

## **ABBAS KIAROSTAMI, O SABOR E A POESIA DO CINEMA IRANIANO: COM GOSTO DE CEREJA, O VENTO NOS LEVARÁ**

 <https://doi.org/10.56238/arev6n4-244>

**Data de submissão:** 17/11/2024

**Data de publicação:** 17/12/2024

**Bento Matias Gonzaga Filho**  
Universidade do Estado de Mato Grosso

### **RESUMO**

A afirmação de Jean-Luc Godard de que “O cinema começa com D. W. Griffith e termina com Abbas Kiarostami”, demonstra tamanha importância e genialidade do realizador iraniano Abbas Kiarostami. Neste artigo faremos uma reflexão sobre a narrativa filmica de Kiarostami e seu cinema poético de estilo “inacabado”, como ele mesmo afirma: “sempre que temos a oportunidade de incluir cenas em que podemos solicitar a imaginação do espectador, nós lhe oferecemos a possibilidade efetiva de criar o filme conosco”. Dois grandes filmes, Gosto de cereja, de 1997, e O vento nos levará, de 1999, foram escolhidos para entrar em foco na discussão sobre como Kiarostami procura diligentemente a sua verdade como ser humano numa perspectiva de simplicidade poética.

**Palavras-chave:** Cinema iraniano, Abbas Kiarostami.

## 1 INTRODUÇÃO

O Irã conheceu o cinema no seu alvorecer, com a chegada do primeiro cinematógrafo, no início do século XX. Ao longo de meio século, o cinema iraniano passou por importantes reviravoltas, altos e baixos, além de tentativas de experimentação no enfrentamento do modelo hollywoodiano dominante, como ocorreu em diversos países. No entanto, no final dos anos sessenta, uma nova onda do cinema iraniano foi lançada como resposta ao cinema comum ou popular, que não conseguia refletir a cultura e o gosto artístico do povo iraniano.

A nova onda celebrou uma série de movimentos cinematográficos internacionais, como a *nouvelle vague* francesa ou o neorealismo italiano — dois dos movimentos mais influentes da história do cinema. Durante uma década até a Revolução Iraniana, em 1979, surgiram filmes e uma série de diretores que trouxeram características diferentes e modernas para a história do cinema daquele país, como Dariush Mehrjui, Nasser Taqvaei, Massoud Chemie e Bahram Bayzai, logo Mohsen Makhmalbaf, Amir Naderi e Abbas Kiarostami se juntaram a eles. Com a transição no Irã do governo do último xá Muhammad Reza Pahlavi para a era de Ruhollah Khomeini, diversos cineastas fugiram para o exterior, mas Kiarostami ficou, simplesmente porque “quando você pega uma árvore enraizada no chão e a leva para outro lugar, ela não voltará a dar frutos, e se isso acontecer, o fruto não será bom o suficiente. Tive medo de ser como esta árvore se deixasse minha terra natal.”

Abbas Kiarostami nasceu em 22 de junho de 1940 e faleceu em 4 de julho de 2016, após passar grande parte de sua vida apaixonado pela imagem. Começou como pintor, escreveu poesia e roteiro, também trabalhou com fotografia e trilha sonora de mais de quarenta filmes, entre ficção, documentários e curtas, muitos dos quais alcançaram prêmios internacionais, sendo aclamados pela crítica, além de ocuparem lugares importantes em listas de filmes fundamentais e pesquisas de opinião.

Esteticamente, Kiarostami propõe que a existência signifique mais do que apenas a vida. Vemos isso desde seu primeiro filme de curta-metragem, *O pão e o beco*, de 1970, uma história sensível de dez minutos, em preto e branco, na qual acompanhamos a jornada de um menino enviado pela família para comprar pão, quando, na volta para casa, um cachorro faminto intercepta seu caminho. Para além da trama e da história, Kiarostami se move com uma desenvoltura de especialista, recortando tempos, personagens e acontecimentos da solidez da existência, dando-lhes o beijo da vida, misturando o documental, o imaginário e o realista com a magia, com notável grau de mistério, uma combinação inusitada concomitante com simplicidade e complexidade.

