

VERDADE, VIDA E *PHILIA*: O EIXO NIETZSCHE-DELEUZE-KIAROSTAMI¹

*Susana Viegas*²

Resumo:

Este ensaio tem como objetivo principal delinear as origens filosóficas do conceito de ‘fabulação’, conceito bergsoniano que, relacionado com a interpretação que Deleuze fez do texto nietzschiano “Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente fábula”, permitirá esclarecer no que consiste o terceiro tipo de imagem-tempo cinematográfica alicerçada no devir. Com destaque dado aos processos de devir nos documentários de fabulação, gênero representado por realizadores tão diferentes quanto Pierre Perrault, Jean Rouch, Pedro Costa, Joshua Oppenheimer, ou Adirley Queirós, iremos proceder a uma análise pormenorizada do filme “Close-Up” (1990), de Abbas Kiarostami. As imagens do documentário de fabulação definem-se pela ambiguidade entre ficção e não-ficção, entre autenticidade e encenação, controvérsia e choque. Qual o interesse filosófico e o alcance estético, ético e existencial desta prática artística? Qual o sentido e o valor artístico neste gênero?

Palavras-chave: Gilles Deleuze; Friedrich Nietzsche; Abbas Kiarostami; Documentário; Fabulação.

Abstract:

The main purpose of the present essay is to outline the philosophical origins of the concept of ‘fabulation’, a Bergsonian concept that once interrelated with a Deleuzian reading of Nietzsche’s text “How the ‘true world’ finally became a fable”, will clarify the third type of the time-image, becoming. Giving a privileged focus on the processes of becoming in documentaries of fabulation, a genre represented by different filmmakers, such as Pierre Perrault, Jean Rouch, Pedro Costa, Joshua Oppenheimer, or Adirley Queirós, we will proceed with a close film analysis of “Close-Up” (1990), directed by Abbas Kiarostami. The images of a documentary of fabulation are defined by the ambiguity between fiction and non-fiction, authenticity and reenactment, controversy and choc. Thus, what is the philosophical interest and the aesthetic, ethical and existential extent of this artistic practice? What is the meaning and the artistic value of this genre?

Keywords: Gilles Deleuze; Friedrich Nietzsche; Abbas Kiarostami; Documentary, Fabulation.

¹ Truth, Life, and *Philia*: The Nietzsche-Deleuze-Kiarostami Axis

² Bolsista de pós-doutorado no Ifilnova-FCSH Universidade Nova de Lisboa e Deakin University. Endereço de email: susanarainhoviegas@gmail.com

INTRODUÇÃO

O sexto capítulo de “A Imagem-Tempo” é um capítulo central para a compreensão da filosofia do cinema em Gilles Deleuze. Aí, o autor conclui o capítulo anunciando uma nova imagem-tempo direta, uma terceira imagem-tempo que reúne o antes e o depois:

É nestas condições da imagem-tempo que uma mesma transformação afecta o cinema de ficção e o cinema de realidade e baralha as diferenças entre ambos: no mesmo movimento as descrições tornam-se puras, puramente ópticas e sonoras, as narrações tornam-se falsificantes e as narrativas simulações.³

É com essa exigência – que, na verdade, nunca foi plenamente desenvolvida nos seus textos sobre cinema mas que vem sintetizar os novos modos de descrição, narração e narrativa – que Deleuze encerra a sua análise sobre o debate entre o cinema de ficção e o cinema de realidade no segundo volume sobre cinema, “A Imagem-Tempo”. Desse debate nasce a necessidade de circunscrever um terceiro tipo de imagem-tempo, que seja da série do tempo e não da ordem do tempo, tal como acontece com os outros dois tipos de imagem-tempo (isto é, coexistência do passado e simultaneidade do presente, ou Orson Welles vs. Alain Resnais): a imagem que não separa o antes e o depois tem a ver com o devir e a série do tempo.⁴

Mas esta exigência final exige também que, à sua luz, se volte a ler todo o capítulo em questão intitulado “Os poderes do falso”. Para além da enorme relevância de sutilmente anunciar a urgência de uma terceira imagem-tempo, esse capítulo importa também ao pensamento filosófico pela discussão que levanta relativamente à ligação entre o cinema de ficção e o cinema de realidade. Com a orientação do devir, entendido como uma prática artístico-existencial das personagens reais que habitam um género híbrido que poderemos denominar de documentários de fabulação (um género de documentário no qual ficção e não-ficção, imaginação e encenação, misturam-se narrativamente)⁵, procuro expor as particularidades estéticas, éticas, ontológicas e vitais que o género artístico exige. Como potenciar o falso através das imagens-tempo diretas?

