

TRANSCENDENDO FRONTEIRAS: FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO EM CLOSE-UP DE ABBAS KIAROSTAMI

Kelen Pessuto*

RESUMO

Este artigo é um capítulo atualizado da minha dissertação de mestrado “O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte” e tem como objetivo realizar uma leitura do filme *Close-up* de Abbas Kiarostami enquanto uma obra híbrida, que borra a fronteira entre o documentário e a ficção. *Close-up* é a recriação de um episódio da vida de Husseïn Sabzian, que se fez passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf e enganou toda uma família. O filme de Kiarostami refaz essa história, assim como registra sua repercussão na vida do rapaz e da família ludibriada. Apesar de ser um filme que já conta com quase vinte anos desde sua realização, *Close-up*, enquanto objeto de pesquisa, fornece um rico material analítico, pois possibilita uma leitura tanto de seus aspectos ficcionais quanto documentais. A partir do debate que envolve tanto a teoria antropológica quanto a do cinema, discuto as especificidades de cada gênero e como eles se constituem na obra de Kiarostami.

Palavras-chave: Documentário. Ficção. Cinema iraniano. Comportamento restaurado. Abbas Kiarostami

Crossing Borders: Fiction and Documentary in Abbas Kiarostami’s Close-up.

ABSTRACT

This article is an updated chapter of my master’s thesis “The ‘magic mirror’ of Iranian Cinema: an analysis of the performances of ‘non’ actors in the art films” and aims to read Abbas Kiarostami’s film *Close-up* as a hybrid work, which blurs the border between documentary and fiction. *Close-up* is the re-creation of an episode of the life of Husseïn Sabzian, who posed as the filmmaker Mohsen Makhmalbaf and deceived an entire family. Kiarostami’s film rebuilds this story and recording its repercussion in the life of the Sabzian and this family. This is a film that was made almost twenty years ago, but *Close-up*, as a research object, provides a rich analytical material, because it enables a reading of fictional and documentary aspects. From the debate that involves both anthropological and film theory, I discuss the specificities of each genre and how they constitute the work of Kiarostami.

Keywords: Documentary. Fiction. Iranian Cinema. Restored Behaviour. Abbas Kiarostami

Transcendiendo Fronteras: Ficción Y Documentario En Close-Up De Abbas Kiarostami

RESUMEN

Questo articolo è un capitolo aggiornato della mia tesi di laurea “O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte” e si propone di leggere *Close-up* di Abbas Kiarostami come un’opera ibrida, che sfuma il limite tra documentario e finzione. *Close-up* è la ri-creazione di un episodio della vita di Husseïn Sabzian, che ha simulato come il regista Mohsen Makhmalbaf e ingannato una famiglia. Il film di Kiarostami ricostruisce questa storia e registra la sua ripercussione nella vita del Sabzian e questa famiglia. Questo è un film che è stato fatto quasi venti anni fa, ma *Close-up*, come oggetto di ricerca, offre un ricco materiale analitico, perché consente una lettura di aspetti di finzione e documentari. Dal dibattito che coinvolge antropologia e teoria del cinema, discuto le specificità di ogni genere e come essi costituiscono l’opera di Kiarostami.

Parole chiave: Documentario. Finzione. Cinema iraniano. Comportamento restaurato. Abbas Kiarostami

* Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, Antropologia visual. Contato: kelenpessuto@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo busca unir tanto a antropologia visual, pois tem o cinema como objeto para se pensar conceitos antropológicos, como performance e comportamento restaurado, quanto da antropologia da performance, que é de onde surgem esses conceitos. Para isso, utiliza também teorias do cinema, pois a antropologia visual é híbrida e articula estudos de diversas áreas de estudo.

Assim, incorporando as noções de comportamento restaurado e performance discutidos na antropologia por Richard Schechner (1985, 2003, 2004), analiso o filme *Close-up* (1990), de Abbas Kiarostami. Nesta leitura, não só a performance do personagem Hussein Sabzian é discutida, mas tomo o filme todo como uma performance, como um evento restaurado.

Ao retratar Sabzian, Kiarostami constrói uma alteridade, constrói conhecimento sobre alguém. Mas como é o olhar que o diretor debruça sobre sua história? Este artigo visa desvendar como Kiarostami se apropria de elementos documentais e ficcionais, para reconstruir a história de Sabzian.

Close-up é sobre o amor ao cinema e seu poder de “enganar” e manipular, que são representados pela figura de Hussein Sabzian. Um rapaz humilde que fingiu ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf e fez com que uma família acreditasse que iriam participar de seu próximo filme.

Sabzian está no ônibus quando uma senhora, Mahrokh Ahankhah, senta-se ao seu lado e o vê lendo o roteiro do filme *O Ciclista* (*Bicycleran*, 1987). A mulher pergunta de quem é o livro e Sabzian lhe responde que ele mesmo escreveu. Sabzian conta depois, em depoimento no filme *Close-up Kiarostami*, que era como se ele mesmo tivesse escrito aquela história, tamanha a identificação que teve como personagem principal, pobre e desempregado, que tem uma família para sustentar.

Ele pega o contato da mulher e a convida para participar de um filme. Ela acredita na história e aceita o convite. O rapaz conhece toda a família, que também aceita participar, o patriarca da família lhe dá algum dinheiro para que comece a produção e passam a ensaiar o suposto filme.

Até que Hussein Sabzian é desmascarado por um jornalista e vai preso. Após seu julgamento ele é perdoado pela família.

O filme de Kiarostami reconstrói as cenas nas quais ele conheceu a família Ahankhah, a relação com eles e os ensaios. O diretor registra também o encontro dele com Sabzian, na cadeia, quando ele convida o rapaz para fazer o filme, o julgamento, a soltura e o encontro com o verdadeiro Makhmalbaf.

Assim o filme mistura elementos dos dois gêneros. Neste artigo analiso o filme *Close-up*, de Abbas Kiarostami tanto pela perspectiva documental, quanto ficcional.

Começo o texto com uma apresentação do legado de Abbas Kiarostami, morto em 2016, contextualizando com a sociedade iraniana do período. A partir dessa exposição entro na análise de *Close-up*. Primeiro abordo os aspectos documentais do filme, para então, adentrar nos aspectos ficcionais que ele trabalha.

Para a perspectiva documental na qual analiso este filme, trago o conceito de *auto-mise-en-scène* formulado pela cineasta e antropóloga Claudine de France (1998), que é trabalhado tanto no cinema quanto na antropologia, como motivador da performance desses sujeitos.

Na leitura ficcional utilizo o conceito de comportamento restaurado de Richard Schechner (1985, 2003, 2004), que é motivado pela repetição esteja ela nos ensaios ou até mesmo na ação de reviver um fato histórico, ritual, mítico ou cotidiano. É a repetição de um evento já realizado, quando as pessoas reencenam o que acabaram de viver.

O LEGADO DE ABBAS KIAROSTAMI

A segunda-feira, dia 4 de julho de 2016, tornou-se um dia triste para a história do cinema. Data da morte de Abbas Kiarostami, um dos maiores cineastas dos nossos tempos. Personalidade que foi capaz de levar ao mundo uma imagem diferente do Irã que estávamos acostumados a ver nos meios de comunicação e nos mostrou que a amizade, o amor, a lealdade e os sonhos são universais. Ele foi responsável por proporcionar uma outra visão de seu povo, ao opor-se aos estereótipos e clichês criados pelo cinema norte-americano.