Cena do menino e o cão, em *O pão e o beco*, de 1970.



O filósofo francês Jean-Luc Nancy considera o filme *E a vida continua* (1992), de Kiarostami, não uma representação ou um relato, mas um guia cinematográfico. Para Nancy (2008), a arte do realizador iraniano representa a cristalização de um movimento profundo que caracteriza o cinema de nosso tempo e que vai além das noções de ficção, documento ou representação. Este cinema seria então uma abertura direta sobre o que Nancy define como o mundo: um espaço contingente, desprovido de qualquer sentido predeterminado, que apela necessariamente à nossa própria responsabilidade, enquanto construtores de todas as histórias.

Na sua construção narrativa, Kiarostami encenou repetidas vezes a ilusão de confundir o real com o imaginário, de maneira que fragmentos de sua biografia como diretor foram espalhados em mais de um filme. Em *Close-up* (1990), ele dá mais espaço à comunidade cinematográfica, diretores iranianos são personagens eles mesmos. O filme conta a verdadeira história de Hossain Sabzian, um cinéfilo que se apresentou como o diretor Mohsen Makhmalbaf para convencer uma família a ser protagonista em seu novo filme. É o desejo enterrado em nós por diagnóstico, representação e paixão pelo sonho do estrelato. Este filme em particular é um exemplo do estilo artístico de Kiarostami, que reivindica o gosto pelo cinema, ou quando “o filme se faz”, como ele diz.

Com um espírito que mistura a experimentação com a paixão, o diretor formou a maior parte da sua experiência artística, vestindo-se de várias nuances ao mesmo tempo, tendo em conta uma consistência, onde a identidade e a simplicidade do poeta se arranjam com a visão apurada do especialista. Kiarostami gosta da incerteza da novidade, sempre mencionou que o público pode ver em seus filmes coisas que não conhecia, eis aí a beleza do significado indireto, pois tudo está aberto às

múltiplas interpretações. Em sua arte, por trás da simplicidade da imagem, esconde-se uma luz para um novo e contínuo nascimento, evocando níveis psicológicos que anseiam por um conforto do seu pensamento estético.

## **2 PELO GOSTO DE CEREJA**

Em 1997, Abbas Kiarostami apresentou para o mundo o filme *Gosto de cereja*, vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes, gerando um debate interminável entre crítica e público devido ao seu final aberto. O filme gira em torno da personagem Badii, interpretada por Homayoun Ershadique, que dirige seu carro por labirintos sinuosos nas montanhas em busca de um homem para estabelecer um estranho acordo existencial. Badii engolirá todas as suas pílulas sedativas e dormirá em um buraco vazio. O homem que aceitar o seu acordo deve ir à manhã seguinte, às seis horas, para verificar-lo em seu buraco. Ele o chamará duas vezes, se Badii responder, o homem o auxiliará a se levantar e sair, se ele não responder, será coberto de terra e, em ambos os casos, o homem voltará para casa com um pacote de dinheiro. O filme passa por diversas personagens e diálogos extensos. Após Badii conseguir um acordo com um dos homens, o filme termina com um final em aberto.

Kiarostami afirma que aceitamos a abstração e a ambiguidade em artes como música, poesia e pintura, mas temos dificuldade em aceitá-las no cinema. Procura não fazer de seus filmes histórias com começo, meio e momento de iluminação, que revela o mistério e conta o destino das suas personagens, mas cria uma história que se assemelha a poesia ou a uma pintura intrigante, uma obra estética que desperta em nós o desejo de preencher nossa ambiguidade, sob o foco da interpretação pessoal. As tentativas de explicar o significado das pinturas de René Magritte, por exemplo, sempre vão incomodar, assim como de determinar o destino de Badii, em *Gosto de cereja*. Kiarostami permanece ao lado de Magritte para dizer aos espectadores que o quebra-cabeça é o objetivo, não a solução.