Assim, três pontos convergentes emergem desta análise que reúne as práticas documentaristas de Pierre Perrault, Jean Rouch, Pedro Costa, Joshua Oppenheimer e Adirley Queirós, entre outros: em primeiro lugar, do ponto de vista temporal, a criação de uma subjetividade cinematográfica a partir do ato de contar a sua própria história (levantando a questão da veracidade da memória pessoal na sua exposição como memória cinematográfica); em segundo lugar, do ponto de vista de uma ética relacional, avaliar as formas de expor o Eu como Outro (através das questões que o eticismo coloca aos limites do esteticismo) e de relações de poder; e, por fim, do ponto de vista da análise fílmica, a potenciação de uma cinefilia que se manifesta

³ DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Trad: Sousa Dias. Lisboa: Sistema solar, 2015. P. 243.

⁴ *Ibid.* P. 244.

⁵ VIEGAS, Susana. “O valor filosófico do cinema: a ética relacional no documentário de fabulação”. In: **Actas II Congreso internacional de la red española de filosofía**. Vol. II. Antonio Campillo; Delia Manzanero (Coord). Madrid: Red española de filosofía, 2017.

como um declarado amor pelo cinema, mas também como uma atitude ingênua e amadora – uma *vontade de cinema* não-profissional – perante a arte cinematográfica.

Da conjugação destas três perspetivas destaco as vantagens conceptuais e o carácter atual de usarmos o conceito de fabulação, sem o descontextualizar das forças de poder a que está associado na filosofia deleuziana, para analisar filosoficamente um filme como “Close-Up” (1990), de Abbas Kiarostami, e as imagens contemporâneas que marcam a nossa época da pós-verdade. No final do ano de 1989, Kiarostami lê numa revista iraniana, “Soroush”, a reportagem de uma história inacreditável segundo a qual um homem, Hossain Sabzian, um desempregado de origens humildes, tinha sido preso por ter enganado uma família classe média em Teerão, os Ahankhah, ao se fazer passar pelo realizador Mohsen Makhmalbaf (Makhmalbaf reclama para si a descoberta dessa notícia). No papel do aclamado realizador iraniano, Sabzian recebe dos Ahankhah uma pequena soma de dinheiro para a realização do seu próximo filme que terá como atores os membros desta mesma família, admiradores confessos da obra de Makhmalbaf. Intrigado pelo fato desta fraude ter nas suas origens não uma mera vontade criminosa de extorsão mas antes o roubo da identidade de um conhecido realizador de cinema, poderíamos mesmo dizer, uma forte componente de cinefilia e amadorismo do cinema, Kiarostami avança com as filmagens de “Close-Up”. O filme vai contar a verdadeira história da mentira de Sabzian, preso e acusado de fraude, contando com a participação de todos os intervenientes na história, que se interpretam a si mesmos.

Nesta perspetiva ficcional da própria ideia de sujeito (o ator não-profissional que nos conta a sua história, a sua vida, tal como quer), eliminamos de raiz a ideia de uma verdade soberana oposta ao erro e ao falso, enquanto princípio objetivo, na tentativa de analisarmos as consequências narrativas e de comunicação de a compreendermos como uma ficção: como iremos analisar com mais detalhe, a verdade não é senão uma ilusão esquecida como tal. Assim, pensar os processos artísticos da fabulação no cinema leva-nos a uma reflexão sobre a vontade de verdade, a vontade de falso e as cinéfilas biografias geradas pelos poderes do falso.

A FABULAÇÃO NO PENSAMENTO DELEUZIANO

Tal como desenvolvi noutro texto,⁶ o conceito de fabulação surge tardiamente no pensamento de Deleuze expressando uma vontade de acentuar a dimensão política que o conceito tivera em Henri Bergson. Em “As duas fontes da Moral e da Religião”, Bergson defende que nas comunidades humanas, por serem abertas e mais imprevisíveis, a fabulação ativa um “instinto virtual” de criação de seres mitológicos e lendários que cimenta a coesão da comunidade.⁷ Ao procurar compreender a aplicabilidade deste conceito ao mundo das imagens em movimento, em particular, dos documentários de fabulação, noto que a presença de Friedrich Nietzsche domina o sexto capítulo de “A Imagem-Tempo”, principalmente naquilo que diz respeito à figura do falsário.

⁶ *Ibid.* P. 12-13.

⁷ BERGSON, Henri. **As duas fontes da Moral e da Religião**. Trad: Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005. P. 99.