Na década de 1990, quando o Irã acabava de sair de uma guerra que durou mais de oito anos contra o Iraque, o nome do país começou a se destacar não só pela imagem de um país conservador e violento, como costumava-se veicular, mas também por sua produção cinematográfica. Os festivais de cinema internacionais foram responsáveis por levar ao público a obra de um país tão denegrido. *Onde fica a casa de meu amigo?* (1987), filme sobre um garoto que fica com o caderno do amigo de classe sem querer e tenta a todo custo encontrá-lo para devolver, foi exibido em diversos festivais internacionais, inclusive no Festival de Locarno. Mas Kiarostami conquistou reconhecimento mundial após ganhar a Palma de Ouro em Cannes com *Gosto de Cereja* (1997), considerado uma obra prima do cinema, tornando-se o primeiro diretor iraniano a ganhar um prêmio fora do país.

Kiarostami foi um dos poucos cineastas que começou sua carreira antes da revolução e pôde continuar a produzir. Ele começou sua carreira no Kanun, Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (*Kanun-e Parvareh-e Fekri-ye Kudakan va Nowjavanan*), criado pela esposa do xá Reza Pahlevi, a princesa Farah, em 1965. Kiarostami, que até então dirigia filmes publicitários, foi convidado pelo presidente do instituto, quatro anos após sua criação, para criar um departamento de cinema. O primeiro filme dirigido pelo diretor dentro deste instituto foi *O pão e o beco* (1970), uma trama simples sobre um garoto que precisa chegar em casa com o pão, mas é afugentado por um cão.

O estilo que marcaria toda a obra de Kiarostami já brotava nesta época, com a realização de curtas-metragens no Kanun, pois lá possuía a liberdade de experimentação, onde pôde abordar temas simples e usar atores não profissionais, pois o principal público desses curtas eram as crianças.

O cinema iraniano deste período pré-revolucionário era dividido entre filmes comerciais, que valorizavam a imagem de um Irã moderno e secular, onde os temas eram banais e de fácil entendimento e, na contramão, sob forte censura do governo do xá, eram realizados filmes preocupados com os problemas da sociedade, influenciados pela estética do Kanun; filmes esses que ficaram conhecidos depois como “cinema

Motefavet”, que traduzido do persa significa “cinema diferente”.

O período de turbulência pelo qual a sociedade estava passando inspirou os diretores a realizarem filmes mais engajados com a realidade que o país estava vivendo e a criarem um movimento anticolonialista no cinema, inclusive rompendo com a tradição cinematográfica norte-americana, ao realizarem filmes mais próximos do neorealismo italiano, com uma estética realista, com uma preocupação social e utilizando atores amadores.

Após a revolução Islâmica, em 1979, quando Aiatolá Khomeini conquistou o poder, o cinema iraniano teve que se adaptar às novas regras baseadas na moral islâmica e muitos filmes, diretores e atores que trabalhavam antes da revolução foram banidos ou deixaram o país. O que não aconteceu com Kiarostami, pois seus filmes, como não feriam os princípios islâmicos, continuaram a ser realizados com aval do governo.

Quando Abbas Kiarostami foi interrogado sobre a censura no workshop que realizou no Brasil, em 2004, na ocasião da 28ª Mostra internacional de Cinema de São Paulo, o diretor respondeu que “o desafio do limite leva a uma coisa ilimitada”. Abbas disse que a limitação, tanto econômica quanto àquela imposta pela censura, deixava-o mais criativo e o permitia se concentrar em um tipo de cinema mais focado na realidade.

Em um período em que a maioria dos cineastas iranianos foram exilados ou proibidos de realizar filmes dentro do país, como Jafar Panahi, Bahman Ghobadi, Mohsen Makhmalbaf, entre outros, Kiarostami foi um dos poucos que continuou no Irã e não foi perseguido pelo regime, por não abordar diretamente temas políticos, apesar de ter realizado seus últimos filmes fora, por uma questão de financiamento e de temas.

Após sua morte, o presidente da Fundação Farabi de Cinema Alireza Tabesh, Hojjatollah Ayyubi, diretor da Organização de Cinema do Irã e o Ministro da Cultura e Orientação Islâmica Ali Jannati vieram à público para expressar suas condolências à família do cineasta, reconhecendo a sua importância para o país.

Kiarostami desenvolveu seu estilo próprio

de filmar, que depois foi reproduzido por Jafar Panahi e Bahman Ghobadi, os quais começaram suas carreiras como assistentes do diretor. Panahi, em seu perfil no Instagram, a respeito da morte de Kiarostami, declarou: “Infelizmente, alguém que ensinou outros cineastas a ‘olhar’ fechou os olhos e não pode ver mais. Mas o impacto de seu olhar vai durar para sempre. Isso se reflete em todas as cenas e em cada um de seus filmes” (PANAHI, 2016). Em outra publicação, Panahi posta uma imagem preta, representando seu luto.

Os temas que encantavam Kiarostami podiam ser encontrados na própria realidade de seu entorno. Os materiais de seus filmes vinham de uma notícia de jornal, de um poema, de um caso contado por um amigo, ou de uma experiência vivida pelo próprio cineasta. Transformava coisas simples, cotidianas, em arte. A maneira de trabalhar o mundo empírico e transformá-lo numa verdade interna ao cinema, conquistou não só o público comum, mas também outros cineastas mundo afora que reverenciam seu trabalho.

Um de seus maiores legados é seu trabalho com atores não profissionais, os quais denomino “não” atores¹, que representam, muitas vezes seus próprios papéis. Para dirigir esses atores, desenvolveu um método, que denomina “método indireto”, no qual eliminou o uso de roteiro com falas. Kiarostami² conta que para realizar seu primeiro longa-metragem *O viajante* (1974), ele havia pedido para uma senhora, que iria participar de seu filme, decorar suas falas no roteiro. No dia da filmagem, Kiarostami se surpreendeu, pois a mulher havia decorado, além de seus diálogos, as rubricas e descrições de cenas presentes no roteiro. Foi a partir deste momento que o diretor aboliu definitivamente o uso de roteiros e começou a dirigir seus atores indiretamente.

Este método consiste em não pedir que o ator represente sentimentos, mas os faz sentir, isto é, se Kiarostami pretendia que um ator ficasse triste,

por exemplo, ele não pedia para este ator chorar ou demonstrar tristeza, ele agia indiretamente deixando a própria pessoa triste: “Se amanhã você vai fazer uma tomada de alguém triste, você tem que deixá-lo triste desde hoje à noite. Eu olho para a câmera e falo: não presta, está muito ruim, acho que vou cortá-lo. No dia seguinte, ele faz a melhor interpretação” (KIAROSTAMI, 2004, informação verbal)³.

Esta é uma das características que aproxima seu cinema do documental, que permite que os atores experienciem sentimentos e vivam relações de troca com o companheiro de cena, pois nenhum dos atores sabe o que acontece a seguir e às vezes, nem mesmo o diretor.

O caso mais exemplar desta fusão está em *Close-up* (1990), filme no qual o diretor recria a história de Hussein Sabzian, um homem comum, que se faz passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf por causa de seu amor pelo cinema. Neste filme, Kiarostami mistura cenas filmadas diretamente do tribunal onde Sabzian foi julgado, com cenas revividas tanto pelo fabulista, quanto pela família ludibriada.

Seja ao filmar em contexto iraniano; europeu, como em *Cópia Fiel* (2010); ou japonês, como *Um alguém apaixonado* (2012); Kiarostami sempre tratou o mundo e as relações humanas de forma poética e original. Que permite que Godard afirme: “O cinema começa com DW Griffith e acaba com Kiarostami”, ao reconhecer a genialidade do diretor.

