, inédita, não documentada, mas sim desejava a representação desses atores sociais para com suas próprias vidas, representando o eu, a partir de um dispositivo invisível aos seus olhos. Segundo Kiarostami em entrevista: "Para mim, a realidade filmada

[10] Leacock, em MARCORELLES, 1963b:19

não é mais real. Portanto, trucagens e a maquinaria permitem simplesmente voltar à realidade que somos em geral incapazes de filmar."[11]

Dispositivo de representação: Flaherty e *cinema-vérité*

O dispositivo de indexação da imagem de *10* era invisível, uma câmera acoplada ao carro tendo em vista capturar situações vividas por Mena Akabarino no interior deste. A carga de autenticidade do filme é colocada em teste logo na primeira sequência, à partir de estranhamento. A sequência inicial que mostra o filho de Mena dura mais de dez minutos sem que haja alteração fotográfica, provocando sensação de estranhamento em relação à narrativa formal, dividida temporalmente em planos (decupagem). Em seguida, nosso olhar acostuma-se ao dispositivo, "kiarostami ao propor essa abertura permite ao espectador construir, logo de início, um relacionamento com o filme que vai perdurar e se enriquecer durante o resto da projeção (BERNADET 2004, p. 119).

Com seu dispositivo "câmera de vigilância afetiva" (BERNADET 2004, p.112) implantado, temos agora questionamentos em relação ao conteúdo filmado: verdade ou ficção? Quem são os atores sociais filmados?

O que não é dito pelo filme em nenhum momento é que os "atores não são profissionais que interpretam versões de si mesmos (a exceção da prostituta já que o cineasta não conseguiu convencer nenhuma a atuar no filme)"(FURTADO 2003). Ou seja, o dispositivo de captura invisível não enxerga uma realidade factual, ela está enxergando um outro dispositivo do diretor, o dispositivo de representação. Um dispositivo olhando para outro dispositivo.

O uso do dispositivo de representação "do eu" já foi abordado em um outro momento cinematográfico. Superando, em linguagem, os chamados filmes de viagens, Robert Flaherty desenvolve *Nanook of the North*. Neste filme, o diretor trabalhou em campo observando de forma participante os costumes do povo do Norte. O fato de filmar fora do estúdio, em locações que são o verdadeiro lar dos povos faz com que o diretor consiga "extrair do próprio ambiente os elementos fundamentais do drama"(DA-RIN 2006, p.51). No caso de *Nanook*, os elementos principais que dialogavam-se no drama era o ambiente hostil e as relações que o povo eskimó tinha entre si. Segundo o próprio Flaherty (DA-RIN 2006, p.51):

> O ducumentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e

[11] Kiarostami em BLOUIN e TESSON apud BERNADET 2004

> não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde o âmbito de suas atribuições, infude à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso[12]

Flaherty utilizava-se do dispositivo de representação para que pudesse, em sua narrativa, demonstrar os costumes de uma certa comunidade. Este método de trabalho foi repedito em *Moana* (1926), *Man of Aran* (1934) e *Louisiana Story* (1948). Flaherty misturava em suas obras ficção e não-ficção, ele "entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade". (BARSAM 1992, p.50).

A verdade fotográfica é aquela capturada tanto pelas câmeras de Flaherty, quanto de Kiarostami, junto ao que é impresso nesta. O que está entre as lacunas fotográficas é a representação dos atores sociais, estes criando a verdade compartilhada dentre à comunidade em que vivem. A mão do diretor está no dispositivo incentivador dessas atividades estarem sendo representedas frente às câmeras. No caso de *Nanook*, Flaherty transforma a câmera cinematográfica, que antes trabalhava em prol de um "cinema preocupado com o registro da realidade" (DA-RIN 2006, p.53) e a transforma em narrativa. Kiarostami utiliza-se do dispositivo de "câmera de vigilância" (BERNADET 2004) e captura o que há de real nas relações dentre uma família, transformando-a em narrativa na montagem.

Ambos os diretores fazem uso de artifícios do cinema formal para agregar valores realísticos/fotográricos em sua obra. No caso de Flaherty o heroi Tiger-King, em *Man of Aran* e a esposa de Nanook, em *Nanook of the North*, não representam os verdadeiros atores sociais, pois estes não eram considerados fotogênicos. Já Kiarostami, em *Dez* teve que fazer uso de uma atriz para representar a prostituta, dado que nenhuma real aceitou participar do filme. Curiosamente a cena da prostituta é a única que a câmera desloca-se do dispositivo "câmera de vigilância afetiva" e mostra o exterior do carro. Essas escolhas fotográficas acentuam a mão do diretor na obra.