Assim, na quarta e última parte de “Assim falava Zaratustra”,⁸ Zaratustra cruza-se com vários falsários ou homens falsificadores, desde o adivinho, aos dois reis e ao enfeitiçador. O próprio Homem verídico admite ter mentido sempre. A verdade como até então a julgáramos (pré-existente, independente e objetiva) nunca existira. Afirma Friedrich Nietzsche em 1873 que “as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais”.⁹ Essa é a grande descoberta de Nietzsche após indagar pelas causas reais do chamado “impulso honesto e puro para a verdade”, considerado como a origem de todas as metáforas (ou imagens) seguintes. O verdadeiro não é o elemento da linguagem – a partir do sentido e do valor do verdadeiro e do falso, da transmutação dos valores, ele inventa um novo modo de pensar. “Uma nova imagem do pensamento significa em primeiro lugar o seguinte: o verdadeiro não é o elemento do pensamento. O elemento do pensamento é o sentido e o valor.”¹⁰

Ora, segundo Deleuze, o próprio conceito de imagem-tempo segue uma ideia de fabulação e falsificação influenciada justamente por esta posição de Nietzsche, pois apenas na imagem-tempo se desenvolvem os poderes do falso. Antecipando um pouco a ideia que explicita a ligação entre ontologia, ética e estética na filosofia deleuziana do cinema, o homem verídico alicerça-se na crença no mundo verdadeiro, posição dominante no cinema clássico, mas posta em causa com o cinema do pós-guerra.¹¹

Nesta leitura deleuziana, Nietzsche é o grande criador da personagem falsificadora por excelência: falamos de Zaratustra, e, neste sentido, ele “resolve” a crise da noção de verdade vinda da imagem-movimento ao celebrar o falso e a potência criadora da falsificação. Este poder da falsificação é construído por uma série de poderes entrecruzados, pela metamorfose constante do falso, e por uma série de falsificadores e impostores, personagens que povoam as artes e a filosofia.

Deleuze, seguindo uma ideia de Alain Bergala,¹² irá analisar a figura do impostor no cinema afirmando que essa figura surgiu, em primeiro lugar como personagem e, num segundo momento, foi integrada no próprio argumento cinematográfico. Desse modo, após o fim do mundo verdadeiro, ficamos com a potência de afetar e de ser afetado, uma relação de forças que se gere no devir, forças que podem ser ativas ou reativas, num devir que se torna na vontade de poder do falso da vida.

Para além disso, Deleuze introduz e desenvolve a questão de uma “nova imagem do pensamento” em “Nietzsche e a filosofia” (1962), através da elaboração de uma crítica do conceito tradicional de verdade e da imagem dogmática do pensamento. Nesse livro, desenvolve três teses que se desdobrarão nos oito postulados de

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Trad: Paulo Osório de Castro. Lisboa: Círculo de leitores, 1996. P. 279.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. “Acerca da verdade e da mentira em sentido extramoral”. In: **Obras escolhidas de Nietzsche I**, Trad: Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Círculo de leitores, 1996. P. 221.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche et la philosophie**. Paris: Presses universitaires de France, 2010. P. 119. Tradução da autora.

¹¹ DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. *Op.cit.* Pp. 269-272.

¹² *Ibid.* P. 208, n. 7.

“Diferença e Repetição” (1968), no terceiro capítulo “A imagem do pensamento”. É interessante notar que, ainda que o livro “A Imagem-Tempo” tenha sido publicado em 1985, os conceitos aí expressos, nomeadamente a “imagem-tempo” e a “imagem-cristal”, sejam representativos do pensamento deleuziano dos anos 60, altura em que faz uma clara crítica à imagem dogmática do pensamento.

Os documentários experimentais dos anos 60 a que faz referência, o cinema direto de John Cassavetes e de Shirley Clarke, o cinema do vivido de Pierre Perrault e o cinema-verdade de Jean Rouch, marcam as especificidades da imagem-tempo do cinema de realidade: eles são já o reconhecimento do carácter ficcional de um ideal de verdade que estivera até aí associado à imagem-movimento e à imagem dogmática do pensamento. A imagem dogmática do pensamento é resumida em três teses:

Dizem-nos que o pensador enquanto pensador quer e ama *o verdadeiro* (veracidade do pensador); que o pensamento como pensamento detém ou contém formalmente o verdadeiro (inatismo da ideia, *a priori* dos conceitos); que pensar é o exercício natural de uma faculdade, que por isso basta pensar “verdadeiramente” para pensar a verdade (direito natural do pensamento, bom senso universalmente partilhado).¹³

Ora, é a crença no mundo verdadeiro que sustenta a existência do homem verídico. “*Quem é que procura a verdade? E o que querem dizer aqueles que dizem ‘Eu quero a verdade’*”?¹⁴ O homem verídico julga a vida em nome de valores que considera superiores (o belo, o bem, a justiça). Para quem expressa a sua vontade de verdade, o seu amor pelo verdadeiro, a verdade ganha também um valor moral, vale mais do que o erro e o engano. Neste aspecto, compreendemos a ligação que há entre a vontade de verdade e as tipologias de vida que daí se seguem. É justamente sobre esta ligação que trata “A literatura e a vida”. Nesse ensaio, Deleuze menciona o carácter necessariamente informe e inacabado no que considera ser uma “tarefa de devir” que ele identifica com a escrita (mas que, julgamos, também se pode alargar ao ato de filmar) e com a impossibilidade de impormos uma forma de expressão à própria vida.¹⁵ Como filmar a matéria da vida sem formatar o informe? Como veremos com a função dos intercessores, nas artes este processo passa pelo agenciamento coletivo de fabulação.

