

ZIR-E DERAKHTAN-E ZEYTUN / 1994

(Através das Oliveiras)

um filme de Abbas Kiarostami

Realização: Abbas Kiarostami / **Argumento:** Abbas Kiarostami / **Fotografia:** Hossein Jafarian / **Direcção Artística:** Abbas Kiarostami / **Guarda-Roupa:** Hassan Zahid / **Música:** Concerto para Oboé e Cordas de Domenico Cimarosa, interpretado pela orquestra Sinfónica de Bamberg, sob a direcção de Peter Maag / **Som:** Mahmoud Snak Bashi / **Mistura:** Djenkis Sayed / **Montagem:** Abbas Kiarostami / **Interpretação:** Mohammad Ali Keshavarz (o realizador); Hossein Rezaei (Hossein); Tahereh Ladanian (Tahereh); Zarifeh Shiva (Senhora Shiva); Hocine Redai (Hocine); Farhad Kheradmand (um actor), etc.

Produção: Abbas Kiarostami para Abbas Kiarostami Productions e para a Fundação Farabi / **Distribuição em Portugal:** Atalanta Filmes / **Cópia:** 35mm, cor, legendada em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Berlim, Fevereiro de 1994 / **Estreia em Portugal:** Cinema King, a 24 de Março de 1995.

Através das Oliveiras, filme sobre um filme, ou melhor, filme sobre uma filmagem, é uma obra que será mais apaixonante aproximar de **Close-up**, obra de Kiarostami de 1990, do que dos dois filmes com que formou uma suposta ou real trilogia: **Onde Fica a Casa do Meu Amigo?** (1987) e **A Vida Continua** (1992). Aliás, Kiarostami afirmou muitas vezes que nunca premeditou uma trilogia e que cada filme se lhe impôs na ocasião própria, por motivos que tinha dificuldade em explicar. Em 1995, numa entrevista à revista *Positif*, disse que nenhuma das respostas que até então tinha dado era a verdadeira. *"Só encontrei a razão há dois dias: a ligação emocional criada entre mim e os personagens desses filmes obrigou-me a prosseguir o meu trabalho com eles. Aconteceu a mesma coisa entre Onde Fica a Casa do Meu Amigo? e E a Vida Continua"*. Os entrevistadores perguntaram-lhe se ele falava de personagens ou de pessoas. Kiarostami não hesita e responde: *"Falo das pessoas. As que existem sem a câmara, fora de qualquer relação cinematográfica"*.

De facto, nenhum personagem central regressa, pelo menos em posição igualmente central, nestes filmes de Kiarostami. Não regressam os dois miúdos de **Onde Fica a Casa do Meu Amigo?** Não regressa o miúdo de **E a Vida Continua**. E se regressa, em **Através das Oliveiras**, o actor que fez de realizador em **E a Vida Continua**, regressa agora num papel episódico, como actor da única cena de cinema, deste filme sobre o cinema que **Através das Oliveiras** também é.

Começo, precisamente, por essa cena de cinema, volto a repetir, a única cena de cinema de **Através das Oliveiras**. Quem tiver visto **E a Vida Continua** reconhece-a imediatamente. É a cena em que um jovem conta ao realizador como e porquê decidiu casar-se na noite a seguir ao grande terramoto de 1990. Tal como em **E a Vida Continua**, a cena começa com uma discussão conjugal, que tipifica a relação marido-mulher que supomos dominante naquela sociedade, embora o casal esteja apenas casado há cinco dias. O marido zanga-se com a mulher porque não encontra as meias, responsabilizando-a a ela pela arrumação das coisas dele e pela guarda das coisas dele. A mulher responde algo zangada, até o mandar procurar as meias nos sapatos que ele deixou à porta de casa. Ele responde que já procurou e não estão lá, mas, quando volta a procurar, encontra-as e descobre que a mulher tinha razão. Sentado na escada, calça as meias e os sapatos e, depois dessa discussão, conta aos visitantes as circunstâncias em que se casaram que, na sua lhanza, são um dos mais belos hinos ao amor e à vida da obra de Kiarostami.

