

# **O impostor, sou eu**

**Ismael Monticelli**

**2017**

## **Uma escrita *sob* close-up**

Daqui por diante sou um pedaço de carne de um animal sem cabeça e podem fazer comigo o que quiserem.  
Hossein Sabzian em entrevista para a *Revista Soroush*.

### **I. Uma notícia que me tirou o sono**

No outono de 1989, Abbas Kiarostami estava construindo mais um projeto cinematográfico para o KANUN – o Centro para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente. Seus filmes para a instituição iraniana envolviam crianças e eram sobre crianças, e, até certo ponto, tinham elas como público alvo. Embora encomendados e com finalidade educativa, o cineasta substituíria o didatismo por abordagens mais subjetivas e arcos narrativos inesperados. Eram comédias e dramas estranhos, a respeito de protagonistas jovens e obstinados, com desejos e necessidades iminentes, vencendo barreiras, ou não, para chegar a seus objetivos.

Pouco antes de iniciar as gravações, Kiarostami deparou-se com um artigo da Revista Soroush, que retratava um curioso caso: uma família de Teerã – os Ahanjah – tinha sido enganada por um sujeito que fingiu ser o aclamado cineasta Mohsen Makhmalbaf. O impostor foi desmascarado e preso antes de ter suas verdadeiras intenções reveladas. Abbas decidiu investigar a história com vistas à possível realização de um filme, ao mesmo passo em que solicitou a Ali Reza Zarrin, seu produtor, que cancelasse o projeto em andamento e abrisse caminho para essa nova possibilidade.

***Kiarostami:*** *Eu tinha uma equipe para fazer outro filme. Então, três dias antes da filmagem, me deparei com uma notícia em uma revista que me tirou o sono, pois me sentia muito próximo deste assunto. Fomos, então, à prisão fazer uma entrevista com o acusado.*

## II. O amor pelo cinema destruiu minha vida



O encontro de Sabzian e Kiarostami na prisão de Ghasr

O cineasta foi ao encontro do réu na prisão de Ghasr para uma primeira conversa. Hossein Sabzian era um tipógrafo desempregado, de aproximadamente 35 anos, pertencente à minoria turca do país. Divorciado há alguns anos e sem família, mantendo apenas contato ocasional com seus dois filhos pequenos, tinha uma paixão incondicional pelo cinema. Admirava particularmente a obra de Makhmalbaf, cineasta de origem humilde, como Sabzian, que ao longo de toda sua filmografia dava voz e visibilidade aos oprimidos e menos favorecidos.

**Sabzian:** *Eu deixei o amor pelo cinema destruir minha vida [...] O cinema me fez perder o emprego. Ele roubou a minha identidade social [...] Sempre que vejo um filme, me dissolvo nele de tal modo que chego ao fundo. Desapareço e talvez... me perca nele [...] O cinema é importante pra mim [...] Sinto-me renascido com cada bom filme que eu vejo. Sinto como se eu mesmo tivesse o feito, como se fosse minha criação. Eu me identifico com o diretor. Eu me identifico com os atores. Sinto-me em sintonia e em harmonia com a atmosfera do filme. Sinto como se fosse a minha história. É assim que os filmes me levam embora.*

Segundo Sabzian, seu crime foi cometido por obra do acaso. Certo dia, estava deslocando-se por Teerã de micro-ônibus, sentando e lendo o roteiro original de *O Ciclista*, um dos filmes mais populares de Makhmalbaf. Ao seu lado, sentou-se a senhora Ahanjah que lhe perguntou onde havia comprado o livro, pois gostaria de adquirir um exemplar. Ele respondeu que poderia ficar com aquele, pois o tinha escrito. A senhora perguntou, então, se ele era o senhor Makhmalbaf. Ele respondeu positivamente. Espantada, comentou o quão curioso era alguém como ele utilizar o transporte público, já que diretores famosos geralmente possuíam carros. Sabzian afirmou que gostava de andar de ônibus justamente porque estava à procura de assuntos interessantes. O diálogo entre os dois passou por arte e cultura, em especial, por cinema – um dos filhos da senhora tinha redigido um roteiro cinematográfico –, terminando com Sabzian escrevendo uma dedicatória no livro e afirmando que, caso seus filhos quisessem contatá-lo, seu endereço e telefone estavam escritos na publicação. Despediram-se e a senhora Ahanjah agradeceu, mais uma vez, fazendo votos de poder encontrá-lo novamente.

Sabzian decidiu dar prosseguimento ao jogo, contatando os Ahanjah e prometendo torná-los atores de seu próximo filme, que se intitularia *Infortúnio* ou *A casa da aranha* – relacionado à parábola do Alcorão “Tal como os que em lugar de Deus escolhem amigos, acontece o mesmo que com a aranha, que escolheu uma casa. A casa mais frágil é a da aranha. Quem dera que eles soubessem!”. Em um de seus encontros com a família, aceitou emprestada a modesta soma de 1.900 toman [aproximadamente R\$43,54 de hoje] para pegar um táxi e comprar alguns presentes para seu filho. O patriarca Ahanjah descobriu, em uma visita posterior, que o verdadeiro Makhmalbaf encontrava-se na Itália, recebendo o prêmio de melhor filme por *O Ciclista*, no Rimini Festival. Então, a família comunicou as autoridades e Sabzian foi preso, tendo como argumento a não devolução do dinheiro tomado de empréstimo.