HIBRIDISMO EM CLOSE-UP

Para filmar *Close-up*, Abbas Kiarostami se inspirou em uma entrevista publicada no jornal⁴. Hussein Sabzian, um apaixonado por cinema, se fez passar pelo famoso diretor Mohsen Makhmalbaf e enganou uma família, na promessa de que esses seriam atores em seu próximo filme, até que sua farsa foi descoberta e ele acabou preso. Kiarostami, que começaria a

1 Refiro-me a esses atores não profissionais como “não” atores, com o não entre aspas, para reforçar minha convicção de que mesmo que não sejam profissionais, nos filmes eles atuam, fabulam e são dirigidos pelo cineasta. É uma relação de ser e estar que se estabelece durante suas performances. Eles agem como se fossem eles mesmos ou outros personagens. Este tema foi discutido por mim durante o mestrado (PESSUTO, 2011).

2 Kiarostami, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Kiarostami, Abbas; Ishaghpour, Youssef. (Orgs.). Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 206-207

3 Fala extraída do workshop ministrado em 2004.

rodar um outro filme, abandonou a ideia e no dia seguinte após ler a notícia, começou a filmar a história de Sabzian.

Lembro-me de que eu tinha lido um artigo no jornal de quinta-feira, uma entrevista com alguém que tinha personificado um cineasta. Era uma história muito curta – uma ou duas colunas. Mas fiquei profundamente afetado por ela e fiquei muito curioso a respeito disso. Porque no final, esse homem disse: “Eu sou como um pedaço de carne no açougue”, quer dizer, “Você⁵ me pendurou em um gancho e não há nada que eu possa fazer” (KIAROSTAMI, 2009⁶).

Kiarostami, que só conhecia um lado da história, o qual foi publicado na matéria, chamou seu produtor e foram atrás das pistas deixadas por Sabzian. O interesse de Kiarostami aumentava conforme ele se aproximava da história e de seus interlocutores.

O processo da elaboração textual de *Close-up* partiu da convivência do diretor com as pessoas da família Ahankhah e com o próprio Sabzian. O filme foi se desenrolando conforme iam se desenvolvendo os acontecimentos. Segundo o diretor: “Iniciamos⁷ o trabalho no filme antes mesmo de havermos elaborado uma ideia, antes de escrevermos sequer um esboço de argumento. Filmávamos de dia e de noite escrevíamos” (KIAROSTAMI, 2004, p. 230).

Em *Close-up*, através de recursos utilizados tanto no cinema documentário quanto no ficcional, Kiarostami constrói um filme híbrido, que borra a fronteira entre o documentário e ficção. Marca não só do cinema de Kiarostami, mas do cinema de arte iraniano.

Criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados.

Logo fica evidente, para quem percorre essa sequência de lutas e de batalhas chamada “história do cinema”, que essa distinção é frequentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas – ia dizer nos seus desejos (COMOLLI, 2008, p. 90).

Ivone Pinto (2007), em sua tese de doutorado, analisa o filme de Kiarostami em sua perspectiva documental e os aspectos éticos da obra. A autora identifica o filme enquanto “docufic”; Birri definiu o termo “docfic” enquanto um filme que não é nem ficção e nem documental, mas as duas coisas juntas (BIRRI, 2007, p. 38 apud DÁVILLA, 2015, p. 195). Para a autora: “Ao dificultar a oposição entre documentário e ficção, Kiarostami cria uma outra categoria de cinema” (PINTO, 2007, p. 15).

Manuela Penafria aborda o documentarismo como um modo “de ver o mundo através do cinema e no cinema”, assim “o documentarismo pressupõe uma contiguidade entre o filme documentário e o filme de ficção”, pois, segundo a autora, “entre documentário e ficção não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau” (PENAFRIA, 2003, p. 61). *Close-up*, neste caso, parece equilibrar tanto um quanto o outro, assim, podemos analisá-lo a partir de duas diferentes perspectivas, uma relacionada ao documentário e outra à ficção.

Jean-Louis Comolli chama esse tipo de filme, que trabalha com a mistura de ficção e documentário de “cine-monstro”: “Passar de um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e da ficção” (COMOLLI, 2008, p. 95). Um cinema que satisfaz o desejo do espectador, que é tido por ele como “crianças diante dos sortilégios” (id, ibid, p. 93) e é predisposto ao jogo dos contrários. Para ele, o espectador é insaciável e estável (“monstro

4 Nos créditos do filme aparece uma prensa rotativa que dá a ilusão de ser aquela que imprimiu a notícia sobre Sabzian. Em diversas fontes, Kiarostami diz ter lido a entrevista em um jornal local, mas isso pode ser problema de tradução, pois a notícia foi publicada em uma revista. Aberto Elena (2005), em *The cinema of Abbas Kiarostami*, afirma que essa matéria foi publicada na revista *Soroush* (p. 81). Em *Le cinéma iranien* (1999) de Hormuz Kéy, o autor cita a matéria da revista e alguns trechos da entrevista que o jornalista Hassam Farazmand realizou com Sabzian: “O número 490 da revista *Soroush* anunciou, no outono de 1989, um furo sob o título ‘A prisão do falso Makhmalbaf’” (ELENA, 2005, p. 141).

5 A entrevista foi dada ao jornalista Farazmand, que havia ido à casa da família enganada com a polícia para desmascarar Sabzian.

6 Em entrevista concedida à Tarik Benbrahim para o documentário que faz parte dos extras do blu-ray de *Close-up*, lançado pela Criterion Collection.

7 Abbas Kiarostami e seu produtor Ali Reza Zarin.

infantil que sonha em cada espectador”) (id, ibid, p. 93) e para satisfazê-lo “seria preciso que cada coisa se transformasse no seu contrário” (id, ibid, p. 94). E o autor concorda que *Close-up* consegue caminhar por essa trilha, onde a ficção se transforma em realidade, “o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento” (id, ibid, p. 94).

Ele ainda completa: “Esses filmes têm um prazer igualmente malicioso em brincar com o desejo – ele mesmo lúdico – do espectador, em brincar de perdê-lo em um labirinto de engodos e efeitos contraditórios – perdê-lo para melhor conquistá-lo” (COMOLLI, 2008, p. 94).

Assim é *Close-up*, sua fronteira indefinida, sua construção, seus opostos e engodos fazem essa obra tão particular.

UMA PERSPECTIVA DOCUMENTAL

John Grierson, fundador da escola inglesa de documentário, foi o primeiro a usar a expressão “documentário” e a definiu como sendo o “tratamento criativo da atualidade”, pois o documentário não é um registro puro e simples da realidade.

Por que *Nanook do norte* é um documentário? [...] Porque o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook. É uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro [...]. Essa estrutura narrativa é uma das características do documentário (SALLES, 2005, p. 63).

Nos documentários também há a encenação, a montagem, a narrativa dramática, as personagens, a reconstituição e trabalha com a identificação do público, características que costumamos associar ao cinema de ficção.

Outro campo comum, entre ficções de documentários, é a utilização de personagens. Documentários os utilizam, de modo intenso, para encarnar as asserções sobre o mundo. Já a ficção trabalha com personagens como entes que levam adiante a ação ficcional, temperando-

os com verossimilhança (determinados personagens abrem espaço para um leque determinado de ações verossímeis, sempre tendo no horizonte a abertura indispensável para *reviravoltas e reconhecimentos* da trama) (RAMOS, 2008, p. 26).

Não podemos negar que Sabzian é um ser histórico, não há como desassociá-lo do mundo real. Sabzian realmente existiu. “O que nós documentaristas temos que lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada existe independente do filme” (SALLES, 2005, p. 70). Por isso, a preocupação com as questões éticas⁸ que envolvem a representação dos atores sociais.

Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado (RAMOS, 2008, p. 26).