Se o diálogo é praticamente igual, na cena do filme rodada em **Através das Oliveiras**, a *mise-en-scène* (não haja medo de empregar o termo, pois que não há outro e é dela que se trata) é completamente diferente. Não a da *mise-en-scène* que a câmara no filme está a captar e que repete, também, a que vimos em **E a Vida Continua**. Mas, a *mise-en-scène* do filme, ou seja, aquela que nós vemos enquanto vemos também a equipa que a filma. Ao contrário de **E a Vida Continua** em que toda a acção se passava num só plano (nas escadas) em **Através das Oliveiras** há dois planos: o plano das escadas, entre o actor que fez de realizador em **E a Vida Continua** e o jovem noivo (aqui, um actor diferente); e o plano da varanda, a nível superior, em que os actores que fazem de marido e mulher se preparam para a cena. E o que é fundamental, nessa fundamental sequência, é o que se passa *off* do filme no filme, ou seja, o que só a câmara de **Através das Oliveiras** registou e não a câmara de **E a Vida Continua**. O fundamental é o que se passa entre os personagens que se chamam Hossein e Tahereh (que, na vida real, se chamam também assim) e não o que se passa entre Hossein e o realizador. Como Kiarostami disse: *"Os quatro minutos de E a Vida Continua que voltam a aparecer em Através das Oliveiras, quando se filma a escada, relevam do sonho. Só que, em Através das Oliveiras, vemos a realidade do sonho. O que representam a parte de cima e a parte de baixo das escadas é completamente diferente. Na varanda, por cima das escadas, é a realidade; em baixo, o reino da imaginação. O que, em E a Vida Continua, aparecia como um sonho (aquele noivo, vindo não se sabe de onde, a contar a história do seu onírico casamento) é agora a realidade frente à câmara. Para mim, sonho e realidade são aliás coisas muito próximas: o sonho ajuda-nos a fugir à realidade. E o cinema tem origem exactamente onde nascem os sonhos. Ajuda-nos a criar esses sonhos, a torná-los possíveis. Se o sonho está muito longe da realidade, perde a sua essência. Só tem valor enquanto mergulha as suas raízes no real. É como uma janela que se abre num quarto quando nos falta o ar e que podemos voltar a fechar quando quisermos. Essa janela sem o quarto não faz sentido. O sonho deve estar sempre ligado à realidade. Mas um quarto sem janela também não faz sentido. E insisto que este jogo de vaivém entre sonho e realidade não provém ou não se aprende no cinema. É a vida que no-lo ensina, muito mais do que o cinema".*

A transcrição foi longa mas é capital para se compreender a tensão única dessa cena em que se misturam todos os registos materiais do cinema (câmara, microfones, projectores, *claquettes*, etc) e as pessoas e personagens que estão à frente daquela equipa e à frente da outra, que não vemos e capta simultânea ou alternadamente a equipa de filmagens e a cena. Sabemos que, para o filme, os actores representam tanto a cena do "real" como a cena do "cinema". Mas sabemos que, para os personagens, como para nós, é muito mais importante o que se passa na cena do "real" do que na cena do filme. O fundamental é a situação entre Hossein e Tahereh, com este a tentar aproveitar todos os momentos de pausa para tentar conquistar a mulher que não quer casar com ele. Um momento é sobretudo sublime: aquele em que Hossein diz a Tahereh que, se ela quiser casar com ele, não lhe diga nada mas vire a página do livro. E, subjectivados em Hossein, seguimos aquele dedo, que, por sua vez, segue as réplicas do filme, suspensos do movimento que ela irá fazer ou não fazer. A certa altura, torna-se claro que Tahereh não tem mais que ler naquela página e a deve voltar. Mas a mulher resiste à actriz e, nem no momento da "deixa", vira a página para não dar a Hossein o sinal que este lhe pedia.

Aliás, continuando sempre na mesma sequência, real e sonho entrecruzam-se constantemente. Por três vezes, Hossein troca a réplica, que o mandava falar de 65 membros da família mortos no terramoto, por 25. O realizador manda cortar e zanga-se. E manda Hossein repetir. Mas Hossein a responder que na família dele morreram 25 pessoas e que é de 25 que se trata e não de 65. Durante as pausas, em cima, Hossein explica a Tahereh que apenas se zanga com ela por causa das meias, porque o realizador assim o quer. *"São as palavras do realizador, não as minhas"* e diz-lhe que na vida real ele nunca se zangaria com ela por nenhuma razão e muito menos por causa de um motivo tão fútil como umas meias perdidas. Ele não é dessa espécie de maridos. Mas o mais fabuloso vem no fim da cena. Segundo a forma de tratamento tradicional naquela região do Irão, Tahereh devia chamar o marido por Senhor Hossein. Mas Tahereh recusa-se sempre a esse tratamento, ou seja, recusa-se a tratar Hossein, mesmo no filme, como se ele fosse marido dela. E aí, não há cortes de realizador que valham. A vontade da mulher pode mais. É por Hossein que ela sempre o chama, nunca por Senhor Hossein. E a situação é salva por Hossein, que explica ao realizador, provavelmente numa mentira piedosa, que essa forma de tratamento caiu em desuso e que o realismo está salvo mesmo se ela o chamar pelo nome e não por senhor.

