

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Mestrado em Comunicação Social

**Entre a vida e a encenação**  
O novo realismo no cinema iraniano

Sílvia Cristina de Paiva Pereira

Belo Horizonte, junho de 2009

Sílvia Cristina de Paiva Pereira

**Entre a vida e a encenação**  
O novo realismo no cinema iraniano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. César Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Belo Horizonte, junho de 2009

**Entre a vida e a encenação**  
O novo realismo no cinema iraniano

Sílvia Cristina de Paiva Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social e submetida à banca composta pelos seguintes professores:

César Guimarães  
Doutor em Literatura Comparada / Orientador

Ivonete Medianeira Pinto  
Doutora em Ciências da Comunicação

Mário Alves Coutinho  
Doutor em Literatura Comparada

Belo Horizonte, junho de 2009

A meu pai, cujo amor incondicional ultrapassa fronteiras...

## **Agradecimentos**

A minha família, pela presença constante e amorosa, em especial, a minha mãe, coração terno e forte a me apoiar nos caminhos da vida.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa que permitiu dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação da UFMG: Simone Rocha, Vera França e Paulo Bernardo Vaz. Agradeço, em especial, a Bruno Leal e a Mário Alves Coutinho pelos comentários generosos e precisos no exame de qualificação.

Aos inesquecíveis professores da graduação que me iniciaram nos meandros da pesquisa científica: André Brasil e Geane Alzamora.

Aos amigos que fiz no mestrado e aos amigos da vida, pelo apoio nessa trajetória. Agradecimentos especiais a Luciana Amormino, Alexandre Milagres, Filipe Freitas, Ricardo Fabrino, Oswaldo Teixeira, Jorge Cunha, Roberta Veiga, Anna Karina Bartolomeu, Fernanda Maciel e Daniel Negreiros.

A meus queridos alunos da disciplina “O real no cinema”, que, mesmo sem saber, prestaram uma valiosa contribuição a esta pesquisa.

A Francisco, cujo amor e companheirismo tornaram essa jornada menos solitária.

A Kiarostami e Makhmalbaf, cujos filmes tornaram o meu mundo mais belo.

Por fim, agradeço imensamente ao professor César Guimarães, pela atenção, pelo carinho e pela paciência com que acolheu minha pesquisa. Obrigada por ter me ajudado, de forma tão brilhante e gentil, a transformar meus objetos de amor em objetos de pesquisa.

*“O que fazer da vinda do outro quando ela é chamada pelo movimento do cinema, trazida por ele, registrada por sua operação?” (Jean-Louis Comolli)*

## **Resumo**

Esta pesquisa investiga a emergência de um novo realismo em duas obras do cinema iraniano contemporâneo: *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) e *Um instante de inocência* (Mohsen Makhmalbaf, 1996). Em um primeiro momento, realizamos o estudo do realismo no cinema, dando ênfase ao neo-realismo italiano, para, em seguida, compará-lo às experiências iranianas. Na seqüência, analisamos os dois filmes, buscando demonstrar como eles inauguram uma nova modalidade de realismo, ao se reapropriarem, de modo singular, de um evento acontecido no mundo histórico e social.

## **Palavras-chave**

Realismo; Neo-realismo italiano; Cinema iraniano; Ator-personagem.

**Abstract**

This research investigates the emergence of a new realism in two works of contemporary Iranian cinema: *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) and *A moment of Innocence* (Mohsen Makhmalbaf, 1996). Initially, we study the realism in cinema, emphasizing the Italian neo-realism and then we compare it with the Iranian's experiences. Finally, we analyze the two movies, trying to demonstrate how they inaugurate a new form of realism, when they reappropriate, in a special way, an event that happened in real world.

**Keywords**

Realism; Italian neo-realism; Iranian cinema; Actor-character.

## Sumário

<b>Apresentação</b> .....	10
<b>Capítulo 01. Pelos caminhos do realismo</b> .....	15
1. O realismo das imagens .....	17
2. Cinema: arte do real? .....	20
2.1. Breve incursão pelos modelos realistas .....	22
2.2. Que a realidade responda por si! .....	29
2.3. O cinema sob o risco do real .....	34
<b>Capítulo 02. A emergência de um novo realismo</b> .....	39
1. O neo-realismo italiano: o humanismo revolucionário .....	40
1.1. O neo-realismo zavattiniano .....	43
2. Notas em torno do cinema iraniano .....	50
2.1. Breve percurso histórico .....	50
2.2. O real sob a forma da restituição .....	56
3. Passagens do neo-realismo ao realismo iraniano .....	60
4. Em defesa de um novo realismo .....	62
<b>Capítulo 03. <i>Um instante de inocência</i></b> .....	68
1. Desencaixes entre o vivido e o narrado .....	68
2. O jogo entre atores e personagens .....	73
3. A aparição ambígua do real .....	82
<b>Capítulo 04. <i>Close-up</i></b> .....	87
1. Interpenetrações entre o vivido e o narrado .....	87
2. Sabzian: entre o ator e o personagem .....	91
3. O falseamento da aparição do real .....	97
<b>Considerações finais</b> .....	103
<b>Referências</b> .....	110

## Apresentação

Esta pesquisa nasceu do desejo de estudar dois filmes iranianos: *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) e *Um instante de inocência* (Mohsen Makhmalbaf, 1996). Tais filmes nos despertam profundo interesse, não pelo realismo em si, mas pela abordagem humanista<sup>1</sup> que conferem às suas histórias. O primeiro mostra a realização de um filme cujo objetivo é reconstruir o momento da adolescência do cineasta Makhmalbaf em que ele esfaqueou um policial. O segundo conta a história, também verídica, de Sabzian, um homem que se apresenta a uma família como sendo o cineasta Makhmalbaf, acaba desmascarado e preso e, através da intervenção do cineasta Kiarostami, consegue sua liberdade de volta. Toca-nos especialmente, nesses filmes, o poder de seus protagonistas (Sabzian e o policial) de conquistar nossa simpatia no desenrolar da narrativa. A sensação que eles nos passam é de que estamos diante não de personagens ficcionais, mas de seres do mundo histórico e social que acreditam que o cinema poderá lhes proporcionar algo que a vida até então tinha se negado a lhes dar. No caso de Sabzian, respeito e reconhecimento. No caso do policial, o amor.

Ao identificarmos nesses filmes um traço humanista, não ignoramos que há um número expressivo de obras cinematográficas, diferentes na forma e nas propostas, que igualmente apresentam tal traço. Nesse contexto, o que há de tão distintivo nos filmes selecionados a ponto de eles comporem o *corpus* de uma pesquisa de mestrado? Acreditamos que é o fato de, neles, a exaltação de um certo humanismo ser fruto não apenas do plano da diegese, mas também da forma inovadora como constroem seus realismos. Nesse sentido, talvez a participação das pessoas que viveram o evento real interpretando a si mesmas no filme seja bem emblemático. O modo como elas são tomadas pela *mise-en-scène* fílmica<sup>2</sup> permite ao espectador acreditar que, embora apresentadas no universo da ficção, elas pertencem ao mundo exterior ao filme. Nessa condição, elas trazem para dentro do filme os mesmos desejos, sonhos, valores e anseios que as animam no mundo extra-fílmico.

---

<sup>1</sup> Nesta pesquisa, denominamos *humanismo* um modo de pensamento que “discerne nos seres humanos capacidades e habilidades únicas a serem cultivadas e celebradas por si mesmas” (AUDI, 2006: 479).

<sup>2</sup> Estamos usando o termo *mise-en-scène* nesta pesquisa para nós referirmos ao conjunto dos elementos que compõem uma cena cinematográfica.

Embora os filmes analisados guardem diferenças expressivas entre si, foram os traços compartilhados por eles que nos motivaram a tomá-los como objetos de estudo. Dentre eles, destacamos o fato de ambos terem como ponto de partida um evento acontecido no mundo histórico e social, sendo resultado de uma proposta feita pelos cineastas às pessoas que vivenciaram tal evento. Além disso, seus diretores aparecem em cena interpretando a si mesmos realizando um filme diante das câmeras. Foi em virtude dessas obras colocarem a ficção numa relação tão inusitada com o real que resolvemos desenvolver um estudo capaz de demonstrar como, ao trabalharem com um episódio real, elas inauguram uma nova modalidade de realismo no cinema.

\*

Ao longo desta pesquisa, enfrentamos alguns desafios. Talvez o maior tenha sido o modo como os filmes investigados borram as fronteiras entre documentário e ficção. Como abordá-los, então? A princípio, veio-nos o impulso de tratá-los como formas híbridas, situadas a meio caminho entre ficção e documentário. Sob essa perspectiva, investigaríamos como eles fazem um uso inusitado de procedimentos documentais e ficcionais na construção dos seus realismos. A tarefa se mostrou pouco produtiva, pois implicava na adoção de fronteiras muito bem delimitadas entre documentário e ficção. Contudo, ao longo do caminho, esbarramos com a impossibilidade de realizar marcações tão precisas, uma vez que as relações entre ficção e documentário estão constantemente se alterando ao longo da história do cinema. De tempos em tempos, surgem filmes que reposicionam tais relações, ensinando-nos que qualquer diferenciação entre esses gêneros só pode se dar de forma provisória e não absoluta.

Além disso, os filmes pareciam nos solicitar um outro tipo de abordagem. Tornou-se lugar comum denominar os filmes iranianos surgidos a partir dos anos 90 como ficções documentárias ou documentários ficcionais. Sentimos necessidade de indicar com maior precisão as contribuições que eles nos oferecem, sem adotar uma explicação baseada na indistinção entre documentário e ficção. Para tanto, optamos por investigar o realismo sob o âmbito da ficção, por acreditamos que o componente ficcional nesses filmes é muito forte. Entretanto, consideramos que tais obras também

prestariam grande contribuição se fossem analisadas sob o enfoque do cinema documentário.

Definido o ponto a partir do qual iríamos olhar para nosso *corpus* (cinema de ficção realista), deparamo-nos como outro obstáculo: a dificuldade de lidar com a noção de real, tão complexa e tão abrangente. Na acepção de Roland Barthes, o real é “o que não pode ser atingido e escapa ao discurso” (BARTHES, 2007: 21), não podendo, dessa forma, ser totalmente abarcado por nossas representações. Nem por isso, no entanto, os homens deixam de tentar representá-lo. Nesse contexto, Barthes, define como realista a arte que “tem o real por objeto de desejo” (BARTHES, 2007: 22). Outro teórico cuja noção de real se aproxima da de Barthes é Jean-Louis Comolli. Tomando-o em seu sentido psicanalítico, o autor define o real como algo “que já está aqui sem ser apreensível, e que nos apreende, a nós, sob a forma do acidente, lapso, surpresa, gag, pane, afasia, silêncio ou grito” (COMOLLI, 2008: 100). O real, para Comolli, só comparece nas nossas representações de forma precária, fragmentada. A fim de demarcar tal fato, o autor estabelece uma diferença entre realidade e real. Para ele, a realidade é o real amparado por uma representação e submetido a uma operação de *mise-en-scène*. Se o real é um, as realidades são várias. A rigor, só temos acesso às realidades produzidas pelos relatos orais, escritos, visuais, etc. Tais relatos se configuram sempre como versões locais, datadas, históricas do real que insiste em fugir de nossas tentativas de encerrá-lo em nossas representações. Nesta pesquisa, adotamos a diferenciação de Comolli entre real e realidade para abordar nossos objetos. Desse modo, no corpo do texto utilizamos a expressão *mundo histórico e social* para dizer da realidade ao qual os filmes analisados se referem. Acreditamos que a adoção dessa expressão dá uma idéia mais precisa dessa realidade.

Solucionadas as questões de ordem mais conceitual, esbarramos com a questão da origem dessas obras. Como lidar com o fato de a cultura persa, uma das mais antigas de que temos notícias, ainda ser tão desconhecida por nós, ocidentais? Não raro, nós a relacionamos a expressões como exotismo e fanatismo. Além disso, ela é marcada pela forte presença do Islamismo, religião tão pouco conhecida por nós. Desde 1979, ele é não só a religião oficial, mas também a base do Estado teocrático fundado sob a liderança do Aiatolá Khomeini. Mesmo cientes dessas lacunas em

relação à cinematografia estudada, optamos por não fazer um aprofundamento do contexto histórico-cultural no qual os filmes foram produzidos. Primeiro, porque as obras estudadas representam uma exceção em relação à maior parte da produção cinematográfica desse país. Em segundo lugar, interessava-nos observar nessas obras seus traços mais universais e não o que os particularizavam como produções orientais. Apesar de colocarmos de lado questões relativas à origem delas, não podemos deixar de notar que tais filmes se destacam pela quebra de alguns estereótipos da cultura ocidental em relação ao povo iraniano. Ao invés de terroristas e fanáticos religiosos, vemos na tela pessoas não muito diferentes de nós em alguns dos valores que abraçam, nem nas dificuldades que enfrentam.

Por fim, ressaltamos que, ao pesquisar como duas obras iranianas constroem seus realismos de forma peculiar, nosso maior intuito foi demonstrar como o estudo do que de mais sofisticado se produziu na ficção iraniana pode nos auxiliar a compreender melhor o modo como nós, ocidentais, fazemos cinema.

### **Organização da pesquisa**

Esta dissertação se divide em quatro capítulos: dois teóricos e dois analíticos. O primeiro capítulo, “Pelos caminhos do realismo”, define o conceito de realismo, partindo de uma dimensão mais abrangente até alcançar sua especificidade no cinema. Mais do que traçar uma noção fechada, buscamos indicar como essa noção é atravessada por algumas divergências. Começamos por apontar alguns traços gerais do realismo, para em seguida, discutir as peculiaridades que ele assume no campo das imagens. Detemo-nos na investigação do realismo no cinema, destacando as principais discussões empreendidas nesse campo acerca do tema. Nossas principais referências para abordar o realismo cinematográfico foram os críticos franceses André Bazin e Jean-Louis Comolli. Cada qual, a seu tempo e a seu modo, renovou as formas tradicionais de se pensar o cinema, evidenciando as suas potencialidades de ligar os homens ao mundo em que vivem.

No segundo capítulo, “A emergência de um novo realismo”, exploramos como o realismo se manifesta em duas tendências cinematográficas separadas não só temporalmente, mas também espacialmente: o neo-realismo italiano do pós-guerra e o

cinema iraniano dos anos 90. Essa aproximação não foi aleatória. Não raro é creditada à cinematografia iraniana uma herança neo-realista. Discutimos até que ponto é pertinente a existência dessa herança, tendo como base os filmes investigados. Apresentamos essas cinematografias isoladamente e, em seguida, procedemos às inter-relações entre elas. Finalizando esse capítulo, apresentamos os argumentos que amparam nossa defesa da emergência de um novo realismo no cinema.

O terceiro e quatro capítulos compõem o percurso analítico desta pesquisa. Neles, voltamos nossa atenção para os filmes que constituem nosso *corpus*. Comolli (2008), citando Bazin, nos diz que um filme não deve ser avaliado de modo absoluto, mas pelos progressos que realiza. Foi isso que buscamos nas análises: identificar que progressos tais filmes operam no campo do realismo. No terceiro capítulo, analisamos o filme *Um instante de inocência*, e no quarto, *Close-up*. Os parâmetros utilizados nas análises foram: a retomada do episódio passado, a adoção de atores-personagens e a aparição do real no interior da ficção. Tais parâmetros foram selecionados levando-se em conta que, na história do cinema, há outras obras realistas que lidam com eventos acontecidos no mundo histórico e social. Os parâmetros analíticos foram eleitos tendo como base os pontos nos quais as obras estudadas se diferenciam das experiências já existentes nesse campo. Optamos por analisar os filmes separadamente por acreditarmos que, desse modo, poderíamos descrever e analisar, de maneira precisa, as apropriações e transformações que cada um opera nos eventos retirados do mundo histórico e social.

## Capítulo 01. Pelos caminhos do realismo

Historicamente, o realismo desponta em meados do século XIX, quando algumas manifestações artísticas produzem obras que optam por uma abordagem objetiva da realidade social, afastando-se do espírito romântico da época. Como ressalta Beatriz Jaguaribe, “a arte realista, no século XIX, se insurge como crítica aos fantasmas românticos popularizados, ao devaneio escapista e ao imaginário fantasioso” (JAGUARIBE, 2007: 23).

Desde o seu surgimento, o realismo arrebatou adeptos e críticos, formou escolas e caiu nas graças de alguns regimes políticos, como o fascismo e o socialismo. Seus primeiros críticos foram as vanguardas artísticas do século XIX e XX. Segundo Jaguaribe, a principal objeção dessas vanguardas era a naturalização de certa visão do real propiciada pelos códigos estéticos do realismo. Os artistas desta vertente insistiam que tal visão era construída e que também era possível vislumbrar outro real no estranhamento artístico que suas obras provocavam.

Apesar das contundentes críticas dos artistas modernistas, como, por exemplo, os surrealistas, os anos 30 e 40 presenciam o revigoramento da estética realista nos regimes fascistas e também no nascente socialismo da União Soviética. Cada qual apresentava suas peculiaridades próprias, mas ambos se ligavam fortemente a motivações políticas. Na União Soviética, por exemplo, o realismo converteu-se em arte oficial entre 1930 e 1950, sob a denominação de realismo socialista. Sua missão era educar as massas para o socialismo. As obras produzidas sob esse signo eram realistas na forma e socialistas no conteúdo.

Com o passar do tempo, o realismo desdobrou-se em várias vertentes. Algumas assumiram nomes aparentemente contraditórios, como o realismo mágico (tendência literária que tem em Gabriel Garcia Marques um dos seus principais representantes) e o realismo poético (tendência do cinema francês dos anos 30 que tem seu marco histórico no filme *L'Atalante* de Jean Vigo). Nem por isso ele perdeu sua importância. Até hoje presenciamos a força da estética realista na nossa sociedade. A sua perenidade está associada com sua facilidade de assimilação pelo público em virtude de ela criar “uma ilusão de mundo que reconhecemos como real” (FRUS apud

JAGUARIBE, 2007: 28). Assistir a um filme realista, por exemplo, é quase como ver a própria vida se desenrolando na tela. Sua linguagem sem maneirismos, a abordagem de questões da vida cotidiana oferecem ao público uma sensação de contato direto com um evento do mundo.

Jacques Aumont, citando Jean-Pierre Oudart, denomina essa sensação de efeito do real.<sup>1</sup> Tal efeito leva o espectador, diante de uma imagem, a acreditar “que o que vê *existiu*, ou pôde existir, no real” (AUMONT, 1993: 111) e não que está vendo o real propriamente dito. Jean-Louis Comolli, apesar de não se referir diretamente a esse efeito, parece validá-lo ao dizer que o realismo garante “que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo (durante a projeção de um filme, por exemplo) não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida (como o seria uma excursão em *scenic railways*, por exemplo)” (COMOLLI, 2008: 218).

Jaguaribe relata que o objetivo principal do realismo, nos seus primórdios, era oferecer uma representação objetiva e imparcial do mundo real, baseada na observação meticulosa do seu tempo. Para tanto, seus adeptos adotaram como método a observação distanciada, a fim de lançar um olhar crítico sobre o comportamento dos indivíduos na sociedade, com ênfase na vida cotidiana e nos problemas sociais de seu tempo. Na contemporaneidade, quando não mais acreditamos na possibilidade de uma representação imparcial da realidade e quando as estéticas realistas se multiplicaram exponencialmente, como investigar o realismo e os procedimentos usados hoje para alcançá-lo? Partindo do pressuposto lançado por Aumont (1993) de que é impossível estudar o realismo de modo geral, em função de ele variar conforme a época e o local, propomos, nesta dissertação, a investigação de duas obras iranianas que acreditamos representarem uma das manifestações particulares do realismo na atualidade. São elas: *Um instante de inocência* (Mohsen Makhmalbaf, 1996) e *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990). Escolhemos esses filmes por acreditarmos que eles são representantes privilegiados da emergência de uma nova modalidade de realismo no cinema. A inovação deles reside no fato de se apropriarem de histórias da vida real a fim de construírem uma representação capaz de “restituir a realidade a ela mesma”,

---

<sup>1</sup> Apesar de essa expressão ser a mesma cunhada por Roland Barthes para se referir à nova verossimilhança que desponta na modernidade literária, o texto de Aumont não faz nenhuma menção de parentesco entre a noção de Oudart e de Barthes.

conforme idéia que tomamos emprestada de Youssef Ishaghpour (2004). Antes de nos aprofundarmos nessa discussão, apresentaremos uma breve caracterização do realismo no campo das imagens.

## 1. O realismo das imagens

Neste trabalho, consideramos o realismo como um modo de representar o real que se materializa em um produto cultural: um livro, uma imagem, um filme, etc. Tais obras têm como peculiaridade gerar no público a sensação de que o evento ou a cena que presencia, se não aconteceu no mundo em que vivemos, é passível de acontecer do modo como a obra os retrata. Aumont, em *A imagem*, apresenta três definições do termo. Em uma delas, ele considera o realismo como “um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório *para a sociedade que formula essas regras*” (AUMONT, 1993: 105). Essa definição ressalta o realismo como resultado de parâmetros sociais que ditam como o real deve figurar numa representação. Sendo social e convencional, ele varia conforme a cultura e a época. Daí a impossibilidade de estudar o realismo de um modo geral. Só é possível investigar suas manifestações particulares.

A fim de desembaraçar a relação entre analogia e realismo, comumente assumidos como sinônimos no senso comum, Aumont define a imagem realista como “a que fornece sobre o real o máximo de informação *pertinente*, isto é, uma informação facilmente acessível” (AUMONT, 1993: 209). Nessa definição, o autor não diz que a imagem realista é a que possui um maior grau de analogia, ou seja, a que mais se assemelha às aparências físicas do real. Nesse sentido, ele defende que o referencial do realismo não é o visível, mas o inteligível. Essa conceituação, de certa maneira, retoma algo da anterior, uma vez que para a informação ser facilmente acessível é necessário que o destinatário tenha ciência, mesmo que inconscientemente, das regras sociais que regem a produção de determinada imagem. Quanto mais as convenções utilizadas na sua realização se aproximarem das convenções dominantes que regulam a relação entre real e representação, mais as informações serão facilmente acessíveis.

Em vista disso, não é de se estranhar que Aumont também considere o realismo como “a medida da relação entre a norma representativa em vigor e o sistema de

representação efetivamente empregado em determinada imagem” (AUMONT, 1993: 209). Quanto mais uma imagem se aproximar da norma vigente, mais realista. Assim, o realismo não tem a ver com o real propriamente dito, mas com um modo convencional de representá-lo nas imagens. Essa convenção varia conforme a idéia que determinada cultura tenha do real e da forma que ela concebe ser a mais adequada de representá-lo em suas produções culturais/artísticas.

Philippe Dubois é outro autor que apresenta uma visão crítica sobre a vinculação entre realismo e analogia. Para ele, a maior ou menor semelhança de uma imagem com o real tem menos a ver com a técnica e mais com convenções culturais de certa época. Na contramão de certas correntes que enxergam no desenvolvimento das imagens uma progressão contínua rumo a uma maior analogia com o objeto representado, Dubois defende que a história das imagens é muito mais marcada por um embate entre semelhança e dessemelhança do que propriamente por um aumento progressivo do analogismo. A fim de esclarecer essas questões, o autor realiza um breve esboço da evolução das imagens. Acompanhemos o percurso traçado por ele.

A origem da relação entre analogismo e realismo tem suas raízes no movimento renascentista do século XV. Dubois relata que a maioria dos pintores desse período direcionaram seus esforços na obtenção de imagens capazes de mostrar o mundo “tal como o homem pode vê-lo” (DUBOIS, 2004: 50) por meio de diversos sistemas perspectivos. As pinturas geradas em tais condições criaram uma analogia óptico-perceptiva, ainda dependente da intervenção manual do artista para a formação da imagem na tela. Se, por um lado, tal intervenção garantia a dimensão artística da obra, por outro gerava um realismo subjetivo.

Após o Renascimento, o grande salto na questão da analogia foi realizado com o surgimento da fotografia. Essa nova forma de criação de imagens é celebrada na época por trazer um ganho imediato de realismo à representação através da precisão de detalhes obtidos em função da gênese automática de suas imagens. O fato de ela ser obtida através da mediação de uma máquina e segundo processos químicos fez com que suas imagens fossem percebidas como mais verdadeiras do que as da pintura. Conforme afirma Dubois, “em última análise, o ganho de analogia trazido pela fotografia seria de ordem não só óptica, como também (e mais essencialmente) ontológica. Seria

uma questão de verdade da imagem” (DUBOIS, 2004: 50). Em virtude disso, o autor identifica na fotografia o surgimento de um realismo objetivo, calcado na lógica do vestígio, segundo a qual a imagem vale como traço do real, evidência da existência no mundo do objeto fotografado.

Logo na seqüência surge o cinema que permite um aumento do realismo analógico graças à reprodução automática do movimento que, segundo Dubois, “expõe o mundo em sua duração e em seus movimentos” (DUBOIS, 2004: 52). Essa inovação cinematográfica gera, para o autor, um realismo do tempo. Tal realismo também é o que se apresentará nas imagens produzidas pela televisão e pelo vídeo. Contudo, nessas imagens somos colocados em contato com o realismo do tempo real, da simultaneidade, no qual “a imagem adere temporalmente ao real até se identificar integralmente a ele em sua quase eternidade visual” (DUBOIS, 2004: 52). Para o autor, essas imagens temporais elevam a lógica analógica ao seu grau máximo ao fornecerem uma imagem tão fiel e exata que parecem duplicar a realidade na tela.

A fim de combater essa visão teológica do desenvolvimento das imagens, o autor recorre à idéia de Raymond Bellour segundo a qual quanto mais um sistema for capaz de imitar fielmente o real em suas aparências, mais ele suscitará o aparecimento de tendências marginais que visam a minar essa potência analógica. Dito de outro modo, quanto mais um sistema for capaz de produzir semelhanças, mais ele instigará a produção de dessemelhanças nas imagens. Em virtude disso, Dubois ressalta no Renascimento a existência de pintores que se dedicaram à criação de imagens que trabalham com efeitos de desfiguração que não intentam reproduzir o visível, mas lançá-lo no campo da poética e também da metafísica. Na fotografia, ainda no seu nascimento, surgiram artistas interessados em figurar o invisível através das imagens fotográficas. No cinema mudo, houve um trabalho freqüente com a modificação da velocidade das imagens e até interferência nos seus aspectos plásticos. Todas essas experiências procuravam perturbar o realismo analógico pressuposto nessas imagens.

Apesar da existência dessas experiências de produção de dessemelhanças nas imagens, a questão analógica é tão forte em nossa sociedade que, na civilização ocidental, em termos de senso comum, a imagem realista é a mais analógica, ou seja, a que mais se assemelha à realidade. No entanto, isso é uma orientação particular que

esta tendência adquiriu em nossa cultura. O que é próprio ao realismo, independente de sua forma de manifestação, é a busca da representação do real, ou seja, do mundo histórico e social em que habitamos e não de um mundo fantástico, descolado de nossa experiência cotidiana.

## **2. Cinema: arte do real?**

O realismo é uma questão presente no cinema desde sua invenção. As primeiras imagens feitas pelos irmãos Lumière traziam fragmentos do mundo que encantavam as platéias, ao criarem a ilusão de que o real estava sendo reproduzido na tela. André Bazin acredita que as pesquisas empreendidas, antes de 1895, para se alcançar tal ilusão foi de importância vital para o nascimento da sétima arte. Na sua concepção, a tentativa de seus precursores em criar um realismo integral na tela foi mais decisiva para a invenção do cinema do que as descobertas técnicas que o viabilizaram. Segundo Bazin, “a imaginação deles identifica a idéia cinematográfica como uma representação total e integral da realidade: ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo” (BAZIN, 1991: 29).

Não foi por acaso que o realismo adentrou no cinema já nos seus primórdios. Quando a sétima arte surgiu, estava em curso uma discussão, iniciada no campo das artes plásticas, sobre o potencial das imagens em representar o real. A tendência realista era dominante na pintura até a invenção da fotografia, que encerrou a busca da pintura por um realismo perfeito ao produzir imagens com uma fidelidade que até então nenhuma imagem pictórica tinha sido capaz. Alguns anos depois, a invenção do cinema vem acrescentar o tempo à objetividade fotográfica, gerando imagens cuja aparência visual se aproxima muito do modo como experienciamos visualmente o mundo.

