

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE BIOLOGIA

CURSO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS

O Cinema de Kiarostami e o devir biologia.

Keyme Gomes Lourenço

Profa. Dra. Lúcia de Fátima Dinelli Estevinho

Uberlândia - MG

Novembro - 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE BIOLOGIA

CURSO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS

O Cinema de Kiarostami e o devir biologia.

Trabalho de Conclusão Curso para a formação
Docente no Curso de Licenciatura em Ciências
Biológicas da Universidade Federal de
Uberlândia.

Homologado pela Coordenação do Curso de Ciências Biológicas em 07/12/2018

Profa. Dra. Celine de Melo

Uberlândia - MG

Novembro - 2018

Um dia eu ainda vou me redimir por inteiro do pecado do intelectualismo, se deus quiser! Eu não vou ter necessidade de falar nada, em ficar pensando em termos do contrário, para tentar ficar explicando que, eu não sou perfeito, mas que o mundo também não é. E que eu não estou querendo ser dono da verdade, e que eu não estou querendo fazer sozinho uma obra que é de todos nós e de mais alguém: que é o tempo, que é o verdadeiro grande alquimista, aquele que realmente transforma tudo. Um pequenino grão de areia é o que eu sou. Só que o grão de areia já conseguiu, sendo tão grande ou maior do que eu ser tão pequenininho e não precisar se mostrar mais. Ficar lá: trabalha em silêncio.

Gilberto Gil - Iansã, 1973.

Resumo

Nesta experimentação desenvolvo escritas do entre. Entre o cinema e a filosofia. Entre a biologia e a filosofia. Entre o cinema iraniano de Abbas Kiarostami e o Devir biologia. Discuto como o neo-realismo cinematográfico junta forças para criação de novos ritmos que inauguram novos territórios, buscando fragmentos da realidade e a reconstruindo e como Abbas Kiarostami em suas obras neo-reais pincela esses fragmentos de realidade em seus filmes de ficção e movimenta devires-biologia em mim, biólogo, professor de biologia. Atravesso escritas sobre filmes do cineasta em busca do que esses devires causaram em mim e como os coloco em movimento, e como o movimento dos filmes me atingem e interagem com a minha formação em biologia. Uso da filosofia de Deleuze & Guattari para desenvolver esses pensamentos sobre possíveis (des)territorializações e ritornelos. Por fim entendo que a filosofia e cinema dançam em mim ritmos que me formam melhor, melhor à crítica, à dúvida, aos devires.

Palavras chave: Cinema iraniano do Abbas Kiarostami, neo-realismo, ficção, conceito, percepto, afecto, conexões Deleuze & Guattari.

***Sempre que vejo um _filme que me entrelaça de emoções reflito à seguinte pergunta:
Como o diretor teve essa ideia?***

Conheci os trabalhos do Abbas Kiarostami, cineasta Iraniano com a professora de uma disciplina fortemente marcante do meu currículo de licenciatura em biologia. Estava envolvida e curiosa para discutir temáticas que abordam ficção, ficcionalização, e esse diretor brincava com isso em suas obras de maneira experimental e intuitiva. Essa professora após reconhecer esse meu desejo indicou-me algumas referências básicas e alguns filmes.

Há poucas narrativas nacionais que desenvolveram um diálogo com as obras do Abbas, como os textos do Nilson Assunção Alvarenga¹, Pinto, Ivonete Medianeira² e Daniel

Marcolino Claudino de Sousa³. Seus 25 filmes são divididos em 9 curtas-metragens, 2 médias-metragens e 14 longas-metragens, entre estes uma possível trilogia, lançados de 1970 a 1999 e ganharam vários prêmios de cinema como o *Palma de Ouro* de 1997, pelo filme *Gosto de Cereja* (1997), e o *Leão de Ouro* do Festival de Veneza de 1999, por *O Vento nos Levará* (1999).

Kiarostami em ficções traz flagrantes da realidade, em suas obras, o real entre ficções, recria o novo, e dá ritmos a um movimento dentro da sétima arte chamada: documentário de ficção, com alta influência do neo-realismo italiano.

O primeiro filme que assisti do Kiarostami foi *Tadjrebeh* (1973)^{4 5} Confesso que não entendi e nem vi esse “toque especial” que citam os textos que havia lido sobre ele. Essa minha ‘experiência’ ocorreu em 2016 quando decidi investir meus olhares no cinema de Kiarostami.

Orientado por minha intuição decidi dialogar com dois filmes da Trilogia Koker, que inclui os filmes: *‘Onde . fica a casa do meu amigo?’* (1987), *‘E a vida continua* (1992) e *‘Através das Oliveiras* (1994). Essa trilogia possui esse nome por incluir histórias que emprestam do Vilarejo Kokeri localizado no noroeste do Irã, a natureza, a árvore e a

¹ ALVARENGA, Nilson Assunção: ITO. Tomyo Costa. Espaço de produção. tecnologia e imagem: uma análise filmica de Dez, de Abbas Kiarostami. Comunicação Midiática, v. 8, n. 2, p. 4, 2013.

² PINTO, Ivonete Medianeira. Close-up-A invenção do real em Abbas Kiarostami. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Tese de doutorado. São Paulo, 2007.

³ SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. A diluição do autor na trilogia de Koker de Abbas Kiarostami. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

⁴ Primeiro filme iraniano que assisti; O primeiro do Abbas; Foi um íntimo contato com algo totalmente novo e misterioso. The Experiencie. 1973.

⁵ O vilarejo de Koker infelizmente não existe mais. O vilarejo foi destruído pelo terremoto de 1990, e morreram cerca de 50 mil pessoas, Koker foi um vilarejo na província de Gilan, na metade da rodovia que liga as grandes cidades Qazvin e Rasht (no Mar Cáspio), no Irã.

simplicidade de quem vive nessa região pobre do país. O agrupamento dos três filmes como uma trilogia foi feita por teóricos e críticos de cinema, e não por Kiarostami, que em algumas entrevistas resistiu^{6 7} à trilogia e comenta que “[...]...os filmes estão conectados apenas pelo acidente do lugar...[.]”, se referindo ao terremoto que atingiu o Irã em 1990. Mesmo assim, estudo esses filmes como trilogia por entendê-los como uma continuidade de histórias, que interligam acontecimentos e os dão sentido, além de compartilharem o local de filmagem e a repetição de atores nos filmes *"Onde fica a casa do meu amigo (1987)* e *"Através das oliveiras (1994)*’ que foram os filmes escolhidos por mim para realizar esse trabalho.