Os filmes do realizador iraniano dependem do diálogo. Em *Gosto de cereja*, vemos um homem procurando estranhos para dialogar. Quer eles aceitem ou rejeitem, isso nunca se apagará de suas memórias. O filme de carro e estrada fornece o meio adequado para tal história, um tema recorrente na obra de Kiarostami — o cinema é seu carro, e o drama a estrada. Os passageiros que a estrada lhe oferece, em seus filmes, sempre há um carro que acolhe estranhos, ou melhor, acolhe histórias. É incomum que o diálogo nasça suavemente no encontro com estranhos, desse modo, o cineasta faz do carro uma armadilha estética. Uma lata de metal que forma um cerco: dois passageiros tão próximos não podem deixar de conversar.

Badii dirige seu carro fechado e, bloqueando-o, pode criar um diálogo com estranhos que encontra pelo caminho. As sequências são filmadas no interior do veículo. Seja na imagem em close-

up ou nas tomadas abertas, encontramos Badii dirigindo seu carro em curvas por montanhas sólidas, pesadas, que não se movem. A metáfora da vida que Badii não pode suportar, um peso que não pode ser carregado, ele deve contorná-lo, mediante um acordo de morte. Seguimos o carro da personagem em planos longos e quadros largos, como uma presa em um labirinto, tentando todos os caminhos enquanto o duro enigma da vida é firme e não se move.

Cenas de *Gosto de cereja*, de 1997.



A escolha de um cenário, com lugares sujos, cheios de buracos e canteiros de obras, com trabalhadores, resume o constante trabalho de recuperação do Irã. O país tenta se reconstruir desde os anos de 1980, quando aconteceram as guerras com o Iraque. Esse ambiente é adequado para o filme, por ser ali que Badii tenta encontrar o homem com quem fará o acordo de morte. Badii contempla as máquinas de escavação, enquanto enchem de terra os buracos, sua sombra se reflete na parede da rocha. Ele espera que um desses buracos digira sua própria vida. Em um país que está tentando se levantar e buscar a vida nas mãos de seus trabalhadores, encontramos Badii, procurando entre eles um homem que lhe proporcione a cena de sua condenação.

Os enquadramentos espaciais do filme são feitos com cuidado. Eles vão se repetir ao longo da narrativa, com o propósito de que o espectador crie um mapa do lugar para ficar mais bem guardado em sua memória do que os diálogos entre as personagens. O lugar é um retrato completo do objetivo do filme, enquanto os diálogos são um trabalho evolutivo que só atingem seus desígnios no final. Os lugares de *Gosto de cereja* contam-nos a história da pessoa presa no mistério de viver numa prisão circular, no meio de uma montanha ou uma realidade densa, como uma rocha no meio da sala que

temos medo de enfrentar. O que você evita retornará ao mesmo ponto de partida, e esse é o sofrimento de Badii, que não tem coragem de tirar a própria vida. Então, ele deve procurar alguém que entenda a sua ideia de morte e o convencer a ser cúmplice dela, enfatizando que o examine cuidadosamente no dia seguinte para ter certeza da realização do seu intento.

O “herói” está preso entre o peso da vida e o desejo de morte, mas quer purgar a sua tragédia pessoal na tarefa de um homem estranho que não tenha compaixão ou fraqueza, não o inquirindo com perguntas sobre o ato. Em seus diálogos, Kiarostami esconde a história do “herói”. Não sabemos nada sobre seus motivos ou o que o levou a tomar a decisão do estranho acordo de morte. Por que ele simplesmente não se mata? Qual a sua intenção? Se o diretor der um pano de fundo à história de seu “herói”, todo o filme se tornará apenas a história de Badii.