A *mise en scene,* definida por: fotografia, representação e direção, são recursos limitados em *10* (FURTADO 2003). O que impera é o dispositivo criado pelo diretor, ele que excita a representação frente à camera. Neste sentido, "a função de diretor parece se tornar muito mais a do promotor de uma situação (que posteriormente vai poder organizar na sala de montagem) (FURTADO).

[12] FLAHERTY, em RAMIÓ, 1985 p.157

O filme de Kiarostami *10,* também dialóga com outra vertente do documentário, o cinema verdade. Neste, algumas características com o cinema direto são rompidas, como: a tentativa de invisibilidade da equipe técnica. Jean Rouch, ao lado de Edgard Morin, defendia uma participação assumida, provocadora, diferente do observador neutro do direto.

> O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidades; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador (BARNOUW 1974 p.254)

Em *Chronique d'un Éte*, Jeach Rouch e Edgard Morin são participantes, "personagens do próprio filme" (DA-RIN 2006 p.152). Ambos funcionam como dispositivo excitador da cena, os atores sociais representam sua própria realidade enquanto os diretores os provocam com perguntas e situações.

O fato dos atores representarem a si mesmo, no filme de Kiarostami, em uma situação criada pelo diretor a partir de um dispositivo, aproxima muito mais o cineasta iraniano aos realizadores franceses do cinema-verdade, do que aos anglo-saxônicos do cinema-direto. Como em *Dez*, não importava para o franceses a busca pela realidade em sua instância mais pura, como desejava Leacock, mas sim o que era esperado dos resultados criados pelo dispositivo do filme-processo. No caso de *Chronique d'un Éte:*

> O percurso do filme mostraria que, do mesmo modo como a imagem não pode captar verdades objetivas imanentes, tampouco havia verdades interiores latentes a serem verbalizadas. Não que a intereção com os personagens provocasse necessariamente respostas falsas, como temia Leacock. A própria vida social é que era concebida como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotiano. O conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultado e oculta revelando (DA-RIN 2006, p.154)

Uma cena do processo de *Chronique d'un Éte* que vale ser citada é a de Marceline. Judia, ela vaga pelas ruas de Paris recordando dramaticamente seu pai, separados por conta da deportação. Um dispositivo de áudio representa sua fala com teor narrativo e a câmera acompanha seus passos, esta com uma linguagem observacional do trajeto percorrido por Marceline. O que há de verdade na cena representada por Marceline? Para Da-Rin, os participantes do filme e as lembranças – por mais que fossem criadas à partir de uma encenação – eram verdadeiras. Alguns críticos faziam a mesma pergunta e Da-Rin (2006) responde:

> Não percebiam [os críticos] que, ao explorar intuitivamente a interepretação entre os papéis que os atores representavam, os papéis que acreditavam representar e os papéis que os outros os viam representando, *Chronique d'un Eté* tornava-se um filme sobre a relação de fecundação mutual entre documentário e ficção (DA-RIN 2006, p.156)

Os artifícios documentais presentes em Dez criam a possibilidade do diretor apresentar artifícios para que esses personagens assumidamente interepretem-se e que a verdade não fique sacramentada, mas sim que ela seja criada e interpretada à partir dos processos que envolvem os dispositivos criados para o filme. Ao filmar Mena encenando dentro do seu carro, ou Madeleine andando pela rua encenando um diálogo com seus pai, os diretores criam a possibilidade de "revelação de cada um a si próprios" (BERNADET 2006, p.132).

Documentário e ficção: tensão em *Dez*.

O filme do realizador Kiarostami, *Dez*, poderia ser chamado de documentário por conta de alguns artifícios empregados no filme-processo apresentado. No entanto, em sua categoria de gênero ele é considerado um drama. Algumas reflxões sobre a categoria documentário resolvem alguns aspectos da locação de *Dez* no gênero drama, outros o aproximam da categoria de cinema de não-ficção.

Segundo SALLES(2005), temos em primeira instância o desejo de quem realiza presente no desenvolvimento do filme: "documentários são produtos das empresas e instituições que fazem documentários"(p. 60). Neste sentido, observamos que em um primeiro momento a categoria de documentário parte da concepção e apresentação do produtor por parte do realizador da obra.

Dez não é um filme construído e apresentado como um produto documental por Kiarostami. Não há registro de entrevistas com o autor afirmando que esta obra é um documentário. Logo, há um primeiro distanciamento do gênero partindo do diretor.