Dessas observações, contudo, não devemos inferir que o realismo do cinema está baseado em sua capacidade de imitar, com a maior perfeição até então possível, as aparências físicas do real. Devemos analisar com cuidado os enunciados que afirmam ser o cinema, entre todas as artes, o modo de representação mais realista por reproduzir não apenas a aparência visual do real, mas também o som e o movimento das coisas. Fosse assim, todos os filmes seriam realistas de saída, pois esse realismo é inerente à máquina e não à obra; em vista disso, vamos denominá-lo realismo

automático. Para que um filme consiga se esquivar desse realismo, é necessário que o realizador interfira deliberadamente nas imagens captadas. Via de regra, na aparência as imagens são sempre realistas. Contudo, como nos lembra Marc Vernet (1995), o realismo no cinema engloba tanto o realismo dos materiais de expressão, quanto o realismo do tema dos filmes.

Nesse contexto, dizer que o cinema é a mais realista das artes é pertinente se nos referimos ao realismo dos materiais de expressão, mas isso é apenas uma face da moeda. Para um filme ser considerado realista, é necessário verificar os temas escolhidos e como eles são tratados. Obras realistas retiram seus temas da própria vida dos indivíduos e das sociedades, conservando princípios de causalidade e de não contradição próprios aos eventos e situações que experienciamos no mundo.

No cinema, ainda há uma diferença expressiva entre o realismo produzido pela ficção e pelo documentário. De saída, todo documentário é realista. Já o mesmo não pode ser dito da ficção. O realismo do documentário está baseado no fato de ele possuir um vínculo profundo com o mundo histórico e social. Segundo Bill Nichols, “esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2005: 26). Desse modo, os temas desses filmes são sempre retirados da vida das pessoas que habitam o mesmo mundo que nós. Faz parte do processo de construção da crença do espectador nesses filmes a não intervenção no realismo automático das imagens captadas pela câmera.

O realismo da ficção, a seu turno, se produz de forma diferente. Em primeiro lugar, devemos lembrar que nem todas as ficções são realistas. De um modo geral, o que caracteriza as ficções é a construção de um mundo autônomo, denominado mundo diegético, no qual vigoram regras próprias que podem ou não seguir as regras do mundo em que vivemos. Tais regras criam uma coerência interna na narrativa, denominada verossimilhança. O verossímil é um elemento presente em qualquer obra ficcional. O que o distingue nas ficções realistas é que os acontecimentos devem ser construídos de tal modo que sua coerência interna siga parâmetros do mundo em que vivemos. Tudo que acontece na diegese deve ser possível, provável de acontecer no mundo real. Desse modo, as ficções realistas constroem um duplo do mundo que se assemelha ao mundo tal qual o concebemos e experimentamos. É o modo como sua

verossimilhança é construída que faz com que as reconheçamos como similar ao mundo real. Mas disso não devemos inferir que o realismo da ficção tenha uma dependência material do real. Ele depende de parâmetros convencionados do real.

Neste trabalho, interessa-nos aprofundar o estudo do realismo no cinema ficcional, registro ao qual pertencem os filmes analisados. Nesse território, o realismo esteve presente desde o surgimento do cinema, mesmo não sendo a tendência predominante. Esse *status* ele só alcançou no pós-guerra. No início, era grande o número de estudiosos que defendiam outros caminhos para o cinema para além do realismo. Com o desenvolvimento e estabelecimento da linguagem cinematográfica e com o avanço nos estudos teóricos, a idéia inicial de que o cinema ficcional mostrava a própria vida foi se complexificando e ganhando novas nuances. São essas questões que iremos abordar a seguir.

## **2.1. Breve incursão pelos modelos realistas**

J. Dudley Andrew, em *As principais teorias do cinema*, propõe a divisão das mais importantes teorias cinematográficas em duas correntes que convivem desde o surgimento do cinema: os formativos e os realistas. A teoria formativa teve seu auge nas primeiras décadas após a invenção do cinema, enquanto a teoria realista, ainda incipiente nesse período, ganhou força por volta de 1935. A primeira defendia o cinema como uma arte independente, com marcantes diferenças em relação à realidade, enquanto a segunda ressaltava a vocação realista do cinema, sua capacidade de oferecer representações confiáveis da vida cotidiana.

Os teóricos formativos investiam contra o suposto realismo da sétima arte, esforçando-se para conferir a ela o *status* de arte. Para tanto, eles valorizavam os trabalhos que subvertiam o realismo automático do cinema através da manipulação dos elementos expressivos dessa arte. Segundo Andrew, “a vanguarda dos anos 20 salientou as qualidades musicais, poéticas e, sobretudo, oníricas inerentes à experiência cinematográfica” (ANDREW, 2002: 22). Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Béla Balázs e Sergei Einsestein são os principais teóricos destacados por Andrew como integrantes da tradição formativa, corporificada nas obras do Expressionismo alemão e do cinema poético francês dos anos de 1920.

A tradição realista, por sua vez, encontrou em André Bazin e Siegfried Kracauer os seus grandes formuladores. Conforme ressalta Andrew, os realistas acreditam que “o cinema existe para nos fazer ver o mundo tal como ele é, para nos permitir descobrir sua textura visual e para fazer com que entendamos o lugar nele ocupado pelo homem” (ANDREW, 2002: 92). Em virtude dessa crença, os teóricos realistas exaltaram os filmes que tratavam da situação social vivenciada por sua platéia, destacando nela os valores inerentes à condição humana. Para Andrew, os principais movimentos que corporificaram os ideais realistas foram o neo-realismo italiano e o cinema-verdade.

Se, por um lado, Andrew cria um quadro geral das teorias através do qual podemos vislumbrar o lugar ocupado pelo realismo, por outro lado, Ismail Xavier nos auxilia a compreender melhor as especificidades dos realismos cinematográficos. Em *O discurso cinematográfico*, o autor discute algumas propostas estéticas de teóricos e cineastas preocupados com a relação entre cinema e realidade. O eixo organizador das diferentes posturas é o par transparência e opacidade. Por transparência, Xavier denomina as propostas que defendem o ocultamento do dispositivo cinematográfico em favor de um ilusionismo da representação, causando a impressão de que ela existe por si só, como se fosse desprovida de construção. Na lógica da opacidade, o dispositivo é revelado, mostrando o caráter construído da representação cinematográfica. Nesta dissertação, interessa-nos o cinema da transparência, que é onde se localiza o registro realista. Xavier nos apresenta três propostas de cinema ligadas à transparência: naturalismo, realismo crítico e realismo revelatório.

O naturalismo diz respeito ao estilo cinematográfico que se consolidou após 1914 nos Estados Unidos e que concebia o objeto cinematográfico como um produto industrial. O seu principal representante é o cinema desenvolvido pelas empresas situadas em Hollywood. O marco inicial dessa tendência é o filme *O nascimento de uma nação* (D. W. Griffith, 1915).

Se na literatura o naturalismo é considerado uma radicalização das concepções realistas, no cinema ele antecede às tendências declaradamente realistas. Não que não haja filmes realistas no registro naturalista, mas produzi-los não constitui a sua principal preocupação. O esforço desta tendência é conferir um peso de realidade ao universo filmado, mesmo que os filmes tenham um caráter fantástico, como, por exemplo, os

contos de fada e as ficções científicas. Como afirma Xavier, “no caso da estória deliberadamente fantástica, a visão direta do naturalmente impossível ganha todo o seu poder de atração justamente pela espetacular precisão com que o fantástico parece real na tela” (XAVIER, 2005: 42).

Para que uma história, independente de seu teor realista ou fantástico, parecesse real na tela, foi necessário um longo processo de desenvolvimento de recursos capazes de alcançar tais resultados. A produção de efeitos naturalistas foi possível graças à elaboração de um método de interpretação naturalista, ou seja, o que alcança “uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’” (XAVIER, 2005: 42). Conjugado a isso, há a gravação em estúdios, com cenários construídos segundo princípios que respeitam as aparências do mundo físico e nos quais é mais fácil obter um controle total da realidade filmada. No nível narrativo, privilegiava-se a construção de histórias seguindo os preceitos dos gêneros aos quais o espectador estava familiarizado através da literatura, do folhetim ou do teatro, como o drama, a comédia, a tragédia, a aventura, etc.

Outro elemento chave do naturalismo é a realização de um tipo de decupagem que ficou conhecida como decupagem clássica. Do ponto de vista técnico, a decupagem faz parte do planejamento das filmagens. Ela consiste na decomposição das cenas de um filme em planos e na previsão de como esses planos vão se ligar uns aos outros na montagem. No entanto, ao ser referir à decupagem clássica, Xavier confere um sentido mais alargado ao termo, considerando-a como um procedimento cuidadosamente desenvolvido, ao longo de um período histórico, “para extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 2005: 32).

Para obter uma montagem invisível, ou seja, aquela que não é percebida pelo espectador como um corte na continuidade da narrativa, foi necessário compensar a descontinuidade visual criada pela montagem por uma continuidade na lógica da narrativa, de tal forma que ela passasse a impressão de que se desenvolve por si só. Para isso, criou-se uma série de procedimentos (as regras de continuidade) capazes de conferir um ar de naturalidade à montagem que liga dois planos. Por exemplo, não cortar de um plano muito aberto para um muito fechado, ou vice-versa; num corte em

movimento, o próximo plano deve dar a impressão de continuar o movimento do plano anterior; evitar que a câmera ocupe posições pouco usuais na vida cotidiana, como a câmera alta ou baixa, a menos que tenha uma função na narrativa, etc. Além disso, deve haver uma clara motivação narrativa para a mudança dos planos. Toda cena deve ser necessária à ação, que deve se desenvolver seguindo a lógica de causa e efeito. Desse modo, eliminam-se ambigüidades e fortalece-se a coerência interna da história.

O uso da decupagem clássica, aliada a uma interpretação naturalista e à criação de histórias que seguem parâmetros de gêneros de narração já consolidados, cria uma relação singular do espectador com esses filmes. Ele não só se sente em contato direto com o mundo representado, mas também tem a sensação de estar no interior da ação, como uma testemunha ocular dos fatos narrados, podendo inclusive se identificar com os personagens, vivendo por delegação a história narrada.

As obras naturalistas têm como intento contar histórias que parecem não ter um narrador por trás, como se fossem fatos evidentes e não um discurso sobre o mundo. Segundo Xavier, “o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação” (XAVIER, 2005: 42). Desse modo, o cinema fabrica industrialmente um mundo de aparências que é entregue ao espectador como se fosse a verdade. Seu objetivo primordial é promover o entretenimento das platéias. Cinema como espetáculo.

Acreditamos que a grande contribuição dos filmes naturalistas para a criação de uma estética realista no cinema foi o desenvolvimento de um conjunto de estratégias capazes de conferir ao mundo ficcional um peso de realidade, ou seja, fazer a história parecer real na tela. Uma parte expressiva dos procedimentos de que eles lançaram mão para projetar um coeficiente de verdade na representação foram assimilados pelas estéticas declaradamente realistas.

O realismo crítico, por sua vez, é caracterizado pela construção de uma representação que oferece ao espectador uma visão do mundo que capta a essência do fenômeno histórico vivido por uma sociedade. Preocupação em nada semelhante à do naturalismo. Baseando-se no pensamento de Pudovkin, Xavier enuncia da seguinte forma a diferença entre o naturalismo e o realismo crítico:

O primeiro [naturalismo] seria a procura da representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes – a imagem desejando “parecer verdadeira” – e o segundo [realismo crítico] seria a procura de uma fidelidade que não é dado visível de imediato, ou seja, à própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis com o processo mais global a que ela pertence. (XAVIER, 2005: 55)

Para melhor compreendermos essa passagem, é necessário que entendamos a concepção de real que guia o pensamento de Pudovkin. Ele considera real “o processo, não dado à percepção direta, que define a ordem e a inter-relação entre os fenômenos, sendo realista a representação capaz de apreender as determinações deste processo em suas manifestações particulares (os fatos sociais)” (XAVIER, 2005: 55). Desse modo, a noção de real é deslocada da órbita do concreto, do visível, para a de um processo histórico de interações sociais que não são, por si só, evidentes. Esse modo de compreender o real e o papel do cinema na sua representação demonstra um avanço por parte desse cineasta na concepção do realismo cinematográfico. Se nas obras do naturalismo bastava à representação apresentar uma fidelidade ao imediatamente visível e palpável, no realismo crítico é necessário desvelar as determinações que envolvem os fenômenos do mundo histórico. O mundo visível deve ser retratado evidenciando-se o conjunto das relações sociais que o determinam historicamente.

Esse avanço na concepção do realismo está intimamente ligado ao contexto vivido por esse cineasta: a Rússia pós-revolução de 1917. Nesse período, juntamente com outros cineastas russos, Pudovkin empenha-se na construção de um novo cinema, capaz de educar os russos para viverem no nascente socialismo. Esse novo cinema elabora teses sobre o mundo histórico para seus espectadores. Na obra de Pudovkin, tais teses são construídas a partir da criação de um mundo social ficcional que funciona como uma totalidade orgânica, ou seja, nele as partes possuem uma interdependência com o contexto maior em que estão inseridas. Os filmes, em geral, mostram uma situação social, evidenciando nela os conflitos de classes. Os personagens são apresentados como representantes de determinadas classes que conformam seu jeito de ser. Os filmes mais expressivos de Pudovkin, nesse sentido, são: *A mãe* (1926), *O fim de São Petersburgo* (1927) e *Tempestade sobre a Ásia* (1928).

Apesar de adotar uma noção de real divergente da naturalista, Pudovkin incorporou muito dos procedimentos dessa tendência em seus filmes. O mundo ficcional, por exemplo, conserva a idéia de um mundo cujos fatos acontecem por si só, seguindo uma seqüência evolutiva. Os fatos também adquirem um peso de realidade. Conforme esclarece Xavier:

Tal como o cinema dito clássico, trata-se de projetar na tela um microcosmo que se propõe, na sua totalidade, como réplica em relação ao mundo do lado de cá; e, em suas relações internas, constitui uma rede de fatos que parecem contar-se a si mesmos, produzindo o “efeito de anterioridade” (os eventos de antemão estariam lá, existindo independentemente da câmera que os “captou”). (XAVIER, 2005: 62)

No nível da montagem, também há o uso de regras de continuidade tanto para manter a integridade do mundo diegético quanto para desencadear mecanismos de identificação do espectador com o filme. No realismo crítico, no entanto, a montagem é guiada para mostrar a essência (e não a aparência) dos fenômenos históricos que nos cercam e os interesses de classes por trás deles. Ela é manipulada de modo que o filme proporcione ao espectador uma compreensão do significado histórico dos fatos narrados e não para preservar a continuidade lógica de um evento. Esses cineastas também exploram outras potencialidades da montagem, tornando-se os primeiros e principais formuladores de uma teoria sobre o uso da montagem no cinema para produzir sentido.

Os cineastas russos dos anos 20 consideravam a montagem o específico cinematográfico, o lugar indispensável para conferir sentido a cada imagem. Em geral, eles lançavam mão de montagens metafóricas para construir em seus filmes suas teses sobre o mundo. O que diferencia Pudovkin, no trato da montagem, em relação, por exemplo, a Eiseinstein, é que ele trabalhava espaço-tempo nos seus filmes nos moldes do naturalismo. Desse modo, ele construía suas metáforas usando elementos próprios da cena e respeitando certa lógica causal e temporal. Eiseinstein, por sua vez, não se preocupava em manter nem a integridade lógica, nem a integridade temporal em suas obras.

Segundo Xavier, a pressuposição do realismo crítico de que o significado histórico de seus filmes existe de forma concreta no mundo gera uma visão totalizadora

da experiência humana. Na contramão dessa visão, encontra-se o pensamento de Siegfried Kracauer, teórico alemão que defende uma visão fragmentária da experiência humana. Em 1960, ele publica *Theory of film: the redemption of physical reality*, resultado de seus estudos sobre cinema realizados durante o seu exílio nos Estados Unidos. Essa obra e os ensaios do crítico francês André Bazin dão corpo ao realismo revelatório.

Kracauer defende a vocação natural do cinema para o realismo. Tal vocação conferia a essa arte uma missão singular em sua época. Para entendê-la, precisamos primeiro traçar o contexto vivido pelo teórico. Tal contexto foi marcado pelo declínio dos sistemas que explicavam o mundo como totalidades organizadas: a religião e as ideologias. A dissolução dessas explicações ocasionou uma crise de valores, fomentada em grande parte pela expansão da ciência, que gerou dois grandes desafios aos homens: a impossibilidade de uma visão integrada do universo e a crescente abstração do conhecimento científico. Num mundo dominado pela ciência, cujas explicações e métodos eram cada vez mais abstratos e sem o suporte de uma macro teoria explicativa do mundo, o homem teria se desengajado da realidade concreta.

Nesse contexto, Kracauer vê o cinema como um dos meios capaz de promover o reengajamento do homem no mundo, ou seja, capaz de “produzir experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos” (XAVIER, 2005: 69). O cinema pode desempenhar tal papel graças a sua essência realista. Para Kracauer, a câmera cinematográfica, devido às características técnicas herdadas da fotografia, consegue penetrar na realidade física, tornando visível o que até então não víamos, chegando inclusive a revelar o próprio ser das coisas. É em função da crença de Kracauer nesse tipo de revelação que sua teoria realista se enquadra nas teorias ontológicas do cinema. Para ele, o papel do cinema é o da redenção da realidade física:

O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material. (KRACAUER apud XAVIER, 2005: 70)

Nessa realidade física passível de ser penetrada pela câmera, se quisermos entender a condição humana, Kracauer nos aconselha a observar a realidade cotidiana dos homens, segundo ele, a única experiência que pode ser apreendida pelas representações. Nem no naturalismo, nem no realismo crítico percebemos esse interesse que desponta no realismo de Kracauer pela vida cotidiana, pelas ações triviais dos homens em seu dia-a-dia. De acordo com esse teórico, para a representação ser realista, além de se voltar para cotidiano, ela deve expressar as incertezas e aflições inerentes à condição humana particularizadas em histórias que mostrem os indivíduos em suas lutas diárias. É pela abordagem dessas temáticas que os filmes são capazes de reengajar os homens no mundo concreto.

Das tendências apresentadas, interessa-nos o realismo revelatório, em especial as idéias enunciadas por André Bazin, uma vez que elas nos auxiliam na compreensão do neo-realismo italiano que será explorado no próximo capítulo. Ao longo dos ensaios desse crítico é possível perceber um esforço em renovar o modo como o cinema era compreendido na sua época, destacando experiências atuais que indicavam uma evolução dele rumo ao realismo. É na proposta realista de Bazin que nos concentraremos na seqüência.

## **2.2. Que a realidade responda por si!**

Nos ensaios críticos de Bazin, é recorrente a defesa das potencialidades da sétima arte e a proposição de novos caminhos a serem percorridos por ela. Andrew (2002) relata que o crítico foi um dos grandes responsáveis pela ascensão das teorias realistas após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Andrew,

André Bazin foi o primeiro crítico a efetivamente desafiar a tradição formativa. Foi sem dúvida a voz mais importante e inteligente a defender uma teoria e uma tradição cinematográfica baseada na crença no poder das imagens mecanicamente registradas, e não no poder aprendido do controle artístico sobre tais imagens. (ANDREW, 2002: 113)

O crítico francês também foi responsável pela formação de uma geração de críticos e cineastas. Juntamente com Jacques Doniol-Valcroze, em 1951, ele lançou a mais influente publicação de cinema da sua época, os *Cahiers du Cinéma*. Os

principais cineastas da *Nouvelle Vague* francesa saíram da redação dessa revista. Bazin também foi o grande formulador das idéias que legitimaram a importância histórica e estética do neo-realismo italiano. Nas palavras de Xavier, Bazin é “o mais sutil intérprete do neo-realismo” (XAVIER, 2005: 79).

No cerne do pensamento baziniano está a defesa da vocação realista do cinema. Para ele, o realismo não é apenas uma das possibilidades do cinema, mas constitui sua essência. Na base dessa afirmação, estão as propriedades que ele herda da fotografia. Uma das principais heranças que o cinema recebe dessa arte é a sua “objetividade essencial” (BAZIN, 1991: 22):

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 1991: 22)

A noção de objetividade essencial sugere que o que legitima a representação fotográfica como realista é o seu modo de produção, através do qual, para Bazin, “há uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução” (BAZIN, 1991: 22). Essa transferência só é possível porque o espectador, ciente do processo de produção da imagem, acredita na existência, no mundo, do objeto representado. Desse modo, no nível do espectador, tal objetividade fomenta sua credibilidade na imagem à medida que “somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço” (BAZIN, 1991: 22).

Essa exposição inicial poderia passar a falsa impressão de que Bazin defende a vocação realista do cinema em função de ele produzir um realismo automático, determinado por propriedades inerentes à máquina. Contudo, o pensamento desse teórico é bem mais complexo. Tal complexidade pode ser percebida quando retomamos a questão da objetividade essencial no contexto do cinema. Na imagem cinematográfica, como nos lembra Xavier, a manutenção da objetividade essencial depende não só da captação automática da imagem, mas também da não interferência no sentido presente nas imagens captadas, seja alterando sua composição plástica ou manipulando as imagens via montagem. A garantia dessa objetividade garante também a credibilidade do espectador. Porém, o que ocorre nesse processo não é propriamente

uma transferência de realidade da coisa para o objeto, uma vez que um filme é um objeto bem mais complexo do que uma fotografia. O que ocorre no cinema é a projeção de um “‘valor de realidade’ sobre a representação, sobre a mentira ou seja lá o que for que se passe diante da câmera.” (XAVIER, 2005: 85). É em virtude de tal valor que o espectador acredita que a imagem cinematográfica pode coincidir com a realidade.

Também podemos penetrar nas nuances do pensamento do crítico através de uma de suas definições sobre o realismo. Bazin define como realista “todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991: 244). O uso da expressão “mais realidade” denota a impossibilidade de se restituir a realidade de modo integral à tela. No cinema só é possível fornecer uma ilusão de realidade, “uma recriação do mundo à sua imagem” (Bazin, 1991: 30).

Assim, para o crítico, o autêntico realismo é aquele que transfere à representação algumas propriedades essenciais do real, e não apenas suas propriedades visuais. Essa idéia é reforçada pela diferenciação que Bazin faz entre o falso e verdadeiro realismo. O verdadeiro realismo “implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo” (BAZIN, 1991: 22). O pseudo realismo, por sua vez, “se contenta com a ilusão das formas”. (BAZIN, 1991: 22). Nessa diferenciação, a crítica velada ao realismo obtido com efeitos naturalistas explicita a sofisticação que o teórico imprime à discussão da representação do real via cinema. Com ele, o realismo passa a ser medido em termos da essência, e não da aparência do real.

A expressão dessa significação concreta e essencial do mundo é feita, para Bazin, via ficção. Como ressalta Xavier, Bazin considera que

A representação legítima das coisas e dos fatos não é senão a sua reapresentação integral, trabalhada, artificial, por isso mesmo estética; mas acima de tudo, respeitosa, evitando acréscimos, de modo a que cada coisa responda por si mesma, ocupando o seu lugar que marca sua presença na realidade bruta. (Xavier, 2005: 88)

Nesse contexto, a utilização de truques na construção do mundo ficcional é totalmente aceitável pelo crítico. Contudo, eles devem ser aplicados aos fatos que se passam diante da câmera e devem colaborar com a manutenção da objetividade

essencial do registro. Isso porque, segundo Xavier, Bazin considera que o que acontece diante da câmera ainda não faz parte do processo cinematográfico.

Também faz parte do realismo baziniano a defesa da manutenção da integridade espacial da narrativa, ou seja, a apresentação efetiva dos fatos narrados em sua continuidade espacial, respeitando sua duração. Essa estratégia aumenta o poder da narrativa em conquistar a credibilidade do espectador, uma vez que intensifica a projeção de um valor de realidade da representação, ao fornecer uma experiência perceptiva próxima à que temos dos espaços no mundo. É em virtude disso que o uso da montagem é largamente criticado por Bazin, principalmente nos moldes usados pelo cinema da decupagem clássica e do cinema russo dos anos 20.

No seu artigo, “Montagem proibida”, Bazin cria uma lei estabelecendo quando o uso desse procedimento deve ser evitado por gerar efeitos anti-realistas. Segundo ele, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991: 62). O próprio teórico adverte, contudo, que nem sempre é fácil perceber quando essa dependência é vital. É importante notar que por trás dessa defesa da interdição da montagem em algumas circunstâncias está uma preocupação com a integridade espacial da cena. Segundo Bazin, “o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em mera representação imaginária” (BAZIN, 1991: 62). A manutenção dessa unidade permite que as relações dos personagens entre si e deles com o espaço em que se situam sejam de fato vistas pelo espectador, e não sugeridas pela montagem.

É necessário ressaltar que Bazin não é contra a montagem em geral. Ele sabe que é impossível construir um filme sem recorrer a esse procedimento. O que ele defende é a mudança de sua função no cinema: de mola propulsora do sentido, ela passaria a eliminar o excesso de real capturado pela câmera. Segundo Xavier, no modelo baziniano, “a montagem continua a existir, mas apenas como um resíduo: seu papel é puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais” (XAVIER, 2005: 81).

O modo como a montagem é utilizada no cinema clássico e no cinema russo dos anos 20, causando a desintegração da unidade espacial da cena, é problemático para

Bazin porque inibe a manifestação nos filmes de, pelo menos, duas propriedades que ele considera inerentes ao real: a duração concreta das coisas e a ambigüidade de sentido. A expressão da ambigüidade do mundo nas cinematografias criticadas por Bazin é barrada à medida que elas oferecem ao espectador um sentido que as imagens não contêm objetivamente. Elas conferem um sentido único, fechado ao mundo representado. A montagem, nos moldes do cinema russo dos anos 20 e da decupagem clássica, impede também que experimentemos o tempo como duração, outra propriedade inerente ao real apontada por Bazin. A duração, nos dizeres de Xavier, é “aquela temporalidade que é qualitativa e que nenhuma medida ‘objetiva’ pode alcançar” (XAVIER, 2005: 87). Ao acompanharmos uma imagem em sua duração, temos a impressão de vivenciar os acontecimentos no momento mesmo em que eles ocorrem.

Bazin aposta no plano-sequência, associado à profundidade de campo, para devolver à representação a ambigüidade de sentido e a duração das coisas, propiciando ao espectador uma experiência com o cinema próxima à que ele tem com o mundo em sua vida cotidiana. Isso porque esses recursos não destacam nenhum elemento da cena. Tudo que está diante da câmera é visto com a mesma nitidez e por um tempo razoável. Cabe ao espectador escolher para onde direcionar o olhar na cena. É nesse sentido que a utilização desses recursos possibilita inserir mais realismo nos filmes.

Para além da defesa do plano-sequência e da profundidade de campo, é importante reter que uma nova proposta de cinema está implícita nos textos de Bazin. O novo cinema realista por ele enunciado tem como missão “testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que tem de essencial” (XAVIER, 2005: 83). O termo *revelar* é muito significativo para esse tipo de realismo. No dicionário, sua definição aparece como tirar o véu, descobrir. No caso do cinema defendido por Bazin, ele tira o véu que encobre a essência que compõe as coisas do mundo, reproduzindo “o mistério da existência” (XAVIER, 2005: 89). Mas para que isso seja possível, é necessária uma mudança na postura do diretor. Ele deve se portar como “humilde testemunha” (XAVIER, 2005: 89), apagando sua presença diante da duração das coisas. Sua câmera não mais deve dissecar o acontecido, nem sugerir

determinados sentidos. Ela deve registrar, testemunhar um fato do mundo. Em conseqüência, uma nova relação entre imagem e espectador se delineia. Nesse tipo de cinema, ele desenvolve uma relação mais ativa com os filmes. Já não há mais montagem induzindo a produção de sentidos. O espectador deve escolher o que olhar e concluir por si mesmo o que as imagens lhe oferecem. Enfim, o cinema baziniano propõe uma nova relação entre o cineasta e o real e, conseqüentemente, uma nova relação do espectador frente ao cinema.

### **2.3. O cinema sob o risco do real**

Em *Ver e poder*, coletânea de ensaios sobre o cinema escritos entre 1988 e 2003, Comolli apresenta reflexões que fornecem subsídios relevantes para a compreensão da sétima arte na contemporaneidade. Assim como as críticas de Bazin trouxeram novos elementos para se pensar o cinema da sua época, os textos de Comolli renovam os parâmetros que temos para avaliar o cinema e suas mutações atuais. Contudo, há diferenças marcantes entre os dois. Enquanto Bazin defende a vocação realista do cinema, Comolli entende que há um traço de realismo ontológico a que nenhum filme pode fugir, mas não centra suas preocupações nessa questão. O que parece pertinente para ele é a defesa de um cinema capaz de resistir à espetacularização da vida, como veremos adiante. Enquanto Bazin se restringiu à atividade crítica, Comolli também atua como documentarista. Bazin elegeu o cinema ficcional como o que melhor encarnava suas idéias, enquanto Comolli descobre no cinema documentário uma quantidade maior de experiências que vão ao encontro de suas aspirações em relação ao cinema. Talvez a escolha de Bazin tenha sido influenciada pelo fato de o documentário ainda dar seus primeiros passos na sua época. Ainda estavam por vir as conquistas do cinema direto e do cinema-verdade. Comolli, por sua vez, acompanhou as transformações pelas quais esse gênero passou nos últimos tempos, o que lhe possibilitou enxergar nele algumas potencialidades não exploradas à época de Bazin. Apesar disso, não devemos perder de vista que tanto Bazin faz menção a filmes documentários em seus textos, quanto Comolli fala de filmes ficcionais. No fundo, as reivindicações feitas por ambos são para o cinema como um todo.