O caminho de um grande artista sempre estará tomado pela abundância da sua experiência poética, mas o legado da poesia não se estabelece no autor. O fim poético toma conta do seu florescimento na relação com o público. Um poema lido em diferentes etapas da vida sempre estará aberto “para a eterna novidade do mundo”, como nos ensina Pessoa. Se Kiarostami desejasse simplesmente contar a história de Badii, ele a imprimiria como se fosse o texto de um romance, com começo, meio e fim. Mas ele “conta” uma poesia que cativa para sempre e indaga: se Badii viesse até você um dia com um acordo de morte, você teria um motivo para trazê-lo à vida e dissuadi-lo do desejo fúnebre? Que história você contaria a ele? Basta sentir o *Gosto de cereja* uma vez para essas perguntas permanecerem, obtendo respostas diferenciadas ao longo do tempo, como o sabor da poesia que se renova.

No final de *Gosto de cereja*, Badii, tendo aparentemente tomado suas pílulas para dormir, finalmente se deita em sua vala — ele entrou corporalmente na terra, a caixa imaginativa. A terra escurece ao seu redor, sugerindo uma situação semelhante ao escurecimento em um ambiente de teatro, como se Badii tivesse se acomodado em alguma meditação interior. O acesso do espectador a Badii desaparece, a sua visão ao seu próprio mundo é desfeita ao fechar os olhos. A personagem e o espectador ficam com a escuridão. Embora Badii se deite para dormir, é possível especular se como personagem ele vive ou morre, como se estivesse abandonando seu papel de ator e se dissolvendo no filme. Talvez ele também se torne um modelo para o público ideal de Kiarostami, fechando os olhos para expressar seus sonhos, deixando-se levar, abandonando as especificidades do filme, como enredo e lógica concreta. Uma ideia constante na obra de Kiarostami é que não precisamos ver para saber: ao fechar os olhos de propósito, enquanto está em sua caixa, Badii pode estar sugerindo o final do filme que se segue, ou então criando-o junto conosco. Na entrevista concedida a Michel Ciment e Stéphane Goudet, em Paris, no dia 29 de maio de 1997, o grande cineasta afirma:

eu não queria que houvesse, na última parte do filme, a menor referência sobre a morte e me negava a mostrar se o “herói” estava morto ou vivo. Queria abstrair essa pergunta e, principalmente, evitar o happyend, o fim bonitinho e superficial, que teria criado na cabeça do espectador a seguinte pergunta: por que não fazer um filme sobre um suicídio bem-sucedido? Com o fim que escolhi, cabe à imaginação do espectador decidir. Estatisticamente, em dezoito casos de suicídio, dezessete tentativas fracassam. Logo, o que mais me interessa é o êxito, é dele de que tenho mais vontade de falar. Mas eu não queria fazer uma tragédia. [...] Mas o escuro tinha que ser prolongado, para que o espectador fosse confrontado com a não existência, que, para mim, remete à simbolização da morte. A fim de que ele olhasse a tela para não ver nada. Quando o verde da primavera retorna, é, a um só tempo, a ressurreição da vida e da imagem. Quase sempre, quando uma pessoa morre, nosso primeiro gesto é fechar seus olhos. Agimos como se recolocássemos a tampa sobre a lente de uma câmera fotográfica. (KIAROSTAMI, 2016)

De fato, as tomadas subsequentes que completam *Gosto de cereja*, no contexto mais amplo, podem sugerir que o momento em que se esgueira na busca da escuridão da cena, para receber imagens ou ajudar a criá-las, torna-se uma espécie de morte, ou seja, uma transição, um fechar de olhos para um mundo e um abrir para outro. Parte da razão do filme terminar em um “renascimento” é o fechamento da distância entre esses mundos aparentemente díspares, encorajando quem o observa a conhecê-los, imaginativa e experimentalmente. Assim, borrando as linhas entre começo e fim, ator e não ator, vida e morte, todos os mundos se fundem em um só. Se todos esses reinos se tornam um, por que deveria haver uma resposta, uma conclusão, um fim para a experiência? Por que deveria haver, então, uma imagem? Uma tela preta toma conta de Badii e nada resta além de som — chuva que nasce e desaparece. O filme deixa o espectador com essa imagem da escuridão por um longo período, efetivamente trazendo um consigo mesmo, consciente de si, nada assistindo, esperando tudo, projetando tudo. A ausência de uma imagem cria um espaço vazio e escuro que liberta. É uma pausa para contemplação. A distância entre as imagens, como o espaço entre as linhas de um poema, exige que o espectador faça uma conexão, se envolva, dê um salto imaginativo.