Na voz de Kiarostami dentro do filme também perdemos outro aspecto do cinema de não-ficção. O "processo de contextualização" (SALLES 2005, p. 60) não é apresentado no começo do filme, como por exemplo em *Nannok,* onde possuímos cartelas informando localização geográfica do eskimó, ou em *Edifício Master* de Eduardo Coutinho, onde temos a seguinte apresentação afirmado a "veracidade do que será visto" (SALLES 2005, p.60)

> Um ediífico em Copacabana, a uma esquina da praia. Duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares. Vinte e três apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana.

Outros aspecto que tensiona a locação genérica de *Dez* em algum estilo é a forma a qual o espectador vai enxergar o filme. Neste momento, tratamos não mais de emissão (autor), mas sim de emissão (espectador) (SALLES 2005). Olharemos para o filme de Kiarostami como uma obra onde somos apresentados aos personagens a partir de reagrupamento do tempo captado pelas câmeras? Esta é uma decisão narrativa de como olhar para a obra. Teremos a ótica da obra a partir da concepção dos modos de fazer cinema de Kiarostami, ou até mesmo da relação da mulher com a sociedade na sociedade contemporânea iraniana? Esta já é uma decisão de tratar a obra como "documento" (SALLES 2005, p.61).

Por fim, podemos perceber um atifício presente em *Dez* mais específico no documentário do que dentro da ficção: a utilização da ética nas relações entre imagen e personagem. Não possuímos a informação de que Mena, ou seu filho, estão interpretando a si mesmos. No entanto, o diretor ao realizar possui essa informação tornando sua relação com as imagens e representações destes atores uma questão de ética, dado que "a pessoa filmada possui vida independente do filme"(SALLES 2005, p.70). No caso da prostituta presente no filme, a verdadeira não quis expor-se, fazendo com que Kiarostami utiliza-se de uma atriz para representar esta no filme.

Por tratar de personagens que possuem existência no mundo sócio-histórico o realizador teve a obrigação de obter ética em sua representação, como feito na realização de um documentário. Salles (2005) ao falar do documentário procura seu papel e sua locação no ambiente cinematográfico, e reflete:

> Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades. Infelizmente essa é uma idéia que ainda não caiu interaimente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempenhar um papel social, politico ou pedagógico. Documentário teria usos. Talvez, mas meus argumentos é que ainda não conseguimos definir o gênero pelo seus deveres para for a, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem. (SALLES 2005, p.71)

A tensão entre documentário e ficção está presente em toda a história do cinema. Desde a apropriação de narrativa e encenação exercida por Flaherty em *Nanook of the North*, até ao cinema contemporâneo, onde a valorização do cotidiano, dos aspectos temporais e da representação do "eu" encontra-se em grande vigência. Tentar enquadrar um filme em algum gênero e limitar-se ao cânones desse é uma forma de diminuir as outras possibilidades presentes no intergênero. O documentário assume diversas características da

ficção em sua concepção narrativa, assim como a ficção apropria-se dos indices de realidade presentes no documentário para a concepção de sua obra.

Da-Rin (2006) cita o realizador frânces Jean-Luc Godard em seu livro *Espelho Partido* com a seguinte frase:

> Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem a ficção […] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho (GODARD apud DA-RIN 2006, p.17)

O filme do realizador iraniano Kiarostami costura os aspectos presentes no documentário e na ficção e a partir de seu dispositivo –criado com referências em ambos os gêneros – ele apresenta para seu emissor uma possibilidade de enxergar suas próprias verdades deixadas nas lacunas abertas do filme.

Referência Bibliográfica:

BARSAM, Richard. **Non-Fiction Film: a Critical History**. Bloomington: Indiana Univeristy press, 1992

BARNOUW, Erik. **Documentary: a History of the Non-Fction Film**. Nova York: Oxford university press, 1974

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

BRINGUIER, Jean-Claude. **"Libres Propos sur le CInéma-Vérite**". *Cahiers du Cinemá,* n145, 1963

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006

FURTADO, Felipe In: **Dez de Abbas Kiarostami**, *Ten, Irã/França, 2003.* <http://www.contracampo.com.br/60/dezcinecluve.htm>

ISHAGHPOUR, Youssef. **Kiarostami: le reel face et pile**. Éditions Farrago, 2001

MARCORELLES, Louis. **Entretetien avec Robert Drew et Jean Rouch. Cahiers du Cinéma**, n140, 1963

MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema iraniano**. *In:* MASCARELLO, Fernado e BAPTISTA, Mauro. **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas SP: Papirus, 2008.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. ***O Imaginário e o poético nas ciências sociais***. São Paulo: Edusc, 2005.