Uma das idéias recorrentes nos textos de Comolli, talvez uma premissa na qual se apóie toda sua produção escrita, é a atual espetacularização da vida. Comolli defende que nos aproximamos bastante da Sociedade do Espetáculo, descrita por Guy Debord em 1967. Nesse tipo de sociedade, há uma hegemonia do visível. Segundo as formulações de Debord, são as imagens que passam a mediar as relações sociais. Para Comolli, o cinema seria o único capaz de escapar à influência do espetáculo generalizado:

Debord dizia não acreditar mais na potência de subversão da arte, que se rendera completamente ao espetáculo. O que dizer então do cinema, historicamente, ao mesmo tempo, produto e maior ator da roteirização do mundo? De minha parte, vejo nele, ao contrário, a arma ou a ferramenta que – do interior – permite desmontar as construções espetaculares. (COMOLLI, 2008: 9)

Ao realizar tal discussão, Comolli ressalta que o cinema sempre esteve ligado à esfera do espetáculo. O que mudou do seu surgimento até a atualidade foi o modo de funcionamento do espetáculo. Nos primórdios do cinema, ele tinha outra conotação, funcionando como um fomentador do desejo do espectador de ver cada vez mais, nunca saciando completamente esse desejo. Na contemporaneidade, no entanto, o espetáculo, mudou de rota. Hoje, ele deseja tudo nos mostrar, não deixar nada escapar às raias do visível, tornando-se um “empilhamento sem fim do visível” (COMOLLI, 2008: 189). Sua intenção é saciar completamente nossa pulsão escópica, transformando-nos em espectadores consumidores.

Como parte integrante da Sociedade do Espetáculo, a grande questão que o cinema enfrenta hoje é: como resistir no interior do próprio espetáculo? Tal resistência atualmente tem a ver com os modos de vinculação que a sétima arte realiza com o real. Acreditamos que nos escritos de Comolli é possível identificar dois modos de o cinema lidar com o real: sob a forma do risco ou sob a forma do controle. Vamos abordar essas duas formas de aparição do real no cinema, a partir dos modos do documentário e da ficção de se esquivarem ou de se aliarem às estratégias espetaculares, segundo a concepção de Comolli.

Para o autor, o documentário é “mais carregado do peso do mundo que a ficção” (COMOLLI, 2008: 272), sofrendo, dessa forma, uma série de constrangimentos advindos do real. É das limitações que são a ele impostas pelo real que o cinema

documentário retira sua força para resistir ao espetáculo. Tomemos como exemplo aquele que talvez seja o seu constrangimento mais forte: a obrigação de filmar sujeitos que existem para além do projeto de um filme. Ao documentário é interdito o uso de atores profissionais fazendo-se passar por pessoas reais. Aqueles que vemos na tela são sempre sujeitos do mundo social e histórico falando de suas vidas, de suas experiências. Segundo Comolli, filmar esses sujeitos no mundo real significa “estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões” (COMOLLI, 2008: 176). As pessoas que entram num documentário trazem para o filme toda a sua experiência de vida.

No entanto, o trabalho com sujeitos reais não confere ao documentário, de saída, o *status* de cinema sob o risco do real. O próprio Comolli ressalta a existência de experiências que, mesmo filmando as pessoas reais em tomada direta, realizam-se sob a lógica do controle. Exemplar nesse sentido é *Tiros em Columbine* (Michel Moore, 2002). A utilização excessiva de *jump cuts*<sup>2</sup> nesse filme, segundo o autor, gera uma grande fragmentação do material filmado, mostrando o controle absoluto do diretor sobre as falas das pessoas filmadas. O que será distintivo nessa questão é a capacidade de uma obra de fazer o ser filmado passar de personagem a sujeito do filme. Aí, sim, o documentário se realizaria sob o risco do real. No entanto, para isso, é necessário que o realizador seja capaz de acolher as *mise-en-scènes* dos sujeitos filmados, permitindo que eles também participem da organização de suas aparições em cena.

A ficção, por sua vez, não sofre nenhum constrangimento em relação ao real, podendo escolher se criará uma relação com ele de proximidade ou de fuga. Essa maior liberdade é, em grande parte, proveniente de seus métodos de construção da narrativa. Uma ficção, em geral, trabalha com atores contratados, subordinados a um roteiro; as locações de seus filmes podem ser inteiramente construídas em estúdios. Além disso, segundo Comolli, “a ficção estabelece a convenção do falso como código de acesso” (COMOLLI, 2008: 272). Diante de um filme de ficção, o espectador sabe,

---

<sup>2</sup> Segundo Comolli, o *jump cut* é um procedimento de montagem “que leva a cortar na figura filmada, no corpo-fala filmados, a fim de selecionar os momentos de fala propostos ao espectador” (COMOLLI, 2007: 16).

por exemplo, que por mais que um personagem se pareça com um ser do mundo histórico e social, ele é resultado do trabalho de um ator, guiado por um diretor.

De um modo geral, as ficções trabalham o real sob a forma do controle à medida que seus realizadores tomam todas as providências necessárias para eliminar nas filmagens qualquer imprevisto que possa vir do real. No entanto, há filmes ficcionais que se constroem sob o risco do real ao trabalharem com variáveis que escapam ao controle total dos cineastas, como, por exemplo, o uso de locações naturais e de atores não profissionais. Exemplos citados por Comolli nesse sentido são *E a vida continua* (1991), *Através das Oliveiras* (1994), ambos do cineasta Abbas Kiarostami. Acreditamos que os filmes do nosso *corpus* também sejam exemplares dessa modalidade de ficção. Isso porque as obras investigadas convocam elementos do real para seu interior, não de forma literal e nem com intuito de torná-los espetacularizados.

### **Notas sobre o realismo em Comolli**

Para Comolli, o realismo cinematográfico assenta-se no que ele denomina inscrição verdadeira, ou seja, na “relação – real, sincrônica, cênica – do corpo filmado com a máquina filmadora” (COMOLLI, 2008: 219). Ela é o ponto de partida de todos os filmes, ficcionais ou documentais. Tal inscrição se opera a partir do momento que uma câmera registra uma experiência compartilhada entre os corpos e a máquina. O registro testemunha o que se passou em determinado local e em determinado tempo. Notemos que a inscrição verdadeira diz respeito ao realismo automático inerente à máquina, que remete ao realismo ontológico de Bazin. Comolli, nessa discussão, aprofunda o realismo baziniano, deslocando seu eixo da herança fotográfica para o trabalho com o tempo, ao afirmar que “o ‘realismo ontológico’ (André Bazin) do cinema concerne menos à imagem fotográfica, impressão do mundo visível, e bem mais ao tempo, a um tempo comum, a uma regra de tempo comum à ação e ao seu registro – a um sincronismo” (COMOLLI, 2008: 219).

As condições de produção da inscrição verdadeira orientam o tipo de relação que o espectador desenvolverá com os filmes, uma vez que elas oferecem certas garantias, dependendo do gênero ao qual o filme pertence. Se estivermos no registro da ficção, a inscrição verdadeira nos garante que a cena exibida na tela existiu porque atores

compareceram a determinada locação e, enquanto encenavam, uma câmera registrou esse encontro. Contudo, dificilmente acreditamos que exista um referente real da cena, já que ela é declaradamente ficcional. A inscrição verdadeira no documentário, por sua vez, é capaz de fomentar a crença do espectador tanto na cena quanto no seu referente. A crença na primeira é garantida pelos mesmos motivos que na ficção. Já a crença na existência do referente da cena para além do filme se dá em virtude de sabermos que, diante das câmeras não estão atores contratados para desempenhar um papel, mas pessoas do mundo histórico e social, vivendo efetivamente aquele encontro.

Comolli também defende que faz parte da condição estrutural do cinema o espectador duvidar do realismo das imagens e, ao mesmo tempo, acreditar nele. A essa operação de oscilação entre a dúvida e a crença nas representações cinematográficas, Comolli nomeia denegação. De acordo com o autor, ela funciona segundo a seguinte lógica:

Eu sei bem, pensa o espectador do cinema, que eu estou numa sala escura, e que eu tenho diante de mim uma tela plana, atrás de mim o raio de um projetor, e que as imagens que eu vejo chegam a mim pela intercessão de máquinas, que o presente da projeção é o passado da inscrição, eu sei bem tudo isso, mas eu aqui creio ainda assim, eu creio que as figuras representadas são de seres reais e as emoções experimentadas são aquelas da vida mesma. (COMOLLI, 2008: 340)

Se a inscrição verdadeira gera um realismo fundamental compartilhado por todas as obras do cinema, o que particulariza para Comolli o realismo próprio da ficção? Segundo ele, é a garantia de que “o espetáculo adquire a importância da vida” (COMOLLI, 2008: 218). Todo realismo, na sua concepção, possibilita a confusão entre vida e representação, na qual não é possível dizer onde termina um, onde começa o outro.

## Capítulo 02. A emergência de um novo realismo

Quando afirmamos que o cinema iraniano contemporâneo inaugura uma nova modalidade de realismo, estamos tomando como termo de comparação aquele inventado pelo neo-realismo italiano. Nosso interesse específico é entender como o realismo iraniano não só se apropria de algumas conquistas desse movimento, mas também as aprofunda.

O neo-realismo italiano foi um movimento cinematográfico voltado para a realidade da Itália no pós-guerra. Ao estabelecer um corpo-a-corpo mais intenso com o contexto social que as pessoas vivenciavam na época, ele alterou a forma tradicional como a ficção era concebida e realizada, cujo modelo canônico era o cinema de Hollywood. As principais conquistas do movimento foi o uso diferenciado de atores não profissionais, o enraizamento dos roteiros no contexto social em que surgiram e a opção por locações naturais. A forma como eles combinaram tais recursos possibilitou a perda da nitidez entre as fronteiras da ficção e do documentário pela primeira vez. Esse novo modo de abordar a ficção abriu um campo de possibilidades ao cinema, deixando profundas marcas no fazer cinematográfico que reverberam até hoje, inclusive no cinema iraniano, como mostraremos adiante.

A cinematografia iraniana, por sua vez, ressurgiu no cenário mundial nos anos 90 como umas das mais inventivas da atualidade. Um dos grandes chamariz dos filmes iranianos é o modo como seus cineastas constroem ficções em diálogo com procedimentos documentais. Na falta de denominação apropriada, esses filmes já foram chamados de ficções documentais, de falsos documentários. Os principais cineastas a despontarem nesse período foram Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Pahani e Majid Majidi. As obras desses cineastas, em geral, compartilham as seguintes peculiaridades: roteiro inspirado em histórias reais; uso de locações naturais; escolhas estéticas simples; relação ambígua entre o real e o ficcional; ênfase em valores humanos.

Nesse capítulo, apresentaremos essas duas cinematografias isoladamente para, em seguida, procedermos às inter-relações entre elas. Por fim, explicitaremos em que

sentido consideramos as obras investigadas do cinema iraniano como produtoras de um novo realismo.

### 1. O neo-realismo italiano: o humanismo revolucionário

As informações sobre o neo-realismo italiano são pouco consensuais. Não há unanimidade nem a respeito do seu filme inaugurador. Alguns apontam *Obsessão* (1943) de Luchino Visconti, outros *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini. As características unificadoras do movimento ou sua duração também não podem ser bem precisadas. Nem todos os filmes produzidos na Itália do pós-guerra são considerados neo-realistas. Xavier, por exemplo, identifica em *A terra treme* (Luchino Visconti, 1948) traços do realismo crítico. Como não faz parte dos objetivos deste trabalho realizar um amplo estudo do neo-realismo,<sup>1</sup> mas buscar elementos de aproximação e de contraste entre ele e o cinema iraniano contemporâneo, destacaremos suas características mais recorrentes, de acordo com Bazin. O crítico, considerado um dos principais teóricos do neo-realismo, teve a argúcia de formular, no momento mesmo em que os filmes eram lançados, a importância deles. Nesse movimento, Bazin encontrou suporte para o desenvolvimento de suas idéias sobre a vocação realista do cinema. A simbiose entre os dois foi tão grande que não se pode dizer se foi o neo-realismo que deu força e consistência às formulações de Bazin ou se foram elas que legitimaram tal movimento.

Um dos traços marcantes do neo-realismo, segundo Bazin, é o fato de ele ser um cinema que aderiu à atualidade. Seus filmes adquirem um tal valor documentário que para o crítico, “é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou” (BAZIN, 1991: 238). Para conseguir se aproximar da experiência de vida das pessoas comuns, uma estratégia recorrente dos neo-realistas foi o uso de atores não profissionais, que desempenhavam na tela papéis que dialogavam com as funções que exerciam em suas vidas cotidianas. Em *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948), por exemplo, o ator que fez o papel de um operário

---

<sup>1</sup> Para mais detalhes sobre este movimento, confira Mariarosaria Fabris (1996). Partindo do pressuposto de que houve tantos neo-realistas quanto foram os críticos neo-realistas, a autora apresenta as concepções, nem sempre convergentes, de alguns críticos sobre os principais pontos desse movimento.

desempregado era, de fato, um operário. A utilização de tal recurso confere à cena filmada um grau de espontaneidade. Como ressalta Mariarosaria Fabris (1996), Rossellini preferia os atores não profissionais por eles não terem idéias pré-concebidas e conseguirem atuar de forma mais natural, desde que perdessem o medo da câmera. Contudo, essa não foi a primeira vez que o cinema selecionou uma pessoa comum para assumir na tela o papel que desempenhava em sua vida cotidiana. Bazin ressalta que isso já havia acontecido no cinema russo dos anos 20. O crítico também destaca que tal estratégia, no movimento italiano, não implicou na exclusão dos atores profissionais. Da observação dessa convivência entre profissionais e não profissionais no neo-realismo, Bazin formulou a lei do amálgama, que consiste na utilização de atores profissionais e não profissionais num mesmo filme, o que confere a ele um caráter mais realista. Segundo o crítico,

Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco a escola italiana atual, mais precisamente, porém, a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais. (BAZIN, 1991: 240)

O uso desse procedimento permite tirar o profissional do seu lugar habitual, o qual ele já domina. Isso é propiciado pelo seu contato com o ator não profissional, que desconhece a arte da atuação e é escolhido por sua adequação biográfica ou física ao papel. Quando a associação entre o profissional e o não profissional é bem sucedida, produz-se a impressão de verdade nos filmes, que se materializa nos personagens. De acordo com Bazin,

Reduzidos à intriga, eles [roteiros] não passam, no mais das vezes, de melodramas moralizantes. No filme, porém, os personagens existem com uma verdade perturbadora. Nenhum fica reduzido ao estado de coisa ou símbolo, o que permitiria odiá-los confortavelmente, sem ter que ultrapassar, de antemão, o equívoco da humanidade deles. (BAZIN, 1991: 239)

Tais personagens passam por dificuldades semelhantes à da maioria dos espectadores que compartilham o contexto social narrado pelo filme e estão distantes do ideal de perfeição preconizado pelo cinema clássico da época. Eles são

considerados profundamente humanos, em virtude de o cinema expor suas fraquezas, suas dúvidas, seus erros, suas pequenas conquistas ou derrotas cotidianas.

A filmagem nas ruas foi outra estratégia adotada pelos neo-realistas. O cinema da decupagem clássica realizava gravações recorrendo a atores profissionais que encenavam em estúdios, nos quais era possível ter um maior controle sobre a cena filmada. Os neo-realistas, por sua vez, preferiam realizar filmagens em locações naturais, espaços abertos nos quais o imprevisível poderia acontecer e ser incorporado ao filme.

Talvez o traço mais marcante desse movimento seja a valorização do mundo humano. Segundo Barthélemy Amengual, os filmes neo-realistas intencionavam ser úteis aos homens no sentido de “esclarecê-los sobre eles mesmos, sobre o outro e sobre suas relações mútuas. De elevar a solidariedade, o sentido do próximo, a convivência, ao nível de uma necessidade essencial, perdida, reencontrada, perdida de novo, mas em todos os casos, desejável” (AMENGUAL, 1994: 56).<sup>2</sup> Acreditamos que é em virtude disso que Bazin identifica um “humanismo revolucionário” (BAZIN, 1991:238) no neo-realismo. Revolucionário nesse movimento é o lugar dedicado ao ser humano e à exaltação dos seus valores mais sublimes. O neo-realismo não pregava uma mudança social através de uma transformação política, mas da transformação do modo como olhamos para o mundo e para as pessoas que o habitam. O seguinte comentário de Bazin reforça esse caráter transformador de alguns filmes desse período:

Digam-me se saindo de um filme italiano, vocês não se sentem melhores, se vocês não têm vontade de mudar a ordem das coisas, e de preferência, persuadindo os homens, pelo menos aqueles que podem ser persuadidos e que somente a cegueira, o preconceito e a má sorte conduziram a maltratar seus semelhantes. (BAZIN, 1991: 239)

Foi em função da construção de um olhar renovador sobre o mundo que os neo-realistas abandonaram o personagem idealizado e heróico do cinema clássico em prol do personagem ordinário. Eles também deixaram de lado as histórias imaginárias para falar de problemas da vida cotidiana dos homens comuns. A idéia era desdramatizar a

<sup>2</sup> “De les éclairer sur eux-mêmes, sur autrui et sur leurs rapports mutuels. D’élever la solidarité, le sens du prochain, la convivialité, au niveau d’un besoin existentiel, perdu, retrouvé, reperdu – dans tous les cas, désirable.” (AMENGUAL, 1994: 56)

realidade oferecida pelo filme a fim de diminuir a distância entre a vida e o espetáculo cinematográfico. Em busca de traços distintivos desse movimento que contribuam para o desenvolvimento de nossa questão, vamos nos deter no projeto neo-realista de Cesare Zavattini.

### 1.1. O neo-realismo zavattiniano

Dos realizadores neo-realistas, interessa-nos estudar um pouco mais a fundo as idéias de Cesare Zavattini em virtude de ele defender o uso de um procedimento também presente no cinema iraniano pesquisado: a utilização de pessoas comuns nos filmes, representando a si mesmas. Antes de abordarmos tal questão, apresentaremos as idéias mais gerais de Zavattini sobre o papel do neo-realismo.

Considerado um dos principais teóricos do neo-realismo, Zavattini destacou-se como roteirista, ao se associar com o diretor Vittorio De Sica. Ao seu lado, elaborou o roteiro de grandes obras do neo-realismo como: *Ladrões de bicicleta* (1948), *Milagre em Milão* (1951) e *Umberto D* (1952). Bazin afirmava ser Zavattini o único neo-realista que ele conhecia que confessava sê-lo. Os demais sempre buscavam um meio de se esquivar dessa denominação.

O neo-realismo, para Zavattini, representava a tomada de consciência da realidade pelo cinema, através de uma atenção à realidade diária do homem comum, de onde deveriam sair os argumentos de suas histórias. Agindo assim, o movimento tornava-se capaz de retirar o cinema de uma postura de evasão da realidade, própria do cinema americano que vigorava na época. Ser neo-realista, para ele, era desenvolver uma ilimitada confiança nos homens e no mundo, oriunda do exame da realidade que nos cerca.

Disso deriva uma nova forma de lidar com o filme. Ao invés de concebê-lo como uma sucessão de fatos bem selecionados e bem relacionados, Zavattini propõe que se dê importância aos fatos em si. Isso porque cada um pode conter sozinho matéria suficiente para um filme. Tais fatos devem ser narrados sem a intromissão da fantasia. Cabe ao cinema abarcá-los em sua faceta histórica, social e poética.

Substancialmente hoje não se trata mais de tornar “realidade” (fazer parecer real, verdadeiro) a coisa imaginada, mas fazer as coisas como elas são, quase por si mesmas, criar seu próprio e especial significado. A vida não é outra coisa. Para conhecê-la é indispensável um busca minuciosa e contínua, para que não dizer? de paciência. (ZAVATTINI, 1954: 07)

A missão do neo-realismo zavattiniano é explorar o real na sua dimensão cotidiana. Ele deve fazer o homem conhecer e descobrir tudo que está diante de seus olhos e que ele não percebe. Explorar o real significa analisá-lo, dar atenção aos mínimos detalhes contidos num fato aparentemente banal. Dizemos aparentemente porque o banal não existe para Zavattini. Cada momento, para ele, é infinitamente rico. Basta saber olhar atentamente.

Na concepção zavattiniana, o poder do cinema neo-realista é transformar um fato comum em espetáculo.<sup>3</sup> “Trata-se de dar à vida humana a sua importância histórica de cada minuto”. (ZAVATTINI, 1954: 09). Ao invés de inserir uma história na realidade, Zavattini propõe que o neo-realismo insira a realidade numa história. Como ele mesmo diz, “a verdadeira tentativa não é a de inventar uma história que se assemelhe à realidade, mas de contar a realidade como se fosse uma história”. (ZAVATTINI, 1954: 12)

Quando fala da inserção de uma história na realidade, Zavattini parece se referir ao funcionamento do cinema clássico que cria uma história vivida por personagens cuja verossimilhança é construída segundo as regras do mundo histórico e social. São histórias que não aconteceram, mas o cinema, ao criá-las e exibi-las ao espectador, faz com que elas se insiram na realidade. Ao reivindicar a inserção da realidade numa história, Zavattini quer que o cinema conte fatos que realmente aconteceram. Fatos que não apenas se assemelhem à realidade, mas que sejam retirados dela. De preferência, que um fato da realidade seja pego pelo cinema e destrinchado num filme de modo a descortinar seu contexto moral, humano, social, econômico, entre outros. Zavattini dá o exemplo de uma mulher que vai a uma loja comprar um sapato para o filho. Lá ela tenta

---

<sup>3</sup> Devemos nos atentar para o fato de que, na época em que Zavattini escreve, Guy Debord ainda não havia lançado suas famosas teses sobre *A sociedade do espetáculo*, que viriam alterar radicalmente a noção de espetáculo, dando-lhe uma carga negativa que ele ainda não possuía. Nesse período, o termo espetáculo era usado em sua acepção comum, remetendo a uma representação capaz de atrair a atenção do público.

reduzir o preço. Como fazer esse fato banal virar um filme de cerca de duas horas? Eis a sugestão de Zavattini:

Analiso o fato em todos os seus elementos constitutivos, nos seus “antes”, nos seus “depois”, na sua contemporaneidade. O fato cria sua própria ficção, em seu próprio sentido particular. A mulher compra os sapatos: o que está fazendo seu filho naquele momento? Que coisa estão fazendo na Índia, que tenha qualquer relação com o caso dos sapatos? O sapato custa sete mil liras. Como chegaram essas sete mil liras à mão da mulher? Como trabalhou para consegui-las? O que significam para ela? E o dono do negócio, quem é ele? Qual a relação que se criou entre esses dois seres? (ZAVATTINI, 1954: 12)

Quando decompõe e analisa um fato comum, Zavattini acredita que o cineasta se assemelha a um mineiro escavando uma mina em busca de uma pedra preciosa. É a partir da escavação da realidade que o cinema se torna socialmente relevante. Para ele, “trata-se de saber penetrar fundo, mostrar as correspondências entre os fatos e o processo de nascimento dos mesmos. Descobrir o que se esconde atrás deles” (ZAVATTINI, 1954: 12).

O humanismo, tão característico ao neo-realismo, também se manifesta no projeto zavattiniano. Contudo, com Zavattini, ele adquire acentuados traços morais. Amengual afirma que, para Zavattini, “o neo-realismo foi um estado de espírito, um modo de praticar o cinema como exame de consciência” (AMENGUAL, 1994: 53).<sup>4</sup> Esse humanismo de cunho moral leva-o a considerar o cinema como uma máquina que cumpre uma obra moral e reparatória. Nesse contexto, ele defende a criação do *filme luz de si mesmo*, no qual pessoas interpretam a si mesmas na tela. Esse é, para ele, o modo mais eficiente de as pessoas entenderem melhor a si próprias. Ao se verem na tela, elas estão distanciadas de si, o que pode ajudá-las a conhecer melhor a realidade. Para tanto, os filmes não devem apenas abordar situações sociais ou coletivas. Eles devem colocar as pessoas na tela para desempenharem o papel delas mesmas nas suas ações cotidianas.

Eu nunca serei contra um filme que, mesmo se servindo de personagens “falsas”, seja o produto de interesses sociais, morais, vivos e atuais, mas acredito que na trajetória do raciocínio neo-realístico, assim como tinha sido

<sup>4</sup> “Le néorealisme fut un état d’esprit, une façon de pratiquer le cinéma comme examen de conscience” (AMENGUAL, 1994: 53 - tradução nossa).

começado de forma unânime tão logo acabou a guerra, tinha que chegar forçosamente o momento da personagem real, a qual tem uma responsabilidade, em relação ao público, infinitamente mais peremptória do que qualquer outro tipo de personagem. (ZAVATTINI apud FABRIS, 1996: 83)

Esse seria o neo-realismo levado a suas últimas conseqüências. Até então, as obras desse movimento voltavam sua atenção para o cotidiano das pessoas comuns, mas ainda recorrendo a atores para representar personagens inspiradas em pessoas reais. Zavattini defende que a consumação da missão do neo-realismo se daria quando as pessoas do mundo histórico e social se auto-representassem nos filmes. Não sabemos até onde esse neo-realismo de cunho moral poderia chegar, mas temos uma pequena amostra no curta realizado por Zavattini em 1953, *A história de Caterina* que discutiremos na seqüência.

### **A reencenação fílmica em *A história de Caterina***

Em 1953, sete diretores italianos se reuniram para realizar *O amor na cidade*, uma cine-revista composta por seis curtas, cuja proposta era fazer com que pessoas anônimas interpretassem a si mesmas nas telas. Dos curtas que compõem tal obra, interessa-nos *A história de Caterina*, realizado por Zavattini em parceria com Umberto Maselli. Esse filme ofertou ao primeiro a possibilidade de colocar em cena uma pessoa do mundo histórico e social interpretando a si mesma num evento passado de sua vida. Esse gesto de convocar uma pessoa comum para repetir, no cinema, um episódio de sua biografia é denominado de reencenação.

Antes de nos aprofundarmos na discussão da reencenação, é necessário fazer uma distinção entre ela e os termos *reconstituição*, *reconstrução* e *recriação*. Essa distinção se faz necessária em virtude de tais termos, em outros contextos, serem facilmente tomados como sinônimos. Contudo, não pretendemos aqui conceder a eles uma definição que tenha validade teórica geral, mas sim uma validade circunscrita aos objetivos desta pesquisa. Por reconstrução, estamos designando a construção, realizada por um filme, de um episódio que aconteceu no mundo histórico e social. Recriação é uma reconstrução que desfruta de uma grande liberdade de invenção em relação ao episódio real. A reconstituição, por sua vez, é um tipo de reconstrução com

menos liberdade em relação ao evento original, à medida que busca recompô-lo da forma mais fiel possível. Já a reencenação é uma reconstrução cuja particularidade consiste na utilização dos sujeitos que viveram o evento no mundo real como atores.