Sabzian parecia não possuir nenhum plano de fraude construído de antemão. Aparentemente, deixou levar-se mais pela profunda identificação com o cineasta e por sua vontade de sê-lo, do que pela respeitabilidade e autoridade que o glamour cinematográfico poderia conferir-lhe. Durante o encontro com Kiarostami na prisão, pediu que transmitisse a Makhmalbaf toda sua estima como forma de justificar seus atos.

**Sabzian:** *Diga-lhe que seu último filme é minha própria vida.*

Em nenhum momento o réu parecia questionar sua culpabilidade perante a lei vigente, mas negava a interpretação conferida às suas atitudes, deslocando as intenções de seus atos do terreno legal para o âmbito moral. Envergonhado e arrependido, afirmava que, mesmo que seu comportamento tenha conduzido-o tecnicamente ao estelionato, nunca se valeu desta intenção. Era culpado somente por não ter devolvido o empréstimo concedido pelos Ahanjah.

**Kiarostami:** *Lembro-me de ter feito, mais de uma vez, exatamente a mesma coisa que Sabzian, isto é, criei para mim uma falsa personalidade, porque não estava satisfeito com minha personalidade aparente [...] Em algumas ocasiões temos vontade de ser outra pessoa, porque estamos cansados de ser nós mesmos.*

Em muitos de seus comentários, Kiarostami posicionava-se a favor do imitador, talvez, por identificar nele um personagem tão frequente em seus filmes anteriores. Hossein Sabzian parecia ter atuado na vida, possuído por uma paixão tão irrefreável pelo cinema, que, em um incontrolável rompante de desejo, foi capaz de transgredir normas para chegar a seus objetivos.

**Kiarostami:** *Você disse que ama o cinema, eu sou cineasta, queria ter notícias suas, saber se posso fazer alguma coisa por você.*

**Sabzian:** *Você poderia dar expressão cinematográfica ao meu sofrimento?*

**Kiarostami:** *Não posso prometer nada por hora.*

Kiarostami propôs, então, a realização de um filme sobre o seu caso, tendo-o como protagonista. Sabzian mostrou-se entusiasmado, aceitando a oferta.