Nesse filme são as próprias pessoas envolvidas que se representam, é uma identidade que flutua. Sejam nas situações reais ou nas reconstituições, como detalharei adiante.

Na narrativa documentária, a própria pessoa se constitui como personagem, mas em *Close-up* há uma “heroicização” dessa figura. Não se trata do herói mitológico ou de um herói épico, Sabzian torna-se o protagonista de uma obra dramática, com seu objetivo, conflito e desenlace, com isso conquista a identificação do público. Pode-se ir mais além e vislumbrar na figura de Sabzian o próprio anti-herói, com suas falhas e que não preenche as características do arquétipo de herói, mas que é movido por suas vontades pessoais e pelas circunstâncias. Kiarostami constrói a história de Sabzian, a partir de uma ação dramática.

Ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, vontades, de sentimentos e emoções. Movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada

8 Sobre a discussão das questões éticas que envolvem a realização de *Close up*, consulte PINTO (2007).

pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos (PALLOTTINI, 2013, p. 23).

A ação dramática deriva de um conflito. Tem-se o personagem, neste caso Sabzian, ele tem um objetivo: ensaiar um filme com a família Ahankhah, mas no meio disso há o conflito: descobrem que ele não é Makhmalbaf e ele vai preso, assim o filme caminha para um desenlace.

Flaherty, por exemplo, constrói uma narrativa dramática, com suspense, tensão, micronarrativas, identificação com o personagem, conflito e resolução. O que ele faz é uma recriação da realidade. “Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada” (SALLES, 2005, p. 64).

A narrativa dramática tornou-se uma opção para tratar os temas abordados pelo documentário. O conflito é um desses recursos: “O conflito é o próprio motor que impele a história adiante; ele fornece movimento e energia à história” (HOWARD & MABLEY, 1996, p. 82). Em *Close-up* o conflito é instalado pelo próprio curso dos acontecimentos.

A encenação também não é exclusiva do cinema ficcional, no documentário também há encenação. Ramos afirma que: “Querer, portanto, estabelecer contradição entre encenação e narrativa documentária é desconhecer a história do documentário” (RAMOS, 2008, p. 41). Em *Nanook do norte* (*Nanook of the North*, 1922), por exemplo, Robert Flaherty dirige os atores para que façam o que ele quer. São as pessoas encenando a si mesmas.

Em *Close-up*, podemos ver a presença de dois tipos de encenação: a encenação-locação e a encenação-atitude (*encen-ação*). A encenação-locação é “feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene” (RAMOS, 2008, p. 42). Sabzian foi filmado no próprio ambiente, seja na prisão, no tribunal ou na casa da família durante a reconstituição e Kiarostami conduziu a encenação dos participantes. Há também a presença do que Fernão Ramos chama de encenação-atitude (*encen-ação*): “Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos

habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (id, *ibid*, p. 45).

Por mais que o comportamento dos sujeitos filmados no filme documentário seja, geralmente, os habituais, cotidianos, a simples presença da câmera faz com que esse comportamento não seja tão natural assim. A câmera disposta no cenário ou na locação é um “ser” que está lá, apontando para aquele ator. “O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro” (COMOLLI, 2008, p. 81). A câmera sempre “é visível para quem ela filma. Ela se inscreve no quadro do meu campo visual como o sinal do olhar do outro para mim” (id, *ibid*, p. 81).

Sua presença afirma que há um olhar sobre esse ator. Ela representa não só os olhos do diretor ou do cinegrafista, mas também o olhar do espectador. O sujeito filmado sabe que sua performance vai ser vista por um público, não somente por quem está presente no *set* de filmagem.

O dispositivo câmera é capaz de estimular a encenação e a *auto-mise-en-scène*, pois ao saber que está sendo filmado, o sujeito vai fazer sua performance voltada para a câmera, para o olhar do outro, seja em uma ficção ou em um documentário:

Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado (DE FRANCE, 1998, p. 405).

O conceito de *auto-mise-en-scène* foi formulado por Claudine de France (1998) e retomado por Jean-Luis Comolli em “Carta de Marselha sobre *auto-mise-en-scène*” (COMOLLI, 2008).

A *auto-mise-en-scène* que o ator constrói para si, vem do *habitus* “essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado

inconscientes” (COMOLLI, 2008, p. 84). Ele pode estar representando seu próprio papel, mesmo assim, seus papéis sociais, suas ações, seu comportamento, vão estar sempre submetidos às convenções, o que irá influir na postura que o ator tem diante da câmera.

Há uma dialética entre a *mise-en-scène* do diretor e a *auto-mise en scène* do ator.

A *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem (COMOLLI, 2008, p. 85).

No cinema documentário a proposta é que a *mise-en-scène* do personagem tenha mais importância do que a do diretor.

A reconstituição também é um procedimento que encontramos no cinema documentário. Em *Close-up*, Kiarostami recria algumas situações que considera importante para entendermos o personagem Sabzian. Ele procura por meio delas, nos contar a história completa.

As cenas de recriação são: a do táxi, onde o jornalista assume o papel de narrador e conta para o taxista (e para nós, o público) sobre a história de Sabzian; o encontro no ônibus; a conversa do Sr. Ahankhah com o amigo Mohseni, a chegada de Sabzian/Makhmalbaf em uma cena que resume a relação dele com a família, pois o espectador sabe por essa cena que ele dormia lá, se alimentava, ensaiava, saía com os filhos do casal, tinha uma certa liberdade dentro da casa; a sua prisão, quando os guardas o algemam; a busca do jornalista por um gravador nas casas vizinhas e parte do julgamento.

Algumas cenas foram filmadas em estilo documental, são elas: a visita de Kiarostami à prisão, a entrevista com a família, o encontro dele com Sabzian na cadeia para onde ele havia sido transferido, Kiarostami indo ao fórum requerer autorização para a filmagem e pedir para antecipar o julgamento, parte do julgamento e o encontro de Sabzian com Makhmalbaf.

São cenas realizadas sob o risco do real, com os personagens na sua própria situação e nas

quais Kiarostami assume não ter muito controle, apesar da presença da sua figura e da câmera serem determinantes para algumas decisões tomadas em relação a Sabzian.

Segundo Comolli, filmes documentários são feitos sob esse risco, que não está presente somente durante a filmagem, mas ele funda o fazer documentário, pois “o imperativo do ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme” (COMOLLI, 2008, p. 169).

Quando Kiarostami é filmado nas locações, durante a fase que marcaria a pré-produção do filme, ele também está sob esse risco, tanto do filme não acontecer quanto diante da imprevisibilidade dos acontecimentos.

É a trilha do documentário que serpenteia de *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini) a *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault), de *Pouco a pouco* (Jean Rouch) e *E a vida continua* (Abbas Kiarostami). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda (COMOLLI, 2008, p. 170).

Na sua visita ao rapaz na cadeia. A câmera atrás dos vidros registra o encontro dos dois. Kiarostami lhe pergunta se há algo que ele possa fazer pelo rapaz e Sabzian lhe responde que: “Poderia fazer um filme sobre o meu sofrimento”.

O encontro que tive na cadeia, que faz parte do filme, é real. Montamos uma câmera atrás da janela da cela, e eu entrei e falei com ele. É por isso que o som não é muito bom. Nós não poderíamos controlar tudo. E esse foi o começo do filme. Eu não sabia o caminho que o filme tomaria. Eu só fui passo a passo (KIAROSTAMI, 2009).