Segundo Ivone Margulies, a reencenação fílmica é uma “prática em que pessoas repetem para a câmera acontecimentos de sua própria vida” (MARGULIES, 2007: 65). Ela está presente no cinema, pelo menos desde 1918, quando os irmãos Al e Frank Jennings interpretaram a si próprios no filme *The lady of dugout* (W.S. Van Dyke) que reencena os eventos que os tornaram bandidos famosos nos Estados Unidos. Tal prática, segundo Margulies, repete o passado com a finalidade de criar um modelo para uma ação futura. Para alcançar a dimensão exemplar (modelo a ser seguido), os filmes de reencenação combinam a repetição do passado com revisão moral. Desse modo, de acordo com a autora, ao repetir a situação passada, a reencenação não almeja simplesmente copiá-la da forma mais fiel possível, mas produzir uma versão melhorada dela. Ao mesmo tempo em que se refere ao evento original, o filme deve reformá-lo simbolicamente. Na acepção de Margulies, “os filmes de reencenação devem ser considerados como lições modernas de moralidade, e sua questão maior é como conferir uma dimensão exemplar ao indivíduo na tela” (MARGULIES, 2007: 68). Esse caráter exemplar que uma reencenação confere a um fato passado também está presente em *A história de Caterina*, que narra o episódio real de uma mãe que, sem recursos e desesperada, abandona o filho num parque e, no dia seguinte, arrepende-se e tenta reavê-lo. O filme começa com um narrador introduzindo a protagonista:

*Não. Caterina Rigoglioso não tentou o suicídio. Em 1949, depois de chegar a Roma, vinda da Sicília, em busca de trabalho, foi seduzida e abandonada. A polícia a fichou e a mandou para casa e a família a rejeitou como desonrada. Voltou para a cidade grande. Foi detida e quando solta deu a luz na noite de ano novo. Não, não tentou matar nem o filho pela culpa como assim definem os moralistas da sociedade. Reconheceu-o e entregou-o a uma babá por sete mil liras ao mês. Sete mil liras são uma cifra astronômica para uma babá. Não tentou tão pouco roubar. Dramatizamos fielmente o último ato da história dela. A mulher que verão na tela é a própria Caterina Rigoglioso. A criança é mesmo o Carletto. Os lugares são os mesmos de sua vida real.*

Nesse filme, a presença do narrador é fundamental para lastrear a história no real. Ele garante não só que Caterina existe no mundo exterior ao filme, mas também

que a pessoa que serviu como referência para a criação da sua personagem é também a atriz que dá vida à personagem no filme. Caso não houvesse tal narrador, o filme poderia passar por uma ficção realista comum.

Após esse intróito, o narrador se retira e passamos a acompanhar os eventos que culminarão no abandono do filho, seguido de arrependimento, da prisão e da absolvição pública de Caterina. A construção do filme segue parâmetros de uma ficção clássica, havendo um encadeamento lógico-causal entre os eventos apresentados. Todas as cenas mostradas possuem uma função dramática na narrativa. Nada é descartável.

Nesse curta, a adoção da reencenação visa tornar pública a história de Caterina, ressaltando que ela é uma mãe zelosa, mas que, tomada pelo desespero, cometeu um ato impensado. É como se o filme tentasse absolvê-la perante a opinião pública. Isso é evidenciado pelo tom da voz do narrador e as palavras escolhidas para introduzir a história dessa moça. Essa idéia também é corroborada pelos episódios que o filme seleciona para mostrar. Antes de abandonar o filho, vemos a dificuldade de Caterina em arrumar emprego. O filme também nos mostra que ela não possui residência fixa, nem dinheiro para pagar uma babá. Somos testemunhas de sua tentativa frustrada de deixar o filho numa espécie de orfanato. Também testemunhamos o cuidado com que ela troca sua fralda ou lhe dá de comer. Mesmo quando o abandona, ela coloca um casaquinho de frio nele, beija-o muito e fica vigiando-o de longe.

A reencenação do episódio passado possibilita a esse curta cumprir a função moral e reparatória que Zavattini reivindica para o cinema. O modo como a *mise-en-scène* cinematográfica é construída cria uma versão do passado na qual Caterina não é tomada como uma mãe desnaturada. Ao ser convocada para o filme, a protagonista participa da produção dessa nova versão. Ela não cede apenas a sua história para os cineastas, ela também cede seu corpo, aceitando ser colocada novamente diante da situação que só lhe é acessível via memória, a qual ela não pode retornar no mundo histórico e social. É através do cinema que ela tem condição de reviver a situação fora de si, no exterior, no mundo mesmo, mas agora sob o amparo da *mise-en-scène* cinematográfica.

Contudo, talvez pela preocupação em fazer uma revisão moral do passado, tentando retirar a protagonista, ser do mundo histórico e social, do estigma de mãe desnaturada, o filme opta por uma estrutura ficcional muito fechada. Cabe a Caterina apenas repetir seus gestos passados, de acordo com um roteiro. Tais gestos são alinhados na montagem ao estilo de uma narrativa clássica. Eles formam um conjunto de fatos lógicos encadeados de tal forma que sua evolução justifique o abandono. Em nada o curta lembra aquela experiência de escavação da realidade ressaltada por Bazin em *Umberto D.*<sup>5</sup>

Não duvidamos das (nobres) intenções de Zavattini nesse filme. O que indagamos é se seu projeto de tornar o neo-realismo moralmente relevante não comprometeu seu trabalho. Em *A história de Caterina*, a personagem real parece ficar soterrada pelas rígidas estruturas da ficção. Por um lado, o recurso à ficção nos coloca na posição de testemunhas privilegiadas do drama vivenciado por Caterina, uma vez que vemos a encenação das dificuldades pelas quais ela passou. Isso confere uma força ao evento que talvez apenas o relato oral não conseguisse alcançar. Por outro lado, o modo como o curta é construído, inteiramente do lado da ficção, afasta-nos de um contato mais subjetivo com Caterina, uma vez que o filme não abre espaço para que ela possa dizer algo sobre si mesma e sobre o que viveu. A personagem é sufocada pela narração e aprisionada na ação, podendo assumir no filme apenas um caráter exemplar.

A impressão é que o filme lançou mão de uma pessoa do mundo real, transformou-a em personagem e atriz de um filme que conta um fato marcante de sua biografia, mas foi incapaz de alcançar a singularidade da vida dessa que um dia abandonou o filho, ainda criança de colo, num parque. Não é à toa que o próprio Zavattini comenta que o produtor do filme achava que Caterina não se adaptava ao cinema. “Mas não era Caterina?” (ZAVATTINI, 1954: 14). Mas aí é que está a questão: não basta escalar a pessoa que viveu a situação como ator. É necessário que a *mise-en-scène* fílmica não tome a pessoa como um personagem, mas crie condições favoráveis para que a pessoa real interprete a si. Talvez *A história de Caterina* não seja

---

<sup>5</sup> Para mais detalhes, confira a crítica de Bazin “Uma grande obra, Umberto D” em BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

bem sucedida nesse sentido em função de o projeto de saída estar comprometido em demonstrar o potencial do cinema como aparato de expiação social e não em explorar as potencialidades conferidas à sétima arte quando a pessoa real aparece na tela.

## **2. Notas em torno do cinema iraniano**

No item anterior, optamos por não fazer uma leitura histórica do neo-realismo, por ele já ter se tornado um movimento canônico da história do cinema. A respeito dele já se consolidou um pensamento (nem sempre consensual, mas extremamente rico), facilmente acessível. O mesmo não acontece com a cinematografia iraniana, que ainda é pouco estudada no Brasil. Em vista disso, optamos por abrir essa seção com uma apresentação do cinema iraniano de cunho mais histórico. Tal apresentação será seguida por um esforço de destacar algumas proposições teóricas sobre a importância atual desta cinematografia.

### **2.1. Breve percurso histórico**

Em *Iranian cinema, a political history*, de Hamid Reza Sard, podemos acompanhar um pouco da história dessa cinematografia. De acordo com o autor, o cinema adentrou no Irã em 1900, quando o Xá Mozaffar al-Din, em viagem a Europa, adquiriu um cinematógrafo. Nesse primeiro momento, a sétima arte ficou restrita aos interesses da corte real e da elite iraniana. Cinegrafistas eram contratados pelo Xá para fazer pequenos documentários ou filmes de atualidades sobre as atividades da família real e sobre ocasiões especiais, como visitas de Estado ou cerimônias oficiais.

É somente na dinastia seguinte, a dos Pahlevi (1925-1979), que o cinema emerge no Irã como uma forma de entretenimento das massas. Apesar de o primeiro filme falado ser de 1933 (*A garota da Tribo Lor*), o cinema iraniano comercial só se estabelece nos anos 50 com os filmes farsi. Tais filmes, de natureza comercial, imitavam as ficções produzidas na Turquia e no Egito. Estruturados como melodramas populares, eles possuíam seqüências dançadas e cantadas e faziam amplo uso de clichês e estereótipos.

Em 1969, o lançamento de *A vaca*, de Dariush Mehrjui, promoveu uma mudança histórica no cinema iraniano. Ao mostrar o mundo rural sob um enfoque realista, essa obra inciou o movimento Motafâvet, ou cinema diferente, que impôs um estilo realista, mais reflexivo aos filmes. Ao se contrapor aos filmes farsi, esse movimento inaugurou a Nova Onda do Cinema Iraniano. Com notáveis influências do cinema europeu, em especial do neo-realismo italiano, essa Nova Onda introduziu poesia na vida cotidiana e apresentou personagens comuns de uma nova forma. Os cineastas mais conhecidos desta época são Dariush Mehrjui, Sohrab Shahid Saless, Bahram Beyzai, Parviz Kimiavi, Abbas Kiarostami, entre outros. Sobre a importância dos filmes deste período, Eric Egan comenta:

Esses filmes foram importantes no sentido em que desafiaram o formulado e indulgente escapismo do cinema iraniano comercial, aumentaram o perfil do cinema iraniano no estrangeiro, e procuraram desenvolver novas e experimentais formas ao buscar se engajar criticamente e explorar as realidades sociais, políticas e culturais do passado e do presente iraniano. (EGAN, 2005: 32)<sup>6</sup>

A partir de 1979, contudo, a revolução islâmica impôs novas diretrizes ao cinema iraniano. O Xá Reza Pahlevi é deposto e o processo de ocidentalização que ele estava promovendo na sociedade iraniana é interrompido. Com a tomada do poder pelos islâmicos, era preciso reconstruir a sociedade tendo como base os princípios islâmicos. O coordenador desse processo foi Aiatolá Khomeini, principal articulador da revolução e agora líder religioso da nação. Uma nova sociedade estava sendo gerada. Uma nova sociedade precisava de um novo cinema. O existente até então era identificado como um dos responsáveis pelo declínio moral do Irã. Baseados nos filmes farsi, os revolucionários enxergavam o cinema como um foco de decadência e de corrupção dos valores religiosos, em vista de sua evidente contaminação pelos valores ocidentais.

Num primeiro momento, houve a destruição de algumas salas de exibição e a censura recaiu tanto sobre os filmes estrangeiros quanto sobre os filmes nacionais. Mas não fazia parte dos planos do novo regime acabar com o cinema, e sim usá-lo a seu

---

<sup>6</sup> “These films were important in the sense that they challenged the formulaic and indulgent escapism of the Iranian commercial cinema, increased the profile of Iranian cinema abroad, and sought to develop new and experimental forms in seeking to critically engage with and explore the social, political and cultural realities of the Iranian past and present.” (EGAN, 2005: 32 - tradução nossa)

favor. Khomeini apoiou o seu desenvolvimento desde que alinhado aos interesses da nascente república islâmica. A idéia era usar o cinema como instrumento ideológico para combater a ocidentalização da sociedade iraniana e contribuir para sua islamização.

O projeto de islamização da sociedade no campo das artes se concretizou com a criação do Ministério da Cultura e da Orientação Islâmica. Uma das prioridades desse Ministério foi a de desenvolver um estilo de fazer filmes que fugisse aos padrões hollywoodianos. Em virtude disso, o novo cinema revolucionário que se delineava no Irã estava alicerçado na liberdade intelectual, formal e econômica, o que pressupunha um cinema afastado da influência comercial e em declarada guerra contra o imperialismo.

Esse cinema objetivava dizer a verdade, buscar outra linguagem capaz de enviar uma mensagem social ao espectador. O trabalho do cinema revolucionário, alegaram, não deveria limitar-se a uma denúncia negativa, nem apelar para a reflexão; ele deve ser uma convocação para a ação. (SARD, 2006 : 173)<sup>7</sup>

Esse novo cinema renunciou à intriga individual e ao herói isolado. Se em um filme alguém se destaca da multidão, é como tipo social, representante de determinado grupo. Os filmes procuravam inspirar os espectadores a seguir os princípios do Islã e lutar pela sua propagação. Outras obras que se destacaram no período pós-revolucionário foram os filmes de guerra produzidos durante a guerra Irã-Iraque (1980-1988).

No início dos anos 90, uma mudança nos rumos tomados pelo cinema iraniano fazia-se necessária. Era preciso lidar com os problemas da vida contemporânea no Irã. Ao mesmo tempo, era necessária uma reconciliação com o circuito ocidental que possibilitasse a distribuição de filmes iranianos no exterior. É nesse contexto que despontam, no cenário internacional, os cineastas Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf. Em 1997, enquanto *Gabbeh* (Makhmalbaf, 1996) surpreende o ocidente com sua mistura de realismo e poesia, *O gosto de cereja* (Abbas Kiarostami, 1997) ganha a palma de ouro no Festival de Cannes.

<sup>7</sup> "This cinema aimed to tell the truth, to search for another language capable of sending a social message to the spectator. The work of revolutionary cinema, it was claimed, should not limit itself to negative denunciation, nor to appealing for reflection; it must be a summons for action." (SARD, 2006: 173 - tradução nossa)

### **Kiarostami e Makhmalbaf : O ocidente redescobre o Irã**

Abbas Kiarostami ocupa um lugar de destaque na história do cinema iraniano. Como comenta Ishaghpour, “seu sucesso abriu uma janela entre o Irã e o Ocidente pela qual passaram muitos outros filmes iranianos” (ISHAGHPOUR, 2004: 121). Hamish Dabashi também credita a esse cineasta o reconhecimento internacional da cinematografia do Irã. Para ele, “Abbas Kiarostami é como uma locomotiva que puxou o trem do cinema iraniano para dentro da arena global” (DABASHI, 2001: 11).<sup>8</sup> O principal marco, nesse sentido, foi o ano de 1997, quando o cineasta ganhou a Palma de Ouro em Cannes pelo filme *Gosto de cereja* (1997). Contudo, a importância de Kiarostami para essa cinematografia é anterior à década de 90. Em 1966, a convite do diretor do Kanun (sigla do instituto para o desenvolvimento intelectual da criança e do adolescente) ele ajudou a fundar o departamento de cinema dessa instituição, tornando-se seu primeiro diretor. Tal instituição governamental foi uma das poucas que sobreviveram à revolução islâmica de 1979.

Dabashi comenta que, em 1970, sob o comando de Kiarostami, tal departamento foi o centro do maior movimento do cinema iraniano, sendo responsável pela formação de jovens cineastas que se tornariam referências nos anos posteriores. Segundo Alessandra Meleiro, o principal atrativo do Kanun era oferecer aos artistas uma liberdade de criação nas suas produções que eles não encontrariam em nenhum outro lugar do Irã. O resultado, conforme Kiarostami, foi que os filmes produzidos por esse instituto causaram uma ruptura no cinema iraniano:

O cinema inaugurado pelo trabalho deste instituto, a partir dos anos 70, continha uma reflexão geralmente ausente dos filmes da época. O cinema que estava na moda era, por um lado, o cinema comercial cujo único objetivo era divertir os espectadores e, por outro, um cinema de vanguarda, que não conseguia relacionar-se com os espectadores. Os filmes produzidos pelo nosso instituto estavam a meio caminho entre esses dois gêneros de cinema. (KIAROSTAMI apud MELEIRO, 2006: 42)

---

<sup>8</sup> “Abbas Kiarostami is like a locomotive that has pulled the train of Iranian cinema into the global arena.” (DABASHI, 2001: 11 - tradução nossa)

Foram as condições geradas por esse órgão estatal que permitiram a Kiarostami desenvolver um cinema de cunho autoral que, apesar dos fortes traços pedagógicos, não abriu mão da inventividade. Conforme ressalta Rosenbaum,

o que parece especialmente pertinente é que para Kiarostami, os fundos estatais e institucionais removeram as demandas usuais da produção comercial, de modo que lhe possibilitou desenvolver seu estilo livre de restrições em relação à narrativa, ação e questão temática. (ROSENBAUM, 2003: 09)<sup>9</sup>

Esses anos de formação cinematográfica no Kanun foram essenciais para Kiarostami criar uma obra cujo grande diferencial é o destaque que ela reserva ao real. Manifesto desde o momento da concepção do filme, ele funciona em geral como elemento ativador da criação. A idéia de *Close-up* (1990), por exemplo, surgiu de uma notícia de jornal que relatava a prisão de um homem que se fez passar pelo cineasta Makhmalbaf. *E a vida continua* (1992), por sua vez, é fruto de uma viagem feita pelo cineasta às áreas afetadas por um terremoto em busca dos meninos que atuaram em *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987).

Os caminhos que levaram Mohsen Makhmalbaf ao cinema foram bem diferentes dos de Kiarostami. Em Makhmalbaf, há uma motivação política aliada à uma crença religiosa. Interessado nas questões políticas de seu país, ainda na adolescência, o futuro cineasta se une a um grupo militante contra o regime do Xá Reza Pahlevi. Aos 17 anos, Makhmalbaf foi seriamente ferido, depois de tentar roubar a arma de um policial para assaltar um banco, ação planejada pelo seu grupo militante. Em decorrência desse fato, ele ficou preso por quatro anos.

Ao ser solto, iniciou-se um período de experimentação artística na sua vida. Makhmalbaf escreveu peças de teatro, contos e roteiros de cinema. Nesses primeiros anos pós-revolução, ele se juntou à Organização de Propaganda Islâmica. Nela, artistas se dedicavam a difundir os valores do islamismo através da arte. Em 1982, ele

---

<sup>9</sup> “What seems especially pertinent is that for Kiarostami, state and institutional funding removed the usual demands of commercial filmmaking, so that he was able to develop his style free of constraints regarding narrative, action and subject matter.” (ROSENBAUM, 2003: 09 - tradução nossa)

realizou seu primeiro filme islâmico, *Nassouh's repentance*<sup>10</sup>. Quando percebeu que os caminhos tomados pela revolução não eram bem o que ele imaginava, Makhmalbaf retirou seu apoio. Neste momento, de colaborador, ele passa a ser alvo dos censores, ao se afastar de temas religiosos e revolucionários.

Egan identifica quatro períodos temáticos na produção do cineasta. A primeira fase, de 1982 a 1985, marcada pela produção de obras islâmicas, abarca seus primeiros quatro trabalhos. Eles se configuram como filmes de propaganda que refletem o idealismo e a fé do cineasta no recém-fundado governo Islâmico. O seu segundo período é dominado pela temática social. Nesse momento, Makhmalbaf já tinha rompido com o governo Islâmico. Fazem parte desse período três filmes: *O ambulante* (1986), *O ciclista* (1987) e *Feridas de um casamento* (1988). Esses trabalhos, para Egan, documentavam o curso e o desenvolvimento da revolução na sua primeira década e como o Irã se encontrava nessa ocasião.

O terceiro período se inicia com *Time of love* (1990) e termina com *Um instante de inocência* (1996). Ele é marcado pela dúvida. Makhmalbaf nesse período, segundo Egan, desenvolve um cinema mais reflexivo e filosófico. Um dos questionamentos presentes nessa fase diz respeito ao próprio cinema. O cineasta se interroga sobre o potencial dessa arte em representar o real, seu poder de persuadir os espectadores e de alterar o real, assim como a responsabilidade do diretor frente ao cinema e à sociedade na qual ele está inserido. Fazem parte desses questionamentos os filmes *Era uma vez no cinema* (1991), *O ator* (1992), *Ghajar Dynasty* (1992) e *Salve o cinema* (1995). É nesse período que Makhmalbaf se torna renomado no ocidente, em especial por conta de *Salve o cinema*.

A fase seguinte revela uma preocupação com a posição do indivíduo na sociedade, aliada a uma preocupação formal com a obra, como pode ser averiguado em *Gabbeh* (1996) e *O silêncio* (1998). Alguns críticos viram nisso, um escapismo do cineasta, como se ele tivesse abandonado as questões políticas para tratar das questões de caráter estético. Egan rebate tal crítica dizendo que, no Irã, a concepção

---

<sup>10</sup> Adotamos a seguinte convenção para apresentar os títulos dos filmes de Makhmalbaf: para os que foram lançados no Brasi, utilizamos a tradução que consta no *site* da Mostra Internacional de São Paulo ([www.mostra.org](http://www.mostra.org)). Para os demais, utilizamos a tradução em inglês presente no livro de Eric Egan (2005).

de uma arte política é complexa e abarca um estudo da condição humana e também uma interrogação sobre a arte cinematográfica. Na visão de Egan, “O cinema de Makhmalbaf tem sido, em diferentes tempos e em vários graus, uma tentativa de salvar a humanidade, de salvar seu país e de salvar a si mesmo através do esforço de apresentar a simplicidade, alegria, beleza e poesia da vida cotidiana” (EGAN, 2005: 17).<sup>11</sup>

## 2.2. O real sob a forma da restituição

Ainda está por ser lançada uma publicação que avalie, em termos estilísticos, a importância do cinema iraniano surgido nos anos 90. Da bibliografia disponível para pesquisa, destacamos *O real: cara e coroa*, de Youssef Ishaghpour, um iraniano radicado na França e *L'évidence du film*, do filósofo francês Jean-Luc Nancy. No seu livro, Ishaghpour, aborda o real na obra de Abbas Kiarostami, tanto nas fotografias como no cinema. *L'évidence du film*, por sua vez, assume a forma de um belo ensaio sobre as inovações que a obra de Kiarostami proporciona ao cinema. Apesar de ambos se reportarem especificamente ao cinema de Kiarostami, acreditamos que algumas das idéias desses teóricos são pertinentes para os dois filmes que analisamos. Em vista disso, faremos uma modesta seleção daquelas que acreditamos serem válidas para o *corpus* desta pesquisa.

Em Ishaghpour, o cinema, tal como praticado por Kiarostami, é um meio de dar a ver realidades simples escondidas por trás de realidades aparentes. Segundo Ishaghpour, tais realidades se manifestam no seu próprio aparecer na obra cinematográfica. “Não de modo imediato, mas por uma restituição, por uma reconstrução – portanto à segunda vista: representa-se o que já foi e não é mais igual a si mesmo, nem ao que fora da primeira vez” (ISHAGHPOUR, 2004: 105). Consideramos esse movimento presente nas duas obras analisadas. Elas permitem que realidades simples manifestem-se a partir da reconstrução de eventos acontecidos no mundo histórico e social. O modo como esse evento é abordado pelos filmes

---

<sup>11</sup> “Makhmalbaf’s cinema has at different times and to varying degrees been an attempt to save humanity, to save his country and to save himself by attempting to present the simplicity, joy, beauty and poetry of everyday life.” (EGAN, 2005: 17 - tradução nossa)

representa uma segunda vista do que ocorreu. Ao entrar no filme, ele já não ocorre como da primeira vez.

O papel da ficção é essencial nesse processo de manifestação das realidades simples, contudo ela aparece de modo ligeiramente deslocado do usual. Para Ishaghpour, não se trata de transpor a realidade para o universo da ficção, mas sim de utilizar a ficção para restituir à realidade uma plenitude que ela não chegaria a atingir por si só. Nesse contexto, ele formula a seguinte definição sobre o cinema de Kiarostami: “que ‘a realidade chegue a desempenhar seu próprio papel’, a se consumir, a parte escondida vindo a se manifestar na aparente, através de uma reconstituição que esbate as fronteiras do documento: essa me parece uma boa definição desse cinema” (ISHAGHPOUR, 2004: 110). Acreditamos que essa seja uma boa definição para o cinema praticado pelos filmes que analisaremos. Neles, a realidade comparece através, principalmente, das pessoas reais que lá estão desempenhando o seu próprio papel. Neles, a pretensão dominante não é documentar o evento passado, mas apropriar-se dele de tal forma que a realidade vivida fora do cinema possa ser restituída a si mesma pela força dessa arte.

Os filmes analisados não tentam simplesmente contar uma história acontecida no mundo histórico e social na qual seja possível criar uma identidade entre o fato narrado pelo cinema e o fato vivido no mundo real. Pelo contrário, eles pretendem explicitar a diferença que esses dois eventos sempre guardam. Segundo Ishaghpour, “é por essa brecha, essa diferença, e não na identidade entre o acontecimento e o mundo – que lhe é exterior, que lhe preexiste e sobrevive – que se cria um sentimento de um mundo em si mesmo, irredutível a um sentido ou um acontecimento” (ISHAGHPOUR, 2004: 118).

Jean-Luc Nancy, por sua vez, acredita que os filmes de Kiarostami testemunham a renovação do cinema, ao mostrarem um outro mundo que não o retratado pela chamada Civilização das Imagens ou, nos dizeres de Comolli, pela Sociedade do Espetáculo. Nancy também ressalta que, apesar de mencionar Kiarostami como emblema desse novo cinema, ele não é seu único representante. Tal cinema não está preocupado nem em criar a representação de um mundo pré-concebido, nem em

desconstruir totalmente a representação. Ele se ocupa, principalmente, em realizar uma apresentação do mundo em si, que coloca em evidência uma forma do mundo por meio da qual algo da essência do cinema e de nossa existência com ele é expressa. A evidência gerada pelo cinema, para Nancy,

é aquela da existência de um olhar através do qual um mundo em movimento sobre si mesmo, sem céu ou sem cobertura, sem lugar fixo de amarração ou de suspensão, um mundo sacudido por tremores e atravessado por ventos pode se restituir seu próprio real, e a verdade de seu enigma (que não é certamente sua solução). (NANCY, 2001: 45)<sup>12</sup>

Nessa passagem, percebemos a convergência do pensamento de Nancy com o de Ishaghpour, quando o primeiro afirma que esse novo cinema é capaz de restituir a si mesmo seu próprio real. No entanto, Nancy considera que a restituição do real se dá por meio da construção de um olhar cinematográfico que respeita o mundo e a sua verdade. Para ele, restituir o real é olhar genuinamente para ele. Essa olhar diz respeito tanto ao olhar do realizador para o mundo quanto ao olhar do espectador construído pelo filme.

Nesse contexto, o olhar do espectador “não fica mais, de início, diante de uma representação nem de um espetáculo, mas antes de tudo (e sem, no entanto, suprimir o espetáculo) ele se encaixa num olhar: o olhar do realizador” (NANCY, 2001: 17).<sup>13</sup> O filme é ajustado e concebido a partir do olhar do cineasta, de modo a fazer o olhar do espectador entrar em sintonia com seu olhar. Mas não podemos nos esquecer que o olhar do cineasta está voltado para o real, que é para onde deve convergir o olhar do espectador. Nesse sentido, Nancy considera esse novo cinema como expressão da arte do olhar, no sentido daquilo “que torna possível e que demanda um mundo que somente reenvie a ele mesmo e a seu real” (NANCY, 2001: 19).<sup>14</sup>

<sup>12</sup> “L’évidence du cinéma est celle de l’existence d’un regard à travers lequel un monde en mouvement sur lui-même, sans ciel ou sans enveloppe, sans lieu fixe d’amarrage ou de suspension, un monde secoué de tremblements et traversé de vents peut se redonner son propre réel, et la vérité de son énigme (qui n’est certes pas sa solution).” (NANCY, 2001: 45 – tradução nossa)

<sup>13</sup> “ne fait plus d’abord face à une représentation ou à un spectacle, mais avant tout (et sans pour autant supprimer le spectacle) il s’emboîte, dans un regard: le regard du réalisateur.” (NANCY, 2001: 17 – tradução nossa)

<sup>14</sup> “que rend possible et que demande un monde qui ne renvoie qu’à lui-même et à son réel.” (NANCY, 2001: 19 – tradução nossa)

Em vista dessas questões, se fossêmos eleger um nome para o realismo dos filmes iranianos investigados, escolheríamos a denominação de realismo restitutivo. Acreditamos que a idéia de o filme restituir a realidade a si mesma, presente nos dois teóricos, é significativa do que acontece nos dois filmes investigados. Em *Close-up*, o protagonista tem sua vida restituída através da intervenção do cinema na sua aventura da vida real. Em *Um instante de inocência*, é também graças à intervenção do cinema que os protagonistas podem ter suas histórias de vidas restituídas por uma recriação cinematográfica do passado.

Esse realismo, diferente do baziniano, não busca revelar algo do mundo, mas sim restituir a ele uma plenitude que só o cinema seria capaz de alcançar. Tal restituição se dá a partir da retomada de episódios acontecidos no mundo histórico e social. Para isso, os cineastas não funcionam como humildes testemunhas desse mundo, como apregoado por Bazin no neo-realismo. Eles não estão apenas por trás das câmeras, eles também aparecem diante delas, ora com seus corpos, ora apenas com suas vozes. Os filmes analisados também não almejam produzir uma neutra transparência.

Nesses dois filmes, a retomada de episódios do mundo histórico e social feita pelo cinema e com a presença do aparato cinematográfico em cena tem como resultado uma obra que retira o espectador do seu lugar habitual no qual ele domina toda a situação narrada. Não do ponto de vista narrativo, uma vez que a narrativa conserva um fio capaz de balizar a compreensão da história contada. Contudo, há algo diferente no modo como essas histórias são trabalhadas no filme, ainda que não fiquemos à deriva dos fatos narrados. O que esses filmes retiram do espectador são os marcos tradicionais que os filmes realistas lançam mão para contar uma história retirada do mundo histórico e social, o que gera uma tensão máxima nos pólos da dúvida e da crença que Comolli caracteriza como sendo a postura do espectador frente ao cinema. A todo momento, ele se indaga se o fato narrado realmente aconteceu ou não, dúvida indecível com os elementos que o filme nos apresenta. No final, o que fica é a afirmação da potencialidades do cinema para lidar com histórias oriundas da vida.