A primeira vez que vi os filmes da trilogia Koker foi em 2017, esses filmes trabalham a ficção de maneira à contar-nos impressões feitas de recortes do real, impressões que foram pensadas por Kiarostami para reforçar a noção de verdade e que gera toda essa impressão de realidade sempre associada a seus filmes .

Mesmo sabendo que queria dialogar com as ideias do Abbas e seus toques ficção e relacionar isso à verdade biológica⁷, não sabia como criar esse diálogo. Também em 2016, ganhei um livro da querida professora que já citei, sobre Corpo, Gênero e Sexualidade^{8 9}. Que dialoga temáticas sobre o assunto e referencia-se em filósofos modernos e pós-modernos como Michel Foucault, Judith Butler, Jacques Derrida, Gilles Deleuze & Félix Guattari. De maneira engraçada e rápida entendia as provocações sobre a temática de sexualidade que esses autores me propunham, e essas primeiras leituras me deixaram curiosa para buscar mais leituras, criar mais territórios. Comecei a participar do grupo de estudo uivo que estuda e experimenta a Filosofia da diferença. Mesmo no grupo ainda não sabia como e com quais autores desenvolveria meus trabalhos em cinema-Abbas-biologia. Fui apresentado aos vídeos do Abecedário de Deleuze⁹, e descobri que ele tinha já pensado em cinema. Senti que poderia

⁶ Kiarostami sugere em uma entrevista um outro agrupamento, com os filmes *‘E a vida continua’* e *‘Através das Oliveiras’* (já incluídos nas trilogia Koker), mais *‘Gosto de cereja’*, e diz que os filmes estão ligados por um tema: a preciosidade da vida. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/Dosts/55-taste-of-cherry>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

⁷ Chamo de verdade biológica, aqueles argumentos vendidos pelas chamadas ‘Hard Sciences’ (que inclui a biologia), que são carregados de signos “não naturais”, que movem à ciência a reforçar em muitas vezes preconceitos raciais, preconceitos de gênero e corpo, com explicações “parcimoniosamente naturais” (uso essa palavra com tom irônico) para desigualdades e binarismos. E encontramos esses argumentos ligados a jargões usados comumente em propagandas na TV: “[...]...Testado Cientificamente...[.]” “ ou “[...]...Cientificamente comprovado.....’ e o meu favorito, “[...]...Os cientistas descobriram que é verdade..[.]”. Guio meus argumentos conversando com o texto: A Biologia tem uma história que não é natural. SANTOS, LH dos. **Estudos Culturais em Educação**.

⁸ PRECIADO, Beatriz. Tecnologias do sexo. PRECIADO, B. Manifesto contrassexual. São Paulo: n-1 edições, p. 147-168, 2014.

⁹ “L’AbécéOdire de Gilles Deleuze” foi programa da televisão francesa, produzido por Pierre-André Boutang (1937 - 2008) em 1988-1989, e consiste uma série de entrevistas de oito horas entre Gilles Deleuze (1925 - 1995) e Claire Parnet (SEM DATAS). Disponível em:

ser um começo, talvez o ritmo que faltava ao meu trabalho? Busquei mais referências e pronto. Criei em minha mente fértil, bióloga, curiosa e rizomática conexões que espero serem prazerosas: de pensar! Cinema iraniano do Abbas, neo-realismo, ficção, conceito, percepto, afecto, conexões Deleuze & Guattari.

Quero começar minhas conexões pensando nas obras do Abbas e como elas são o que eu percebo ser. Muitos textos acadêmicos ou não, que li, que dialogam com as obras do cineasta, fazem os clássicos comentários que leio em revistas de crítica cinematográficas sobre; o estilo do cineasta que revela a verdade por meio da ficção¹⁰, a potente relação de Abbas com a natureza^{11 12 * 14 15 16}, a influência dos seus trabalhos para com o cinema e a literatura iraniana¹² e sempre sobre a forte relação do estilo do diretor com o cinema neo-realista.

Antes de conversar sobre o neo-realismo vamos pensar em outro movimento, o realismo. O movimento realista surgiu no século XIX na Europa e atravessa estilos artísticos; vai das pinturas à escultura, da literatura à dança, da fotografia ao cinema. Os artistas realistas no cinema bebem da realidade orientações para criar e há intenção de uma representação fidedigna do que é chamado realⁿ.

Neo-realismo é um movimento moderno com início no século XX, também na Europa, com precisão na Itália[^] e movimentada algumas ideias do realismo, soprando sobre elas o desejo de (re)criar, (re)inventar o real. No cinema desde a década de 50 é estudado por antropólogos, epistemológicos, semióticos e filósofos, e praticamente tornou-se sinônimo de imitação da realidade. Com o neo-realismo, outras formas de cinema documentário eram criadas, nos anos pós segunda-guerra, que cineastas italianos eram movidos pela realidade que a guerra deixara em seu país. A partir daí um dos principais traços da modernidade do cinema ganhava força de potência: a perda de limites claros entre documentário e ficção[^]. E Kiarostami trabalha nessa região: nos limites de meios, nessa linha imaginária em contínuo embaraçar entre o real e a ficção^{1"}

abecedaire-de-gilles-deleuze-pour-une-archeologie-du-savoir-4984802-4415198.html>. Acesso em: 03 dez. 2018.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. Editora Companhia das Letras, 2004.

¹¹ GOUDET, Stéphane. Entretien avec Abbas Kiarostami Les yeux du coeur. **POSITIF-PARIS-**, p.

¹² DABASHI, Hamid. The Making of an Iranian Filmmaker: Abbas Kiarostami'. **Close-Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future**, p. 33-75, 2001.

¹³ BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

¹⁴ Esse movimento também é nomeado em vários textos acadêmicos de Neo-realismo Italiano, por ter iniciado com artistas italianos pós segunda-guerra.

¹⁵ FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. **Coleção Campo Imagético**, p. 191, 2006.

¹⁶ RESENDE, Douglas Mosar Morais. **O Cinema de Abbas Kiarostami. Entre a transparência e a auto- inquirição**. 2008. Tese de Doutorado. Dissertação (mestrado): UFMG.