“Por mais poderosa que seja, toda *mise-en-scène* esbarra no limite do acaso. A inscrição verdadeira é a prova de modéstia do cineasta” (Comolli, 2008, p. 111), que deixa o acaso ser impresso na película e não se prende somente ao roteiro, a cena estava aberta ao acaso, Sabzian poderia falar que não queria participar de

nenhum filme e se a resposta fosse essa, nunca veríamos essa cena, pois *Close-up* não existiria (creio eu). Mas a falta de controle, que Kiarostami diz ter tido, pode não ser tanta falta assim. Esse é um tipo de pergunta que já induz a uma resposta. O que um diretor de cinema poderia fazer por ele a não ser um filme? Ainda mais sabendo do amor pelo cinema que Sabzian demonstrou ter. Essa resposta dá a impressão de que Sabzian estava pedindo para realizarem um filme sobre ele, quando essa já era a intenção do cineasta.

No começo, a família Ahankhah não queria participar do filme, pois não queriam ser vistos como aqueles que foram ludibriados pelo falso Makhmalbaf. Foi a necessidade de terem a imagem registrada através do cinema que contribuiu para que aceitassem a façanha. A mesma necessidade que fez com que confiassem em Sabzian. Então, durante a entrevista realizada por Kiarostami, a família pretendia passar a melhor imagem possível. É a criação da *auto-mise-en-scène*. Essa cena não seguiu um roteiro e eram os atores-personagens falando de suas próprias vidas.

Mesmo nas cenas de recriação, quando Kiarostami pede para os envolvidos reencenarem o que acabaram de viver, ele trabalha com a improvisação e não com um roteiro. Algumas cenas são bem marcadas, mas os diálogos são improvisados. Kiarostami diz não ter tido muito controle sobre a atuação desses atores e nem sobre o texto, embora ele tenha escrito algumas linhas gerais para os atores seguirem, ele afirma que não conseguiu usá-las.

Close-Up foi um filme que eu poderia dizer que eu realmente não fiz. Não era meu. Porque, se a definição do diretor é quem controla tudo, felizmente ou infelizmente, eu não tinha nenhum controle sobre esse filme desde o início. Os elementos não estavam dentro do meu controle, nos bastidores ou na frente da câmera (KIAROSTAMI, 2009).

O trabalho de improvisação que ele realiza com os atores propicia a aproximação do real, mas um real que é filtrado pelos atores, pois eles não estão vivenciando aquela situação, mas sim, reproduzindo-a. E cada um com sua própria visão do fato. Esse não controle na relação com o outro,

de acordo com Comolli, é um procedimento específico e que funda o fazer documentário e vai ao encontro da *mise-en-scène* do diretor (COMOLLI, 2008).

Os atores e diretores vivem a “intensidade da tomada”, com sua imprevisibilidade e improviso. De acordo com Fernão Ramos, “a tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo” (RAMOS, 2008, p. 82). E esse “sujeito-da-câmera não é somente um corpo físico que segura a câmera”, mas também a “subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espetatorial” (id, ibid, p.83). Ainda de acordo com Ramos, diretores como Rossellini, Kiarostami e Rouch trabalham abertos para essa intensidade da tomada e seus filmes escapam do discurso sobre fronteiras.

Não podemos negar que há o encontro desse ator com o diretor e com ele mesmo, durante as filmagens.

O exemplo do “encontro filmado” permite definir a inscrição verdadeira como verdade da inscrição de um momento em um movimento (aquele da fita do filme): o realismo nasce com o sincronismo, que não é primativamente aquele do som com a imagem, mas aquele da ação com o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) compartilhando uma duração, que é feita da interação deles. Esse compartilhamento é real (e não virtual). Ele retira sua “verdade” da própria passagem do tempo, do uso compartilhado do tempo, provocado pela máquina e, ao mesmo tempo, registrado por ela: marcas desse uso no corpo filmado (COMOLLI, 2008, p. 338).

No momento da filmagem há de um lado a máquina (câmera) e de outro o ator e é feito um registro, um documento desse encontro. É o índice da imagem, que foi impressa na película.

Fernão Ramos define o documentário como sendo uma “narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que recebe essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22).

Neste caso, o espectador tem grande parcela de responsabilidade na definição de um filme em relação ao seu gênero. O que não escapa de *Close-up* ser visto como um documentário caso se pense nessa sob este ângulo.

UMA PERSPECTIVA FICCIONAL

A história representada por Abbas Kiarostami em *Close-up*, onde Hussein Sabzian cria uma performance de si mesmo, é aqui abordada sob a ótica do comportamento restaurado de Richard Schechner.

Não existe comportamento exercido uma única vez, de acordo com Schechner, que acredita que cada performance – feita de pedaços de comportamento – é diferente das demais. Tanto o comportamento quanto o contexto e as ocasiões “tornam cada instância diferentes” (id, *ibid*, p. 28).

Schechner parte da definição de Goffman, para criar sua própria visão de performance. A performance para Erving Goffman (1975), sociólogo canadense, é o “desempenho de papéis” que o ator social assume na vida cotidiana, o que tem a ver com o modo como cada indivíduo concebe sua imagem e pretende mantê-la diante da plateia (que também são atores sociais que se põem na posição de interlocutores).

Para Schechner, a performance é um ato que pode ser relacionado ao ser, ao fazer, mostrar-se fazendo ou explicar ações demonstradas (SCHECHNER, 2003, p. 25-6). E ainda: “Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Todo comportamento é aprendido, repetido, seja na vida cotidiana, nas artes, nos esportes ou nos rituais religiosos.

Na performance de Sabzian, em *Close-up*, há um processo de espelho distorcido, onde podemos destrinchar a figura de vários Sabzians, como se houvesse um espelho defronte ao outro, formando uma verdadeira *mise-en-abyme*. Esse termo foi cunhado por André Gide e desenvolvido por Dällenbach se refere a: “qualquer espelho interno que reflete toda a narrativa em simples,

repetida ou ilusória (ou paradoxal) duplicação” (DÄLLENBACH, 1989, p. 43). Um objeto repetido diversas vezes também se encontra em uma *mise-en-abyme* “posto ao infinito” ou “posto no abismo”. Esse efeito é encontrado na literatura, no teatro, no cinema, na pintura, fotografia, artes digitais e na música. O artista Escher é conhecido por realizar esse tipo de trabalho, onde brinca com o espaço, o infinito e os paradoxos.

A *mise-en-abyme* de *Close-up* é encontrada tanto no evento fílmico em si, quanto na personagem de Sabzian.

O espectador é assim colocado em situações bizarras, uma sucessão de fatos e fantasia, na qual ele sabe que está vendo uma ficção (*Close-up* de Kiarostami) que é baseada em um fato (história real de Sabzian) que é baseada numa ficção (Sabzian finge ser Makhmalbaf) que é baseada em um fato (Makhmalbaf é um importante cineasta iraniano) que é baseada numa ficção (Makhmalbaf faz histórias ficcionais em seus filmes) que é baseada no fato (Makhmalbaf transforma a realidade em ficção) (DABASHI, 2001 p. 67).

Criei um quadro que poderá ajudar a identificar mais claramente esses papéis desempenhados por Sabzian:

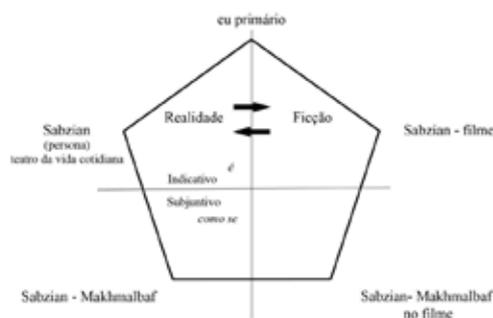


Figura 1- O espelho de Sabzian

Na experiência de vida de Sabzian (chamada neste quadro como realidade): podemos dizer que o Sabzian (indicativo) representa seu papel no teatro da vida cotidiana (*persona*), se partirmos do princípio de Goffman. Se pensarmos como Schechner, o ser também é uma performance. A partir de então, esse Sabzian da vida real se faz passar por Makhmalbaf, diante da família que conheceu. Ele atua *como se* fosse o diretor

de cinema, no modo subjuntivo tornando-se Sabzian-Makhmalbaf.

Na ficção, isto é, no filme, em alguns momentos (quando Kiarostami o visita na prisão, em certos instantes do julgamento e no encontro com o verdadeiro Makhmalbaf) Sabzian performa o próprio Sabzian. Como é visto pelos olhos do diretor (que escolheu aquele ângulo, aquela cena, aquela situação), podemos dizer que ele está no modo subjuntivo da performance fílmica, podendo ser chamado de Sabzian-filme. “Sabzian é e não é Sabzian, ele tornou-se a verdade de sua mentira, ele tornou-se narrativa” (COMOLLI, 2008, p. 297). Em outros momentos do filme, na recriação de certas cenas, ele age *como se fosse* o Sabzian-Makhmalbaf-filme. Nesse seu papel ele faz um “teatro do metateatro da vida cotidiana” (Goffman, 1975), quando reconstrói os passos que percorrera anteriormente quando enganara a família, ele representa ele mesmo, que tem como base a experiência pessoal passada. Sabzian restaura um comportamento.

“O comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi” (SCHECHNER, 2003, p. 34). Sabzian é o exemplo de todos os níveis onde o comportamento restaurado pode aparecer.

Para Schechner (1985), toda performance artística, seja fílmica ou teatral, ficção ou documentário, resulta em um não evento restaurado. Inclusive as que são baseadas em fatos reais, pois o teatrólogo-antropólogo considera que por ser um filme, se baseia em um “não evento”, algo que não aconteceu realmente ou, se aconteceu, é visto e retratado pelos olhos do diretor e manipulado pela montagem, mesmo assim não deixa de ser restaurado, pois são eventos ensaiados, filtrados, criados. É o que difere a arte dos rituais. “Performance não é um espelho passivo das mudanças sociais, mas uma parte do complicado processo de *feedback* que gera uma mudança” (SCHECHNER, 2004, p. 133). A sociedade se cria, se recria e se vê por meio desses ‘espelhos mágicos’.

Não são os fatos reais que são vistos por meio da tela do cinema, e sim o resultado de um complexo caminho que os eventos reais seguem até se tornarem uma performance fílmica.

Schechner (1985, p. 38), cria um quadro onde diferencia por números os tipos de comportamentos em diferentes performances e mostra que elas seguem um caminho até atingir sua totalidade. Ele foi reproduzido e traduzido aqui para melhor se entender esse processo:



Figura 2 - Quadro de Schechner: comportamento restaurado

Fonte: Schechner, 1985.

O estágio número 1 equivale ao *Eu* – a pessoa ensaiando para uma performance ser (2) *outra pessoa, além de mim*, (4) *evento restaurado*, (5b) *não evento restaurado* ou (5c) *não evento restaurado - não público*, que são os psicodramas. O ser humano (1) busca no passado tiras de comportamento, em eventos reais (3) ou em não eventos (5a), que são reorganizadas, ensaiadas, remontadas até se tornarem performance (SCHECHNER, 1985, p. 38).

Assim, a recriação da história de Sabzian (1) se baseia tanto em um evento original (3) quanto em um não evento (5a), pois da mesma forma que esse ocorrido realmente existiu, sua releitura passou por diversos filtros até chegar à performance fílmica *Close-up*, segundo essa teoria o filme é visto como um “não evento” restaurado (5b). *Close-up* é a visão de Kiarostami sobre o caso de Sabzian. A escolha das cenas que entrariam no filme, o posicionamento da câmera, tudo diz respeito ao olhar do diretor. A montagem das imagens e do som, por exemplo, tiveram papel significativo na narrativa do filme.

O próprio Kiarostami fala a respeito das diversas interpretações sobre os fatos: “Eu tentei permanecer fiel à realidade das cenas, tanto quanto possível, considerando que cada

um deles tinha uma interpretação diferente. Sabzian contou uma versão da história, a família Ahankhah outra e, muitas vezes, suas versões não coincidem” (KIAROSTAMI, 2009).

É um trabalho dialético, pois a versão contada por Sabzian e aquela contada pela família, se contrapõem à *mise-en-scène* do diretor, resultando em uma síntese dessa relação. Isso reforça a teoria de que esse filme não poderia ter partido somente de um evento real (3), mas sim de um “não evento” (5a).

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação* (RAMOS, 2008, p. 32, grifo do autor).

A montagem é um dos elementos que compõe a narrativa fílmica. “Montagem paralela, *raccords* de movimento e espaço, planos de pontos de vista são elementos presentes na narrativa documentária, muitas vezes organizando a constituição da tomada” (RAMOS, 2008, p. 86). Só que a montagem no documentário não visa à continuidade, uma vez que ela é obtida pela história. “[...] as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas ligações” (NICHOLS, 2008, p. 56). O documentário cresce com o desenvolvimento da personagem e sua história.

Mas em *Close-up* encontramos outro tipo de montagem, que é a da manipulação. Mesmo nas cenas percebidas como documentais, nos enganamos, pois a falta de controle que Kiarostami assume ter nas filmagens, ele compensa na montagem. Essa possibilidade do risco do real é o que dá a forma documental do filme, mas o diretor converte esses “ganhos de real” em ficção.

O diretor manipula à vontade a imagem da tomada na articulação dos planos (montagem),

criando uma trama com cronologia e causalidade própria, fazendo valer, numa espécie de retorno paradoxal, a personalidade que os personagens deixaram configurar na improvisação da tomada (RAMOS, 2008, p. 313-314).

Na cena do tribunal, a princípio, teriam três câmeras: uma mais aberta no juiz, uma em *close-up* em Sabzian e uma em plano geral para mostrar a relação entre o réu e o juiz.

Na realidade era um modo de afirmar que naquela sala existiam dois dispositivos: o dispositivo da Lei, que mostra o tribunal e descreve o processo em termos jurídicos; e o dispositivo da arte, que se aproxima do ser humano para colocá-lo em primeiro plano, para vê-lo em profundidade, compreender-lhe as motivações, adivinhar seu sofrimento (KIAROSTAMI, 2004, p. 231).

É como se uma câmera apontasse para o macro enquanto que a outra captaria as micropercepções. Deleuze retoma os conceitos de Bergson sobre imagem-movimento e seus subtipos e os aplica às imagens cinematográficas: imagem-percepção, imagem focada na subjetividade de algum ponto de vista; imagem-afecção, imagens centradas na afetividade e imagem-ação, onde se estabelece uma ordem de ação e reação (DELEUZE, 1985).

A partir destas categorias, podemos intuir que na filmagem da cena do tribunal, é como se esta câmera em *close-up* pudesse entrar nos poros do ator e captar suas emoções, por meio dela nos aproximamos de Sabzian e de seu sofrimento. É o que Deleuze chama de imagem-afecção. É a figuração da qualidade ou da potência. Neste caso, o plano fechado em *close-up*, nos mostra se a qualidade do ator muda ou se ele continua preso em seus pensamentos, sem ação, sem devir. O uso do *close-up* é uma estratégia, usada pelos dois tipos de cinema, que aproxima o espectador do personagem. Diferente da câmera que ficaria apontada para o juiz que captaria a percepção que Sabzian e nós possuíamos do julgamento, a imagem-percepção; enquanto que a câmera aberta nos mostraria a relação entre os diversos personagens, que configura a imagem-ação.

Como houve problemas técnicos com as

câmeras, a audiência foi filmada com uma só e em plano aberto. Depois que foi dada a sentença e o juiz se retirou da sala, Kiarostami recriou o julgamento à sua maneira. A câmera ficou apontada para Sabzian e o diretor lhe fazia as perguntas como se fosse o juiz. Um julgamento que duraria normalmente uma hora durou nove horas. O resultado que vemos no filme, em relação à interação entre réu e juiz, foi truque de montagem. Kiarostami, durante a edição, colocava a resposta de Sabzian às suas próprias perguntas e intercalava com enquadramentos da reação do juiz e algumas perguntas levantadas pelo mesmo.

Nessa cena, que o público vê como mais documental, foi a que houve a maior mentira que Abbas assume ter contado na vida (Kiarostami, 2004) e paradoxalmente foi a partir dela que o diretor conseguiu a melhor performance de Sabzian. Foram nove horas de perguntas dirigidas a ele, era como se ele estivesse em um divã. Kiarostami acredita que nessa cena ele não estava atuando, pois crê ter conseguido entrar na alma do nosso herói e fazer com que ele conseguisse se expressar (KIAROSTAMI, 2009). Num certo momento Kiarostami pergunta se ele está atuando, Sabzian assume que não: “Eu estou falando do meu sofrimento. Isso não é atuar. Estou falando do fundo do meu coração”.

Na cena em que Makhmalbaf encontra Sabzian há duas interferências do diretor. A primeira delas é que Sabzian havia deixado a prisão um dia antes e a segunda foi a eliminação do áudio.

Quando Sabzian ainda estava na prisão, decidimos que Makhmalbaf iria lá e criaria uma cena em que eles iriam ver um ao outro de repente, sem acordo prévio. Makhmalbaf não poderia naquele dia, então eu perguntei para Sabzian se ele poderia permanecer mais um dia na prisão. Ele disse que ia ficar, mas quando Makhmalbaf chegou em sua motocicleta, ele não apareceu. Finalmente, eu gritei: “Corta!”, e perguntamos: “Onde está o Sr. Sabzian? Por que ele não sai?”. Eles disseram: “Nós o soltamos na noite passada. Ele disse: ‘Eu não vou ficar por mais tempo. Eu não sou mais um prisioneiro, por isso é contra a lei me manterem aqui’” (KIAROSTAMI, 2009).

Em prol do filme, queriam que Sabzian permanecesse mais um dia na prisão. Para a sorte do diretor, o rapaz apareceu, mas vindo pela rua e não saindo pelos portões da cadeia.

Sabzian não sabia que estava sendo filmado, pois a câmera estava escondida no carro de Kiarostami e o microfone permaneceu em poder de Makhmalbaf. Quando os dois saem de motocicleta travam um diálogo, mas Kiarostami cortou o áudio dos dois e simulou um problema técnico, mas na verdade é que o diálogo travado não teria importância para a narrativa do filme. Kiarostami (2009) acredita que a conversa que eles estavam tendo iria acabar com a emoção do filme.

O caso da supressão do som em *Close-up* gerou muita discussão, pois em diversas entrevistas Kiarostami deu uma versão diferente para o conteúdo do diálogo e os motivos dessa estratégia (PINTO, 2007).

Para Ramos (2008), quando esse tipo de procedimento não vem acompanhado de uma dimensão reflexiva, eles são vistos negativamente, pois o espectador não sabe que está sendo manipulado. O espectador não tem a consciência de que aquilo que ele está vendo é uma intervenção do diretor. Por mais que ouçamos a voz de Kiarostami fazendo as perguntas, não podemos imaginar que aquilo não faz parte do interrogatório, pois da forma como foi montado nos dá a impressão de ser um plano e contraplano comum ao cinema. O filme não se volta para ele mesmo para explicitar seus mecanismos de construção do “real”.

As cenas do processo eram igualmente em estilo documentário, porém algumas coisas foram alteradas porque eu queria permanecer o mais fiel possível ao tema. Havia certas ideias próprias de Sabzian, porém inconscientes e que era preciso fazer emergir pelos diálogos. Em alguns casos, para ater-se à verdade é necessário trair a realidade (KIAROSTAMI, 2004, p. 230).

O que Kiarostami busca é a verdade *do* cinema, e não a verdade *no* cinema. Ele pretende que a história seja verossímil para o espectador, não importando se ele traia ou dissimule a realidade. “Ele nos ensina ironicamente que

aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição* (*Close-up, Através das oliveiras*)” (COMOLLI, 2008, p. 170).

Esse procedimento tem a ver com seu estilo indireto de direção, onde ele busca elementos externos à diegese do filme para provocar um sentimento em um “não” ator e intercala, na montagem, com uma cena que tenha a ver com o filme. Sempre buscando uma coerência interna, por mais que ela não tenha a ver com a verdade do acontecimento.

No workshop ministrado por Kiarostami em 2004, ele fala de sua técnica com os atores:

Quando se trabalha com os atores, você não tem que falar para eles ficarem tristes. Isso é indireto. Você tem que estar triste. O diretor, quando quer que os atores fiquem tristes, tem que chegar no trabalho triste, para o ator ficar triste. Porque ele olha para você. Se ele vê que você não está muito bem, ele também fica ruim. Você não precisa falar para ele, agora vamos fazer um trabalho teatral, vamos interpretar, ele interpretará muito melhor se você transferir essa emoção para ele. Por isso vocês não podem ter nenhum tipo de trabalho direto com os atores, tem sempre que ser indireto. Se amanhã você vai fazer uma tomada de alguém triste, você tem que deixá-lo triste desde hoje à noite. Eu faço isso. De um jeito que ele não percebe. Eu olho para a câmera e falo: não presta, está muito ruim, acho que vou cortá-lo. No dia seguinte, ele faz a melhor interpretação. [...] Eu acho que todo mundo tem isso. Eu acho que o que faz um filme é a sensibilidade e emoção entre o diretor e o ator. Senão ele vira uma indústria, aonde as pessoas vão à frente da câmera e interpretam e não falam o que deveriam falar (KIAROSTAMI, 2004, informação verbal).

No método indireto, Kiarostami utiliza técnicas específicas para estimular a emoção do “não” ator. Por exemplo, em uma cena de *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khaneh-ye dust kojast?*, Kiarostami, 1987), na qual o menino tem que pensar no caderno do amigo, que ele levava para casa por engano. Para conseguir a introspecção necessária nessa hora, Kiarostami deu um

problema matemático para o garoto resolver. No mesmo filme, outro garoto chora porque leva bronca do professor por não ter feito a lição. Kiarostami não disse para o menino: “Nesta hora você tem que chorar”. Ele trabalhou de outra forma para conseguir a emoção do garoto, como narra a seguir:

No roteiro estava previsto que o garoto chorasse e recitasse uma deixa. Era difícil conseguir uma cena verossímil. Pedi a um assistente para tirar uma fotografia e oferecê-la à criança. O garoto gostava muito da fotografia e eu lhe disse para guardá-la e que fizesse com que ninguém mais lhe tirasse outra. [...] Depois pedi ao fotógrafo que lhe tirasse uma segunda foto [...]. Dois ou três dias depois fui encontrar o garoto e lhe disse: “soube que você deixou que tirassem outra fotografia. Deixa-me ver nos seus bolsos se existe outro retrato”. [...] Repeti a brincadeira uma terceira vez, mas então o garoto, por precaução, havia escondido a fotografia entre as páginas do seu livro. Quando a encontrei, rasguei-a diante dele e, com a câmera ligada, perguntei-lhe: “Quantas vezes eu disse que você não poderia deixar ninguém lhe fotografar?”. Ele respondeu, chorando: “Três vezes”. Eliminei minha voz da banda sonora e inseri a voz do professor, que lhe perguntava: “quantas vezes eu disse para escrever os deveres no caderno?”. E ele respondia: “Três vezes”. De vez em quando é necessário praticar pequenas patifarias (KIAROSTAMI, 2004, p. 223-224).