### III. Enganei todo mundo, tendo eu mesmo como diretor



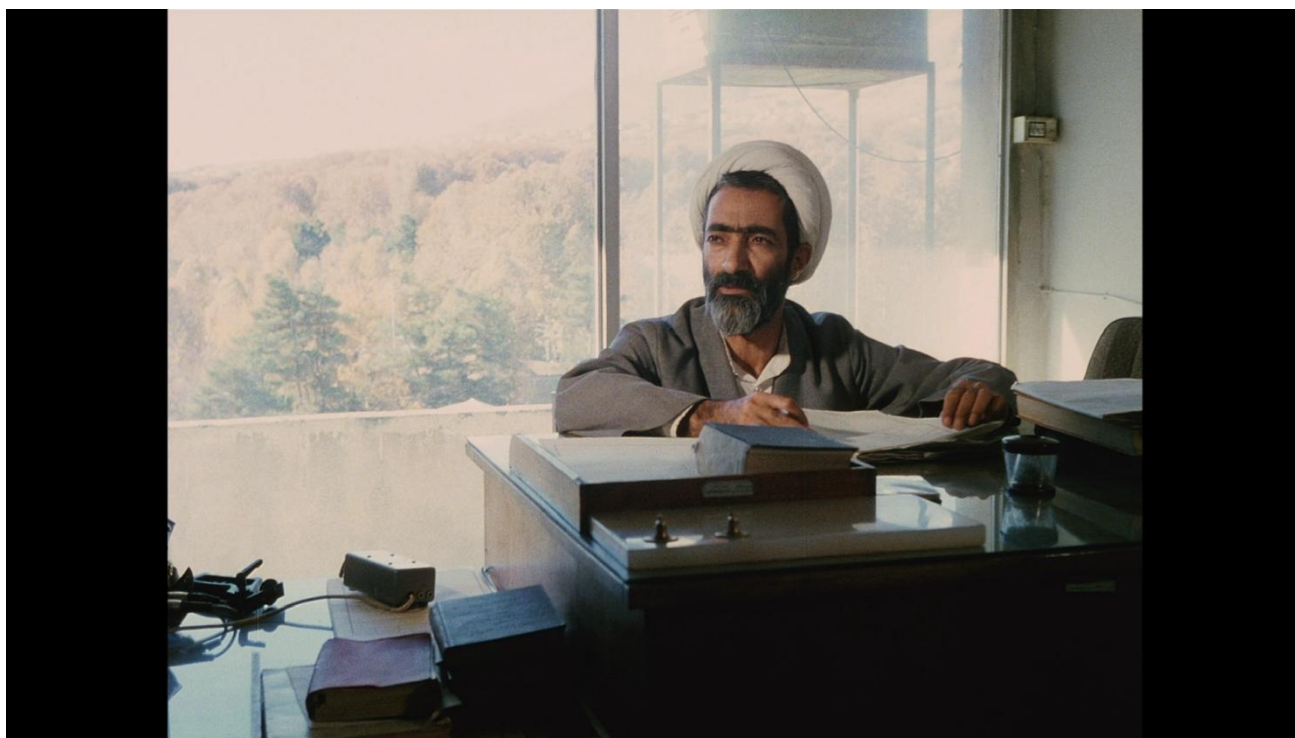
O senhor e a senhora Ahanjah

Após o encontro com o réu, Kiarostami foi recebido por Makhmalbaf, propondo-lhe a construção de um filme sobre o acontecimento e convidando-o a colaborar. Ao serem entrevistados separadamente, os realizadores divergiram quanto à gênese do projeto. Makhmalbaf afirmou que ele próprio havia tido a ideia de fazer um filme sobre o caso, mas que Kiarostami, que lhe trouxe a revista, dissuadiu-o com o argumento de que ele não deveria dirigi-lo, já que era um dos personagens da história. Kiarostami, por sua vez, contou que propôs a realização de um filme sobre o caso justamente porque Makhmalbaf, que já tinha a revista em seu escritório, o deixava nervoso. Em todo caso, Makhmalbaf aceitou participar do projeto de Kiarostami e, juntos, foram tentar convencer a família lograda a participar do filme.

Enganados uma vez, o patriarca Ahanjah solicitou documentos e materiais que comprovassem que aqueles eram os *verdadeiros* Makhmalbaf e Kiarostami como forma de evitar serem vítimas de um novo golpe. Com muita dificuldade e insistência, eles foram recebidos pela família, que estava relutante em aceitar a proposta de participar do projeto, já que não queria ter sua intimidade exposta novamente como fizera a Revista Soroush, muito menos ser considerada avarenta por fazer estardalhaço

por uma quantia irrisória de dinheiro “roubada”. Depois de ficarem até tarde bebendo chá e conversando, os Ahanjah foram finalmente convencidos a participar do filme.

#### IV. Eu era essa nova pessoa



O juiz Haj Ali Reza Ahmadi

Kiarostami decidiu tentar filmar o julgamento do imitador como ponto de partida para o projeto. No sistema judiciário do Irã pós-revolução, o juiz gozava de certa autonomia para decidir vários aspectos do julgamento, desde a possibilidade de filmagem das sessões, até o cumprimento da liturgia de tribunal, que não tolerava, em hipótese alguma, intervenções sem serem solicitadas pelo meritíssimo – nem por parte do público e das testemunhas, nem por parte dos réus e das vítimas. Por sorte, o caso de Sabzian estava a cargo de Haj Ali Reza Ahmadi, juiz aficionado por cinema, tendo Mohsen Makhmalbaf como um de seus cineastas favoritos. Após consultar seus superiores, Ahmadi acolheu de bom grado a proposta de Kiarostami, colaborando tão profundamente a ponto de atrasar a realização da audiência, para que todas as partes interessadas pudessem estar presentes, facilitando, assim, os trabalhos da equipe de filmagem.

Além de o julgamento ter sido agendado conforme a disponibilidade do projeto, Kiarostami convenceu o juiz a deixá-lo interferir, contrariando a liturgia jurídica vigente. O cineasta não se limitou a introduzir duas câmeras 16 mm na sala de audiência para filmar o que ali acontecia de maneira *neutra*, mas *dirigiu* a audiência.

Pedi, por diversas vezes, que o meritíssimo reformulasse as questões, segundo suas indicações, ou que colocasse algumas perguntas por ele elaboradas, tudo em benefício da construção da narrativa. Muitas das perguntas e das respostas parecem roteirizadas por Kiarostami, a partir das conversas com Sabzian e de seus argumentos, como quando se comparou ao protagonista de *O viajante*, um dos filmes do cineasta.

**Sabzian:** *De certo modo, sou como a criança do filme, que finge tirar fotografias para conseguir o dinheiro que necessita para poder ir à Teerã ver uma partida de futebol. Logo adormece e acaba perdendo-a, como acredito que aconteceu comigo até aqui. Do ponto de vista legal, sei que meu comportamento não tem justificativa, mas também acredito que meu amor pela arte deveria ser levado em conta.*

Hossein Sabzian parecia, assim – desde o momento em que Kiarostami havia lhe proposto à participação no projeto até a gravação do julgamento – consciente de que o papel que estava interpretando na película era diferente de um filme usual. Seria sua chance de contar a própria versão dos fatos, aclarando suas intenções ao dar ênfase na paixão que o conduziu, no “seu sofrimento”, podendo, quem sabe, reverter a situação jurídica em seu favor. As declarações e justificativas fornecidas ao juiz por Sabzian mais pareciam as de um ator/performer explicitando seu processo criativo do que os argumentos de um estelionatário.

**Sabzian:** *Me envolvi profundamente neste papel [de ser Makhmalbaf]. Eu o representei com a maior seriedade, tanto assim que cheguei inclusive a acreditar que eu era mesmo um diretor de cinema. Nessa altura, o que eu fazia não era meramente representar. Eu era essa nova pessoa [...] Eles [a família] tiveram confiança em mim e a confiança deles fez com que me sentisse autoconfiante. Isso me ajudou a acreditar que eu era realmente um cineasta.*

A respeito do reconhecimento por parte da família Ahanjah da semelhança física entre o cineasta e seu imitador, Sabzian declarou ao juiz que já tinham confundido-o com Makhmalbaf outras vezes. O próprio Makhmalbaf afirmou não ser a primeira vez que isso lhe acontecia no Irã.