As artes têm um poder de materializar filosofia, e ela age no espaço-tempo formando sensações que nos levam à (des)territorializar diante todas as (arte)provocações. A arte não trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças¹⁷ Vou explicar melhor o que é esse 'espaço-tempo' que falo com situações cotidianas relacionadas com cinema. Exemplos de cinema.

Vamos pensar então sobre essas sensações provocadas pela arte. Sensações em cinema.

Uma pessoa assiste um filme em uma sala de cinema sozinha, entre ela há cadeiras, vazias é claro! Mais cadeiras, *muros-paredes e o escuro*. A frente a tela de cinema grande, branca, com alguns remendos do lado direito, coberto por uma tinta mais branca que a tela, dando para perceber a diferença. A pessoa está sentada bem ao centro de todo esse cenário. Assistindo. O filme conta sobre um diretor de cinema que queria fazer um filme. O filme é a história sobre um filme que nem foi feito. Um filme *cem* histórias. A pessoa vê inebriada o filme, e o cenário é outro. Sua temperatura corporal é quente, causa suor, e não está correspondendo à influência dos fortes ventos que vem dos ventiladores da sala de cinema. Suas pupilas pequenas não respondem à abertura forçada pela escuridão da sala. Sua respiração ofega, e há até experiências gustativas.

Esse pequeno relato (que eu inventei, ou não) de sensações sobre filmes, pessoas e salas de cinema me fez refletir sobre esse estado, o ser espectador. Todo esse cenário é um meio, e nele acontecem atravessamentos, entre um meio e outro, em um outro plano rítmico, entre objetos, entre corpos, esses (re)encontros são como blocos largados à uma repetição dos seus elementos, isto é um meio, é o espaço-tempo. Um agenciamento? Penso também como as provocações artísticas nos colocam em devir, e juntam forças nesses "blocos de sensações" e geram perceptos. Esse momento, quero refletir sobre ele. Sobre esse percepto, com afeto.

Voltando a falar sobre arte... Obras de arte são carregadas de perceptos. Ouso dizer que as considero uma das formas de expressão que mais os movimentam.

Deleuze & Guattari dizem que uma das funções da arte é potencializar a criação de afectos e perceptos. Os afectos e perceptos juntos formam 'bloco de sensações' que é como um conjunto, um composto, que possibilita que a arte por si mesma, resista. Comentam também que a arte e a filosofia têm em comum é resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha e ao presented

¹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **que é a filosofia?**, O. Editora 34, 2007.

¹⁸ Ibid.

Penso em como a arte resiste... Através de quais através? Com que processos? Por meio dos conceitos, afectos e perceptos? Onde ela resiste? Um plano artístico? Em nós:.

Arte como criadora de blocos de sensações, blocos de sensações que competem juntos a possibilidade de inaugurar novos mundos e abrir novos campos de possíveis.

Sabemos que todas as formas de expressões artísticas possuem esse potencial à criar perceptos. O cinema neo-realista de Abbas abre-nos também esses potentes caminhos. O diretor utiliza fragmentos do real recriando-os de maneira a compor uma verdade maior, propõe (re)contar histórias que parecem realmente serem vividas pelos seus personagens, recorta a realidade e pincelá-la em frames de ficção, cria um outro mundo para o ser espectador, que tem sede, mergulha em águas de contos. Gera afectos.¹⁹

As obras de Kiarostami estão para além da modernidade cinematográfica, por fabricar passagens entre o que é consenso, o que é comum, por formular um movimento de retirada da história, e isso não significa que ele criou narrativas objetivas, reveladoras, com imagens de significado simples a força do seu cinema é inventar operações poéticas complexas para dizer um real múltiplo, um real que não pode ser reduzido. Reduzir significaria enfraquecê-lo, despotencializá-lo.^{20 21}

Deleuze comenta também sobre neo-realismo no cinema e em seus textos ele diz de simulações, como essa que acabei de tentar fazer sobre ‘muros-paredes e o escuro’, ela é chamada de “eventos sensório-motores”²², e é uma situação rica de perceptos, atravessamentos, criação de ritmos, transporta a outros planos.

O neo-realismo, para Deleuze, se distingue do antigo realismo ao criar tais situações de “eventos-sensório-motores”, dando-nos não somente experiências óticas e sonoras, mas também térmicas, gustativas, moleculares.

¹⁹ RESENDE, Douglas MM. Uma possível arte do espectador: o “cinema incompleto” de Kiarostami no filme O vento nos levará. **Diálogo entre linguagens**, 2009.

²⁰ ISHAGHPOUR, Youssef. **Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami**. Farrago, 2001.

²¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *que é a filosofia?*, O. Editora 34, 2007.

Como no exemplo que citei, é como se o cinema anunciasse aí, a duração da afecção²² *:

O surgimento de um ritmo, uma imagem que captura o sensível e, ao mesmo tempo em que é encarada, nos encara.

É viver com algo em nós, ou fora de nós, em vôo rumo ao cosmos, que descola das coordenadas espaço-tempo, e do funcionamento sensório-motores, perdemos nossa concordância com a percepção do espaço que ocupamos. Neste momento; **murns-pcredes e r efcurr**, (h)a potência de desterritorialização dos blocos-imagem-movimento. cinema, fica inevitável, entra em devir.

Pois, como em um beijo, nos tornamos intensivos e, neste intervalo ‘entre’ bocas, a percepção e a ação, que territorializa e desterritorializa, veloz, contínua, não constante, coproduções não produzidas pelo sujeito que olha, nem pelo objeto olhado, sem início e fim notável, só meios. Surge uma potência virtual infinita.

Cada imagem atual com que interagimos no mundo aparece no intervalo afetivo, sua cópia: imagem-virtual, indissociável do momento atual. O atual é o presente, e por ser presente, sempre muda, é outro, passa, sendo substituído todo o momento: outro momento, outro presente.

Entendo então que cada momento tem sua imagem-atual como percepção, câmera de primeiro plano e sua imagem-virtual como lembrança. Territórios? Começa a ventar em nossas memórias, então, como um imenso reservatório, banco de dados imagem-virtual que é atualizado conforme atravessamos o atual, presente, presentes. Assim que a nossa memória guarda em si potências do falso²³.