### **3 E ASSIM O VENTO NOS LEVARÁ**

Aclamado no Festival de Veneza, em 1999, onde ganhou o Leão de Ouro, o filme *O vento nos levará* toma emprestado o seu título da poeta iraniana Forugh Farrokhzad. Como em *Gosto de cereja*, a personagem protagonista dirige um carro pelas estradas iranianas. Diferentemente da paisagem sem vida e árida do filme anterior, *O vento nos levará* tem uma cinematografia impressionante, demorando-se em exuberantes paisagens, com suas cordilheiras coloridas e campos cultivados, todos iluminados com respingos brilhantes de luz solar. O amarelo granulado, o verde oliva e as colinas onduladas parecem querer recitar a poesia do *Campo de trigo com corvos*, de Van Gogh.

A narrativa começa com uma visão aérea do carro que serpenteia colinas numa sequência de cores e paisagens tranquilas. Não há aqui uma aridez realista, como acontece em *Gosto de cereja*, que

se concentra de maneira claustrofóbica no motorista. A câmera encena a beleza e a vastidão. Avançando ao longo do horizonte em direção a Siah Dareh, um remoto vilarejo curdo a cerca de seiscentos quilômetros de Teerã, uma equipe de filmagem de três homens chega em antecipação à morte de uma senhora idosa, cujo enterro ceremonial e rituais de luto comporão um documentário de televisão. Entretanto, ela não morre nos primeiros dias, mostrando sinais de recuperação, assim os homens são forçados a aguardar o que seria inevitável. A espera causa frustração não apenas neles mesmos, mas também em seus chefes e nos habitantes locais, que veem esses forasteiros, identificados como “engenheiros”, como nada mais do que oportunistas. A maior parte do filme se concentra no produtor anônimo, interpretado por Behzad Dourani, encarregado da filmagem iminente e de suas explorações cotidianas da vila. Ele é conduzido, na maioria das vezes, por um menino, que parece muito feliz em acompanhar o estranho, desde que isso não interfira em seus estudos.

Uma das belas cenas de *O vento nos levará*, de 1999.



Há pouco drama tradicional em *O vento nos levará*. Momentos despretensiosos com humor e ironia são permitidos sem muito alarde, emergindo das atividades rotineiras de visitantes e aldeões. A espera pela morte da senhora se arrasta, parecendo que a morte quis se opor ao registro de cenas, assim como a captura de imagens não é bem aceita na comunidade. “Sem fotos”, disse a vendedora de chá, quando a personagem protagonista quis documentar uma discussão entre ela e seu cônjuge sobre um terceiro emprego. No entanto, o filme cria paisagens com imagens caracterizadas pela explosão fotográfica, encontrando-se assim, do ponto de vista estético, numa peculiar autocontradição com seu tema. Há um excedente que concorre com a ausência de desejo daquele povo de registro da sua imagem

cultural. Isso é menos dialético do que pode parecer, pois Kiarostami não se preocupa em forçar uma totalidade de presença pictórica, nem quer dividir o mundo das belas imagens com o conflito da ausência delas.