**Makhmalbaf:** *Eu já tinha tido sócias em outras cidades. Um deles permaneceu num hotel e saiu sem pagar [...] Quando fazia o casting de O ciclista, uma moça se apresentou [...] e me disse que tinha sido recomendada por Mohsen Makhmalbaf. Percebi que ela era tão apaixonada pelo cinema e pela profissão de atriz que tinha casado com um impostor que pretendia ser Makhmalbaf.*



Kiarostami relatou em entrevistas posteriores que, aos olhos da senhora Ahanjah, o realizador *mais verdadeiro* era o imitador.

**Senhora Ahanjah:** *Senhor Makhmalbaf, devo lhe dizer uma coisa. O outro senhor era muito mais Makhmalbaf do que o senhor.*

O juiz, ao questionar a família Ahanjah se estaria disposta a perdoar Sabzian por seu crime, é respondido por um dos filhos.

**Filho Ahanjah:** *Eu o perdoaria se desta vez ele tivesse sido honesto. Mas, pelo que acaba de dizer, continua representando. Naturalmente agora está interpretando outro papel. Em vez de interpretar Makhmalbaf, está fazendo o papel de uma pessoa emotiva.*

Kiarostami, então, questionou Sabzian.

**Kiarostami:** *Não acha que está representando diante da câmera agora? O que está fazendo agora?*

**Sabzian:** *Estou falando sobre meu sofrimento. Não estou representando.*

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

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

**Kiarostami:** *Que papel gostaria de interpretar?*

**Sabzian:** *Meu próprio papel.*

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

## V. Uma das maiores mentiras que cometi



O julgamento de Sabzian

Não satisfeito com a duração da sessão e com as imagens que conseguiu tomar, Kiarostami *recriou* o julgamento após terminado.

***Kiarostami:*** *O julgamento durou uma hora [...], mas logo nos despedimos do juiz e seguimos conversando com o acusado, a portas fechadas, durante outras nove horas. Portanto reconstruímos uma grande parte do processo na ausência do juiz, o que constitui uma das maiores mentiras que cometi. Como inseri, na fase de montagem, alguns primeiros planos desse juiz, eu mostrava que ele continuava presente e reagia à totalidade dos debates.*

No entanto, suas “mentiras” na edição do filme pareciam estar de acordo com a proposição de filmagem explicada por ele à Sabzian. Dentre as duas câmeras de 16 mm, uma dedicava-se ao registro do acontecimento de forma ampla, com um plano aberto, e outra estaria particularmente voltada para o réu, um *close-up*, não tendo diretamente a ver com o julgamento. A opção pelas duas câmeras espelhava, de certa forma, a visão de Sabzian quando ao dilema que estava enfrentando, *lei versus arte*.

***Sabzian:*** *Antes, ninguém jamais teria me obedecido assim, porque eu sou apenas um homem pobre. Mas, porque eu fingia ser uma pessoa famosa, eles*

*fariam o que eu quisesse [...] Sempre que voltava para minha casa, voltava a ser meu velho eu, mesmo na noite em que peguei o dinheiro emprestado. Percebia que era o mesmo, o velho Sabzian... Então, ia dormir e quando acordava, pensava em ir lá [na residência dos Ahanjah] interpretar o papel [de diretor] para eles, mesmo que fosse muito difícil para mim, ainda queria voltar.*

Em uma sessão jurídica legal que entremeou realidade e ficção, ficava completamente indistinto o limite entre fatos e artifícios, tornando-se quase impossível distingui-los de modo que não pudesse afetar a sentença. A intuição de Sabzian quanto à possibilidade do filme reverter a sua situação se confirmou. Seu apelo às reais intenções que o levaram a cometer o crime, à demonstração de sua paixão pelo cinema, bem como a ajuda e o posicionamento de Kiarostami a seu favor, pressionaram os Ahanjah a perdôá-lo, desaguando na sua absolvição no processo. No entanto, o resultado do julgamento pareceu desagradar à família, que queria o ressarcimento da quantia de dinheiro roubada, coroada com a prisão do imitador.

## VI. O que mais me impressiona são os acidentes que acontecem num filme



O encontro de Sabzian e Makhmalbaf

Depois de filmar o julgamento, Kiarostami construiu a cena em que Sabzian sai da prisão e que encontra seu ídolo, Makhmalbaf. Ela foi tomada a partir de uma câmera escondida, instalada no carro da equipe de rodagem, de onde escutamos comentários do técnico de som.

**Técnico de som:** *O som foi cortado... Pode ser o plugue ou o microfone do pescoço de Makhmalbaf... O equipamento é velho... Tem um fio solto em algum lugar.*

O som retorna permeado de interferências. Sabzian chora enquanto abraça Makhmalbaf.

**Makhmalbaf:** *O que é melhor, ser Makhmalbaf ou ser Sabzian? Eu estou cansado de ser eu mesmo.*

O cineasta, aceitando o pedido de Sabzian, leva-o de moto até a casa dos Ahanjah, ao mesmo passo em que escutamos suas conversas entrecortadas por ruídos e silêncios. Eles param para que o imitador compre flores. Permanecemos ouvindo

suas falas interpoladas por ruídos, até ficarem completamente inaudíveis, quando surge uma música que será o pano de fundo para as imagens, até a chegada à casa da família.

A respeito dos acontecimentos imprevistos que poderiam ocorrer durante a gravação de um filme, Kiarostami parecia vê-los como falhas das quais se poderiam tirar proveito.

***Kiarostami:*** *Hoje, o que mais me impressiona são os acidentes que acontecem num filme, fora do controle do diretor. Coisas que escapam ao roteiro e aos atores – acidentes felizes que ninguém pode prever ou planejar.*

No entanto, o aparente incidente sonoro na cena de Sabzian e Makhmalbaf foi construído propositalmente pelo cineasta. Embora não fosse sua intenção inicial, Kiarostami esclareceu em algumas entrevistas que havia danificado o som na edição do filme, ocorrendo-lhe a ideia de utilizar o efeito de microfone mal conectado. Makhmalbaf se opôs a afirmação do realizador, dizendo que a ideia de cortar o som estava presente desde o momento de captação das imagens, embora não estivesse devidamente detalhada no roteiro.

O artifício acabou gerando conflitos com o técnico de som da equipe. Muitos afirmavam que seria complicado conseguir trabalho depois de seu fracasso, já que todos pensavam que era culpa dele a falha na captação, embora o som tivesse sido pós-sincronizado com os cortes. Kiarostami, ao comentar mais detalhes a respeito do incidente premeditado, revelou que o montador do filme recusou-se a realizar os cortes abruptos na banda sonora, obrigando-o a assumir a edição do filme – o realizador também aparece como montador nos créditos finais.

***Kiarostami:*** *No fim, eu mesmo fiz, enquanto ele andava para cá e para lá no outro lado da sala, acompanhando o que eu estava fazendo com um olhar que dizia: Com suas próprias mãos, ele está destroçando o som do filme!*

A falha do som foi utilizada pelo cineasta como forma de resolver uma situação, a seu ver, bastante problemática.

***Kiarostami:*** *Makhmalbaf sabia que estava sendo filmado e trabalhava para a câmera, e o outro [Sabzian], que não sabia, estava muito natural, era ele mesmo. Havia uma espécie de antagonismo entre os dois, não era muito crível*

*nem bonito de ver [...] A discussão entre Makhmalbaf e seu fã evidenciava outra noção que não era necessário incluir no filme [...] Na realidade, era uma noção de julgamento sobre a personalidade de Makhmalbaf. Não era nossa finalidade que tudo o que Makhmalbaf dizia provocasse um julgamento dos espectadores sobre ele.*

Opondo-se a Kiarostami, Makhmalbaf afirmou que a cena do encontro com o impostor foi filmada uma semana após a libertação de Sabzian.

***Makhmalbaf:*** *Portanto ele teve de sair de casa e voltar à cadeia. Mas, antes de entrar na cadeia, percebeu a minha presença e se precipitou na minha direção para me cumprimentar. Ora, para conservar o entusiasmo e o frescor da cena, não deveríamos nos encontrar. Então levamos Sabzian de volta à cadeia e lhe explicamos que sairia logo em seguida.*

Além disto, Makhmalbaf pareceu insinuar que um dos motivos para o cineasta ter construído o defeito no áudio foi devido ao teor dos diálogos tecidos entre Sabzian e ele, durante o percurso até a casa dos Ahanjah.

***Makhmalbaf:*** *Estávamos na moto, Sabzian e eu, e ele não queria trabalhar no filme. Durante todo o trajeto eu me esforcei para convencê-lo de que era uma coisa boa.*

## VII. Receava que Sabzian abandonasse a filmagem



Sabzian na casa da família Ahanjah

Mesmo que Sabzian tenha se beneficiando com o projeto cinematográfico, parecia duvidar, constantemente, das reais intenções de Kiarostami. Finalizando a rodagem, Sabzian queixou-se ao juiz, acusando o cineasta de tê-lo feito passar três dias a mais na prisão como exigências das filmagens.

***Kiarostami:** Sabzian era realmente incrédulo e cético em relação a nós. Quando o tiramos da cadeia, marcamos um encontro um dia de manhã para iniciar as filmagens, mas ele não veio. Chegou tarde. Fiquei apreensivo, fui falar com o juiz. Ele me disse: 'O senhor que vocês liberaram veio hoje de manhã [ao tribunal] para fazer uma queixa contra o senhor'. [...] Cheguei à conclusão de que esse rapaz tinha enfrentado muitos mal-entendidos na vida, no decorrer de seus trinta e cinco anos, e que tinha visto de tudo nesta sociedade. Então ele duvidava de tudo e de todos [...] Era natural que um homem como ele pensasse que havia um complô contra ele [...] Por isso era um homem difícil.*

A tentativa de fazer com que o "elenco" reencenasse o acontecimento esbarrou em um número incontável de dificuldades, de todos os tipos e ordens. Pairou, até a conclusão da película, um clima de instabilidade.

**Kiarostami:** *Todas as noites, quando chegava em casa, pensava que no dia seguinte a família Ahanjah jogaria fora as minhas coisas e me diria que não era possível continuar. Ou então que receava que Hossein Sabzian abandonasse a filmagem.*

Essas e muitas outras histórias e contradições permearam a construção de *Close-up*, 1990, inclusive depois de editado, finalizado e lançado. Existem duas versões do filme no Irã. A que foi lançada e exibida nacionalmente trazia o encontro de Sabzian com a senhora Ahanjah logo na primeira cena, antes do surgimento dos créditos iniciais. Na versão distribuída no exterior, o encontro dos dois personagens se dava na interrupção do julgamento. A respeito deste fato, Kiarostami esclareceu que, ao apresentar seu filme em um festival, as bobinas foram invertidas acidentalmente, deixando a cena do encontro da senhora com o imitador como um flashback da sessão no tribunal.

**Kiarostami:** *Quanto a esta última montagem [a versão distribuída no exterior], ela nasceu numa sala, onde as bobinas foram trocadas por inadvertência. Eu estava em Munique para o festival. Tão logo percebi o engano, corri à cabine de projeção para pedir que a ordem do filme fosse reestabelecida. Mas era tarde demais. Portanto continuei a olhar meu filme nesse estado e vi que a proposta involuntária do projetorista não era nada má. E, depois dessa projeção, desloquei para o meio do processo a cena do encontro no ônibus – que a princípio abria o filme.*

No entanto, em um texto de sua autoria, relatou que o incidente teria ocorrido durante o Festival de Mônaco.



## Uma escrita *com close-up*

*Num dia, fizeram-me um elogio involuntário, que me impressionou muito. Apresentaram-me alguém, com as seguintes palavras: "Eis o diretor de Close-up". O sujeito, que não era do mundo do cinema, respondeu: "Ah, eu pensava que o filme não tivesse um diretor!"*

Abbas Kiarostami em *A arte da inadequação*

Italo Calvino, ao conjecturar sobre sua forma de escrever ficção, apontou uma profunda aflição a respeito da hipótese de Walt Whitman, de que ao tocarmos em um livro estaríamos tocando um sujeito. A página escrita seria um espelho em que a imagem do autor estaria revelada e, conseqüentemente, o livro seria um correlato de sua profundidade, um prolongamento do seu eu, "o si mesmo como livro a ser decifrado". No entanto, Calvino explicou que, antes de desejar escrever um livro como equivalente dele mesmo, era impulsionado pela vontade de ter diante de si o livro que gostaria de ler, para, a partir daí, tentar identificar-se com o autor imaginário desse livro ainda por ser escrito, um escritor que poderia ser muito diferente dele. Quando se convencia de que escrever tal narrativa estava completamente além de suas capacidades técnicas e de seu temperamento, logo se sentava à escrivaninha e começava a redigi-lo.

Imagino que *Close-up* tenha apresentado à Abbas Kiarostami questões muito semelhantes as que foram encontradas por Calvino em seu ofício de escritor. Dentre as inumeráveis hipóteses que poderíamos extrair da narrativa, o cineasta comentou que seu filme trataria justamente da possibilidade de nos tornarmos outros, pois se sentia próximo dos dilemas do protagonista, Sabzian, do patriarca da família, o senhor Ahanjah e do jornalista, que desejava que seu furo de reportagem lhe conduzisse à fama e reconhecimento de Oriana Fallaci – "pois nessa história cada um quer ser outro. O religioso quer ser juiz; o motorista de táxi, aviador; o engenheiro é padeiro... O próprio Makhmalbaf quer ser ator em vez de diretor". A seu ver, os únicos que transformariam o mundo seriam aqueles capazes de passar da ideia à ação, e, desta forma, só Sabzian teria conseguido mudar o curso de seu destino ao despejar seu sonho na realidade, apesar de sua atitude ter sido considerada criminosa.

A questão do eu que se transforma em outro parece cara ao cineasta, sendo tratada multifacetadamente em vários de seus filmes. Ao perguntar-me do por que do desdobramento incessante de tal tema, cogitei que fora a forma encontrada por ele de expressar seu sentimento particular de inadequação, manifestado em textos e entrevistas. Daí teria surgido sua inquietude, sua vontade de experimentar, uma reação ao fato de sentir-se descabido transpassado pelo desejo de “sobreviver de qualquer maneira”. Decerto, por isto, enveredasse por tantos caminhos diferentes como na pintura, nas artes gráficas, na publicidade, na televisão, no cinema, na fotografia, no vídeo, na poesia e no teatro. Imaginava-se outro repetidamente. Certa vez, decidiu fazer carpintaria no intuito de construir sozinho os móveis de sua casa, mesmo sabendo pouco sobre o assunto. Para Kiarostami, não parecia necessário estabelecer uma meta para encontrar o sucesso, pois a continuidade de uma pesquisa em arte só encontraria sentido e fundamento a partir das falhas e dos tropeços, tanto aqueles do percurso, quanto os que se apresentavam em uma obra finalizada. Da fragilidade e da insuficiência brotaria o desejo de reelaboração, do fazer de novo e melhor, para, quem sabe, trilhar outros caminhos e encontrar novas soluções, indicadas justamente pelo que é imperfeito.

Por isso, penso eu, Kiarostami nunca tenha conseguido encontrar uma definição precisa de cinema que lhe agradasse. Talvez porque compreendesse que seu procedimento de trabalho, assim como os filmes de modo geral, baseava-se em um princípio de alteridade, no projetar-se outro – dando boas vindas a toda ordem de instabilidades e imprecisões que surgissem pelo caminho –, como Italo Calvino na feitura do romance Palomar. O escritor construiu um personagem em quase total oposição a sua pessoa – o senhor Palomar relacionava-se com o mundo unicamente por meio da minuciosa observação daquilo que se erguia diante de si. Calvino não se considerava propriamente um observador, devido a sua distração constante, incapaz de dedicar longos momentos de atenção ao que via. Antes de escrever cada capítulo, colocava-se a observar coisas que sempre estiveram frente a seus olhos, tentando registrá-las em seus mínimos detalhes para fixá-las na memória, uma operação que nunca havia realizado antes. Tanto Kiarostami quanto Calvino pareciam transfigurar-se em outros ao tentar assemelharem-se ao diretor/autor do filme/livro que gostariam de construir, fazendo de cada novo projeto uma experiência de iniciação, uma educação

de si, que deveria ser o ponto de chegada de qualquer atitude empreendida no mundo.

Tenho a impressão de que o princípio de alteridade também correspondia à forma como Kiarostami concebia o público de seus filmes. Era estranho ao realizador que um único indivíduo, o artista, decidisse por todos, porque seu trabalho consistia em apresentar questões e não em respondê-las. Acreditava em um cinema semifabricado, inacabado, que dava mais possibilidades e maior tempo aos espectadores, com narrativas permeadas de fendas, de espaços vazios, que deveriam ser preenchidas pelo espírito inventivo do público. Cada detalhe de uma cidade ou uma pradaria, de um personagem ou de um assunto, poderia fundar outra película na cabeça de quem a assistisse – e, neste caso, poderíamos ter uma infinidade de filmes diferentes a partir de um único *semifilme*. O espectador seria convidado a isolar-se dos outros na escuridão da sala de cinema, estar entre os outros e separado deles, ao mesmo passo em que daria vazão a imaginação no intuito de também tornar-se outro, de penetrar na narrativa fazendo-a sua.

*Close-up* parece-me construído para aqueles que olham com curiosidade, a ponto de tornar literal o conhecido ditado persa "tinha dois olhos e pediu mais dois emprestados". Em uma narrativa que subverte a verdade documental, Kiarostami resignificou a tradição do artifício – da reconstrução, dos comentários, da música, das entrevistas – e de tudo que foi rebaixado ao segundo plano, ou criminalizado por um tipo de cinema que se pretendia mais espontâneo e imediato, "mais real" do que os outros. Apropriou-se de uma reportagem sensacionalista não se contentando em abordá-la a partir de um ideal de objetividade, com uma atitude que inspiraria credibilidade e confiança por parte do público, mas fraturou-a de tal modo a oferecer-nos imagens iluminadas por dúvidas e incertezas. A meu ver, o filme captura os *dois olhos sendo tomados de empréstimo*, justamente por lutar contra o excesso informativo predominante em filmes blockbusters, em novelas televisivas e em romances best-sellers, que mostram tudo a ponto de serem pornográficos. Não sexualmente pornográficos, "mas no sentido de mostrar uma operação cirúrgica sem véus, em todos os seus detalhes repugnantes". Pois, para o cineasta, as histórias sem falhas, perfeitas demais, teriam o grande problema de interditar a participação do espectador, impedindo-o de preencher as lacunas da narrativa ou de reelaborar o filme ao seu próprio modo.

Ao debruçar-me na gênese do projeto, no seu processo de feitura e conclusão, a distinção entre ficção e realidade pareceu-me completamente nublada, provocando uma sucessão de questionamentos: o que seria a realidade e o que seria a ficção? Alguma das duas corresponderia à concretude do mundo? Qual seria mais tangível, palpável, no cotidiano? Entre a realidade e a ficção, qual estabeleceria um elo, uma visão compartilhada, ponte que interliga sujeitos a sujeitos, sujeitos a contextos e contextos a contextos? Qual delas fundaria o consenso do que é o mundo, do que é a vida e de como devemos proceder com ela?

No entanto, as perguntas ficaram vibrando em suspenso, sem respostas. Não porque não fosse possível respondê-las, mas porque *Close-up* desestabilizou-me e fui obrigado a abandonar as noções pré-concebidas, para dar lugar às dúvidas, ao imprevisível que devolve o desconforto do corpo que sente, forçando-me a procurar outras ideias, variando coordenadas, referenciais, lugares e funções desempenhadas. Por mais que a objetividade da ciência seja um paradigma superado, parece-me que a ideologia racionalista ainda resiste em nossos discursos e julgamentos, sob uma roupagem formal nova, depositando suas últimas esperanças na possibilidade de compreender e descrever o mundo sem interferência de um eu que percebe.

Tenho a impressão de que ainda persistimos à procura dos mitos de originalidade e genialidade, onde tentamos identificar e discernir, em tom acusador, quem [ou o quê] é cópia e quem [ou o quê] é copiado, quem [ou o quê] é autêntico e quem [ou o quê] é inautêntico. Neste sentido, o filme pareceu-me perturbador por aclarar que a realidade está entremeada de ficção, ao mesmo tempo em que a ficção pode inaugurar uma realidade. A verdade está tomada pela mentira, assim como a mentira fabula uma verdade. A desrazão e a subjetividade encontram morada no real, bem como a razão e a objetividade habitam o ficcional. Até mesmo as leis, que pautam a justiça a partir de uma verdade em essência, podem ser dissuadidas e manobradas com destreza pela ficção, pelo artifício, como tão bem o filme mostra.

Afinal de contas, não parecia importar para Kiarostami se era documentário ou ficção, o todo, a seu ver, era sempre uma grande mentira e sua arte consistia em saber apresentá-la de modo que acreditassem nela. O cinema não nos informaria a respeito de um único mundo, mas de vários, assim como não nos falaria só de uma realidade, mas de uma infinidade. O universo de cada obra, de cada filme, desvelar-nos-ia novas verdades. Se uma parte é documental e outra reconstituição, isto corresponderia aos

métodos de trabalho, já que o mais importante seria alinhar uma série de artifícios que dessem vazão à imaginação dos espectadores, permitindo-lhes criar realidades. A vida, este “filme mal realizado” como falou Godard, disporia de uma infinidade de ficções e a realidade seria, simplesmente, a ficção dominante, o consenso, que tentaria sobrepujar qualquer outra narrativa que a diluísse.

Ao construir outras narrativas possíveis para o discurso predominante, o cineasta parecia depositar esperanças na arte como forma de sobreviver à insuficiência da vida. Em momentos conflituosos, a poesia, segundo ele, era uma das poucas coisas que poderiam nos dar alguma medida de certeza, proporcionar-nos um pouco de felicidade. Por isso, refugiava-se nela durante toda sua vida. Ela era-lhe “muito mais útil em tempos de dificuldade do que em tempos de calma”, permitindo-lhe “encontrar certa estabilidade, uma energia interna”, vazio que a religião já não tinha mais capacidade de suprir. A seu ver, arte e religião apontariam para uma direção semelhante: “a religião aponta para outro mundo, ao passo que a arte aponta para uma existência melhor. Uma é um convite, uma oferenda para um lugar longínquo; a outra, a um lugar que é próximo”. Talvez, Kiarostami acreditasse que a arte pudesse oferecer outras ferramentas para nos orientarmos no labirinto onde nascemos, vivemos e findamos, reequilibrando a balança de frustrações que a vida nos impinge. Ela nos forneceria chaves para tentarmos desvendar o hieróglifo da nossa existência, principalmente para aqueles que alimentam mais dúvidas do que certezas quanto ao destino individual e coletivo da humanidade.

Penso que as coisas que inventamos podem fazer-nos viver outras vidas, enquanto dispomos de somente uma. Sem elas, teríamos menos consciência da liberdade e de sua importância para mantermos certa distância das ideologias e das religiões totalitárias. *Close-up* não estabelece um mundo de sonho distinto do mundo real, mas nos incita a embarcar no apócrifo, na construção de ficções clandestinas como um antídoto ao embrutecimento do sensível, dando-nos possibilidades de modificar quadros, escalas e ritmos, onde outras relações entre aparência e realidade poderiam brotar, entre o singular e o plural, entre o visível e o invisível. Por isto, continuamos inventando, sonhando, mentindo... Ações que, talvez, aliviem o peso da nossa mortalidade, a erosão do tempo que nos derrota, impedindo que sucumbamos à letargia, ao egoísmo, à resignação, ao diluir o impossível em infinitas possibilidades.

**\*Texto construído a partir da apropriação de passagens das seguintes fontes:**

BERGALA, Alain. **Da epifania no cinema de Kiarostami e Rossellini.** In: *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami.* Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. **O livro, os livros.** In: *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHESHIRE, Godfrey. **Close-up: Prison and Escape.** Disponível em <https://www.criterion.com/current/posts/1492-close-up-prison-and-escape>

ELENA, Alberto. **Cenizas y diamantes.** In: *Abbas Kiarostami.* Madri: Ediciones Cátedra, 2002.

\_\_\_\_\_. **Iluminação íntima.** In: *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami.* Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

ISHAGHPOUR, Youssef. **O real, cara e coroa.** In: *Abbas Kiarostami - O real, cara e coroa.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas. **A arte da inadequação.** In: *Abbas Kiarostami - O real, cara e coroa.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Close-up.** In: *Abbas Kiarostami - O real, cara e coroa.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um filme, cem sonhos.** In: *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami.* Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

LLOSA, Mario Vargas. **Elogio da leitura.** Santos: Editora Simonsen, 2015.

MÓL, Bárbara. **A imagem, o livro e a artista: uma entrevista com Patricia Franca-Huchet.** Disponível em [http://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/12\\_entrevista01\\_barbara.pdf](http://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2015/03/12_entrevista01_barbara.pdf)

NINEY, François. **Durante o filme, a vida continua...** In: *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami.* Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

PINTO, Ivonete Medianeira. **Close-up: a invenção do real em Abbas Kiarostami.** Tese de doutorado apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Paradoxo da arte política.** In: *O espectador emancipado.* São Paulo: Martins Fontes, 2012.