Essas são as potências desenvolvidas pelo cinema moderno, representado pelo neo-realismo italiano e outros movimentos cinematográficos surgidos a partir deles, os filmes que apresentam planos de enquadramentos e cortes descentrados, irracionais, não convencionais, roteiros sem fechamento sem começo, sem fim, do meio para o meio. Os objetos e os meios conquistam autonomia no real, que ressignifica as relações sujeitos-objetos, produzindo

²² Uso afecção em um sentido filosófico guiado pelas leituras de Zourabichvili, onde afeto/afectar é atuar em potência sobre um ser vivo, é sobre o poder de afetar e de ser afetado. Da relação da força com afeto. De que a força não é somente potência afetante, mas potencia afetada. O afeto criando devires. ZOURABICHVILI, François. Deleuze: uma filosofia do acontecimento. São Paulo, Editora

²³ PELLEJERO, Eduardo. Nietzsche como Falsário: A Apropriação Deleuziana da Potência do Falso. **Exifiêncie e Aaie-Revific Eeeiãônicc dr Gàupr PET-Ciênciãf Humanas, Efiêiicc da Universidade Federae de Sãr Jrãr Dee-Rei, anr VII, Número VI, Janeiro a Dezembro de, v. 201,**

pontos de indiscernibilidade entre real e imaginário, sujeito e objeto, passado e presente, atual e virtual. Movimenta devires.

Pensando por esse lado, o neo-realismo é um movimento-ferramenta dos cineastas para recriar o real, pois, se nossa memória guarda potências do falso, e vendo um filme estamos captando imagens irreais, é como se ampliássemos o reservatório de imagens- memórias. Podemos pensar então na potência de recriação e como essa potência pode criar ritmos importantes para nossa relação com o próprio real. Isso nos leva a uma obra de Deleuze & Guattari que eles comentam sobre ritornelos²⁴

Estava ansiosa para comentar sobre ritornelos, e como penso-os. Porém eu já falei sobre, nos meus escritos acima. Ritornelos são as forças que competem juntas no choque de meios, para criar outros planos, os ritmos. Ritornelo é um devir rítmico. Vou comentar sobre essas forças aqui conforme desenvolvo meus estudos sobre os filmes de Kiarostmi.

As obras de Deleuze & Guattari são cheias de perguntas movimentando pensamentos, em Mil Platôs, especialmente na seção - *A Cerca do Ritornelo*, como também em todas as suas outras obras, sempre cheias de perguntas, encontrei uma pergunta que acho legal por ser confusa e reveladora ao mesmo tempo, para começarmos nossa conversa: **‘como podemos proclamar a desigualdade constituinte do ritmo, quando ao mesmo tempo nos entregamos a vibrações subentendidas, repetições periódicas dos componentes?’**

Parecem àquelas perguntas difíceis de matemática, escritas em português, porém é filosofia. Não vou atrever responde-lá agora porque espero chegar em mais perguntas, isso é a filosofia da diferença, provocar pensamentos, trazer perguntas em conjunto. Com você que lê.

Conversamos (espero) até essa parte do meu texto sobre vários conceitos de Deleuze & Guattari. E tento não fugir do meu objetivo que é conversar filosofia da diferença com os filmes do Kiarostami. Pensando em tudo isso (re)assisti os filmes: *‘Onde fica a casa do meu amigo?’ (1987)* \ *‘E a vida continua’ (1992)* \ que fazem parte da trilogia Koker, em busca de devires. Mais especificamente, devir-biologia. Os textos mais inusitados, diferentes, desanexados, (des)conexos, que lí, foram sobre devir(res). Criar narrativas sobre devires não é algo fácil. E preciso estar em devir. Devir-devir, devir-escrita-devir. Então, desejo aqui, na esperança de estar em devir, experimentar sobre o que é esse devir-biologia que falo.

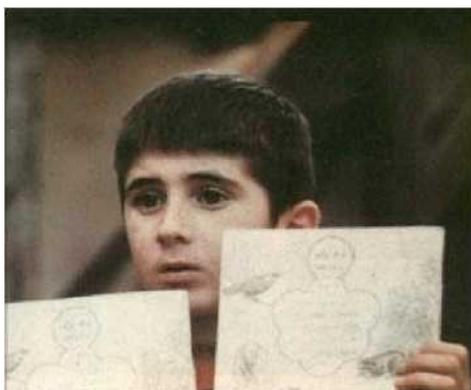
²⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. **DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4, 1837.

Ao assistir os filmes separei alguns frames que pra mim são potentes blocos de imagem-movimento²⁵ e estudei como elas “movimentam”-me, buscam-me afectos, devires, pensando como as fotografias que formam os filmes do Abbas atravessavam-me como estudante de biologia, e como a relação entre a ficção-verdade biológica-devir biologia aparece em suas obras.

Olhe para o que você não vê...

Convido você a ver a frame que separei do filme *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) [aqui: LINK](#)

Que estrada é a casa do meu amigo?



Frame SEQ Frame ARABIC 1 -
Onde fica a casa do meu amigo? 1987.
Ahmed e os dois cadernos.

Nesse bloco que assistiu Ahmed corre rumo a Poshteh²⁶ com desejo de devolver o caderno ao seu amigo que por engano pegou na escola. Há em Ahmed medo, pois seu professor ameaçara expulsar seu colega caso não fizesse o dever de casa novamente. Mas como ele o faria? Sem seu caderno? Então, em rota de fuga ao desatento da mãe, sai correndo rumo à casa do seu amigo levando consigo o caderno.

Ahmed vai passando pelas pobres construções de Koker aumentando sua velocidade e chega a uma estrada zig-zag com uma árvore no topo e começa a correr para alcançar o outro lado. O tempo que Ahmed demora em subir esse caminho, com vegetação arbustiva seca, árida, até alcançar o outro lado foi alongado por edição pelo Kiarostami²⁷. Ahmed demora mais tempo que levaria, “normalmente” para percorrer o caminho, por isso a célebre frase:

²⁵ Quero chamar atenção para as pessoas que utilizam a metodologia de observação cinematográfica que paralisam frames dos filmes transformando-as em imagens, e desenvolvem críticas e pensamentos sobre imagens de cinema, distanciando-se do conceito de cinema bloco-imagem-movimento de Deleuze. Não quero paralisar imagens e romper com o conceito de cinema nem despotencializar ritmos em contato com esses blocos-imagem-movimento. Por isso chamo os frames não “paralisadas” que separei de “frames movimento”.

²⁶ Você pode ver Poshteh no Google Maps, [neste link](#).

²⁷ MARCELLO, Amorim et al. Sobre crianças e encontros: Singularidades em jogo na estética cinematográfica. *Educação & Sociedade*, v. 30, n. 107, 2009.

NOTA SOBRE FIGURAS: Todas as imagens do documento estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=aVQCGYjbVNY> e <https://youtu.be/QPj30JHDGiw>.

Caminhos de Kiarostami”. Esse alongamento de tempo pelo bloco espaço-imagem, conflitou (ritmiza) com a vontade de acelerar de Ahmed para chegar ao outro lado. Dois meios com seus centros de cosmos entrando em choque, desterritorializando. E como se ele corresse e cada passo seu alongasse o espaço-tempo e a árvore no fim ficasse cada vez mais sem alcance. Não falo fim por que não é o fim, é o alcance. Abbas nessa ideia, modifica também, o trançar de pernas de Ahmed na corrida. As pernas correm no tempo,²⁸ mas ainda não dá tempo de chegar⁹, conseguir entregar o caderno, demora! Sensação de demora que sinto, pensada por Kiarostami.

Movimentação de meios...



Frame SEQ Frame * ARABIC 2 -
Onde fica a casa do meu amigo? 1987.
Ahmed correndo sozinho até Poshteh.

Frame SEQ Frame * ARABIC 3 -
Onde fica a casa do meu amigo? 1987.
Ahmed correndo atrás da mula até
Poshteh.

Frame SEQ Frame * ARABIC 4 -
Onde fica a casa do meu amigo? 1987.
A penas o caminho.

(A distância e o dever de casa) • (A velocidade e a distância) • (O dever de casa e velocidade)

...para outro plano, criação de ritmos, farejo devires-biologia e vejo a biologia- natureza, nessa cena: grande, perto do pequenino Ahmed, ali, parada^{30 31}, é a demora, ela o tempo, ela é o entre, Koker e Poshteh, entre o dever de casa e o caderno, entre a minha casa e a casa do meu amigo, a natureza em outro plano ecoa como melodia, natureza rítmica^{3x}.

²⁸ RABELO, Fernanda Ferreira. Abbas Kiarostami e a construção de um cinema de reflexão: análise estética dos filmes: e a vida continua e dez. 2007..

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. Editora Companhia das Letras, 2004.

³⁰ Preciso fazer um valioso comentário sobre a escolha da palavra “parada” na frase. A natureza em devir não pode ser algo parado, estático! Devir acontece em movimento, é movimento devir, a floresta, as árvores hierárquicas se tornam rizomas, e tudo isso ocorre vibrando no espaço, dançando (com)passos com ritmos tão acelerados que chegam em outro plano. E mesmo sabendo disso uso esse termo (“parada”) para falar do filme sem histórias. O movimento parte de mim, o devir árvore territorializa a minha experimentação como espectador da cena. O movimento que falta na natureza (criado com montagens feitas por Kiarostami, por ser um filme sem histórias, um filme que eu decido o roteiro) é o ritmo que me potencializa, eu estou em movimento. Estou em movimento e desejando conhecer o outro lado (Poshteh), por isso todo o movimento do devir natureza vira desejo: criança correndo - conhecer Poshteh. Por isso é um ritmo: mudou o plano, criou, foi o entre. Não um meio. Kiarostami com seu cinema que caminha na beira do entre real e ficção, com seus cortes longos e parados o devir natureza (que não é algo estático) agir como contemplação. E assim que Kiarostami relaciona-se com a natureza em seus filmes, ele reconfigura devires, pausa o “inpausável”

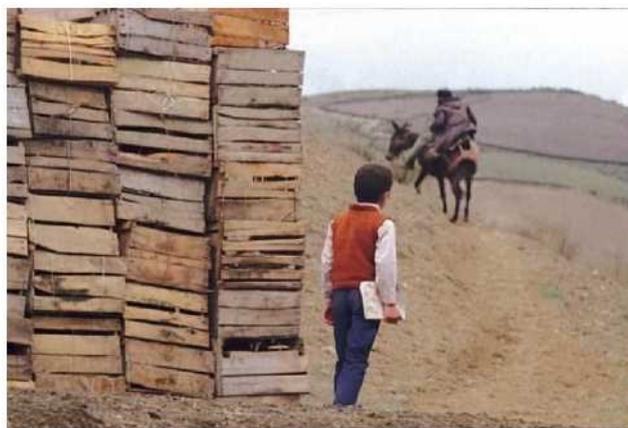
³¹ DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Editora 34, 2000.

Por quê? Essa corrida de Ahmed até Poshteh longuíssima me causou devires, perceptos, afectos. Era um grito que gritava de outra garganta, movimentava-me as pernas, como que, quem caminhasse no seco árido . fosse eu.

Após Ahmed passar pela subida zig-zag, Kiarostami mostra-nos o outro lado. Há árvores, e Ahmed continua correndo. Estava ansiosa para ver a casa de seu amigo, como era o outro vilarejo, conhecer mais. Porém as árvores não paravam de passar, passeavam entre os velozes passos da criança, o tempo passava, a distância parecia-me que não. Pensei que não fossem árvores, fosse floresta. Mas uma árvore não é uma floresta, *ela faz florestas*. Florestas têm devir-florestas, e árvores devir-árvore.

Comecei a pensar sobre o ritmo que formava, entre o rápido, e o estático. Como o desejo de Ahmed que, era chegar logo na casa de seu amigo entregar o caderno e voltar sem seus pais desconfiarem, conflita com a natureza parada, pacata, calada do local. Pensei por muitos momentos que seria mais fácil os habitantes construírem estradas mais planas, e menos tortuosas. Que a vegetação seca, de estepe, desértica, árida, atrasa ainda mais o garoto à casa. Pensei sobre como difícil seria cultivar nessas condições, (é) e que o pouco de natureza verde que tinha eram mais um dos obstáculos do vilarejo.

Assim que Ahmed chega a Poshteh não encontra seu amigo em casa e descobre que ele foi ao vilarejo de Koker que havia acabado de sair, e a *tour* para encontrar o amigo continua. Como que em um efeito remake³² Ahmed corre de volta ao vilarejo na esperança de encontrar seu amigo, e novamente a natureza é o entre, o desencontro, é o tempo, a distância, juntando forças à mudança de planos rítmicos aos caos. Após (re)passar por todo o caminho novamente correndo, chegando em Koker Ahmed encontra o possível “pai”



Frame SEQ Frame * ARABIC 5 - Onde fica a casa do meu amigo? 1987. Ahmed observando o vendedor de portas voltar a Poshteh.

de seu amigo, e faz essa relação pelos nomes serem os mesmos: “Nematzadeh”. Insistivamente pergunta ao “pai” sobre o seu filho, seu nome, onde mora, e é ignorado como que se não existisse.

³² **Remake** em um sentido cinematográfico significa que o filme está sendo refilmado, e geralmente tenta manter o formato da obra original.

Alguns artigos capturam esse momento dos filmes de Kiarostami e usam-os para reflexões sobre a infância no Irã.³³ Tema que Abbas promove muito em seus filmes, mas não é tema do meu estudo.

Mesmo sendo ignorado, Ahmed vê novamente esperanças de encontrar onde mora seu amigo, e resolve seguir o vendedor de portas “Nematzadeh” rumo, mais uma vez, a Poshteh. A subida recomeça, desta vez atrás de uma mula de cargas com o marceneiro em cima, no desejo de encontrar, creio eu, o endereço. Todo o caminho é refeito e novamente a natureza não moveu-se para ajudar a subida da mula, do pai marceneiro nem do menino. Seu devir é ficar parada, sendo natureza, existindo por si, para si e para todos. Todo o caminho percorrido, Ahmed encontra a possível casa do Srº “Nematzadeh”, e para sua infelicidade, mesmo com a brincadeira de Kiarostami de vestir o filho do marceneiro com a mesma calça alaranjada que o amigo de Ahmed usa, e tampar seu rosto durante várias frames nos dando chances a acreditar que sua busca havia terminado, não era ali a casa do seu amigo.

Desapontado Ahmed continua em Poshteh e recebe ajuda de um velho, corcunda, desse vilarejo. O velho, por velhice, “velhoticamente” caminhava com passos tão lentos quando os passos não dados pelas árvores do caminho, e fazia Ahmed esperá-lo por vários momentos enquanto subiam e desciam escadas pelas casas do vilarejo. Em uma das pausas o velho entrega uma flor a Ahmed e pede que a guarde em seu caderno, o caderno do seu amigo. Ahmed irritado com a demora, guarda rapidamente a flor e pede que o senhor apresse-se. Com mais demoras, claro, os personagens chegam à casa de “Nematzadeh”, e Ahmed pode devolver o caderno. Mas ele não o faz. Desiste. No meio dos ventos, luzes, e escuro.

Já era noite, Ahmed passou o dia todo no vilarejo. E seus pais? Ele iria voltar todo o caminho sozinho no escuro? Comprou o pão que a mãe pediu? Perguntas que fiz durante as cenas.

As cenas cortam para a sala de aula, nas carteiras, na correção do dever de casa pelo professor. Ahmed chega atrasado e senta ao lado de seu amigo que tanto procurou a casa no dia anterior “Nematzadeh”, que estava durante toda a cena preocupado, sem seu caderno, quase expulso da escola, cheio de broncas e problemas. Ahmed questiona sobre o amigo ter feito o dever de casa e complementa dizendo que o fez para ele. O professor chega à bancada dos garotos e vai corrigir os cadernos. Ao passar as folhas da atividade feita por Ahmed para “Nematzadeh”, após as escritas, a câmera filma a flor entregue pelo velho entre as folhas do caderno.

33 LOPES. José de Sousa Miguel. O cinema da infância. Revista TRT: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, v. 4, n. 7, p. 22-35, 2008.

A cena e o filme acabam aí.

Acho um momento lindo à relação da flor com atitude do garoto de fazer o dever para seu amigo, visto que não conseguiu encontrá-lo para devolver o caderno. A flor que nos frames passados em Poshteh irritou Ahmed por atrasá-lo ainda mais em sua busca. Essa flor, quase uma exsicata³⁴ é mais um momento que a natureza diz por si só. Está lá, temporal, como marcador de tempo e passagens. Agindo como natureza rítmica, mais uma vez a natureza como entre; da correção ao dever, do sumiço do caderno a sua aparição, da busca pela casa do amigo e a decisão de fazer o dever de casa por ele. Natureza(Flor) que foi apressada por Ahmed na cena que ele adverte o velho que lhe dera a flor e o acompanhava em Poshteh sobre seu atraso para comprar pão. Assim como foi apressada por mim, quando assisti e desejava ver o garoto chegar logo ao outro lado do vilarejo, e desacelerada por Abbas com suas (re)montagens de (re)cortes. A natureza daquela pequena flor, devir-flor venta junto com o devir-bondade de Ahmed ao ajudar seu amigo no dever e não deixar que expulsem-o da escola por esse motivo.



Frame SEQ Frame * ARABIC 6 - Dnde fica c
casa dr meu cmigr? 1987. Ferr nr meir dr
ccdernr.

A natureza nesse filme pra mim mostra-se sempre relacionada ao fato de “ser” natureza, “estar” natureza, ritornelo natureza, vontade natureza, algo apenas atravessado, que divide personagens, lugares, vilarejos e essa flor na mistura de devires é como a bondade de Ahmed sobrevive no filme “sendo” sua bondade, “estando” com ele Ahmed deixa sua bondade atravessá-lo ao modo que ele atravessa naturezas. Uma redenção em forma de paisagem.

³⁴ Em botânica; Exsicatas são amostras de plantas secas, prensadas em estufa e fixadas em cartolina especia 1 contendo informações sistemáticas e de coleta da amostra. Disponível em: <<http://www.ib.usp.br/mais-noticias/705-voce-sabe-o-que-e-um-herbario.html>> Acesso em: 05 dez. 2018.

Olhe para o que você não vê...

Convido você a ver a frame que separei do filme *E a vida continua* (1992).

[AQUI: LINK](#)

E o caminho continua?