Seja no seu método de direção de atores ou na forma como borra as fronteiras entre os gêneros, Kiarostami busca a verdade interna à própria obra. Isso não é exclusividade do cinema de Kiarostami. Muitos cineastas trabalham em cima dessa lógica. *Nanook do norte* foi considerado o primeiro documentário e nele já percebemos vários tipos de manipulação, como a encenação, a montagem, e a criação do herói. “O próprio Flaherty não tinha pretensão de verdade. ‘Às vezes você tem que mentir’, disse ele. ‘Temos, muitas vezes, que distorcer uma coisa para capturar seu verdadeiro espírito’” (CALDERMARSHALL; ROTH; WRIGHT, 1963, p. 97).

O cinema de Jean Rouch também procura a verdade fílmica e não da vida em si e por si. Esse

cinema foi chamado de *cinema verité* ou cinema verdade, por George Sadoul, que usou esse termo como uma homenagem ao *kino-pravda* de Dziga Vertov. Mas “o próprio Sadoul reconhece que a ligação conceitual e terminológica entre Vertov e o novo documentário deveria ser entre *Kino-glaz* (cine-olho) e *cinema verité*” (RAMOS, 2008, p. 275). “O objetivo de Vertov era mergulhar o cinema no estimulante abismo da vida real, uma construção do real incitado pela câmara” (STOLLER, 1992, p. 102).

É a realidade fílmica e não o registro exato dos fatos tais como aconteceram na vida real. Por isso Schechner, vê a performance fílmica, mesmo os filmes etnográficos, como um “não evento” restaurado. Todo filme é uma construção, uma recriação da realidade. Em entrevista, Kiarostami fala que esse filme inaugurou um novo modo de direção para ele: “Ninguém sabia que as mentiras trocadas entre os dois seriam a semente para um filme. [...] Ele me mostrou como chegar a uma história fictícia através de fatos reais” (KIAROSTAMI, 2009).

Costumam associar o *cinema verdade* de Rouch ao *cinema direto*, mas eles são diferentes:

O documentarista do cinema direto aponta sua câmera para uma situação de tensão e espera esperançosamente por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tenta antecipar uma. Os artistas do cinema direto aspiram à invisibilidade; no cinema verdade de Rouch os artistas eram frequentemente participantes declarados. No cinema direto artistas desempenham o papel de espectador não envolvido; no cinema verdade os artistas adotam a provocação (BARNOUW, 1993, p. 255).

A câmera do *cinema verdade* não é observativa, como a do *cinema direto*, ela é provocadora. No cinema de Rouch os atores olham para a câmera, denunciam sua presença, ela se torna também agente. É o que Rouch chamou de cine-transe. Para ele a câmera tem que ficar na mão do cineasta, diferente Kiarostami que possui um operador de câmera⁹.

É isso o que Jean Rouch entendia ao falar em “cinema verdade”. Exatamente como Perrault começara com reportagens-investigações, Rouch havia principiado com filmes etnográficos. A evolução de ambos seria mal entendida se nos contentássemos em atingir um real bruto; que a câmera age sobre as situações, e que as personagens reagem à presença da câmera, isso sempre todos souberam, e não perturbava Flaherty [...] (DELEUZE, 2009, p. 183).

Nos filmes, feitos sem roteiro e à base de improvisação dos “não” atores, a montagem exerce um papel primordial, pois na moviola que se encontram as soluções para os problemas apresentados pela insuficiência ou excesso de informações e para conferir uma continuidade aos filmes. Em prol da *mise-en-scène* do diretor, “[...] a arte pode se satisfazer com o acaso, a *mise-en-scène* se abre para o contingente e transforma-se em algo entre a ficção e o documentário” (SZTUTMAN, 2004, p. 52). Apresentam os fragmentos da realidade na tela, mas são elaborados a partir da montagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei neste artigo demonstrar como ocorreu a performance de Hussein Sabzian em *Close-up*, de acordo com a antropologia da performance de Schechner (1985, 2003, 2004), a partir da noção de comportamento restaurado. Analisei também o filme em si enquanto um evento restaurado.

Close-up não possui uma fronteira definida e também não é possível determinar se ele tende mais para um gênero ou para outro. Ele é a mistura dos dois, o encontro do mundo empírico com a ficção. Ele é a prova de que o cinema manipula a realidade, de que sempre há um olhar por detrás de uma imagem, de uma história de vida. Um olhar que parte do diretor, do sujeito que é filmado e também daquele que assiste a este “engodo” que é o cinema.

Na leitura documental, procurei demonstrar como a ficção invade os elementos que compõe esse gênero, assim como na leitura ficcional, que possui sua própria verdade, a

⁹ Em *Close-up* o operador de câmera foi Ali Reza Mirzaei.

verdade do cinema.

A criação de personagens, a dramatização, a montagem, não são elementos exclusivos de um cinema de ficção, assim como ter como base um mundo empírico e pessoas reais não é exclusivo de um cinema documental. Nos filmes esses elementos se misturam, se mesclam e em *Close-up* de Abbas Kiarostami isso é ainda mais evidente.

REFERÊNCIAS

- BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- CALDER-MARSHALL, A., ROTH, P., WRIGHT, B. *The innocent eye: the life of Robert J. Flaherty*. Michigan: W. H. Allen, 1963.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DÄLLENBACH, L. *The mirror in the text*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- DÁVILA, I. V. *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Providencia: Cuarto Próprio, 2015.
- DE FRANCE, C. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.
- ELENA, A. *The cinema of Abbas Kiarostami*. London: SAQI Books, 2005.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- HOWARD, D.; MABLEY, E. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.
- KIAROSTAMI, A. "Duas ou três coisas que sei de mim". In: KIAROSTAMI, A.; ISHAGHPOUR, Y. (Orgs.). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 175-289.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2008.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PENAFRIA, M. "O Documentarismo do Cinema: Uma reflexão sobre o filme Documentário". *Biblioteca on-line de ciências da Comunicação*. 2003. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 01 mar 2017.
- PESSUTO, Kelen. *O 'espelho mágico' do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte*. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Unicamp, 2011.
- PINTO, I. M. *Close-up - A invenção do real em Abbas Kiarostami*. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- SALLES, J. M. "A dificuldade do documentário". In: ECKERT, C.; MARTINS, J. S.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 57-72.
- SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. "O que é Performance?" *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: v. 11, n. 12, 2003, p. 25-50.
- _____. *Performance theory*. London & New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- STOLLER, P. *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- SZTUTMAN, R. "Jean Rouch, um antropólogo-cineasta". In: NOVAES, S. C. et al. (Orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Editora da

USP/FAPESP, 2004. p. 49-62.

OUTRAS FONTES

Workshop realizado por Abbas Kiarostami organizado pela Mostra internacional de Cinema de São Paulo em parceria com a FAAP. São Paulo, 30 out a 02 nov, 2004.

FILMOGRAFIA

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1990, DVD (90 min).

CLOSE-UP LONG SHOT. Direção: Moslem Mansouri e Mahmoud Chokrollahi. França: 1996, Blu-ray (44 min).

ENTREVISTA com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em blu-ray de Close-up, pela Criterion Collection.