### 3. Passagens do neo-realismo ao realismo iraniano

Eric Egan defende que “um dos aspectos definidores do cinema iraniano tem sido sua habilidade de assimilar, imitar e copiar códigos cinematográficos estabelecidos e modelá-los em novas formas” (EGAN, 2005: 26).<sup>15</sup> Partindo dessa assertiva, identificaremos os elementos que o cinema iraniano contemporâneo herda do neo-realismo italiano e como ele aprofunda e ultrapassa certos procedimentos caros aos neo-realistas. Para isso, recorreremos ao artigo “A mirror facing a mirror”, de Jared Rapfogel, publicado na revista eletrônica *Senses of Cinema* em novembro de 2001. Nele, o autor, além de apresentar características unificadoras do cinema iraniano atual, tendo como base os filmes analisados nesta pesquisa, também compara essa cinematografia com o neo-realismo italiano.

Uma das características atribuídas pelo autor ao cinema iraniano contemporâneo é a auto-reflexividade, prática através do qual um filme exhibe seus próprios meios de produção. Se isso não é novo no cinema, Rapfogel indica que o modo como os iranianos a constroem é distintivo. Ela nunca é um fim em si mesmo. Exemplar para ele nesse sentido são os filmes *Close-up* e *Um instante de inocência*. Eles não só contam uma história, eles contam a história de como essa história está sendo feita.

Outra característica elencada por Rapfogel é a capacidade desse cinema em atrair nossa atenção para detalhes, momentos, qualidades, desviando-nos, por alguns instantes, das nossas expectativas em relação à narrativa. Para isso, eles criam mini-narrativas conectadas à narrativa principal, mas com um certo grau de autonomia. Para Rapfogel, através dessas narrativas paralelas, os cineastas iranianos estão

constantemente realocando a história, guiando-nos para longe do que consideramos a narrativa principal e nos encorajando a nos concentrarmos nos pequenos, efêmeros incidentes que surgem naturalmente e espontaneamente. Eles não têm medo de deixar a cena vagando numa inesperada e aparente direção aleatória, de deixar cada cena se tornar uma mini-narrativa auto-encerrada em si própria. (RAPFOGEL, 2001)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> “One of the defining aspects of iranian cinema has been this ability to assimilate, imitate and replicate established cinematic codes and fashion them into new forms.” (EGAN, 2005: 26 – tradução nossa)

<sup>16</sup> “constantly relocating the story, guiding us away from what we may consider the main narrative and encouraging us to concentrate on the little, ephemeral incidents that spring up naturally and spontaneously. They're not afraid to let a scene wander off in an unexpected, seemingly random direction, to let each scene become a self-enclosed mini-story of its own.” (RAPFOGEL, 2001 – tradução nossa)

Um exemplo dessas mini-narrativas é a cena de *Close-up* em que ficamos do lado de fora da casa com o taxista, enquanto no interior dela está ocorrendo uma prisão. Do lado de fora, indiferente ao que se passa lá dentro, o motorista desce do carro, olha para o céu, colhe flores, chuta uma latinha de aerosol. Em *Um instante de inocência* um bom exemplo é a ida do ex-policial com o jovem que irá representá-lo ao alfaiate. Chegando lá, enquanto o jovem que irá desempenhar o papel de policial experimenta um uniforme, o ex-policial e o alfaiate desenvolvem um interessante diálogo em torno do cinema nos tempos do Xá.

Ao comparar esses dois filmes, Rapfogel também destaca que aquela que talvez seja uma das características mais marcantes do cinema iraniano já se anunciava no neo-realismo italiano: a indefinição de fronteiras entre documentário e ficção. Contudo, para ele, essa indefinição é feita de um modo jamais praticado pelo cinema anteriormente. *Close-up* é o maior exemplo. Ele é o primeiro filme de Kiarostami a borrar tais fronteiras de forma a criar um híbrido inclassificável, na acepção de Rapfogel. Como ressalta o autor, “a história real não está se passando por um documentário, ela inclui o documentário” (RAPFOGEL, 2001).<sup>17</sup>

A sensibilidade à beleza da vida cotidiana, ao que é da ordem do espontâneo e do ordinário e o desejo de capturar o ritmo da experiência vivida são outras características que os filmes iranianos compartilham com o neo-realismo italiano, na concepção de Rapfogel. Contudo, para o autor, a auto-reflexividade de filmes como *Close-up* e *Um instante de inocência* destoam tanto das produções italianas que ele defende que o cinema iraniano pratica uma espécie de neo-realismo pós-moderno: realismo *ad absurdum*.

Para explicitar melhor sua tese, Rapfogel faz alguns paralelos entre o antigo e o novo realismo. No plano da história, o neo-realismo original retira-as da realidade vivida. O neo-realismo iraniano, por sua vez, conta as que realmente aconteceram no mundo. Do ponto de vista da interpretação, atores não profissionais são substituídos pelas pessoas reais que vivenciaram a história narrada. A ilusão de contato direto com a experiência vivida, própria ao neo-realismo italiano, é quebrada pela presença dos

---

<sup>17</sup> "The real story hasn't been passed off as a documentary - it encompasses the documentary." (RAPFOGEL, 2001 – tradução nossa)

próprios diretores nos filmes iranianos. Enquanto o neo-realismo italiano tentou abolir as convenções dramáticas para nos colocar em contato direto com a vida, essas duas produções iranianas querem nos fazer lembrar que estamos vendo um filme, fazendo suas ficções se passarem por documentários.

As questões colocadas por Rapfogel parecem muito pertinentes quando comparamos essas duas obras primas do cinema iraniano (*Close-up* e *Um instante de inocência*) com a maior parte da produção do neo-realismo italiano. O autor foi muito preciso ao elencar as mudanças mais significativas. Contudo, quando essas experiências iranianas são confrontadas com o filme neo-realista *A história de Caterina* (1953), algumas diferenças expressivas caem por terra. Esse curta, como vimos, parte de uma história que realmente aconteceu no mundo histórico e social. Nela, também as próprias pessoas que viveram o evento primeiro interpretam a si mesmas na tela. A ilusão de contato direto com a vida é quebrada, mas por outra via. Não pela presença do diretor, mas pela presença de um narrador que baliza o caminho.

A identificação de proximidades entre as propostas dos filmes iranianos estudados e a experiência zavattiniana, contudo, não invalida a hipótese de que a cinematografia iraniana inaugura uma nova modalidade de realismo. Retomemos a idéia de Egan de que o cinema iraniano não é responsável pela criação de novos códigos cinematográficos, mas pela utilização deles de uma maneira muito própria. Em virtude disso, podemos inferir que o novo realismo iraniano está assentado não na invenção de novos elementos realistas, mas na utilização de elementos e procedimentos já existentes de forma diversa. O esforço desta pesquisa será evidenciar esse deslocamento no uso de procedimentos já utilizados e como eles geram outros efeitos no espectador.

#### **4. Em defesa de um novo realismo**

Conforme vimos no capítulo anterior, os filmes realistas geralmente criam um mundo ficcional que se assemelha ao mundo tal qual o concebemos e o experienciamos. Nesse sentido, eles são governados pela lógica da semelhança.

Vamos denominar tal realismo de icônico.<sup>18</sup> Filmes construídos a partir desse realismo produzem uma semelhança com acontecimentos do mundo histórico e social sem estabelecer uma conexão material com tal mundo.

No entanto, no universo realista, nem todos os filmes são governados pela lógica icônica. Há aqueles que narram histórias acontecidas no mundo real, trazendo para o interior do filme elementos desse mundo. Denominaremos esse realismo de indicial.<sup>19</sup> A partir da forma mais ou menos forte com que os filmes que se utilizam desse realismo se vinculam ao real, vamos definir dois tipos de realismo indicial: o degenerado e o genuíno.<sup>20</sup>

Os filmes comumente denominados de “baseados em fatos reais” são exemplares do realismo indicial degenerado. O que os particulariza, em relação aos filmes cujo realismo é icônico, é que o fato narrado tem origem no mundo histórico e social, cabendo ao cinema o papel de recontá-lo. De um modo geral, tais filmes tornam públicas histórias da vida real. Neles, o modo como pessoas enfrentam uma situação da vida tem impacto não só na sua própria existência, mas também na comunidade na qual a situação aconteceu. *A lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) e, mais recentemente, *Milk* (Gus Van Sant, 2008) são exemplos desse tipo de filme. O que neles foge à lógica do realismo icônico é justamente o fato de a história ser retirada do mundo histórico e social, e não apenas inventada de tal forma que pareça ter acontecido.

A vinculação dessas narrativas com eventos que aconteceram no mundo histórico e social é feita através da utilização de letreiros, seja no fim ou no início, afirmando que os acontecimentos narrados tiveram lugar no mundo extra-fílmico.

---

<sup>18</sup> O nome dado a esse realismo é uma referência direta ao termo *ícone*, de Charles Sanders Peirce. De acordo com ele, “o ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa: simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança.” (PEIRCE, 1990: 73).

<sup>19</sup> Novamente fazemos menção à semiótica peirceana. Para Peirce, o índice é “um signo ou representação que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) tanto com o objeto individual por um lado, quanto por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo” (PEIRCE, 1990: 74). Para sermos fiéis à matriz peirceana, devemos lembrar que esse realismo indicial traz embutido um realismo icônico.

<sup>20</sup> Peirce utiliza a terminologia *signo genuíno* para se referir aos signos cujas relações triádicas existem *a priori*; e a terminologia *signo degenerado* para se referir aos signos cujas relações triádicas não estão prontas de antemão, cabendo ao intérprete a tarefa de completá-la durante o ato de interpretação.

Contudo, suprimindo-se esses letreiros, tais obras poderiam ser facilmente confundidas com filmes realistas cujas histórias lembram algo que poderia acontecer no mundo real. Isso se dá porque a forma como a história é trabalhada nesses filmes serve-se, sobretudo, das estratégias típicas do realismo icônico.

Desse modo, tais filmes possuem um caráter indicial muito fraco, primeiro, porque eles se referem aos eventos de forma lógica, uma vez que se referem ao mundo histórico e social, de acordo com as representações e convenções que dispomos acerca dele. Além disso, tais filmes, quando se autodenominam “baseados em fatos reais”, adquirem certas liberdades para recriar os eventos aos quais se reportam. Do ponto de vista do espectador, tal rótulo explicita, de saída, que o episódio original é usado como base para a recriação ficcional, não havendo, dessa forma, nenhuma aspiração do filme em construir uma correspondência direta e perfeita com o seu referente. Nesse sentido, os espectadores têm consciência de que o que estão vendo na tela não é o evento tal como “realmente” aconteceu, mas uma recriação ficcional do mesmo através do uso de representações e convenções do mundo histórico e social que se encontram registradas em documentos, relatos ficcionais e jornalísticos ou disseminadas pela tradição oral.

O realismo indicial genuíno, por sua vez, pode ser encontrado tanto nos filmes de reencenação quanto nos filmes investigados nesta pesquisa. Contudo, ambos guardam diferenças expressivas. Antes de apontá-las, mostraremos como eles se distinguem do realismo indicial degenerado. A principal distinção consiste no fato de o realismo genuíno fazer referência a um evento do mundo histórico e social não apenas do ponto de vista lógico, mas também material. Nesse tipo de realismo, o principal elo indicial que une o filme ao episódio real é a presença em cena das pessoas que viveram tal evento no mundo histórico e social.

No entanto, dependendo do modo como a *mise-en-scène* cinematográfica for construída no realismo indicial genuíno, a aparição dessa pessoa real na tela pode se dar de forma tão atenuada que seja possível perceber no filme resquícios de um realismo indicial degenerado. É o que acontece na experiência neo-realista de Zavattini. O realismo desse curta é indicial do tipo genuíno devido à presença inegável de

Caterina como protagonista, criando uma conexão material entre o filme e o mundo real. Contudo, como vimos, algo na estrutura do filme não funciona e a presença física da própria Caterina em cena não diz da sua existência para além do filme. Ela poderia se passar por uma atriz encenando um papel que nada diz da sua biografia, não fosse o narrador em *off*, apresentando-a como ser do mundo histórico e social, que, diga-se de passagem, é uma estratégia que lembra bastante os letreiros dos filmes “baseados em fatos reais”. Nesse sentido, resolvemos denominar tal experiência de realismo indicial genuíno de segunda ordem, reservando aos filmes analisados nesta pesquisa o título de realismo indicial genuíno de primeira ordem. Isso porque acreditamos que os filmes que compõem nosso *corpus* possuem o maior grau de indicialidade que um filme ficcional já alcançou até o momento.

Nos filmes que elegemos como representantes de um realismo indicial genuíno de primeira ordem não ocorre simplesmente a recriação ficcional de um evento acontecido no mundo histórico e social, mas a sua apropriação visando a construção de um evento fílmico que, apesar de se reportar ao primeiro, não se esgota nele. Em *Um instante de inocência*, por exemplo, há a construção de uma complexa estrutura em *mise-en-abyme* na qual assistimos a um filme que mostra a produção de um outro filme que intenta contar o episódio real que aconteceu entre o diretor do filme, o cineasta Makhmalbaf, e um policial, há vinte anos. *Close-up*, por sua vez, conta a história, também verídica, de um homem que fingiu ser o renomado cineasta Makhmalbaf para uma família iraniana, lançando mão de recursos diversos, como o uso de entrevistas, a gravação do julgamento do acusado e a reencenação dos eventos passados. Assim como *A história de Caterina*, os filmes investigados utilizam as pessoas que vivenciaram o evento no mundo histórico e social como atores, mas de uma forma distinta da que foi feita na proposta zavattiniana. Outro ponto distintivo dessas obras é o fato de elas não aderirem à estética da transparência, tal como ela é foi abordada no primeiro capítulo.

Tomando como base a noção de real de Comolli<sup>21</sup>, podemos dizer que os filmes que trabalham com um realismo indicial genuíno de primeira ordem reportam-se aos relatos do mundo histórico e social, de forma a permitir que o real intervenha verdadeiramente neles. Tais intervenções ocorrem de uma forma tão complexa que não é possível identificar na estrutura do filme quais foram escolhas deliberadas do diretor daquelas que foram fruto da pressão exercida pelo real na representação.

Em virtude dessas diferenças expressivas entre os filmes analisados e as outras categorias de realismos indiciais aqui apontadas, elegemos como parâmetro de análise os elementos abaixo. Através da análise desses pontos, pretendemos evidenciar a complexidade e a ambigüidade que envolvem as relações que tais obras estabelecem com os eventos a que se reportam.

### **1. A retomada do episódio passado**

Pretendemos analisar como cada filme se apropria do episódio passado, realizando um contraste entre o evento vivido no mundo histórico e social e o evento narrado no filme. Nosso intuito não é comparar se o narrado na obra coincide com o vivido no mundo histórico e social, mas sim evidenciar que esse evento não é simplesmente recriado no interior da obra, mas trabalhado pela *mise-en-scène* cinematográfica, com vista a produzir algo novo no filme e para o filme.

### **2. A adoção de atores-personagens**

Ao retomar um evento real, os filmes a serem analisados escalam como atores as pessoas que o vivenciaram no mundo histórico e social. Denominaremos ator-personagem essa pessoa real tomada pelo filme, expressão que tomamos emprestada de Comolli (2008), que a utiliza para indicar a coincidência entre ator e personagem num filme. Numa cena realista típica, personagem e ator são duas figuras que não se confundem, sendo o personagem um papel interpretado por um ator contratado. Tal

---

<sup>21</sup> Lembremos que Comolli toma por real tudo aquilo que é o referente de nossas representações, mas que não pode ser totalmente apreendido por elas. Se algo do real é captado pelo aparato cinematográfico, é sempre sob a forma indireta de um resíduo, de um vestígio. Como pontua o autor: “o cinema traz o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – todos os buracos ou todas as contornos que de pronto nos é dado sentir, experimentar, pensar” (COMOLLI, 2008: 148).

ator emprega seu corpo, sua fala, seus gestos para dar vida a esse personagem. O mesmo não pode ser dito quando se trata de um ator-personagem. Falar de ator-personagem é garantir a existência no mundo de um ser que vivenciou as situações narradas no filme. Mas é um pouco mais que isso. É afirmar que o ator que encarna determinado personagem é a própria pessoa que inspirou sua criação. Nesse contexto, o ator dá vida ao personagem duas vezes. A primeira é quando o ator empresta sua história de vida para a criação da vida do personagem. A segunda vida que o ator concede ao personagem é através de sua interpretação. Na análise, pretendemos evidenciar o modo peculiar como esses atores-personagens são inseridos na história contada pelo filme.

### **3. A aparição do real no interior do filme**

Em algumas seqüências das obras analisadas, o espectador tem a impressão de acompanhar o desenrolar de um evento no momento mesmo em que ele acontece. É como se no interior da ficção houvesse uma captação direta do real, nos moldes documentais. Essa sensação é criada pela presença do diretor e de sua equipe, que realizam uma filmagem que capta o desenvolvimento do fato em sua instantaneidade, incorporando inclusive os imprevistos. Pretendemos analisar as seqüências mais significativas dos filmes em que o aparato cinematográfico se dá a ver, buscando entender quais implicações esse procedimento têm tanto na apropriação do evento do mundo histórico e social quanto na aparição dos atores-personagens.

### Capítulo 03. *Um instante de inocência*

Em *Um instante de inocência*, Makhmalbaf inventa uma outra forma de retomar cinematograficamente um evento acontecido no mundo histórico e social. A estratégia básica do filme é o uso de uma estrutura em *mise-en-abyme*, na qual há um filme encaixado dentro do outro: há o que espectador acompanha na tela e o que está sendo realizado no interior do mundo diegético. O primeiro conta a história da realização do segundo. Este, por sua vez, mostra a reconstrução ficcional de um evento real cujos protagonistas foram o cineasta Makhmalbaf e um policial.

O que torna essa obra distintiva é o leve deslocamento que o seu realizador provoca tanto no episódio acontecido quanto no modo de trabalhar com os atores-personagens. Tais deslocamentos impossibilitam o espectador de distinguir as fronteiras entre a cena e a vida. Não porque a cena adquire uma tal transparência que sentimos como se estivéssemos presenciando diretamente um evento da vida, mas porque a *mise-en-scène* cinematográfica é construída de modo a não realizar uma separação convencional entre o filme e o mundo histórico e social. O que reforça essa íntima ligação entre os dois é o modo como o cineasta encontra-se diretamente implicado, não só no evento real, mas também no evento narrado pelo filme. Para melhor percebemos tais deslocamentos, conforme anunciado no capítulo anterior, analisaremos o filme levando em conta os seguintes aspectos: a retomada do episódio passado, a adoção de atores-personagens e a aparição do real no interior do filme.

#### 1. **Desencaixes entre o vivido e o narrado**

*Um instante de inocência* baseia-se num episódio vivido por Makhmalbaf na sua adolescência. Em 1974, ele era membro de um grupo que militava contra o regime do Xá Reza Pahlevi. O grupo planejava roubar a arma de um policial para assaltar um banco e assim obter fundos para expandir suas atividades. O roubo não foi bem sucedido e teve como desfecho o esfaqueamento do policial e a prisão de dois membros do grupo, entre eles, Makhmalbaf. Passados vinte anos, Makhmalbaf, agora um renomado cineasta, espalha nos jornais do Irã a notícia de que está selecionando pessoas comuns para atuarem no seu próximo filme que homenageará os 100 anos de

cinema.<sup>1</sup> Uma multidão comparece aos testes de seleção, dentre eles, o policial que Makhmalbaf havia esfaqueado na adolescência. Motivado por esse reencontro, o diretor convida o policial para realizarem juntos a filmagem do evento que protagonizaram há anos. O policial aceita e o resultado do projeto é o filme *Um instante de inocência*.<sup>2</sup>

O filme, tomado em si mesmo, não fornece a seus espectadores uma indicação precisa de que sua história foi retirada da biografia de Makhmalbaf. Não há um letreiro indicativo da origem do argumento do filme, nem um narrador para balizar o caminho. Mesmo não trazendo essa garantia explícita, há algo nesse filme que nos impede de confortavelmente considerá-lo apenas como uma ficção realista. Um dos indícios fortes de que o espectador está diante de um evento que teve lugar no mundo histórico e social é a presença do próprio cineasta Makhmalbaf em cena como ator-personagem. Presença perturbadora, em se tratando de uma ficção. Abordaremos mais adiante essa questão; por agora interessa-nos compreender como o filme trabalha o fato real no qual se baseia.

Do ponto de vista da diegese, *Um instante de inocência* pode ser dividido em três partes: a primeira mostra os preparativos para filmagem do episódio passado (a seleção do tema e dos atores, seguida dos ensaios); a segunda, detém-se nas filmagens do fato acontecido; e a terceira apresenta a forma final do evento filmado.

O filme em questão não realiza a duplicação do episódio a que se refere, segundo a lógica da transparência. Pelo contrário, ele constrói um mundo diegético no qual está sendo preparada a filmagem do fato vivenciado pelo diretor e pelo ex-policial há vinte anos. Nessa filmagem, Makhmalbaf e o ex-policial atuam como co-diretores, sendo cada um responsável pela seleção e ensaio do ator que o representará quando jovem. Não há um roteiro prévio a guiar os ensaios. Cada um deve não só indicar ao ator algo da sua experiência em relação ao evento, mas também auxiliá-lo a encarnar um personagem que reflita o que eles foram no passado. Desse modo, criam-se dois núcleos no filme, cada um representando uma versão do acontecido. Ora o filme mostra os preparativos da filmagem no núcleo de Makhmalbaf, ora no núcleo do ex-policial. Esses dois núcleos se encontram na terceira parte do filme, na qual se realiza a

---

<sup>1</sup> *Salve o cinema* (1995) é o filme realizado por Makhmalbaf em homenagem aos 100 anos do cinema.

<sup>2</sup> Essas informações extra-fílmicas estão presentes em EGAN, Eric. *The films of Makhmalbaf*. Cinema, politics and culture in Iran. Washington: Mage Publishers, 2005.

filmagem do evento, sem um ensaio prévio entre os dois núcleos. Nesse momento, as versões se chocam, ocasionando algumas refilmagens, antes de se atingir aquela que será a versão final que o filme criará para o evento.

O episódio do passado que liga o cineasta ao ex-policial não é revelado de uma só vez. Ele emerge, de modo sutil, durante os ensaios dos atores. Os diálogos entre os personagens de cada núcleo, gradativamente, levantam o véu que encobre o acontecido, fornecendo as peças do quebra-cabeça do passado. Contudo, montar esse quebra-cabeça é tarefa do espectador. Da observação atenta dos diálogos, é possível inferir a seguinte versão do passado: Makhmalbaf, jovem que deseja salvar a humanidade,<sup>3</sup> combina com a prima, que também compartilha de seus ideais, roubar a arma de um policial que faz guarda num bazar. A prima serviria de isca para distrair a atenção do policial, enquanto Makhmalbaf o desarmaria. Como parte do plano, durante cerca de um mês, a prima passaria, todos os dias, pelo bazar e arrumaria um pretexto para se dirigir ao policial. Finalmente o dia de colocar o plano em ação chega. Nesse dia, quando a prima perguntasse as horas para o policial, o primo se aproximaria e o desarmaria. Algo, contudo, sai errado durante a execução do plano e Makhmalbaf esfaqueia o policial, o que ocasiona a sua prisão e a da prima. Nesse incidente, contudo, algo de inusitado acontece com o policial: sem perceber que a jovem era cúmplice de Makhmalbaf, ele apaixona-se por ela. No dia do incidente, inclusive, ele estava preste a lhe entregar uma flor. Passados vinte anos, o policial bate à porta de Makhmalbaf, pedindo um papel num de seus filmes. Sua esperança é que, ao se tornar ator, ele consiga retomar a história de amor da adolescência que o esfaqueamento interrompera. Essa é a história que o filme nos relata como sendo a história vivida no mundo histórico e social e que o cineasta se propõe a reconstruir no filme.

A história da vida, contudo, é alterada na reconstrução realizada pelo filme. Nela, a cena do esfaqueamento do policial é substituída por uma bela cena na qual o Jovem Policial<sup>4</sup> oferta à prima um vaso com uma florzinha branca, no mesmo instante em que

---

<sup>3</sup> No filme, Makhmalbaf não afirma que quando jovem desejava salvar a humanidade. Estamos inferindo que tal desejo o motivava na juventude, porque o filme nos mostra que o fato de o ator que o representará declarar que deseja salvar a humanidade foi decisivo para que ele fosse selecionado para o papel.

<sup>4</sup> À exceção de Makhmalbaf e de Zinal, o filme não nos fornece o nome dos demais personagens. Sempre que precisarmos nos referir a esses personagens não nomeados, utilizaremos as seguintes denominações: Jovem Makhmalbaf (ator selecionado para o papel de Makhmalbaf), Jovem Policial (ator selecionado para o papel do ex-policial), prima (atriz selecionada para o papel da prima na reconstrução), referências usadas pelo próprio filme.

o Jovem Makhmalbaf oferta ao policial um pão. No mundo diegético, essa alteração é realizada pelos atores que contracenavam. A ação deles - um não terminando a ação que Makhmalbaf efetivamente realizou no mundo real, e outro concluindo a ação que o policial não pôde levar a termo no passado - provoca um desencaixe entre o fato acontecido e o fato narrado no filme. O filme se propunha, a princípio, a fazer uma reconstituição do evento (lembramos da indicação dada ao ex-policial por Zinal de que ele deveria falar para o ator que o interpretaria tudo que fez, pensou ou sentiu no dia do atentado). Contudo, no final, esbarramos com uma recriação que altera o desfecho da história. Esse desencaixe entre o narrado e o vivido se acentua ainda mais, quando tomamos conhecimento pelo próprio cineasta do que de fato aconteceu no passado.

Em entrevista a Hamid Dabashi (2001), Makhmalbaf conta detalhes do episódio que o levou a prisão aos 17 anos. A base da história se mantém. O cineasta, um militante contra o regime do Xá Reza Pahlevi, forma com mais dois amigos um grupo de resistência a esse regime. Em 1974, eles planejam roubar a arma de um policial. Makhmalbaf, por ser o integrante do grupo com mais porte atlético, foi selecionado para provocar o policial. O plano consistia em Makhmalbaf puxar briga com o policial, enquanto um deles roubaria a arma e o terceiro bloquearia o fim do beco com um coquetel *Molotov*. O alvo seria um policial sozinho, pois na época era comum o policiamento ser feito em duplas. Eles escolherem um que vigiava uma rua com dois bancos. Apesar de muito planejarem, sempre acontecia um imprevisto no dia combinado. Makhmalbaf, percebendo que os companheiros estavam prestes a desistir, pressionou-os para que fizessem o ataque num dia determinado, independente da situação. O que sucedeu foi trágico. O uso do explosivo teve que ser abortado, porque o responsável pelo coquetel *Molotov* se molhou com a gasolina e não conseguiria acendê-lo sem se incendiar. Mesmo assim eles prosseguiram com o plano. Durante o ataque, outro imprevisto. O encarregado de roubar a arma não conseguiu retirá-la da cintura do policial. Enquanto Makhmalbaf brigava com o policial, seu companheiro desistiu e saiu correndo. Nesse meio tempo, o policial puxou sua arma. Makhmalbaf se assustou e começou a esfaqueá-lo. O policial, por sua vez, atirou em Makhmalbaf. O tiro acertou no estômago e ele se pôs a correr. Seus amigos tentaram ajudá-lo, mas ele disse que eles fugissem. O policial conseguiu se aproximar de Makhmalbaf e apontou a

arma para sua cabeça. Por sorte, ele não tinha mais bala. Contudo, ele ainda teve forças para dar uma coronhada na cabeça do cineasta, antes de cair inconsciente. Na seqüência, Makhmalbaf levantou-se e continuou correndo. Contudo, logo foi capturado por cidadãos comuns que, além de baterem nele, esfaquearam-no antes de entregarem-no à polícia. Como podemos perceber no relato de Makhmalbaf, o acontecido é muito mais violento e trágico do que o narrado pelo cinema.