Toda essa sequência (estamos a falar de 10 minutos de filme) é ainda a que mais sublinha o carácter material do filme e a própria realidade filme. A película acaba-se, é preciso recarregar, seguem-se os números das *takes*, por fim, actores e equipa confundem-se junto às máquinas quando acaba a rotação. Mas nenhum filme termina ali. Ou melhor, pode terminar ali o filme da história de amor entre Hossein e Tahereh, porque acabada aquela cena, a única em que contracenam, não se vão ver mais. É então que se começa a preparar a parte final do filme, aquilo que pessoalmente considero o mais fabuloso momento de cinema de toda a obra de Kiarostami.

Depois dos dois abandonarem o autocarro, que leva a equipa para a cidade (e Hossein é levado a abandoná-lo empurrado pelo realizador, que pretende favorecer aquele romance) num *décor* que quem tiver visto **Onde Fica a Casa do Meu Amigo?** imediatamente reconhece, começa a longa perseguição de Hossein a Tahereh. Sempre atrás dela, e sempre a conveniente distância dela (os códigos da moral iraniana), Hossein fala sem cessar, pedindo-lhe o consentimento e pedindo-lhe que fale com as palavras dela e não com as palavras da avó que proibira o casamento. Nenhum deles pára nunca. A distância entre os dois mantém-se sempre. Hossein nunca deixa de falar. Tahereh nunca abre a boca e nunca trai os sentimentos que possa ter. Os famosos ziguezagues de **Onde Fica a Casa do Meu Amigo?**, os ziguezagues dos dois, prosseguem. E, atrás deles, a câmara também não pára nunca, num *travelling* infundável, à mesma distância de Hossein do que a distância que vai deste à rapariga. É tudo infundável, como fora no outro filme, é tudo conjugação de movimentos e conjugação de espaços.

Até que, Hossein, Tahereh e a câmara chegam ao alto do monte. Para onde irão a seguir? A rapariga desce para o vale e o rapaz continua atrás dela. Mas a câmara imobiliza-se no alto do monte e num imenso e inadjectivável plano geral, vai-no-los dando a ver, mais longe, cada vez mais longe, eles sempre móveis, a câmara sempre imóvel.

A certa altura, deixamos de o ouvir. É provável que ele continue a falar, mas nada sabemos. A certa altura, são dois pontos perdidos na distância, através das tais oliveiras ou sob as tais oliveiras, como Kiarostami parece preferir que se traduza. Quase na linha do horizonte, vemos casas, provavelmente a casa de Tahereh. Hossein vai ganhar ou vai perder? A resposta não é dada no filme e depende do optimismo ou do pessimismo de cada um de nós. Há quem jure, mas Kiarostami não é Antonioni para fazer *blows-up*, que viu, quase no fim, a rapariga parar. Há quem interprete a corrida de Hossein, quando este finalmente larga a rapariga e volta a subir para nós, como uma corrida jubilatória de alguém a quem finalmente tenha sido dito que sim. Mas de nada podemos estar certos, nada Kiarostami quis dar como certo. Interrogado, respondeu como quando lhe perguntaram se o protagonista de **O Sabor da Cereja** se suicidava. "*O meu personagem nunca me falou. Se o tivesse feito, saberia. Assim não*". Ora nós sabemos que Hossein não falou, nem com o realizador do filme, nem com o realizador no filme. Como eles, nada podemos saber. A não ser que vimos a mais fantástica e a mais real das histórias de amor.

Tudo começou onde? Quem quiser fixar-se na trilogia pode dizer, com toda a validade, que tudo começou em **Onde Fica a Casa do Meu Amigo?** e no amor de Ahmed por esse amigo. Mas quem não quiser sair deste filme, deste sonho ou deste real, pode dizer, com a mesma validade, que tudo começou no olhar que, um dia, no cemitério, junto às campas do pai e da mãe, mortos no terramoto de 1990, Tahereh lançou a Hossein. Com essa imagem, com esse olhar, ele e nós ficámos sempre e essa imagem pode mais que todo o filme e todo o filme no filme. Mas começou também neste, no dia em que Tahereh se foi oferecer para actriz dele e, apesar do conflito inicial, persistiu no papel que ganhara e se recusou a deixar a outra, a outra mulher, o lugar de mulher, o lugar de mulher de Hossein, que no filme lhe cabia e, eventualmente, na realidade dela lhe cabia da mesma maneira.

Nas praias rasas, houve quem dissesse que tudo era imaterial. Em **Através das Oliveiras**, tudo o é igualmente, sendo, ao mesmo tempo, tudo completamente material. Como disse o poeta que falou das praias rasas: "*Aqui, amo a ternura*". Aqui, também.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico