

Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Com a Linha de Sombra

19 de Fevereiro de 2025

TA'M E GUILASS / 1997

O SABOR DA CEREJA...

Realização, Argumento, Montagem: Abbas Kiarostami *Fotografia* (35 mm, cor): Homayoun Pievar *Som:* Jahangir Mirshekari *Direcção Artística:* Hassan Yekta Panah *Efeitos Especiais:* Asadollah Majidi *Misturas:* Mohammad Reza Delpack *Interpretação:* Homayoun Irshadi (Badii), Ahdolhossein Bagheri (Bagheri, taxidermista no Museu de História Natural), Safar Ali Moradi (o soldado), Mir Hossein Noori (o seminarista), Ahmad Ansari (o vigilante da torre), Afshin Khorshidbakhtari (o operário), Hamid Massomi, Elham Imani, Ahmad Jahangiri, Nasrolah Amini.

Produção: Abbas Kiarostami (Irão, 1997) *Cópia:* 35 mm, cor, legendada em português, 99 minutos *Título internacional:* THE TASTE OF CHERRY *Estreia Mundial:* 16 de Maio de 1997, no Festival Internacional de Cinema de Cannes (Palma de Ouro) *Estreia comercial em Portugal:* 13 de Janeiro de 1998, no cinema King 1 (Lisboa) *Primeira exibição na Cinemateca:* 31 de Julho de 1998 ("Jogos de Verão").

Nota

A cópia 35 mm que vamos projectar apresenta alguns riscos na imagem e um assinalável "ruído branco" na banda sonora. Fica a nota e um agradecimento à compreensão dos espectadores.

O SABOR DA CEREJA... é um dos mais belos e estranhos filmes. Uma espécie de viagem iniciática. O elogio constante da vida na omnipresença da morte, como se diz pertencer à poesia iraniana: um homem ao volante de um Land Rover branco vagueia pelas ruas de Teerão. Sai da cidade e percorre estradas de terra, em movimentos circulares e repetitivos. "Operários, precisas de operários?" – é a primeira frase, em *off*, logo no início do filme. O que Badii precisa, aquilo de que anda à procura, só vinte minutos depois saberemos. Primeiro, seguimos com ele. Durante o tempo em que se desloca na paisagem que não varia e que se repete, nos tons, nas curvas, na poeira levantada à passagem do jipe. Sabemos desde logo estar perante um homem sozinho. Passará a maior parte do tempo dentro do carro. Separado do espaço exterior, enquadrado num lugar próprio. Como dentro de uma carapaça. De um habitáculo móvel, que em relação à "casa", espaço de reserva pessoal, tem a mais-valia da mobilidade do olhar sobre a paisagem. As janelas abrem para o exterior e o olhar muda, reflectindo o movimento.

A câmara de Abbas Kiarostami, como sucedera antes e é retomado em filmes posteriores, está fixa na viatura e o enquadramento segue a estrada a partir das janelas do carro que vai avançando. Ou então, reforçando a ideia da solidão da personagem, segue o carro na estrada. A utilização do dispositivo do carro por Kiarostami é recorrente até ao SABOR DA CEREJA..., ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO?, E A VIDA CONTINUA... ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS; depois, de novo, em O VENTO LEVAR-NOS-Á; de forma radical em TEN, em que, conduzido por uma mulher, os dois metros quadrados de um carro são o único cenário e estão intimamente ligados ao dispositivo do filme; também no final LIKE SOMEONE IN LOVE. A recorrência é explicada pelo próprio como o aproveitamento de uma constatação pessoal (entrevista aos *Cahiers du cinéma*): "Um carro é como uma sala de cinema. É o melhor lugar que conheço para olhar e para reflectir." E também, "é como um *travelling* permanente ou então como um movimento de grua, uma grua que tivesse um braço muito comprido". O que se repete – no caso de Kiarostami, trata-se mesmo de uma insistência – é, "simplesmente", um dos gestos básicos, instauradores da linguagem cinematográfica.

Com a invenção do cinematógrafo cedo se descobriu que, colocada numa base móvel, a câmara adquiria o poder de se movimentar ela própria e registrar em movimento o movimento das coisas. Uma entre as inúmeras singularidades do cinema de Kiarostami é precisamente a de nos reenviar constantemente para questões primordiais.

Mas o que move, afinal, Badii, o protagonista de rosto ausente e olhar indecifrável, através da paisagem de O SABOR DA CEREJA...? As trocas de palavras com os outros homens por que passa no início do filme insistem em pôr o espectador na pista errada. Trocar-lhe as voltas à curiosidade e espicaçar-lhe a imaginação. Ficamos a saber no primeiro dos três encontros com os passageiros que acedem à boleia de Badii depois de insistentes convites. Este homem procura um olhar que testemunhe a morte do seu corpo. Ou melhor, procura um olhar que ateste a passagem do seu corpo a cadáver, aceitando uma proposta contratual e, portanto, sem constrangimentos: às seis da manhã, duzentos mil tóman por vinte pazadas de terra, no caso de Badii não responder a dois chamamentos pelo nome. Mas não é simples conseguir do outro a confirmação da possibilidade do suicídio, como facilmente se percebe. Por isso Badii esgrime argumentos à medida dos seus interlocutores. E falha nos dois primeiros encontros, com o jovem soldado curdo, que acaba por fugir incrédulo e assustado, e com o seminarista afegão com quem, inteligentemente, num país onde o suicídio é interdito, Kiarostami põe a sua personagem a discutir as fronteiras do bem e do mal.

Os homens estão prontos para socorrer a vida, não para testemunhar a morte, mesmo se esta é a expressão de uma escolha individual. Quando o jipe resvala da estrada, prontamente aparecem voluntários para socorrer Badii, é pronto o socorro que lhe é negado nos termos que procura. O suicídio de Badii é, no entanto, prefigurado nas sombras da fantástica sequência que antecede o encontro com o terceiro passageiro. *Fantástica* é aqui o termo justo, já que a cena interrompe o tom e o tempo da narrativa. Num cenário apocalíptico, Badii sai do carro para contemplar o trabalho de uma escavadora. Pedras rolam sobre a terra castanha e soterram a sua sombra. Em grande plano, o rosto de Badii é invadido pelo pó. Em todo o caso, já sabíamos, quem anda às voltas sobre o mesmo ponto (neste caso, a árvore solitária aos pés da qual Badii escavou o próprio túmulo) não avança senão em espiral.

Há um salto na narrativa (um falso *raccord*) quando Badii encontra a pessoa que procurava. O velho taxidermista (não por acaso um homem cuja profissão é empalhar aves no Museu de História Natural) aceita a proposta. Badii deixa de interrogar os seus passageiros. Ouve em silêncio Bagheri e obedece às suas indicações. Pela primeira vez, sai do caminho, vira à esquerda para uma estrada “mais longa e mais bonita” que o levará de novo à cidade. Bagheri fala-lhe da sua experiência de vida, do sol, do sabor dos frutos e de como uma amora pode salvar uma vida. Mas é também quem lhe garante a possibilidade da sua escolha fundamental. “Quer assim tanto fechar os olhos?” Um velho filósofo pode compreender que o momento de decidir da própria vida é um acto violento mas é o único momento de verdadeira liberdade individual. E que a escolha de cada um é com cada um, por violenta que seja.

Os três filmes anteriores de Kiarostami, ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO?, E A VIDA CONTINUA..., ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS, têm em comum o motivo do confronto entre a vida e a morte. Em E A VIDA CONTINUA... a decisão de enterrar rapidamente os mortos é um sinal de sobrevivência à catástrofe. Em O SABOR DA CEREJA... Kiarostami leva ao limite o mesmo tema. Mais do que um filme sobre o suicídio, trata-se de um filme sobre a consciência da responsabilidade individual em relação à vida. Ao seminarista, Badii dá a única explicação necessária: “Não ser feliz também é um grande pecado.”

Para Kiarostami o cinema é uma atitude ética. Fundamentalmente de respeito pelo ser humano. E que recusa o sentimentalismo. Os motivos da personagem não servem para alimentar a nossa curiosidade. Distante dos outros, Badii raramente partilha o plano com os seus interlocutores (os encontros no carro são filmados em campo/contracampo), o enquadramento respeita a sua reserva (as

janelas do carro, o vidro da torre, a janela do Museu) e no momento que Badii vai a casa, ficamos, com a câmara, do lado de fora (acompanhamos os seus gestos através do vidro da grande janela, onde se reflecte a sombra de uma árvore). O buraco que nunca vemos de perto senão quando habitado pelo corpo de Badii é iluminado e escondido pela lua, que Badii vê cobrir-se de nuvens negras. Depois, um longo minuto de escuridão (a materialização da morte?).

E o que dizer do final do filme? Um epílogo sucede ao negro do ecrã. Mas distancia-se do filme, desde logo pela diferença de formato (as linhas do vídeo) e pela mudança da paisagem (o regresso da Primavera). E também porque o que se vê é um momento de descanso de rodagem, equipa, actores e soldados. A vida, como o cinema, vem da luz. Num texto escrito no centenário do cinema e publicado nos *Cahiers du cinéma*, Kiarostami defende a ideia dos filmes inacabados em que o espectador é convocado a emprestar o seu próprio imaginário. Citando François Truffaut, em variação de outros cineastas sobre a mesma ideia: “Se tiveres uma mensagem para o espectador vai aos correios e envia-lhe um telegrama.”

A sequência final (em vídeo) de O SABOR DA CEREJA..., em que a equipa de rodagem, incluindo o realizador e o seu actor, surge em momentos de descontração, ao sol, deu azo às mais diversas interpretações. De todas elas, em que se inclui a da hipótese de que Kiarostami tenha pretendido dar a volta às estritas regras da censura num país onde o suicídio é proibido (Badii/o actor da personagem de Badii volta a estar presente na imagem num plano seguinte ao que parece consumir o seu desejo de suicídio), a que é necessariamente verdadeira é aquela que reforça a ideia dos finais em aberto dos filmes de Kiarostami.

O realizador afirmou muitas vezes e escreveu outras tantas acreditar num cinema que dá possibilidades e tempo aos espectadores, um cinema inacabado que se completa com o espírito criativo dos espectadores, com eles multiplicando os sentidos. Num texto publicado no catálogo de 2004 da Cinemateca, Kiarostami cita Godard (“A realidade é um filme mal realizado” ou “Aquilo que vemos no ecrã não está vivo, é aquilo que se passa entre o espectador e o ecrã que está vivo”) e Shakespeare (“Somos a matéria dos nossos sonhos”), para concluir como “muitas vezes a cadeira de cinema ajuda mais do que o sofá do psicanalista”.

O fim deste filme inscreve decisivamente essa abertura e uma estranheza absolutamente cativantes, a que a diferença do formato em nada é alheia. Como o facto de o filme decorrer sob a influência jazz de *St. James Infirmary Blues* (ou *Gambler's blue*), o clássico do jazz vindo das melodias tradicionais, de Nova Orleães, popularizado por Louis Armstrong em finais dos anos 1920, que, na literatura, reverbera na *Peste* de Albert Camus. O sopro do tema ficou associado à tristeza profunda do luto gradualmente transfigurado na alegria da celebração da pessoa falecida, ou seja, emocionalmente vibrante como elogio da vida.

O SABOR DA CEREJA... esteve para se chamar “Viagem à Madrugada” ou “Eclipse”. O título escolhido sugere que aceitemos as nossas responsabilidades.

Maria João Madeira