Pelo que expomos até o momento é possível identificar três níveis de relatos: há o fato relatado pelo cineasta na entrevista que mencionamos, o fato relatado pelos personagens no filme e o fato recriado pelo filme. A comparação desses três níveis de relatos nos mostra que eles possuem pontos de contatos, mas não coincidem inteiramente. A não coincidência entre o fato relatado no mundo real e o relatado pelos personagens é totalmente apagada no filme. Só tomamos conhecimento do deslocamento da história original quando temos acesso a informações extra-fílmicas, como a entrevista citada. A partir dela, percebemos que o modo como a história é relatada no filme diminui o teor de violência do evento. O cineasta opta por focalizar a violência que ele praticou contra o policial e omite à que ele sofreu. Isso se evidencia pelo fato de a recriação terminar com o esfaqueamento do policial. No filme, nada é dito sobre a reação, também violenta, do policial e das pessoas que o prenderam. Contudo, talvez a alteração mais marcante nesse primeiro momento seja a substituição dos companheiros de causa pela figura da prima. A inserção dessa personagem fictícia é fundamental para criar o ambiente propício para a emergência da história de amor. Ela também se torna um elo indireto entre os dois antagonistas, à medida que é objeto do afeto tanto do Jovem Makhmalbaf quanto do Jovem Policial.

A não coincidência entre o fato relatado pelos personagens e o fato recriado no filme, por sua vez, é testemunhada pelo espectador, já que ela ocorre no interior do mundo diegético, quando os atores alteram as ações originais de seus personagens. Tal alteração, simbolicamente, abre o passado em direções diferentes da original. Isso porque quando o Jovem Makhmalbaf não conclui a ação levada a cabo pelo cineasta no passado, ele anula, nessa nova versão, todos os efeitos negativos que o gesto desencadearia: o esfaqueamento, a prisão, as marcas deixadas no corpo e na mente. O Jovem Policial, por sua vez, conclui uma ação que tinha ficado em aberto no

passado. Nesse caso, ao concluí-la, ele libera todo o potencial positivo que uma ação amorosa tem o poder de desencadear.

## **2. O jogo entre atores e personagens**

Os principais personagens de *Um instante de inocência* são os que compõem os dois núcleos de filmagem. Num deles, há o próprio cineasta, o Jovem Makhmalbaf e a prima. No outro, há o ex-policial, o Jovem Policial e Zinal (assistente de direção de Makhmalbaf). Desses, Makhmalbaf, o ex-policial e Zinal são atores-personagens. O Jovem Policial e o Jovem Makhmalbaf ocupam um duplo lugar: ora aparecem como atores desempenhando o papel de personagens da vida real, ora como atores-personagens. A prima, por sua vez, ora aparece como atriz-personagem, ora como atriz representando uma personagem fictícia. Esta categorização dos personagens indica que não estamos no registro comum dos filmes realistas, nos quais há apenas atores.

Centraremos o estudo dos personagens nas duplas Makhmalbaf / Jovem Makhmalbaf e ex-policial / Jovem Policial. Não é possível estudarmos os componentes dessas duplas de forma isolada, pois ambos compõem as faces de uma mesma moeda. Makhmalbaf e o ex-policial representam o ator-personagem no presente. Já o Jovem Makhmalbaf e o Jovem Policial são os atores contratados para encarnar o que o ator-personagem foi no passado. A princípio, poderíamos pensar que a relação entre os componentes de um mesmo par de personagens é de espelhamento. Como se, por exemplo, a única razão da presença do Jovem Makhmalbaf, no filme, fosse interpretar com maestria o papel de Makhmalbaf na adolescência. Contudo o mecanismo é mais complexo, como veremos a seguir.

### **Makhmalbaf / Jovem Makhmalbaf**

Makhmalbaf e o seu ator, na maior parte das vezes, aparecem juntos em cena. Nessas aparições, Makhmalbaf é sempre ator-personagem, enquanto o jovem ora é ator-personagem (interpreta a si mesmo), ora é ator (representa o personagem de Makhmalbaf na adolescência). Durante os preparativos da filmagem, o jovem ator passa de um papel ao outro. Em certos momentos, conseguimos identificar, de forma tranqüila, que ele está representando a si mesmo, como, por exemplo, na seleção de

atores ou quando ele convida sua prima para participar do filme. Contudo, há algumas seqüências em que é difícil identificar essa oscilação, pois ele muda de lugar com a cena em andamento. Um exemplo é o momento em que ele e Makhmalbaf estão indo à casa da prima do cineasta. Durante o trajeto, Makhmalbaf pergunta ao jovem ator se ele ama uma mulher com a qual gostaria de se casar um dia. O jovem hesita. Makhmalbaf afirma: “*you are ‘eu’ when you are young*”. Ele hesita um pouco mais e responde por fim, que sim. O cineasta lhe pergunta quem ela é, dando-lhe várias opções: filha da irmã de sua mãe; filha da irmã do seu pai; filha do irmão de sua mãe. O jovem nega todas as alternativas. Mas, passado um momento, ele confirma a última opção. A conversa prossegue e o jovem revela ao cineasta que ele costuma emprestar livros à prima e, quando ela os devolve, há flores dentro dele. Além disso, ela tem o costume de sublinhar algumas frases. Na seqüência, Makhmalbaf comenta:

**Makhmalbaf:** *Vamos para a casa da minha prima. Quando era jovem, ela sublinhava os trechos bons dos livros que emprestava. Ela colocava flores lá dentro.*

**Jovem Makhmalbaf:** *Você está me gozando?*

**Makhmalbaf:** *Por que acha isso?*

**Jovem Makhmalbaf:** *Está repetindo o que eu disse.*

**Makhmalbaf:** *Então você está me gozando, porque quando menino, fiz coisas que você está fazendo.*

Seqüência desafiadora. O trecho citado explicita uma coincidência nas histórias de amor dos dois personagens que, de tão grande, beira ao inverossímil. A solução para esse dilema parece residir na frase que Makhmalbaf diz quando o ator hesita ao responder se ama alguém: “*you are ‘eu’ when you are young*”. Essa frase parece um sinal para que o jovem ator mude de registro, que deixe de ser ator-personagem e incorpore o personagem que irá representar no filme. Dali em diante, o que presenciamos não é mais a conversa entre o ator e o diretor, mas a conversa entre o “Velho” e o Jovem Makhmalbaf.

Nas relações entre o ator e Makhmalbaf, podemos inferir que o Jovem Makhmalbaf criado pelo filme não é uma mera reprodução do que foi o cineasta na adolescência, mas a sua atualização através da incorporação de traços do ator no personagem. O jovem ator parece conservar os ideais humanitários do jovem Makhmalbaf, mas sem ser conivente com seus métodos. Na seqüência em que

Makhmalbaf leva os dois atores para a primeira filmagem isso se torna evidente. No carro, o diretor lhes passa as instruções finais sobre a cena a ser gravada. Numa delas, ele diz que se houver uma aglomeração de pessoas, eles devem esbravejar palavras de ordem contra o regime. O ator abre o livro e mostra para a prima a seguinte frase: “*Enquanto houver árvores, haverá vida*”. Em seguida, ele combina com ela que essa será a frase que eles gritarão, caso as pessoas tentem impedi-los. Notemos que uma frase ofensiva foi substituída por um código extremamente poético. Contudo, evidência forte do quanto esse personagem é da ordem da recriação e não da reprodução, é o desfecho do filme. No mundo diegético, aquele personagem que acredita não ser necessário apunhalar ninguém para salvar a humanidade, altera o passado, ao oferecer ao policial o pão (debaixo do qual estava escondida a faca). Ao invés da violência, o alimento.

Tanto nessa alteração do desfecho quanto no momento de seleção do ator, encontramos indícios de que a relação entre o jovem e Makhmalbaf simboliza o embate entre duas gerações. Na seleção do ator que o interpretará, o cineasta dá grande importância à idade do ator a ser escolhido, fazendo questão de selecionar um jovem que tenha efetivamente 17 anos. Talvez porque ele queira um ator que traga consigo a experiência do que é ter essa idade na atualidade. Mas só isso não basta, é necessário alimentar um desejo utópico de salvar a humanidade. Desejo esse que provavelmente animava o cineasta na adolescência. Contudo, ao permitir que o ator se descole do personagem em alguns momentos, o filme dá a ver a diferença entre o que foi Makhmalbaf no passado e o que o jovem é no presente. Simbolicamente, as gerações se confrontam na filmagem da reconstrução. Se o Jovem Makhmalbaf do passado adotou a violência como meio de salvação da humanidade, o Jovem Makhmalbaf do presente busca outra via.

Fato digno de nota em *Um instante de inocência* é que o filme ofusca a presença de Makhmalbaf para ressaltar a figura do jovem ator, que é e não é seu alter ego. Isso fica evidente quando observamos as imagens em que eles aparecem. O jovem é muito mais visado pela câmera e, não raro, apenas ouvimos a voz em *off* de Makhmalbaf. Um exemplo é a cena em que eles estão se dirigindo para a casa da prima do diretor. A

câmera, que parece acoplada ao capô do carro, registra um longo plano-sequência do ator, enquanto ouvimos a voz do cineasta em *off*.

Makhmalbaf aparece em *Um instante de inocência* não como o sujeito civil que no passado cometeu um crime, mas como o diretor do filme. O que não é pouco. Essa presença perturba a representação. Como o filme se insere nos domínios da ficção, estamos e não estamos diante de Makhmalbaf, não o “real”, mas aquele transformado em personagem pelo próprio Makhmalbaf “real”. Nessa posição, o filme enquadra o seu lado profissional, deixando poucas brechas para o seu lado pessoal aparecer. Talvez haja apenas um momento em que esse personagem se apresente de forma mais intimista, quando revela sua motivação para realizar o filme. Tal revelação é feita de forma marginal, numa seqüência cujos protagonistas em cena são Zinal e o ex-policial. O último ameaça abandonar o projeto e o outro o segue rua afora na tentativa de dissuadi-lo. Enquanto acompanhamos Zinal correndo atrás dele, ouvimos, em *off*, a conversa entre Makhmalbaf e o jovem ator.

**Jovem Makhmalbaf:** *Sr. Makhmalbaf, qual é o tema do filme?*

**Makhmalbaf:** *Por que pergunta?*

**Jovem Makhmalbaf:** *Isso me ajudaria a atuar.*

**Makhmalbaf:** *Quero recuperar a juventude com uma câmera.*

Recuperar a juventude com uma câmera. É uma bela declaração da crença do cineasta no poder do cinema em conseguir que refaçamos imaginariamente um percurso (a juventude) que já percorremos e que, no mundo real, não podemos retornar no tempo e vivê-lo novamente. Notemos que Makhmalbaf não deseja apenas lembrar, recordar... Seu desejo é mais que isso. Ele quer recuperar, ou seja, adquirir novamente, recobrar a juventude perdida, mas não de qualquer forma. Ele deseja fazê-lo com os meios próprios do cinema.

Contudo, é importante ressaltar que o que está em jogo, nesse filme, não é apenas como recuperar um evento trágico da biografia do cineasta, mas também como filmar junto com aquele que outrora fora seu inimigo, relacionando-se com ele durante as filmagens de forma a permitir que ele não figure mais na posição de antagonista, mas como um sujeito do mundo histórico e social, com sonhos, expectativas, crenças, desilusões e que também teve sua vida afetada por tal fato.

### **Ex-policial / Jovem Policial**

Esses personagens também aparecem juntos em cena durante os ensaios. O ex-policial é um ator-personagem, enquanto o jovem ator ora é ator-personagem (interpreta a si mesmo), ora é ator (representa o personagem do ex-policial na adolescência). Aqui, contudo, não há ambigüidades na atuação do jovem ator. Podemos perceber que ele só encarna o personagem do ex-policial na reconstrução. Nas demais partes, ele é um ator-personagem. A relação entre o ex-policial e o jovem ator é marcada por um intenso diálogo no qual eles conversam muito sobre o que aconteceu no passado e também sobre as expectativas do ex-policial no presente. O filme passa a impressão de que uma relação de companheirismo se estabelece entre eles ao longo dos preparativos da filmagem. Talvez porque o ex-policial esteja estreando na posição de diretor e o jovem também parece estreiar na posição de ator. Nessa dupla, é a figura do ex-policial que ganha destaque. Quase nada sabemos do jovem. É interessante notar que o ator que representa Makhmalbaf tem uma ligação existencial com o papel que ele irá desempenhar, uma vez que compartilha dos mesmos ideais que seu personagem. O ator que interpretará o ex-policial, por sua vez, não possui essa ligação. O principal critério de sua seleção é uma certa semelhança física com o policial na época do evento.

O início da relação entre esses personagens é conflituoso. O ex-policial escolhe um jovem fotogênico para fazer seu papel, mas o cineasta opta por outro que ele acredita parecer-se mais com ele quando jovem. O ex-policial não aceita o jovem escolhido, mas depois se conforma. Na verdade, ele confessa que queria representar seu próprio papel, mas na impossibilidade, ele não se importa com quem o representará. Resolvido o conflito, o ex-policial dá início aos ensaios. A convivência dos dois será marcada em grande parte pelos ensaios, ao contrário da anterior, na qual não vemos Makhmalbaf ensaiar o jovem que o representará. O ex-policial ensina ao jovem como era o seu antigo ofício: como ficar de guarda, como fazer continência, como passar em revista a uma tropa. Em seguida, eles se dirigem ao bazar onde o evento aconteceu e lá o ex-policial mostra ao ator onde ele estava no dia do atentado e o que estava fazendo.

À medida que o filme se desenrola, o personagem do Jovem Policial vai sendo construído de modo a espelhar o que foi o ex-policial há 20 anos. Isso pode ser percebido durante os ensaios, quando o ex-policial treina o jovem para que ele faça as mesmas coisas que ele fez no passado. Há inclusive um cuidado com a precisão dos gestos executados pelo ator. Contudo, quando o ex-policial percebe que a jovem pela qual ele se apaixonara não estava interessada nele e era apenas uma armadilha plantada por Makhmalbaf para distraí-lo, há um desvio de rumo na construção do personagem. O policial recusa o papel que teve no passado. No presente, sentindo-se traído no passado, o ex-policial não deseja mais entregar a flor. Ele deseja alvejar a jovem como uma forma simbólica de o presente se vingar do passado. É essa a nova diretriz que ele fornece ao seu ator, depois que a verdadeira identidade da moça é revelada numa das tentativas de filmagem da reconstrução. Desse modo, é pela força das circunstâncias que o ator que encarna o jovem policial é obrigado a escolher se fará cumprir o que foi ou criará um novo desfecho, mais sombrio que o primeiro, passando de vítima a agressor. Nessa encruzilhada, o ator cria uma via alternativa para o destino do seu personagem, ao oferecer a flor à moça. Assim, podemos dizer que o personagem do Jovem Policial que emerge na reconstrução é resultado de uma dupla criação: do ator-personagem, do modo como ele imagina que foi no passado, e do ator que cria o personagem não só de acordo com as orientações que o ator-personagem lhe passa, mas com as percepções que ele cria do próprio ator-personagem a partir da convivência com ele.

O ator-personagem do ex-policial, por sua vez, ao contrário de Makhmalbaf, tem seu lado pessoal ressaltado. Nas conversas informais que ele trava nos intervalos dos ensaios e filmagens com Zinal e o ator que o representará, surgem as lacunas através das quais o espectador é colocado em contato com seus sonhos, suas aspirações mais íntimas em relação a esse projeto. Talvez os momentos mais marcantes nesse sentido sejam dois diálogos entre ele e o jovem ator, um quando eles estão indo dormir e outro quando o ex-policial resolve abandonar o projeto. Segue abaixo transcrição desses trechos:

**Ex-policial:** *Por que ela não voltou para me ver?*

**Jovem Policial:** *Pode achar que está morto.*

**Ex-policial:** Talvez ache mesmo. Senão, ela teria voltado. Durante um mês, ela inventou desculpas para me perguntar as horas ou pedir informações. Para me procurar tantas vezes, devia me amar.

**Jovem Policial:** Não sei se você é um ator ou um sonhador. Simplesmente não sei.

**Ex-policial:** Sou um ator e quero um papel importante para encontrar essa garota de novo. Não perderei o diretor se não me der um papel importante.

**Jovem Policial:** O que você vai fazer se ele não der?

**Ex-policial:** Não o perderei, tampouco a Deus. Ele já me deu um golpe uma vez. Arruinou minha vida. Ele me privou do amor. Tento de todas as maneiras encontrar uma esposa. Vou a todos os lugares, imploro a Makhmalbaf, e para quê? Para encontrar aquela garota.

[...]

**Ex-policial:** Estou indo. Desisti de atuar.

**Jovem Policial:** Ouça! Minha honra está em jogo se não atuar.

**Ex-policial:** Não tenho nada com isso. Eu andei sem rumo por 20 anos. Alguém ficou com pena de mim?

**Jovem Policial:** Prometeu que nós atuaríamos juntos.

**Ex-policial:** Pensei que tivesse redescoberto minha vida. Atuar seria a razão de minha vida.

**Jovem Policial:** Espere.

**Ex-policial:** Eu não sabia que seria contrariado.

**Jovem Policial:** O que vou dizer?

**Ex-policial:** Diga o que quiser.

**Jovem Policial:** Não está preocupado com meus problemas.

**Ex-policial:** Seus problemas não são meus.

**Jovem Policial:** Você prometeu.

**Ex-policial:** Prometi, mas está tudo errado. Ele tentou me matar.

Nesses trechos, vemos que, para ele, participar do filme também é uma oportunidade de recuperar um pouco do passado perdido, em especial reconquistar o amor interrompido pelo atentado. O desejo de estar no filme é movido pelo desejo da busca amorosa. Quando essa busca é encerrada com a revelação das reais intenções da moça, o ator-personagem vê seu desejo amoroso destruído uma segunda vez e, por conta disso, decide abandonar o projeto. O que o faz ceder é a possibilidade de se vingar do equívoco ao qual foi induzido no passado. Contudo, o Jovem Policial do presente se recusa a desempenhar tanto o papel vivido no passado, quanto o papel que o ex-policial deseja viver. Este opta por concretizar o ato amoroso interrompido no passado. Quando o ator altera a história vivida, dando-lhe um desfecho inesperado pelo ex-policial, ele oferece-lhe a possibilidade de se ver realizando a história que ele gostaria de ter vivido. É o filme dando-lhe uma segunda chance de viver aquilo que a vida, por uma fatalidade, negou-lhe.

\*

Ao trabalhar com atores que interpretam a si mesmos, *Um instante de inocência* coloca em evidência aquela que talvez seja a grande questão que ronda os filmes que lançam mão de atores-personagens: como criar uma *mise-en-scène* capaz de fazer o público acreditar na existência dos atores-personagens para além do mundo diegético? Dito de outra forma, como criar um efeito de verdade indicial da representação, a partir da presença deles?

Para explorar tal questão, é necessário ressaltarmos uma diferença importante que separa um ator de um ator-personagem. Um ator comum, desempenhando um papel ficcional, deve fazer um trabalho de produção de verossimilhança em relação a um ser do mundo histórico e social. O ator-personagem não precisa realizar tal trabalho, uma vez que ele porta consigo o ser que ele é no mundo histórico e social. Seu corpo, sua fala, seus gestos carregam indícios do seu pertencimento ao mundo extra-fílmico. Contudo, o efeito de verdade indicial da representação não é alcançado automaticamente com a utilização de um ator-personagem. Conforme vimos no capítulo anterior, através da análise de *A história de Caterina*, não basta escalar como ator a pessoa que viveu a situação. É necessário que a *mise-en-scène* cinematográfica na qual o ator-personagem vai ser inserido crie condições não para o apagamento da pessoa em prol do personagem, mas para que a pessoa real possa interpretar a si mesma, propiciando o aparecimento de traços no ator-personagem que são próprios do sujeito tal como ele existe no mundo histórico e social.

No filme analisado, observemos como a *mise-en-scène* cinematográfica permite o reconhecimento do sujeito filmado como ator-personagem. Começemos com Zinal e Makhmalbaf. Na *mise-en-scène* fílmica, eles aparecem, respectivamente, como assistente de direção e como cineasta. Essas são as mesmas profissões que eles desempenham no mundo histórico e social. Isso pode ser observado nos letreiros iniciais do filme nos quais aparecem seus nomes e funções. A sua existência no mundo fora do filme também é atestada pelos filmes *Salve o cinema* ou *Close-up*.<sup>5</sup> Isso faz com que a natureza documental dos seus corpos adquira tamanha força que é

---

<sup>5</sup> Em *Salve o cinema*, Makhmalbaf e Zinal aparecem, respectivamente, como diretor e assistente de direção. Já em *Close-up*, Makhmalbaf é apresentado como um dos cineastas mais populares do Irã.

impossível negar que são de fato pessoas do mundo histórico e social que adentraram no mundo da ficção.

Os jovens atores, por sua vez, são rostos desconhecidos. É a oscilação pela qual a *mise-en-scène* fílmica faz o ator passar que cria esse efeito de verdade indicial da representação. Ao passar da condição de personagem para a de ator-personagem, ao longo do filme, a interpretação do ator cria no espectador a sensação de que o primeiro pertence ao mundo ficcional, enquanto o segundo é o ser do mundo histórico e social que adentrou no filme.

De todos os atores-personagens, talvez o mais intrigante seja o do ex-policial, pois o efeito de verdade indicial da sua representação é produzido por uma *mise-en-scène* que o afirma como ator-personagem. O grande marcador de sua existência no mundo exterior ao filme é o modo como sua história é ligada à história de Makhmalbaf já no começo do filme. Em conversa com a filha do cineasta, o ex-policial relata que há 20 anos sofreu um atentado no qual foi esfaqueado pelo pai da menina. Essa história é retomada na conversa de Makhmalbaf com o ator que o representará. Acreditar na veracidade da história contada por Makhmalbaf é acreditar, de tabela, na veracidade da história do ex-policial e, conseqüentemente, na sua existência para além do filme.

O mais paradoxal é que tal efeito vai ser tão mais bem-sucedido quanto mais o ator-personagem interpretar com maestria a si mesmo. Talvez não seja à toa que a *mise-en-scène* cinematográfica confira tanto espaço para sua aparição menos como co-diretor e mais como sujeito do mundo histórico e social que adentrou no filme. No começo, vêmo-lo buscando a casa de Makhmalbaf; acompanhamos o processo conflituoso de seleção do seu ator; em seguida, várias cenas mostram-no ensaiando seu ator. Ele também aparece em momentos de descontração nos quais revela ao jovem ator suas expectativas e suas motivações para participar do filme. Assim como em momentos de descontrole, quando, por exemplo, ele não aprova a escolha do ator que o representará ou quando ele decide abandonar as filmagens ao descobrir a verdadeira identidade da moça que o abordara no passado.

### 3. A aparição ambígua do real

As tentativas de filmagem do evento passado são as seqüências de *Um instante de inocência* nas quais a presença do aparato cinematográfico se faz sentir com mais força, criando a sensação no espectador de acompanhar a captação direta dessas filmagens. Vamos analisar duas cenas de diferentes seqüências nas quais o real parece irromper no filme. Nas cenas selecionadas, a *mise-en-scène* cinematográfica é construída de forma diferenciada. Na maior parte das cenas do filme, podemos presumir a presença de uma ou mais câmeras fora de campo filmando as ações que as compõem. Nas cenas que discutiremos a seguir, contudo, as imagens exibidas para o espectador são aquelas captadas por câmeras que vimos em cena nas mãos dos atores-personagens Makhmalbaf e Zinal.

A primeira delas mostra a equipe de Makhmalbaf realizando uma primeira tentativa de filmar a reconstrução do evento. Nessa cena, vemos as imagens produzidas pela câmera que Makhmalbaf carrega. Podemos deduzir isso, porque quando o diretor passa em *off* algumas instruções para os atores de como proceder na filmagem em curso, eles olham diretamente para a câmera. Essa cena produz uma ambigüidade no *status* da aparição de Makhmalbaf e dos seus atores. Em relação ao diretor, ficamos em dúvida se, em virtude da tomada direta da cena, estamos diante de Makhmalbaf, diretor de *Um instante de inocência* ou se é o Makhmalbaf, diretor da reconstrução que está sendo levada a curso no interior do filme.

A ambigüidade que recobre a aparição dos atores, por sua vez, pode ser exemplificada pela pequena crise sofrida pelo ator que representa o Jovem Makhmalbaf, em plena filmagem. A cena em questão mostra o jovem ator no *set* interpretando Makhmalbaf na juventude. No meio da filmagem, ele começa a chorar. O seguinte diálogo se estabelece entre ele e o cineasta:

**Makhmalbaf:** *Por que está chorando?*

**Jovem Makhmalbaf:** *Não posso apunhalá-lo.*

**Makhmalbaf:** *Você não quer salvar a humanidade?*

**Jovem Makhmalbaf:** *Não quero apunhalá-lo.*

**Makhmalbaf:** *Que tal plantarmos flores na África? Olhe para mim. Você não quer plantar?*

**Jovem Makhmalbaf:** *Não quero apunhalar ninguém. Não precisamos disso para salvar a humanidade.*

Essa cena desperta dúvidas sobre a identidade do sujeito que está sendo filmado, permitindo pelo menos duas interpretações. Uma primeira leitura possível, talvez a mais imediata, seria abordá-la como um choque entre concepções diferentes sobre o que é necessário fazer para salvar a humanidade. Nesse contexto, o ator, no curso da encenação, abandona seu papel de personagem e volta a representar a si mesmo. Nessa condição, ele se recusa a levar adiante a representação, por acreditar que não é pela violência que salvaremos a humanidade. Contudo, também não nos parece uma leitura equivocada pensar que quem está diante da câmera é o personagem do Jovem Makhmalbaf. O ator, enquanto tal, tem consciência de que o filme é uma representação e que o esfaqueamento será uma farsa. O próprio Makhmalbaf tinha lhe mostrado, na seqüência anterior, que a faca a ser utilizada seria de mentira. Somente o personagem, ser ficcional, inconsciente dos mecanismos do cinema, poderia acreditar que a ação de fato seria realizada.

Essas interpretações propostas têm como finalidade ressaltar a ambigüidade de que se reveste a aparição do jovem incumbido de representar Makhmalbaf. Nesse trecho não temos como saber se é o Jovem Makhmalbaf que está em cena (seguindo instruções do diretor, embora essa instrução específica não apareça, ao contrário de outras que surgem no momento da filmagem do filme dentro do filme) ou se o que vemos é o filme documentando o trabalho e os dilemas do jovem ator no desempenho de seu papel.

Outro momento marcante das seqüências que englobam as tentativas de filmagem do episódio real é quando Zinal filma a aproximação da equipe de Makhmalbaf. Ela também cria no espectador a ilusão de estar acompanhando o desenvolvimento da filmagem no momento mesmo que ela ocorre, como se o real estivesse aparecendo em sua imediaticidade na obra. Como exemplo, temos a captação não só dos jovens atores se locomovendo em direção a câmera de Zinal, mas também Makhmalbaf filmando-os. Quando os atores se aproximam do Jovem Policial, também é possível ver no fundo da cena Makhmalbaf saindo por uma porta lateral. Há ainda o instante em que a prima chega perto do Jovem Policial e lhe pergunta as horas; imediatamente, vemos uma mão aparecer em frente às lentes da câmera e ouvimos o ex-policial dizer para Zinal interromper a filmagem. Nesse trecho também, não temos

como saber se Zinal aparece em cena na condição de assistente de Makhmalbaf, diretor de *Um instante de inocência*, ou como assistente do ex-policiaI no interior do mundo diegético.

O modo como a *mise-en-scène* é construída nessa cena gera a impressão de que não houve um ensaio prévio com a participação das duas equipes e que foi na própria filmagem que a versão do ex-policiaI foi confrontada com a de Makhmalbaf. Esse procedimento também confere um efeito de espontaneidade aos atos do ex-policiaI, devido à presença explícita de uma câmara que capta em tomada direta os fatos que se desenvolvem a sua frente.

Essas cenas que carregam evidências de momentos do filme que, aparentemente, não foram encenados quando analisadas mais detidamente só aumentam as suspeitas em torno do seu grau de encenação. De fato, elas aparecem como a captação de momentos não calculados, como se o filme se abrisse para incorporar alguns imprevistos das filmagens. Contudo, essa sensação só pode ser fruto de uma ilusão bem construída, uma vez que se trata de um filme de ficção que, quando observado atentamente, apresenta uma *mise-en-scène* cuidadosamente construída na qual o filme dentro do filme, a encenação dentro da encenação instauram uma ambigüidade que não pode ser desfeita.

Por que construir tal ilusão? Acreditamos que esses momentos em que o real parece emergir no filme em sua instantaneidade servem para reforçar o efeito de verdade indicial da representação, levando o espectador a acreditar que quem está diante das câmeras, nesses momentos, não é o ator, nem o personagem, mas o sujeito tal como ele é no mundo histórico e social. Não nos esqueçamos que isso só pode se dar pela via do efeito, da ilusão. Num filme de ficção, o que temos diante de nós são personagens que podem ter uma maior ou menor conformidade biográfica com os atores que o representam. Tais personagens, entretanto, não devem ser tomados como idênticos às pessoas do mundo social e histórico que lhes servem de referência, nem no caso de atores-personagens. Como nos lembra Comolli, “uma vez dado, uma vez construído, o personagem escapa para sempre àquele homem real, que lhe deu vida” (COMOLLI, 2008: 167). É ele e, ao mesmo tempo, não é.

\*

Ao analisarmos *Um instante de inocência* nosso objetivo era mostrar os procedimentos dos quais o filme lança mão para recriar um evento do mundo histórico e social de forma a alterar o seu desfecho. Para isso, ele se vale da criação de uma estrutura que, se à primeira vista assume um ar de espontaneidade, numa segunda visada mostra-se como muita articulada, muito calculada, na qual alguns elementos são acrescentados ao acontecido de forma a criar uma relação de não coincidência entre os componentes do evento real e o do evento narrado pelo cinema. Conforme vimos, o evento da biografia do sujeito civil Makhmalbaf ao qual o filme se refere não coincide com o evento relatado na tela; o ator da reconstrução não é o mesmo que viveu o evento. Os atores escalados para representar as pessoas reais na juventude criam personagens que não espelham o que a pessoa que lhe serviu de referência foi no passado.

Para isso, o filme cria uma *mise-en-scène* que, a pretexto de filmar a reconstituição do evento, acaba interferindo nos seus rumos. Isso é possível, em virtude da obra trabalhar com uma estrutura em *mise-en-abyme*, encaixando um filme dentro de outro. Há o filme *Um instante de inocência* e, dentro dele, há o filme que está sendo feito para reconstruir o episódio do passado. É graças a essa estrutura que o diretor pode fazer conviver na tela o sujeito que serviu de referência para a criação do personagem junto com o ator que dará vida a tal personagem. Estabelece-se uma relação entre esses atores-personagens na qual há brechas que permitem que eles apareçam na tela não só como participantes de um filme, seja atuando ou dirigindo, mas também como sujeitos do mundo histórico e social.

Outro efeito bem construído no filme que é necessário explicitar diz respeito aos rumos que a reconstrução dá ao evento original. Conforme comentamos, no mundo diegético, o desfecho do episódio é alterado pelos próprios atores. Desse modo, o final não é a apenas a versão negociada do passado por Makhmalbaf e o ex-policial, mas também atualizada pelos atores, que, acreditamos, representam no filme a nova geração do Irã.

No mundo extra-fílmico, contudo, a ilusão de que os atores subverteram o final não se sustenta. Lembremos que estamos no domínio da ficção. Nesse território, a

subversão do final pelos atores só pode ser uma ilusão bem construída. Quem de fato modificou o final foi Makhmalbaf (até que ponto ele contou com a ajuda do ex-policia não sabemos). Contudo, é fato que ele, enquanto diretor de *Um instante de inocência*, é quem tem autonomia para decidir o final do filme. Nisso reside o encanto e o desafio dessa obra. Nela, é elevada ao grau máximo a ilusão de que o ator deve ser capaz de criar: a de que seu personagem é um ser autônomo, mesmo sendo roteirizado. Contudo, as ações dos personagens foram previstas por Makhmalbaf. Desse modo, quem, de fato, mudou o final não foram os atores e sim o próprio diretor. Ao alterar o desfecho da história, ele cria uma nova versão para o fato acontecido. Essa atualização positiva do passado se materializa na imagem final, talvez uma das mais belas que o cinema já produziu. Não ela em si, mas toda a simbologia que carrega. O cineasta congelou a imagem final no próprio instante em que a moça é surpreendida com a flor e o jovem oferece o pão ao policial. Eis o *instante de inocência* ao qual o título se refere. O momento criado no espaço fílmico no qual os jovens atores, ao descumprirem as ordens de seus diretores, libertam-se dos ideais e das ilusões que Makhmalbaf e o policial acalentavam no passado. Ao fazer tal movimento, é como se, simbolicamente, o filme também promovesse a libertação dos protagonistas reais em relação ao seu passado.

## Capítulo 04. *Close-up*

Nos créditos iniciais de *Close-up*, deparamo-nos com o seguinte letrero: “*Roteiro de Abbas Kiarostami. Baseado numa história real*”. Em geral, essa informação garante ao espectador que ele está diante de uma ficção realista que recria um episódio que teve lugar no mundo extra-fílmico. No decorrer da narrativa, entretanto, o espectador percebe que está diante de uma experiência que destoa enormemente das que ele conhece. Ele chega, inclusive, a perder a convicção de que está no terreno da ficção, pelo modo como o filme lança mão de elementos cuja incidência é mais comum em filmes documentários como, por exemplo, o uso da entrevista, a filmagem de um evento no próprio momento em que ele ocorre, a presença em cena do diretor do filme e de sua equipe de filmagem.

Nosso desafio, ao analisar essa obra tão singular, será o de demonstrar quais peculiaridades a ficção assume nela. Acreditamos que *Close-up* aprofunda algumas questões lançadas por *Um instante de inocência* e inaugura outras. Apesar de também lançar mão de atores-personagens, o filme aqui analisado os utiliza de uma maneira diferenciada. Nele, a aparição do diretor em cena é fundamental para os rumos que a história toma, mas de forma diversa do que acontece no filme de Makhmalbaf. Além disso, *Close-up* incorpora elementos reconhecidamente documentais em sua narrativa, entrelaçando-os com elementos ficcionais e também se vale do recurso da reencenação de uma forma muito próxima da de Zavattini, porém com outras finalidades. Conforme anunciado no capítulo dois, a análise levará em conta os seguintes aspectos: a retomada do episódio passado, a adoção do ator-personagem e a aparição do real no interior do filme.

### 1. Interpenetrações entre o vivido e o narrado

*Close-up* retoma a história de Sabzian, um homem que fingiu ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf para uma família e foi preso em virtude dos desdobramentos desse fato. O cineasta Abbas Kiarostami tomou contato com essa história por acaso.<sup>1</sup> Ele conta que, certa feita, lendo o jornal, deparou-se com uma matéria sobre um

---

<sup>1</sup> O depoimento do cineasta revelando tal fato está em KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei sobre mim*. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

indivíduo que tentara se passar pelo renomado cineasta iraniano. Kiarostami diz ter ficado muito impressionado com a matéria, em especial com a declaração do acusado que dizia se sentir um pedaço de carne sem cabeça com o qual eles poderiam fazer o que quisessem. No dia seguinte à descoberta desse fato, o cineasta conversou com seu produtor e lhe pediu para financiar um filme que abordasse essa história. Com o aceite do produtor, no dia subsequente, eles iniciaram as filmagens de *Close-up*.

Tal filme assume para si a responsabilidade de defender Sabzian, buscando retirá-lo do lugar de um simples falsário para revelá-lo como um cinéfilo apaixonado pela obra de Makhmalbaf. Para tanto, *Close-up* trabalha o passado e o presente do acontecido com vistas a intervir no futuro. Nesse movimento, o cineasta lança mão de entrevistas com os envolvidos, participa ativamente do julgamento, reencena lances do episódio ocorrido e promove um inusitado encontro entre o acusado e Makhmalbaf. Ao utilizar essa variedade de recursos, Kiarostami não pretende reconstituir o fato, mas restituir ao evento real a sua complexidade. É em virtude disso que Ishaghpour afirma que “o cinema de Kiarostami não quer julgar, mas escutar, ajudar ‘as realidades simples e escondidas’ a aparecerem” (ISHAGHPOUR, 2004: 109).

O grande desafio que essa obra enfrenta, do ponto de vista da diegese, é o de narrar um evento que ainda está em andamento quando as filmagens se iniciam. Quando o cineasta começa a realizar *Close-up*, Sabzian encontra-se preso, aguardando o julgamento. A sua condenação é praticamente certa, uma vez que ele é réu confesso. Kiarostami não espera simplesmente o desenrolar dos fatos para, em seguida, realizar um filme que recontasse ficcionalmente o que aconteceu. Ele, ao contrário, resolve se engajar e, no mesmo lance, engajar o cinema no evento, uma vez que ele se envolve no fato não como um cidadão comum, mas como um cineasta. O filme não mascara tal engajamento; ele o explicita, quando mostra as entrevistas que Kiarostami faz com a família dos Ahankhah, com o juiz do caso e com o próprio réu no início do filme. Tal engajamento se faz sentir mais fortemente na gravação do julgamento que é feita no próprio momento em que ele ocorre. A filmagem no tribunal não é realizada de forma distanciada ou imparcial, uma vez que *Close-up* está comprometido em alcançar algo da singularidade do acusado. Para isso, um método especial de trabalho é anunciado pelo diretor no interior do próprio filme. Quando

Sabzian adentra no tribunal para ser julgado, Kiarostami dirige-se a ele e, após pedir sua permissão para filmar, explica-lhe como será o processo:

**Kiarostami:** *Bem. Nós temos duas câmeras. Essa tem lentes para close-up. Sabe o que é close-up?*

**Sabzian:** *Sei.*

**Kiarostami:** *E tem outra câmera ali.*

**Sabzian:** *Eu não sabia disso.*

**Kiarostami:** *Esta tem lentes para close-up.*

**Sabzian:** *Certo.*

**Kiarostami:** *Com lentes de grande abertura angular, aquela vai gravar o todo. Esta é só para nós. Não tem nada a ver com o julgamento. Eu me lembro que, na cadeia, você havia declarado que era culpado.*

**Sabzian:** *Isso mesmo.*

**Kiarostami:** *Mas há coisas que não podem ser facilmente explicadas, e nem facilmente entendidas por todos. Esta câmera está aqui para que você explique aqueles aspectos nos quais as pessoas têm dificuldade de acreditar. Agora eles vão citar as acusações e se houver coisas que você acha que não são legalmente aceitáveis, mas que você quer explicar, poderá dirigir-se a esta câmera.*

Ao estabelecer a utilização de duas câmeras com funções bem específicas como procedimento de filmagem, Kiarostami demarca o seu propósito de colocar em cena dois níveis de julgamento: o da lei e o do cinema, sendo que este último se incumbirá de prestar atenção à dimensão subjetiva do acusado. Um depoimento do próprio Kiarostami esclarece melhor a adoção dessas câmeras:

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, pra vê-lo em profundidade, compreender-lhes as motivações, adivinhar seu sofrimento. É função e responsabilidade da arte observar as coisas de perto, prestar atenção aos homens, e não os julgar com demasiada precipitação. (KIAROSTAMI, 2004: 231)

Durante o julgamento, o filme não apenas acompanha o evento do mundo histórico e social, ele interfere nos rumos dele, uma vez que não só o juiz interroga o acusado, mas também o cineasta. De tempos em tempos, Kiarostami intervém, solicitando ao acusado que explique melhor alguma questão cuja explicação não lhe pareceu suficientemente clara. Isso confere a Sabzian a oportunidade de formular explicações que seriam inaceitáveis como defesa num tribunal, pois se referem a questões subjetivas e, por isso, impossíveis de serem averiguadas de forma objetiva.

Outra estratégia usada por Kiarostami não para evidenciar a inocência de Sabzian, mas para mostrar que suas motivações eram diferentes das que foram apresentadas pela família e daquela propalada pela mídia, é o uso de reencenações do passado que entrecortam a seqüência do julgamento. Ao longo dele, são inseridas duas dessas seqüências. A primeira mostra o início dessa aventura da vida real: o encontro fortuito entre Sra. Ahankhah e Sabzian num ônibus. A outra aborda o desfecho da história com a prisão de Sabzian, cuja reencenação já tínhamos visto no início do filme, sob um outro ponto de vista. Nessas reencenações, presenciamos o filme retornar ao passado para melhor fazer o espectador compreender o presente da filmagem do julgamento. É como se essas reconstruções fossem inseridas no meio do julgamento para servirem de provas, de evidências que favorecessem o acusado. Elas evidenciam que, se por um lado houve uma tentativa de fraude por parte de Sabzian, por outro, ela também foi motivada por algo que vem do desejo da família de entrar para o mundo do cinema.

Por fim, após a mediação do juiz e do cinema (materializada na intervenção de Kiarostami), a família concorda em perdoar o acusado. A absolvição de Sabzian afirma o poder do cinema em afetar e modificar realidades estabelecidas no mundo exterior ao filme. Antes da entrada do cinema em cena, através da figura de Kiarostami e sua equipe, até o próprio acusado acreditava na sua condenação. A presença do dispositivo durante o julgamento foi decisiva para a reversão do provável veredicto.

Nesse ponto em que a história parece se concluir, Kiarostami prepara uma pequena surpresa para Sabzian. No momento de sua soltura, o cineasta planta o próprio Makhmalbaf na porta da cadeia para esperá-lo. Essa é a única seqüência de *Close-up* na qual podemos considerar que algo novo é produzido no filme e para o filme. As reencenações, as entrevistas, o julgamento lidam com eventos pertencentes ao mundo histórico e social, com o diferencial de que as primeiras recuperam fatos passados, enquanto o julgamento aborda o evento no momento de seu acontecimento. O encontro entre o verdadeiro e o falso Makhmalbaf, no entanto, é algo que aconteceu no mundo histórico e social com o propósito de ser integrado ao filme que estava sendo realizado.

Essa é a oportunidade criada pelo filme para que Sabzian apareça novamente perante a família, porém num outro lugar. Não mais Makhmalbaf, porque já fora descoberto; não mais golpista, porque já fora legalmente absolvido. Agora Sabzian bate à porta dos Ahankhah elevado à condição de cinéfilo, por obra e graça do filme, para lhes pedir novamente o perdão. Mas ele não vai só. Está com ele Makhmalbaf, aquele que também poderia se considerar lesado pelo ato de Sabzian. O cineasta intercede em favor do protagonista dizendo que ele está mudado e que o anfitrião deve considerá-lo como um novo conhecido. A resposta do Sr. Ahankhah parece selar o perdão: “*Estou certo de que agora podemos nos orgulhar de tê-lo conhecido*”.

Quando observamos o desenvolvimento da narrativa de *Close-up* como um todo e o modo que Kiarostami lida com esse episódio da vida real, vemos que o movimento é diferente do que acontece em *Um instante de inocência*. O filme de Makhmalbaf retoma um evento concluído há 20 anos e o insere no filme, alterando o seu desfecho. A obra de Kiarostami, por sua vez, pega um evento ainda em andamento no mundo histórico e social e insere-o no filme de tal forma que ela terá seu desfecho definido com o auxílio do cinema. O filme vai se fazendo junto com os acontecimentos.

No fim das contas, podemos dizer que os dois filmes analisados alteram a desfecho da história acontecida, mas de forma diversa. Em *Um instante de inocência*, essa alteração só é possível no campo do fictício. Como o episódio se concluiu há 20 anos, não teria como ele ser alterado no mundo fora do filme. Em *Close-up*, no entanto, o episódio ainda não tinha chegado a seu término no presente da filmagem, o que permitiu ao cinema intervir nele, alterando o provável desfecho. Essa modificação não ficou restrita ao campo ficcional, uma vez que no mundo histórico e social Sabzian também obteve sua liberdade.

## **2. Sabzian: entre o ator e o personagem**

À exceção do taxista, todos que figuram na tela em *Close-up* são atores-personagens, ou seja, representam a si mesmos. Nesse ponto, essa obra se diferencia de *Um instante de inocência* pelo fato de as pessoas estarem sempre representando a si mesmas, seja na reencenação do passado, seja nas seqüências em que o filme parece captar o evento no seu desenrolar. Contudo, o filme, nele mesmo, não garante

de forma inequívoca que as pessoas que estão na tela são as mesmas que viveram o evento no mundo histórico e social. É o fato de o filme documentar os esforços do cineasta Abbas Kiarostami para encontrar o acusado e para conseguir permissão para filmar o julgamento que nos faz acreditar que temos diante de nós as pessoas que protagonizaram o evento real. É como se a presença do diretor em cena conferisse à história um *status* de verdade irrefutável. Essa crença é reforçada pela aparição dos atores-personagens desempenhando o papel de si mesmos em dois momentos separados temporalmente (um mostrando o que aconteceu no passado e o outro, o que está acontecendo no presente).

Nessa análise, interessa-nos o ator-personagem Sabzian, não somente porque ele é peça-chave na narrativa, mas também porque seu personagem assume uma certa complexidade, que os outros personagens não assumem, ao aparecer em momentos distintos. Ao contrário de *Um instante de inocência*, no qual os atores que participaram da reconstrução oscilam entre ser atores-personagens e atores representando o papel dos protagonistas em sua juventude, Sabzian está sempre representando a si mesmo. O que muda é que ora ele está representando a si mesmo na condição de cidadão comum, pobre, aficionado por cinema e acusado de fraude; ora representa a si mesmo se passando por Makhmalbaf diante da família dos Ahankhah.

Pode parecer estranho considerarmos que Sabzian está representando a si mesmo em alguns momentos do filme, como por exemplo, nas cenas do tribunal, uma vez que a impressão que ele passa é de estar sendo ele mesmo. No entanto, outras experiências cinematográficas já nos ensinaram que as pessoas, quando filmadas, não se comportam da mesma forma que se comportariam caso não houvesse uma câmera no ambiente. Como nos lembra Comolli, “Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma idéia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado” (COMOLLI, 2008: 53). Desse modo, uma pessoa diante de uma câmera não se porta espontaneamente, ela realiza uma *auto mise-en-scène*.<sup>2</sup> Acolher ou apagar tal *mise-en-scène* realizada pelo sujeito filmado é uma escolha do diretor.

---

<sup>2</sup> Claudine de France forjou tal conceito. Para ela, “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 diante do outro, seus atos e as coisas ao seu redor, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais”. (FRANCE apud COMOLLI, 2001: 116)

Feito esse adendo, o que pretendemos nesta análise é contrastar Sabzian nessas duas posições: como ator-personagem de si mesmo e como ator-personagem de si mesmo representando Makhmalbaf. O intuito é demonstrar que esses momentos se complementam na construção de uma imagem de Sabzian que o retire do lugar de falsário. Para evidenciar isso, vamos confrontar a aparição de Sabzian no julgamento com sua aparição nas reencenações.

Durante o julgamento, a aparição de Sabzian está limitada pelas regras do dispositivo legal. Na condição de réu, ele deve permanecer sentado e somente responder às perguntas no momento em que for solicitado. A presença de Kiarostami e sua equipe no tribunal acrescenta mais uma regra ao jogo: a possibilidade de Sabzian se dirigir a uma câmara especialmente reservada para ele falar sobre aquelas *“coisas que não podem ser facilmente explicadas, e nem facilmente entendidas por todos”*. De qualquer modo, nesse momento, o seu grande instrumento de autodefesa é a argumentação verbal. É pela força da palavra que ele deve prestar contas do seu ato à sociedade. Nesse quesito, o acusado mostra bastante desenvoltura. Em sua defesa, ele afirma que assumiu a identidade de Makhmalbaf porque queria estar no seu lugar, em virtude da grande admiração que nutre por ele. Tal admiração advém do fato de os filmes de Makhmalbaf retratarem o sofrimento de pessoas tão desafortunadas quanto o acusado. No seu depoimento, ele expressa da seguinte forma sua admiração pelo cineasta:

*Quando estou deprimido ou dominado pelos problemas, sinto uma grande vontade de proclamar a angústia da minha alma, as tristes experiências da vida sobre as quais ninguém quer ouvir. Então encontrei um homem bom. E ele mostrou todo o meu sofrimento em seus filmes e me fez querer assistir a esses filmes mais e mais vezes. Um homem que ousou expor as pessoas que tiram proveito da vida de outras pessoas. Aquelas pessoas ricas que não tomam conhecimento das necessidades dos pobres que são basicamente necessidades econômicas.*

O acusado, ao longo do julgamento, explica que sua motivação inicial para se passar por Makhmalbaf tem a ver com o seu grande amor pelo cinema, cujas raízes estão na sua infância, quando brincava de fazer filme com outras crianças. A continuação da farsa foi motivada pelo respeito que conseguiu angariar da família, respeito que até então não tinha alcançado em outras instâncias de sua vida. Em virtude disso, ele se entregou totalmente ao papel, representado-o com *“a maior*

*sinceridade*”, chegando, inclusive, a acreditar que era realmente um diretor de cinema. Segundo ele, “*a essa altura o que eu fazia não era mais meramente representar. Eu era aquela nova pessoa*”. Contudo, ao sair da casa dos Ahankhah, ele se defrontava com sua dura condição de pobreza.

A defesa que o acusado constrói para si está toda calcada no seu grande amor pelo cinema e no fato de que ele estava representando o papel de Makhmalbaf, o que lhe demandava determinadas atitudes apontadas como suspeitas pela família enganada. Tal defesa desperta a seguinte dúvida nos envolvidos e, conseqüentemente, no espectador: não estaria ele, no tribunal, representando um papel que facilitasse a sua absolvição? Essa questão é formulada pelo filho encarregado de representar a família no julgamento. Em resposta ao pedido do juiz para que a família perdoe o acusado, ele diz: “*eu o perdoaria se, desta vez, ele tivesse sido honesto. Mas pelo que ele acaba de dizer, parece que continua representando. Naturalmente, agora está interpretando outro papel. Ao invés de Makhmalbaf, está fazendo o papel de uma pessoa emotiva*”. Mais adiante, Kiarostami retoma o assunto, perguntando a Sabzian se ele não estava representando diante das câmeras que filmavam o julgamento. Sabzian nega: “*Eu estou falando sobre o meu sofrimento. Não estou representando*”. Questão insolúvel nesse momento. É a afirmação do lesado contra a negação do réu, ambas impossíveis de serem comprovadas de forma inequívoca. Sabzian tanto pode estar representando a si mesmo com toda a honestidade diante das câmeras, como pode estar representando um papel que contribua para sua absolvição. Se o filme se limitasse a gravar o julgamento, talvez seu poder não fosse efetivo em função dessa dúvida deixada no ar. Dúvida essa que não se resolverá no filme.

Se, por um lado, o julgamento levanta um dilema, por outro faz Sabzian alcançar um outro *status* aos olhos do espectador: de falsário, ele passa a ser visto como ator, conforme ilustram os seguintes diálogos entre ele e Kiarostami:

**Kiarostami:** *Agora que interpretou o papel de um diretor de cinema, não acha que é mais habilidoso como ator do que como diretor?*

**Sabzian:** *Talvez eu não seja tão autoconfiante, mas eu acredito que seria capaz de interpretar todas as experiências tristes, todas as privações que eu vivenciei com todo o meu ser. Gosto de pensar que eu seria capaz de propagar essas emoções através da minha interpretação.*

[...]

**Kiarostami:** *E por que quis interpretar o papel de diretor e não o de ator?*

**Sabzian:** *Mesmo quando eu interpretei o papel de um diretor de cinema não deixei de ser um ator. Eu estava representando.*

**Kiarostami:** *Sim, estava. Que papel gostaria de interpretar?*

**Sabzian:** *Meu próprio papel.*

**Kiarostami:** *E chegou ao seu próprio papel.*

Comentário desafiador esse de Kiarostami. Sabzian chegou a seu próprio papel onde? No tribunal ou no filme? Não temos como averiguar, mas podemos afirmar com segurança que são as reencenações que ofertam a Sabzian a possibilidade de reviver a experiência que teve com a família dos Ahankhah, realizando seu desejo de representar o seu próprio papel. Na reencenação, Sabzian leva algumas vantagens em relação a sua aparição no tribunal. Primeiramente, a *mise-en-scène* cinematográfica vai lhe possibilitar reviver certos lances do episódio através da encenação dos mesmos. Nela, ele terá liberdade de utilizar o seu corpo para exprimir as emoções que sentiu na sua convivência com a família dos Ahankhah. Em segundo lugar, na reencenação não paira nenhuma dúvida de que ele está atuando. Ao permitir que ele se assuma como representação de si mesmo, o filme cria uma base sólida de sustentação dos argumentos que Sabzian apresentou no tribunal. Isso porque ela permite ao espectador averiguar todo o talento do protagonista no campo da atuação dramática. Não é sem sentido que a família não tenha percebido a fraude de saída.

Para exemplificar essa desenvoltura de Sabzian ao representar a si mesmo se passando por Makhmalbaf, faremos um pequeno comentário da reencenação que mostra o encontro entre ele e a Sra. Ahankhah. Essa reencenação tem início com Sabzian, dentro de um ônibus, sentado no banco do corredor. O passageiro ao seu lado pede licença, Sabzian levanta para ele passar, sentando-se, em seguida, perto da janela. Uma senhora senta ao seu lado. Reconhecemos a Sra. Ahankhah. Na seqüência, vemos que sua atenção foi fisgada pelo livro que Sabzian carrega na mão. Como o tipo de plano que enquadra os atores-personagens é o mesmo e a câmera permanece fixa, podemos afirmar que ambos possuem o mesmo espaço físico de atuação na tela. Contudo, eles se portam no quadro de forma diferenciada. A Sra. Ahankhah parece estar presa ao enquadramento, sem muita mobilidade corporal. Quando analisamos sua inserção dentro do quadro, percebemos que ela não se mexe

muito. Ela está como que aprisionada numa posição. Seu corpo quase não entra na encenação. Sabzian, por sua vez, parece tirar o máximo de proveito daquele espaço que lhe é oferecido para atuar. Seu corpo está mais engajado na representação. Apesar de o enquadramento estar fechado no seu rosto, ele consegue encenar utilizando as mãos. Ele também introduz pequenas pausas dramáticas em algumas de suas falas.

O momento que torna mais explícita a diferença entre a atuação da Sra. Ahankhah e a de Sabzian é quando ela aponta para sua filha que também está no ônibus. Enquanto comenta que ela terminou o segundo grau, Sra. Ahankhah olha em sua direção. Se repararmos atentamente nesse olhar que ela lança à filha, percebemos que o tempo que ela demorou para executar a ação não foi suficiente para criar um contato visual com a filha. Sabzian, por sua vez, tem um cuidado maior com os gestos que realiza. Ele olha para trás, levanta um pouco a cabeça, como que buscando identificar melhor a moça indicada pela sua interlocutora. Enquanto continua a conversar com a Sra. Ahankhah, ele estabelece contato visual com a filha e a cumprimenta com um discreto aceno de cabeça.

Além de confirmar a habilidade de Sabzian para atuação, essa reencenação também evidencia que Sabzian não premeditou dar um golpe na família. A aproximação entre os dois, além de fortuita, foi iniciativa da Sra. Ahankhah. Se, por um lado, os depoimentos de Mehrdad colocam Sabzian como um golpista frio e calculista que intencionalmente planejava roubar sua família, por outro, o conhecimento que essa reencenação nos proporciona confere um novo ponto de vista da situação. Sabzian estar carregando o roteiro de *O ciclista* indica que a sua ligação com o Makhmalbaf não foi algo inventado para se aproximar da família, mas algo real. O modo como eles travaram conhecimento passa a impressão de que o comportamento da Sra. Ahankhah foi o grande motor da aproximação entre eles. Sabzian apenas aproveitou a oportunidade criada por ela. Durante a reencenação, é curioso notar a pouca atenção inicial que ele dá à senhora que senta ao seu lado. A princípio, ela nem é notada. É somente quando ela inicia um diálogo sobre o livro que ele volta sua atenção para ela. Essa nuance do evento não está presente no julgamento.

É significativo que as reencenações apareçam intercaladas com as cenas do julgamento. Ao serem assim dispostas, elas permitem ao espectador comparar a aparição do acusado num e noutra registro. Acreditamos que essa aparição de Sabzian em diferentes tempos e espaços (no tribunal, nas reencenações), desempenhando diferentes papéis (Sabzian, o ator-personagem; Sabzian atuando como Makhmalbaf) faz com que sua figura evolua, ganhando complexidade diante do espectador. Ao fim do julgamento, ele já terá formado um juízo mais complexo sobre o acusado, pois não está baseado apenas nos depoimentos do tribunal, mas também no conhecimento que as reencenações lhe proporcionaram.

Por fim, é importante ressaltar que a reencenação reforça a defesa que Sabzian faz de si mesmo no tribunal, quando diz que estava representando um papel. Ao serem inseridas entre as cenas do julgamento, elas parecem funcionar, na estrutura do filme, como provas de defesa do acusado, não para garantir a absolvição do réu no mundo histórico e social, pois essa saiu antes de o filme ser concluído.

No universo criado pela própria obra, não se trata de fazer uma absolvição moral de Sabzian, mas apresentar essa história da vida real de forma a provocar a adesão do espectador à crença de Sabzian sobre o poder do cinema. Ishaghpour parece traduzir essa crença ao dizer que, para o protagonista, o cinema possui uma dupla função: “a possibilidade de dizer sua miséria, seu sofrimento reais e, ao dizê-los, tornar-se rico e respeitado” (ISHAGHPOUR, 2004: 107). Comolli também toca nesse assunto ao dizer que Sabzian acredita que “o cinema existe apenas para salvar os fracos, a começar por ele” (COMOLLI, 2008: 298).