A justaposição de presença e ausência parece ser importante para o realizador, um contraste não resolvido que passa a fazer parte de seu cinema “inacabado”. Há na narrativa personagens que não se mostram, das quais só ouvimos as vozes nos diálogos, como acontece com o restante da equipe do “engenheiro” protagonista. O que não se mostra deixa parte do filme com uma presença enigmática. A trama é contada apenas em fragmentos, em trechos narrativos, recusando-se a fazer uma declaração transparente sobre o seu desfecho. Ainda que *O vento nos levará* prolongue o tempo de espera na narrativa e no espectador, causando uma repetição ritualística na ação, é um dos filmes mais movimentados e com maior espírito de comédia de Kiarostami. Também pode-se dizer que é um dos mais didáticos. A presença da escola que o menino frequenta, a questão do bem e do mal, o afastamento do menino em determinado momento, tudo parece dar ao filme uma clara direção moral. Entretanto, ao final, tudo o que é revelado é a persistência da contradição — a sugestão moral construída não foi cumprida.

O estilo visual de Kiarostami é caracterizado por envolver poeticamente o espectador. Em seus filmes, suas fotografias têm planos amplos de um fundo panorâmico ou com a arte do paralelismo. Esse estilo, por diversas vezes, é reproduzido principalmente em paisagens que fogem da natureza morta em seu sentido estrito, como fotografar algumas frutas ou utensílios domésticos. Busca a transformação da natureza em pontos focais cênicos. Eis o claro desafio ao olhar da decodificação visual: não entender como mítica, mas trazer para a cena uma carga estética que pulsa com um encanto poético que não se consome. O horizonte da interpretação permanece e seu sabor poético não tem espaço para coincidências, pois é caracterizado pela estranheza e deleite sem fim em sua simplicidade minimalista. Remete-nos à filosofia do haicai de capturar os momentos mais precisos, que são formados antes da visão do observador em um momento de tempo. É originalmente uma busca incessante por uma verdade poética que se manifesta nas diversas formas de composição do mundo humano, animal e espacial.

*O vento nos levará* permanece como um olhar inesgotável que busca, na forma de curiosidade infantil, métodos e expressões artísticas e estéticas. Transita entre o *design* e a fotografia, a composição e o cinema, como se renovasse as ferramentas de sua busca pelos segredos da consciência por meio de um momento, um tempo transitório. O artista Abbas Kiarostami sempre busca a unificação e as soluções para o seu tema, transcendendo o material para se tornar imaterial e o visual para se tornar invisível. Assim, seus personagens estão sempre em busca de algo ou algum significado.

Kiarostami procura diligentemente a sua verdade como ser humano numa perspectiva poética, projetando as suas preocupações intelectuais e estéticas no exterior e nos sujeitos da imagem-cena. As próprias cenas se transformam em meios para carregar suas conotações profundas na codificação e na condensação visual multissignificada. As cenas enquadradas com muito cuidado em *O vento nos levará*, combinando as áreas da terra com as árvores e caminhos sinuosos, que se completam com as massas de nuvens e o céu, podem se transformar em equações objetivas para as personagens nas suas buscas por uma exploração de um círculo de encontro entre o ego e o mundo através do meio auditivo ou visual. Nesse processo, o realizador poeta (Kiarostami também escreveu poesia) atua como um observador da natureza na sua integração com as imagens em movimento. Que os ventos levem os seus versos:

A noite  
o mar  
o inverno.

O clarão da primeira lua outonal  
na janela  
estremece os vidros.

A árvore de marmelo  
floresceu  
numa casa abandonada.

O aroma das nozes  
a fragrância do jasmim  
o aroma da chuva sobre a terra.

(KIAROSTAMI, 2018, p 13)

Sabe-se que a sensibilidade estética do cineasta, em geral, não se baseia apenas no quanto ele responde aos mecanismos da própria linguagem cinematográfica, mas também e decisivamente em suas referências intelectuais e artísticas, que derivam de todos os ramos da arte. Fotografia, pintura, poesia, dança e teatro são alguns de seus componentes e energias. Kiarostami permanece influenciado pela poesia persa em suas inclinações pessoais, ao lidar com a natureza iraniana. Os escritos poéticos persas são frequentemente referidos em trechos de seus filmes, como acontece nos filmes de Tarkovsky ou nos de Godard, onde a poesia encontra um lugar na construção artística e verbal da narrativa. É natural que essa extensão estética seja educar o olhar sobre a geometria do universo, traduzindo o impacto das cores, sons e sensações sutis e seu brilho na consciência das palavras, frases, imagens ou cenas de extrema delicadeza e precisão.