Meu recorte de frames movimento desse filme é um pouco menor. Passa-se num Irã, momento pós terremoto de 1990 e mostra um personagem diretor (que é o alterego de Kiarostami) de cinema indo visitar o vilarejo que foi gravado "“*Onde fica a casa do meu amigo*”” em busca de saber o que aconteceu com os atores que participaram do filme, considerando que morreram mais de 50 mil no terremoto que atingiu o norte de Teerã. O diretor percorre os vilarejos da região pelas várias estradas destruídas pelo terremoto, e nas cenas finais do filme, que recortei, mostra o personagem saindo de Poshteh indo a Koker encontrar a criança Ahmed do “*Onde fica a casa do meu amigo*”.

O caminho para Koker estava danificado, inclinado, e com desmoronamentos assim como as outras estradas que o personagem passou durante o filme. O personagem do diretor é alertado por dois garotos que dava carona que deveria acelerar ao passar pela estrada de maior inclinação que vai para Koker e é avisado também sobre a pista por uma pessoa que caminhava pela estrada carregando um botijão de gás. Esse “acelerar” que falam os personagens passa-me no filme comumente como estratégia para o carro vencer a inclinação do local e chegar ao outro vilarejo. Mas com escrita e leitura em devir, sinto essa chamada para “velocidade” um paralelo aos ritmos do primeiro filme da trilogia. Como um: “acelere a natureza, passe por ela” ou como: “mais uma vez a natureza não ajuda os personagens dessa história.” A natureza remete-se mais uma vez como algo parado, que precisa ser atravessado, está entre.

O diretor aparentemente acolhe os conselhos que recebeu e segue a estrada rumo a Koker, a câmera distancia se do primeiro plano e cria outros, segundos, terceiros, quatro. E em plano longo como que em um retrato distante de paisagem, vê se pequenino o carro dirigido pelo diretor subindo e sumindo pelo caminho de poeira, o seco entre verdes, com rachaduras causadas por choques de territórios, placas tectônicas, terremotos,... O carro anda para frente, mas com voltas, descidas nas subidas. O carro faz zig-zag mesmo andando em linha reta, o objeto é outra vez pequeno na imensidão da natureza. Kiarostami deixa que o

espectador termine a história, ele brinca com a atenção, com o notar, para alguns o carro só subiu, para outros ele voltava e subia, mas para mim ele dançava em ritmo proposto por melodias criadas entre quem vê o filme e quem o filme vê. A natureza venta suas próprias regras, indiferente a nós e às nossas câmeras, aos nossos versos, nossos olhares. E vento

sempre sopra onde quer.



Frame SEQ Frame * ARABIC 7 - E a vida continua.
1992. Início da estrada até Koker.

Os frames continuam e o diretor consegue atravessar, todo o relevo, topando com outra paisagem, mais árvores. Dessa vez a linha curva-se em z, do outro lado é Koker, e remetendo a outro filme da trilogia, “*Onde fica a casa do meu amigo*” o caminho que

Ahmed fazia de Koker para Poshteh, as frames de “*E a vida continua*” soam como

espelhos, como se as curvas em Zês continuassem entre a natureza de lá. As curvas agora são o entre, não caminhos entre natureza, mas sim naturezas entre caminho. Os meios mudam, os ritmos também. Mas Kiarostami não distribui facilmente essa mudança de ritmo apenas construindo esses cenários a potência para desterritorialização é gradativamente lançada nos blocos-imagem-movimento desde o momento que o personagem do diretor recebe conselhos sobre como dirigir no local, todas idas e vindas que o carro faz, até o momento que a natureza não está mais no caminho, ela torna-se o caminho.

Para brincar ainda mais com nossa habilidade de espectador de terminar histórias, a saga da subida rumo a Koker são cenas também para Kiarostami experimentar. Mais uma vez o cinema de Kiarostami brinca de fotografia, a imagem da natureza parada, distante, mostra-nos como bloco-imagem-movimento(cinema) e não como bloco-imagem(fotografia) apenas pelo ímpobro movimento que o carro novamente faz. Ele sobe e desce. Com indiscernibilidade se o carro está para Koker, ou Koker que está para o carro. Pensei que o movimento demorado de idas e vindas que o diretor fazia no carro fossem uma estratégia de direção, e o embalo conferisse a chegada ao final da subida. E alguns momentos parece ser isso até que o carro desce de ré toda a subida, como se desistisse, como se Koker não fosse as únicas respostas que o diretor buscava. Podem ser novos territórios, novas coisas.

O carro desce da montanha e a sensação é como se a natureza derretesse junta à descida. Mas não, o devir natureza continua agindo no cosmos. O devir de estar lá, ser(ter) árvores! O personagem sai do carro após ele chegar a base da montanha e olha para o lado, como contemplador da natureza, natureza que o barrara, que o escondera a informação sobre



Frame SEQ Frame * ARABIC 8 - E a vida continua. 1992. Diretor observando a paisagem após descer do carro.

como poderia estar Ahmed após o terremoto. Uma cadeia de montanhas que Abbas Kiarostami percorre infinitamente de carro.

O olhar longe do diretor, para o meio da vegetação me fez pensar que seus meios; o carro amarelo; a subida; a estranha; Koker; a casa do seu amigo; terremoto, fariam-o correr entre, como

Ahmed: entre os vilarejos. Esse seria um filme sem história por que eu estava (re)fazendo como espectador a continuação do roteiro. Parecia que as decisões que o personagem do diretor tomava eram minhas decisões.

Seu contemplar da natureza termina com o aproximar do personagem que carregava um botijão de gás no início da estrada. Ele sem muita comunicação ajuda o diretor a empurrar o carro, não mais em

sentido a Koker, mas sim de volta a Poshteh. Imaginei que o olhar fixo que tinha o diretor



Frame SEQ Frame * ARABIC 9 - E a vida continua. 1992. Paisagem observada pelo diretor.



Frame SEQ Frame * ARABIC 10 - E a vida continua. 1992. Zig-Zag da estrada até Koker.

para a natureza, era como uma despedida, um fim, um filme de Abbas com fim. A natureza que tanto distanciava os desejos, tanto em "*E a vida continua*" como em "*Onde fica a casa do meu amigo*" estava naquele momento aproximando o adeus do diretor à criança Ahmed.