### **3. O falseamento da aparição do real**

*Close-up* possui momentos nos quais o filme parece captar o real em sua imediaticidade, dando ao espectador não a sensação de que ele acompanha a encenação de um evento, mas o evento no seu aparecer mesmo. As seqüências mais expressivas nesse sentido são o julgamento e o encontro entre Sabzian e Makhmalbaf. Observemos tais seqüências.

A primeira aparenta mostrar os principais lances do julgamento de Sabzian na ordem em que ocorreram e captados no momento em que aconteciam. Vários

elementos contribuem para a criação dessa impressão. Dentre eles, podemos citar: o local onde a seqüência é filmada (tribunal) e a ocorrência de um julgamento cujos participantes são pessoas que o filme já tinha nos apresentado (o juiz, o acusado, a família, o jornalista). Contudo, talvez o elemento mais expressivo seja a presença, em cena, do diretor Abbas Kiarostami e sua equipe de filmagem não só registrando, mas intervindo no julgamento. Essa intervenção é anunciada pelo cineasta no início da seqüência, quando ele explica ao acusado os procedimentos que guiarão as gravações: serão utilizadas duas câmeras, uma para o julgamento como um todo e outra, para que ele possa explicar melhor os pontos complicados de serem legitimamente expostos num tribunal.

A princípio, esse desvelamento, diante da câmera, dos mecanismos de captação das imagens do tribunal, seguido das intervenções de diretor durante o processo, dá ao espectador a impressão de que ele vê o que aconteceu de fato no tribunal. É o depoimento de Kiarostami<sup>3</sup> acerca da gravação desse momento que nos retira qualquer inocência sobre a imediatividade do registro. O cineasta relata que ele e sua equipe levaram três câmeras para o tribunal no dia do julgamento: uma para os primeiros planos do réu, uma para os planos mais abertos do tribunal e a outra para tornar mais evidente as relações entre o acusado e o tribunal. Contudo uma delas quebrou e a outra fazia tanto barulho que tiveram que desligá-la. Desse modo, o julgamento foi gravado com uma única câmera. Ao fim dele, que durou uma hora, o cineasta solicitou ao juiz permissão para continuar na sala realizando alguns enquadramentos que faltavam. O juiz concede a permissão e se retira. Kiarostami e sua equipe ficam mais 9 horas com Sabzian e os envolvidos. De acordo com o cineasta,

Foi aí que nasceu uma das maiores “mentiras” que já contei na vida, visto que grande parte do processo foi reconstruída sem a presença do juiz. Ao inserir, já na sala de montagem, alguns enquadramentos deste, dava a entender que ele estava sempre presente, embora não estivesse. (KIAROSTAMI, 2004: 232)

É interessante notar que o filme exclui de sua estrutura qualquer indício de que o julgamento que vemos na tela não coincide com o acontecido, que ele é da ordem da

---

<sup>3</sup> O referido depoimento está em KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei sobre mim. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

recriação. Apesar da declaração de Kiarostami, o julgamento foi reconstruído de forma tão engenhosa, que costumamos a acreditar que ele foi falseado. Talvez isso ocorra porque, na seqüência do tribunal, Kiarostami, apesar de ter acrescentado imagens que não foram captadas no curso do julgamento legal, não fez com que o mundo histórico e social desaparecesse completamente do filme por conta desses acréscimos. Estão lá as pessoas que efetivamente viveram o evento real, estão lá algumas das argumentações e contra-argumentações que foram captadas no momento em que julgamento acontecia.

O encontro entre o verdadeiro e o falso Makhmalbaf, por sua vez, é captado com uma câmera escondida, dando a sensação de que acompanhamos uma filmagem nos moldes do documental, principalmente porque ouvimos o diretor e sua equipe conversando, em *off*, no início da seqüência, sobre problemas técnicos que estão enfrentando: o microfone de Makhmalbaf não está captando o som direito. Apesar da falha técnica, a seqüência segue seu destino, uma vez que Sabzian está prestes a ser liberado e Kiarostami e sua equipe esperam surpreendê-lo com a presença de Makhmalabf na porta da cadeia. Tentar trocar o microfone naquela altura do campeonato poderia denunciar a presença da equipe de filmagem, comprometendo a captação da espontaneidade do momento.

Ao optar por uma modalidade de filmagem mais próxima do documental no qual a presença daqueles que filmam é explicitada, Kiarostami cria no espectador a sensação de presenciar tal encontro no momento em que ele ocorre. Tal sensação é importante para legitimar as reações de Sabzian frente àquele que ele afirma lhe causar a mais profunda admiração. Até então o protagonista só tinha aparecido em seqüências nas quais ele sabia estar sendo filmado. Esse é o único momento em que Sabzian é filmado sem estar a par disso. Isso gera a impressão de que nessa parte não estamos diante do ator-personagem Sabzian encenando um papel, mas do sujeito civil Sabzian. Em virtude disso, é difícil duvidar da sinceridade de suas emoções, quando, por exemplo, ele se joga nos braços de Makhmalbaf, ou quando ele se põe a chorar na porta da casa dos Ahankhah.

Se repararmos atentamente essa seqüência, contudo, não é difícil perceber os indícios do caráter altamente construído desse evento. Dentre eles, temos a utilização

de trilha sonora e a adoção de um tipo de montagem cuja grande quantidade de cortes com enquadramentos bem planejados indica uma condução por parte do diretor do sentido a ser produzido na cena. Outro detalhe bem sutil que empurra a seqüência para o campo ficcional é a forma como Kiarostami armou o encontro entre os dois. Nele, podemos identificar elementos do filme que Sabzian planejava realizar. Tomamos conhecimento desse filme através do depoimento de Mehrdad durante o julgamento:

*Ele [Sabzian] disse que havia imaginado uma trama interessante. Ele disse: “imagine duas pessoas andando de moto e uma delas perde a carteira”. Perguntei se aquilo tinha realmente acontecido com ele. Ele disse que havia perdido a carteira de verdade. Ao descer, disse que precisava de dinheiro. Imaginei que ele fosse precisar entre 50 a 100 tomans para voltar para casa. Mas ele me disse que precisava comprar algo no valor de 1500 tomans. Depois que eu lhe dei os 1500, ele me disse que ainda ia precisar de mais 500, mas eu só tinha 1950. Então eu acabei ficando com 50 para mim e dando todo o resto para ele. Daí ele me disse que a trama que havia imaginado iria terminar da seguinte forma: dos dois sujeitos que estavam na moto, o que tinha dinheiro iria emprestar para aquele que tinha perdido o dinheiro e seria o início de uma bela amizade entre eles.*

De certa forma, Kiarostami parece realizar (no sentido de tornar real) o filme que Sabzian tinha em mente, uma vez que Malkmalbaf vai de moto buscá-lo na prisão e ainda lhe empresta dinheiro para comprar flores. Não bastassem esses indícios, no próprio filme, de uma certa ficcionalização do encontro, Kiarostami confessa que a falha técnica no microfone de Makhmalbaf não aconteceu de fato. Ela foi simulada na sala de edição.<sup>4</sup>

Se essas evidências desmontam o aparente caráter documental da seqüência, elas, contudo, não apagam a sensação de espontaneidade criada pela aparição de Sabzian em cena. Talvez ele seja o único nessa seqüência que não estava ciente das gravações, talvez não. Mesmo assim, acreditamos que não é isso que está em jogo. Esse encontro parece ser criado mais para aumentar a adesão do espectador à crença de Sabzian, do que para atestar uma certa autenticidade dos seus gestos ou de seus sentimentos. Nesse ponto, o filme busca uma adesão diferente daquela que foi solicitada na seqüência do julgamento. Nesta última são construídas argumentações e contra argumentações que estão no campo instituído da lei. Nesse sentido, o

---

<sup>4</sup> Essa confissão está em KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei sobre mim. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

espectador é convidado a crer, por meio de argumentos lógicos. É o poder retórico de Sabzian, ressaltado pela *mise-en-scène* fílmica do julgamento, que induz o espectador se não a acreditar na sua inocência, pelo menos a duvidar de sua condição de mero falsário. No encontro com Makhmalbaf, por sua vez, a argumentação é visual e subjetiva. O espectador se depara com uma situação na qual ele pode presenciar concretamente a manifestação da admiração que Sabzian sente pelo cineasta.

A análise dessas seqüências nas quais o real parece emergir em sua imediaticidade demonstra que essa aparição em *Close-up* é mais da ordem de um efeito do que de um fato. O filme não almeja alcançar o real na sua forma bruta, mas produzir, em alguns momentos, um efeito de verdade indicial da representação capaz de fazer o espectador acreditar que o filme está ancorado numa experiência que se passou no mundo histórico e social. Mas não só isso. Ele também quer fazer o espectador crer que a intervenção do cinema (na figura do diretor realizando um filme) foi decisiva, rompendo, assim, a separação entre o mundo retratado no filme e o mundo no qual o evento real teve lugar. No caso de *Close-up*, esses dois mundos vão se entrelaçar, evidenciando a presença do filme no mundo histórico e social e do mundo histórico e social no filme.

\*

Ao analisarmos *Close-up*, nosso objetivo era demonstrar que, ao abordar um evento acontecido no mundo histórico e social, ele estabelece uma relação inédita com esse evento. Isso porque ele não se limita a registrar os acontecimentos que se sucederam após a prisão do acusado, mas interfere nos seus rumos, alterando no próprio mundo histórico e social o desfecho ao qual eles pareciam se encaminhar. Aqui não se trata de alterar o passado no presente, como em *Um instante de inocência*, mas de abrir uma possibilidade concreta no presente de um outro futuro para o acusado, no qual ele possa ter sua vida restituída.

Para tanto, o filme faz com que o espectador seja incapaz de distinguir o que aconteceu de fato do que foi encenado, em vista de sua estrutura ser cuidadosamente construída para fazer o artifício passar por espontâneo. A convivência ambígua nessa obra entre o falso e o verdadeiro, o encenado e o vivido, o reconstruído e o direto é

uma necessidade vital para o filme, uma vez que ele não busca evidenciar uma verdade incontestável que estaria por trás dos fatos acontecidos. O que interessa a ele é alcançar a verdade individual e subjetiva desse sujeito aprisionado num mundo que não deixa espaço para pessoas simples como ele realizarem sua paixão pelo cinema. Verdade a qual o espectador só conseguirá aderir à medida que for capaz de aderir à crença do acusado. É isso que o filme almeja alcançar o tempo todo: a adesão do espectador à crença de Sabzian. Nesse sentido, o título escolhido por Kiarostami é muito apropriado para sintetizar os esforços empreendidos pela obra. O *close-up*, na escala dos planos cinematográficos, é o que mais se aproxima do objeto filmado, revelando-nos detalhes dele que desconhecíamos. Não é isso que o filme faz, aproximando-nos do protagonista para que possamos ver detalhes que uma visada mais distante não nos permitiria ver? Pouco importa se, para isso, o cineasta tenha que falsear a aparição do real; intervir no evento em andamento, alterando seu curso; pedir aos protagonistas que encenem. Como afirma o próprio cineasta, “em alguns casos, para ater-se à verdade é necessário trair a realidade” (KIAROSTAMI, 2004: 230).

## Considerações finais

Nesta pesquisa, investigamos a emergência de uma nova modalidade de realismo no cinema, a partir do estudo de *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) e *Um instante de inocência* (Mohsen Makhmalbaf, 1996). Após a análise desses filmes, chegamos a conclusão de que o novo realismo inaugurado por eles está intimamente ligado ao modo, inédito, com que eles inserem elementos do real no seu interior. Tal gesto, por si só, já os diferencia da maior parte da produção realista, uma vez que as obras dessa tendência não precisam, necessariamente, incrustar algo do real no seu corpo, bastando que construam sua verossimilhança de acordo com regras vigentes no mundo real.

Afirmamos que a inovação da cinematografia iraniana não reside na incorporação de elementos do real, mas na forma como ela é realizada, uma vez que não é a primeira vez que isso ocorre. Conforme vimos, os filmes de reencenação também se utilizam desse expediente quando pedem para sujeitos do mundo histórico e social reviverem diante das câmeras uma experiência marcante de suas vidas. Comparando tais filmes com os do nosso *corpus*, percebemos semelhanças evidentes entre eles. As principais são a retomada de uma história real e a aparição em cena das pessoas que viveram tal história.

Ao descobirmos a existência desse tipo de filme e a proximidade que eles possuem com os nossos objetos de estudo, fizemos um primeiro estudo, buscando analisar *Close-up* e *Um instante de inocência* usando como chave de compreensão a noção de reencenação. Para tanto, propusemos uma releitura do termo, uma vez que a reencenação, nos termos em que Margulies (2007) a define, não se encontra presente nos filmes analisados. Partindo da definição dessa autora, a rigor, não há reencenação em *Um instante de inocência*, uma vez que na encenação do evento passado, os sujeitos que viveram o episódio real são substituídos por atores. Se, em *Close-up*, por um lado é possível identificar seqüências que se enquadram na acepção que a autora confere à essa noção, por outro tais seqüências não realizam o gesto característico dos filmes de reencenação, que é fazer uma revisão moral do passado, conferindo ao indivíduo na tela uma dimensão exemplar.

A fim de que essa noção pudesse ser usada como suporte das nossas argumentações, resolvemos alargar a sua definição, entendendo-a como a encenação de um evento ocorrido no mundo histórico e social com a finalidade de figurar num filme, podendo ou não contar com os protagonistas do evento original. Contudo, mesmo utilizando essa concepção mais alargada do termo, à medida que fomos tomando maior familiaridade com os filmes analisados, alguns desafios foram surgindo. Talvez o maior deles tenha sido o modo diferenciado com o qual as obras analisadas trabalham os elementos que as aproximam dos filmes de reencenação. Enquanto esses mostram apenas o evento real reconstruído, as obras investigadas não se restringem a mostrar somente as seqüências de reconstrução do episódio passado. Se nos filmes de reencenação as pessoas reais aparecem na tela encenando o passado, nas obras estudadas, elas não aparecem apenas na reencenação, mas também no presente das filmagens, falando sobre o evento ao qual o filme se reporta. Nesse ponto, *Um instante de inocência* é ainda mais desafiador, à medida que os sujeitos que viveram o episódio real são substituídos por atores na encenação do episódio passado. Contudo, tais sujeitos aparecem em cena auxiliando na reconstrução do episódio.

Em vista dessas questões, optamos por não encerrar nossos objetos na categoria de filmes de reencenação. Ao invés disso, resolvemos minimizar a discussão da reencenação no nosso estudo, assumindo nosso *corpus* como constituídos por obras que, em determinado momento do manejo dos seus procedimentos narrativos, lançam mão desse recurso (entendendo-o na acepção mais alargada que propomos anteriormente). Nesse sentido, os filmes analisados produzem uma *mise-en-scène* fílmica que não se restringe a mostrar apenas a reencenação, mas que também lança mão de outras encenações, criando uma forte articulação entre a primeira e as encenações que não fazem parte do evento original. Em *Um instante de inocência*, por exemplo, as encenações que mostram a realização do filme que reconstruirá o episódio passado são exibidas de forma a potencializar o aparecimento da reencenação final, auxiliando o espectador a perceber a emergência de um acontecimento dentro dela. No caso de *Close-up*, as reencenações funcionam como peças do filme que, articuladas a outras encenações, contribuem para a emergência do filme como acontecimento.

Resolvida a questão de como lidar com a proximidade entre os filmes de reencenação e os do nosso *corpus*, concentramo-nos em investigar como os últimos trabalham de forma diferenciada os elementos já utilizados nos filmes de reencenação. Conforme mencionamos, os principais elementos recorrentes nas duas experiências são: a retomada de um episódio acontecido no mundo histórico e social e o uso, no filme, dos sujeitos que viveram esse episódio como atores.

Acreditamos que, nas análises realizadas, já exploramos de forma suficiente a reapropriação que as duas obras fazem dos eventos reais, construindo algo com eles no filme e para o filme. Aqui, gostaríamos de nos deter um pouco mais naquela que acreditamos ser a inovação mais expressiva dos filmes analisados em relação às convenções realistas: o modo como eles inserem, no seu interior, os sujeitos que protagonizaram o evento no mundo histórico e social. Esses seres da vida, ao aceitarem o convite dos cineastas para adentrarem no mundo do filme, transformam-se em atores-personagens: categoria ambígua, na qual as figuras do ator e do personagem aparecem imbricadas.

A presença de atores-personagens em *Um instante de inocência* e *Close-up* altera o modo de funcionamento do realismo, no que concerne à forma como os filmes dessa tendência habitualmente lidam com os atores. As ficções realistas, via de regra, criam uma separação entre ator e personagem, estabelecendo que o ator é um ser do mundo real, e o personagem, um ser do universo diegético. Para interpretar um papel, um ator deve abrir mão de sua identidade para assumir temporariamente a identidade do personagem que representará. O uso do ator-personagem num filme rompe com essa lógica à medida que não há mais como separar a identidade do ator da do personagem. O ator-personagem porta consigo o ser que ele é no mundo histórico e social. Seu corpo, sua fala, seus gestos carregam indícios do seu pertencimento ao mundo extra-fílmico. Isso cria a possibilidade de a pessoa real furar a barreira invisível que separa mundo real e ficcional, podendo inscrever, no universo diegético, algo de sua singularidade enquanto ser pertencente ao mundo real. Não podemos nos esquecer, contudo, que tal possibilidade está condicionada à construção, no filme, de uma *mise-en-scène* capaz de permitir que essa singularidade se manifeste na obra.

Acreditamos que o principal meio de manifestação de tal singularidade é o corpo do ator-personagem.

Podemos dizer que o corpo do ator-personagem, quando em cena, possui uma dupla natureza: ficcional e documental. Ele é ficcional, porque o ator-personagem está atuando e não vivendo de fato as situações narradas no filme. Contudo, esse corpo também é documental, porque, embora, inserido no universo ficcional, ele pertence à pessoa que efetivamente viveu o evento no mundo real. As naturezas ficcional e documental do corpo do ator-personagem estão de tal forma entrelaçadas que não há como separar uma da outra. Isso confere uma ambigüidade à aparição do sujeito em cena, fazendo-o oscilar entre o encenado e o espontâneo. É necessário, mais uma vez ressaltarmos que essa oscilação só será perceptível pelo espectador se a construção da *mise-en-scène* cinematográfica não mascarar-la.

Em relação aos filmes estudados, acreditamos que os atores-personagens mais expressivos, aqueles para os quais os filmes dirigem toda a sua atenção são o ex-policia ( *Um instante de inocência* ) e Sabzian ( *Close-up* ). Ambos os filmes fazem seus protagonistas entrarem em contato com um evento marcante ( e trágico ) de suas vidas, a fim de lhes proporcionarem, no presente, uma nova maneira de se relacionarem com o que aconteceu no passado. Para isso, os filmes retomam o evento do passado cujo sentido parecia fechado, não para reproduzi-lo da forma mais fiel possível ao que aconteceu, mas para abri-lo em outras direções. Ao realizar tal movimento, os filmes investigados permitem que os sujeitos que protagonizaram tais eventos no passado lidem com algumas questões que não ficaram bem resolvidas na ocasião.<sup>1</sup> O ex-policia, por exemplo, ao participar de *Um instante de inocência*, tem a chance de se libertar da busca que empreendia, nos últimos anos, atrás da garota que julgava estar apaixonada por ele. Sabzian, por sua vez, tem a chance de novamente entrar em contato com a família dos Ahankhah e obter deles uma absolvição que vai além dos âmbitos legais.

Fato digno de nota que une os personagens de Sabzian e do ex-policia é o desejo que eles alimentam de passar para o lado de lá da tela, abandonando a condição de espectadores para se tornarem atores. Desejo realizado pelos filmes

---

<sup>1</sup> Aqui estamos nos referindo ao que o filme oferece aos personagens do universo diegético e não aos seres do mundo histórico e social.

quando os transformam em atores-personagens. Makhmalbaf ressalta que tal desejo não é incomum no Irã. “Não nos esqueçamos que o amor pelo cinema é muito grande no Irã e muitas pessoas gostam de atuar, o que é um desejo em si positivo” (MAKHMALBAF, 1995).<sup>2</sup> Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin já mencionava a aspiração do sujeito moderno em ser filmado. Aspiração essa que está mais do que nunca presente nos dias de hoje. Segundo Benjamin, “a idéia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração no homem moderno” (BENJAMIN, 1994: 183). Esse desejo, segundo o autor, foi concretizado pelo cinema russo dos anos 20, ao permitir a aparição na tela de pessoas que se auto-representam para um aparelho. Essa utilização de pessoas comuns, conforme vimos, também aconteceu nos filmes neo-realistas, mas de modo diferente do que se deu no cinema russo. Neste último, as personagens têm suas singularidades apagadas, figurando na tela como representantes de determinada classe. Já o neo-realismo trabalha com personagens individualizados, representados, em geral, por atores não profissionais que possuem uma conformidade biográfica com o personagem que interpretam. Os filmes de reencenação também lidam de outra forma com o desejo das pessoas de serem filmadas. Eles as colocam em cena interpretando a si mesmas na reconstrução ficcional de um fato que viveram no mundo histórico e social de forma que sua aparição se torne exemplar na tela.

As obras por nós analisadas nesta pesquisa, a seu turno, concretizam de uma nova maneira essa aspiração (que ainda persiste no homem contemporâneo), valendo-se das estratégias usadas nos filmes de reencenação, mas não se limitando a elas. Isso se evidencia no fato de os filmes analisados não encerrarem os atores-personagens num papel que espelha o que foram no passado, mas retratarem-no no presente de modo a permitir que eles digam algo sobre o que viveram. *Um instante de inocência*, por exemplo, não coloca Makhmalbaf e o ex-policial para protagonizarem a reconstrução do evento. Eles aparecem no filme como co-diretores que devem ensaiar o ator escalado para representá-los quando jovens. Isso abre a possibilidade daqueles que viveram o evento interpretar a si mesmos não no passado, mas no presente. Nessa

---

<sup>2</sup> Esse depoimento está na entrevista que o cineasta concedeu a Golmakani e Talebinezhad em 1995, publicada no site da família Makhmalbaf (<http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=190>) com o título *Reality is a prison*. Segue depoimento tal como ele aparece no site: “Let’s not forget that the love for cinema is very high in Iran and lot of people like to act which is a positive desire in itself.” (MAKHMALBAF, 1995 – tradução nossa)

condição, eles expressam suas impressões e opiniões sobre o que aconteceu no passado, de forma indireta, através dos diálogos que travam com seus atores. O filme de Kiarostami, por sua vez, coloca as pessoas que vivenciaram o evento para reencená-lo em frente às câmeras. Mas ele não esgota a aparição delas nesse lugar. *Close-up* também mostra essas pessoas no presente falando sobre o acontecido, através de recursos cuja utilização é mais comum em documentários como, por exemplo, o uso da entrevista.

Outro ponto em que os filmes analisados rompem com convenções estabelecidas no universo realista é a inusitada convivência que eles promovem entre mecanismos de transparência e de opacidade. No primeiro capítulo, mencionamos ser típico do realismo a adoção da estética da transparência. As obras analisadas nesta dissertação, contudo, não se limitam a essa tendência, incorporando elementos que são mais recorrentes numa estética da opacidade. Talvez o grande marco nesse sentido seja a aparição dos diretores em cena, na realização de seus filmes. Contudo, em determinados momentos essa aparição parece estar a serviço da manutenção da transparência. Em *Um instante de inocência*, por exemplo, durante as filmagens, ouvimos a voz em *off* de Makhmalbaf dirigindo os atores, no próprio momento em que grava a cena. Em geral, a utilização desse recurso dá a impressão de o que filme está se desvelando como discurso. Contudo, tal gesto, ao ser usado em *Um instante de inocência*, reforça no espectador a sensação de que ele está acompanhando a cena no seu desenrolar. Algo semelhante acontece em *Close-up*, quando da falha técnica do microfone de Makhmalbaf. A conversa, em *off*, da equipe de filmagem, em outros contextos, poderia ser tomada como evidência de que o espectador está diante de uma cena construída cinematograficamente. Contudo, nesse filme, o que fica mais patente é o fato desse gesto reforçar a impressão de que o espectador está acompanhando o encontro no momento em que ele acontece.

Dessa forma, o modo como os meios de produção dos filmes são exibidos nas obras analisadas não nos permite aproximá-las de uma postura de opacidade tal como ela foi trabalhada no cinema moderno. É verdade que esses filmes possuem um grau de auto-reflexividade. Contudo, as estratégias auto-reflexivas neles não almejam colocar em xeque a representação, alertando o espectador sobre seu caráter

construído. Elas intentam reativar a crença do espectador nas potencialidades do cinema de dizer do mundo em que habitamos.

Nesse momento, alcançamos aquela que talvez seja a ruptura mais significativa que as obras analisadas realizam em relação às convenções realistas: a transformação do lugar do espectador. Isso ocorre à medida que os filmes aqui investigados retiram-no da posição de controle na qual ele poderia confortavelmente se entreter com as obras, sem ter que se engajar na representação a fim de inferir os possíveis sentidos propostos por elas. A partir do momento em que *Um instante de inocência* e *Close-up* criam uma relação complexa com os eventos aos quais se reportam, o espectador é colocado numa posição de indeterminação, não sabendo dizer o que de fato pertence ao mundo histórico e social e o que foi produzido para o filme. A impossibilidade de uma indistinção entre o encenado e o espontâneo, entre o sujeito do mundo histórico e social e o personagem do mundo diegético, entre o fato narrado no filme e o fato acontecido no mundo real indica que tais filmes não esperam que seus espectadores delimitem tais fronteiras. Essas indistinções visam a criar brechas nessas obras através das quais um grau de incerteza possa se estabelecer no espectador, de modo que ele não tome a representação como algo fechado, acabado, mas algo aberto capaz de relançá-lo ao mundo real, deixando-o entrever a sua complexidade.

Por fim, destacamos aquilo que mais nos chama a atenção nessas obras: sua capacidade de produzir uma realidade fílmica que expresse algo da verdade (relativa e subjetiva) daqueles que figuram na tela. É nessa verdade criada no filme e para o filme que o espectador é convidado a depositar sua crença. Em *Um instante de inocência*, somos colocados diante da verdade do ex-policial que deseja figurar no filme a fim de encontrar aquela que lhe inspirou um grande amor no passado, mas que jamais soube disso, em virtude do atentado. *Close-up*, por sua vez, ao trazer a história daquele que se fez passar por Makhmalbaf, revela a verdade escondida por trás desse embuste: alcançar o respeito e a dignidade pessoal que seu ídolo lhe inspirava. Ao evidenciarem essas verdades na tela, esses trabalhos fazem o espectador se solidarizar com os seus protagonistas. Isso só é possível porque se essas obras, por um lado, instauram uma dúvida em relação à autenticidade dos personagens em cena, por outro, elas nos fazem acreditar na verdade dos seus desejos.

## Referências

- AMENGUAL, Barthélemy. Qu'est-ce le néorealisme? In: PRÉDAL, René (org.) *Le néoréalisme italien*. Revista CinémAction, Courbevoie, n.70, pg. 52-59. 1º semestre de 1994.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUDI, Robert. *Dicionário de filosofia de Cambridge*. São Paulo: Paulus, 2006.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*, v.1. Magia, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. Revista *Devires – Cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v.4, n.2, pg. 12 a 40, jul/dez 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. Carta a Marselha sobre a auto-*mise-en-scène*. Catálogo *Forumdoc.bh.2001*, Belo Horizonte, 2001.
- DABASHI, Hamid. *Close-up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*. UK: Verso, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- EGAN, Eric. *The films of Makhmalbaf*. Cinema, politics and culture in Iran. Washington: Mage Publishers, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

- ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei sobre mim. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MARGUILES, Ivone. Corpos exemplares: a reencenação no neo-realismo. *Revista Devires – Cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v.4, n.2, pg. 62 a 81, jul/dez 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *L'évidence du film: Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert, 2001.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano. Arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- RAPFOGEL, Jared. A mirror facing a mirror. In: *Senses of cinema*, disponível em <[http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/17/close\\_up.html](http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/17/close_up.html)>. Último acesso em 23/05/2009.
- ROSENBAUM, Jonathan; SAEED-VAFA, Mehrnaz. *Abbas Kiarostami*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- SADR, Hamid Reza. *Iranian Cinema: a political history*. New York: I. B. Tauris, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- TAPPER, Richard. *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. New York: I. B. Tauris, 2002.
- VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZAVATTINI, Cesare. Algumas idéias sobre o cinema. *Revista do cinema*, n.2. Belo Horizonte, maio de 1954.