#### 4 UM ÚLTIMO FOCO

O cinema de Abbas Kiarostami sempre foi humanitário, mas não no sentido muitas vezes condescendente e convencional da palavra. Sua obra carrega o maior respeito pelo público como uma coleção de indivíduos pensantes e intelectualizados. Ele nunca recorre a dispositivos destinados a despertar abertamente as emoções do público, editar didaticamente para fazer um ponto político ou instruir por meio de uma estrutura narrativa óbvia. Sua economia narrativa esparsa, composta por espaços e elipses, encadeia episódios e apresenta experiências que exigem do público um salto de imaginação ou compreensão. Em *Gosto de cereja*, por exemplo, um volume arrebatador de percepção sensorial, desencadeada por múltiplos sons — crianças rindo brincando em um vale, o ruído de veículos de construção distantes ou guinchos de animais estranhos, escondidos atrás de uma colina — sugere mundos além do quadro. Há um contínuo uso de buzinas de carros, gerando uma maior consciência do efeito Doppler, quando eles passam. Sons que ampliam o mundo da personagem principal e o nosso.

Complexos e desconcertantes, os filmes do realizador são muitas vezes descritos por adjetivos quase contraditórios: poéticos, neorrealistas, intelectuais, mentais, cerebrais, etc. O cinema Kiarostamiano raramente se baseia em descrições realistas, mas sim em sugestões poéticas e comentários filosóficos. Ou seja, “uma imagem não representa, não se apresenta na representação, mas anuncia a sua presença, convida o espectador-leitor a descobri-la”. É um cinema sensível e atento às finas vibrações da vida, que vão da angústia existencial diante da morte ao fascínio diante da beleza do mundo. Um cinema, por vezes minimalista, mas profundamente humano, repleto de belas personagens enigmáticas, muitas vezes divididas entre o desejo de viver e amar e a obsessão de morrer e desaparecer.

Além de cineasta, Kiarostami também é autor de coleções de poesia, livros de fotografia e exposições de pintura. “Ser cineasta, fotógrafo, poeta, tudo ao mesmo tempo, tudo isso é motivação para viver, para fazer algo todos os dias, seja cinema, fotografia ou poesia”. Não é uma escolha, é uma fatalidade. O resultado é uma produção imponente, poética e homogênea. As obras literárias e visuais de Kiarostami são, assim, uma viagem profunda ao mundo das palavras e ao universo das imagens.

## REFERÊNCIAS

BECO, O pão e o. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: Kanun Parvaresh Fekri, 1970. (10 min.)

CEREJA, Gosto de. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: Abbas Kiarostami Productions e Kanun Parvaresh Fekri, 1997. (95 min.)

CIMENT, Michel e GOUDET, Stéphane. Entrevista com Abbas Kiarostami: uma abordagem existencialista da vida. Trad: Eloisa Araújo Ribeiro. Coletivo Atalante, 25 de setembro de 2016. Disponível em: <http://coletivoatalante.blogspot.com/2016/09/entrevista-com-abbas-kiarostami-uma.html>. Acesso em: 18 de agosto de 2023.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: Kanun Parvaresh Fekri. 1990. (98 min.)

CONTINUA, E a vida. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: Kanun Parvaresh Fekri, 1992. (95 min.)

KIAROSTAMI, Abbas. Nuvens de algodão. Organização e tradução: Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

LEVARÁ, E o vento nos. Direção: Abbas Kiarostami. Irã, França: MK2 International, 1999. (118 min.)

NANCY, Jean-Luc. La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami. 1ª ed. Espanha: Errata Naturae Editores, 2008.