O carro sai do primeiro plano de cena, que continua em segundo e terceiro plano mostrando o personagem carregando um botijão e

subindo as montanhas que as rodas mecanizadas do diretor negou. Quando o personagem que carrega o tanque consigo chega as linhas finais do caminho em Z, vê o carro amarelo veloz, aconselhado, mais uma vez passando pelo caminho. Koker ainda existia para o diretor, seus territórios que buscavam por Ahmed estavam lá, e com uma trilha sonora bem humorada³⁵ o carro se faz subindo, meio a vegetação seca, e conforme o carro sobe a montanha a câmera também ganha vida-movimento, e vai deslizando completando o resto da paisagem, como se

³⁵ Em *E a vida continua* a paisagem sonora remete à de *Onde fica a casa do meu amigo*? As composições são as mesmas do músico Antonio Vivaldi. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2sAPhPvN7wwJ:www3.eca.usD.br/sites/default/files/webform/proietos/bolsistas/SAA.pdf+&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em:

minha vontade que movesse a câmera, eu tivesse abrindo o caminho. Nesse momento a natureza deixa de ser parada e ganha movimento novamente. Porque eu iniciei esse movimento, entrou em devir, movimentando em mim, e eu movimentando o filme. O carro atravessa os, até então, obstáculos, e alcança o personagem que carregava o botijão e lhe dá uma carona até Koker, ali, o diretor, tanto Abbas, quanto o seu personagem, tornam-se espectadores também. Eles decidem juntos seguir e chegar no outro lado, juntam movimento com a natureza, e termina assim a obra. Não acaba. termina. Acabaria em Koker, o outro lado eu não vi. Mas também porque Kiarostami faz assim: permaneço em devir mesmo com o filme terminando. Um devir que começa num acelerar pelo caminho, à natureza, e fica pelo meio.

Frames finais..

Estudar filosofia e cinema formam um professor de biologia muito mais sensível ao outro, pois essas áreas me levam a sempre andar a beira do questionamento, do real, da recriação, da reinterpretção, e isso junta forças para eu agir muito mais potente e criar melhores territórios para os estudantes no processo de ensino-aprendizado.

A filosofia da diferença compete forças com o cinema de Abbas e me transformam em um ser altamente questionador, e estudar esses temas faz eu entender a biologia como uma ciência caminhante rumo a potência, porém cheia de binarismos que gera pensamentos cartesianos. E nós estudantes de biologia podemos sugerir possibilidades a partir daquilo que experienciamos, nos apegar ao lúdico, ao pensamento, ao outro, aos devires, buscar como Abbas em seus filmes, usar da realidade para reconstruir a

própria realidade, para que possamos ser novos e outros em diferentes realidades, diferentes mundos. Entender a filosofia da diferença como provocadora e movimentadora de pensamentos, e usar desse movimento para mais uma vez (re)criar. Assim, com autonomia, provocados, questionadores, (re)criadores seremos e poderemos pensar com potência. Seja como humano-professor, humano-político, humano-sexo, humano-humano. Apegar-nos em verdades vendidas como verdades sem questionamento, sem provocar, sem percepto, é tirar nossa própria autonomia sobre o que é real, e agir como drones de um sistema. Sempre devemos olhar além, eu tenho em mim provocações e inquietações que removem meu ser para outro lugar, eu cresço rumo ao cosmos. Eu posso ser novo todos os dias. Provoco você também. Olhe para o que você não vê!

Referências:

- ALVARENGA, Nilson Assunção; ITO, Tomyo Costa. Espaço de produção, tecnologia e imagem: uma análise fílmica de *Dez*, de Abbas Kiarostami. *Comunicação Midiática*, v. 8, n. 2, p. 4, 2013.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. Editora Companhia das Letras, 2004.
- DABASHI, Hamid. *The Making of an Iranian Filmmaker: Abbas Kiarostami*. *Close-Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, p. 33-75, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Acerca do ritornelo*. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4, 1837.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *que é a filosofia?*, O. Editora 34, 2007.
- FABRIS, Mariarosaria. *Neo-realismo italiano*. *Coleção Campo Imagético*, p. 191, 2006.
- GOUDET, Stéphane. *Entretien avec Abbas Kiarostami Les yeux du coeur*. POSITIF-PARIS-, p. 9-16, 1999.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile: le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Farrago, 2001.
- LOPES, José de Sousa Miguel. *O cinema da infância*. *Revista TRT: Leituras*
- MARCELLO, Amorim et al. *Sobre crianças e encontros: Singularidades em jogo na estética cinematográfica*. *Educação & Sociedade*, v. 30, n. 107, 2009.
- PELLEJERO, Eduardo. *Nietzsche como Falsário: A Apropriação Deleuziana da Potência do Falso*. *Existência e Arte Revista Eletrônica do Grupo PETCiêneas*

Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei, ano VII, Número VI, Janeiro a Dezembro de, v. 201, 2011.

- PINTO, Ivonete Medianeira. Close-up-A invenção do real em Abbas Kiarostami. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Tese de doutorado. São Paulo, 2007.
- PRECIADO, Beatriz. Tecnologias do sexo. PRECIADO, B. Manifesto contrassexual. São Paulo: n-1 edições, p. 147-168, 2014.
- RABELO, Fernanda Ferreira. Abbas Kiarostami e a construção de um cinema de reflexão: análise estética dos filmes: e a vida continua e dez. 2007.
- RESENDE, Douglas MM. Uma possível arte do espectador: o “cinema incompleto” de Kiarostami no filme O vento nos levará. Diálogo entre linguagens, 2009.
- RESENDE, Douglas Mosar Morais. O Cinema de Abbas Kiarostami. Entre a transparência e a auto-inquirição. 2008. Tese de Doutorado. Dissertação (mestrado): UFMG.
- SANTOS, LH dos. A Biologia tem uma história que não é natural. Estudos Culturais em Educação. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. A diluição do autor na trilogia de Koker de Abbas Kiarostami. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- THE EXPERIENCE. Direção de Abbas Kiarostami. Irã: 1973. Preto e Branco.
- Transdisciplinares de Telas e Textos, v. 4, n. 7, p. 22-35, 2008.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze: uma filosofia do acontecimento. São Paulo, Editora 34, 2016.