OS INTERCESSORES E O CINEMA

No sexto capítulo de “A Imagem-Tempo”, Deleuze afirma:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos amos ou dos colonizadores, é a função fabuladora

¹³ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche et la philosophie**. *Op.cit.* P. 118.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Paris: Presses universitaires de France, 2003. P. 23. Tradução da autora (grifo original).

¹⁵ DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad: Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições século XXI, 2000. P. 11.

dos pobres, porquanto dá ao falso o poder que o converte numa memória, numa lenda, num monstro.¹⁶

Essa prática artística põe em andamento um processo de fabulação de criação de personagens reais lendárias, sem a formatação do informe que a adequação da história ou das memórias dessa personagem real, tão procurada por um pensamento dominador, provoca.

O realizador precisa dos seus intercessores para se manifestar e estes, por seu lado, não se poderiam expressar sem o realizador. Há aqui a conjugação de forças tendo em vista um agenciamento coletivo. Dar a voz ao outro para contar a sua própria história (discurso indireto livre), autonomamente da consideração da sua veracidade ou falsidade, é aqui um elemento determinante que nos lembra a prática historiográfica de Michel Foucault. Justamente, quando Deleuze entrevista Foucault em 1972, afirma que Foucault nos alertou para a indignidade de o intelectual “falar pelos outros” quando os próprios podem falar por si e de si.¹⁷ De que modo é que o realizador, como artista, como autor, pode evitar cair numa função soberana de domínio, de colonizador?

Neste tipo de prática artística parece ser inevitável haver uma tensão entre artista profissional e atores não-profissionais, ou entre ricos e pobres, tal como “Close-Up” torna mais claro. Desse modo, não se perpetua a ideia preconcebida de verdade que está na origem da vontade de contar a história, na perpetuação de um discurso já conhecido, mas criam-se novas verdades quando os intervenientes são apanhados “em flagrante delito de fazer lendas”,¹⁸ de ficcionar a sua própria vida.

Segundo Deleuze, os intercessores são o próprio poder do falso: eles não descobrem uma verdade preexistente, eles não seguem um discurso preestabelecido mas constroem os seus discursos minoritários. Assim, no nosso filme exemplar, tendo em conta a quantia de dinheiro que Hossain Sabzian recebe indevidamente da família Ahankhah, não podemos afirmar que a finalidade do seu golpe tenha sido a extorsão. A sua maior fraude é o roubo de identidade, mentira que passa por verdade e que lhe garante que possa fingir tudo a partir daí, inclusivamente, prometer aos membros dessa família que entrarão no “seu” próximo filme, a gravar na casa dessa família.

Todos os intervenientes na história (o acusado, a família enganada, o jornalista e o próprio Makhmalbaf, para além de Kiarostami) surgem no filme a representar o seu próprio papel. Nesse caso, todas as encenações são feitas na primeira pessoa. Assim, todos eles são intercessores (intermediários da passagem de forças e intensidades): são as personagens reais do filme que narram as suas histórias e as suas lembranças *para além de falso e verdadeiro*, num modo que torna indiscernível documentário e ficção. O próprio filme revela-se como sendo fabulador no sentido em é apanhado em flagrante delito de ficcionar e de criar lendas mas, para além disso, estas

¹⁶ DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. *Op.cit.* P. 236.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. **L'île déserte et autres textes: textes et entretiens, 1953-1974**. Paris: Les éditions de Minuit, 2002. P. 291.

¹⁸ DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. *Op.cit.* P. 237.

personagens reais fabulam-se a si mesmas. Criam uma zona de incerteza quanto à origem do próprio filme partilhando com o cineasta o poder de fabular: “nós, criadores de verdade”.¹⁹

O DEVIR E O TERCEIRO TIPO DE IMAGEM-TEMPO

Desse modo, uma vez inserida na descrição das qualidades da imagem-cristal feita em “A Imagem-Tempo”, a fabulação também se caracteriza pela indiscernibilidade entre a imagem atual ou real e a sua imagem virtual ou imaginária. Mas, se Deleuze afirma que não podemos separar documentário e ficção, é verdade que essa perspectiva não é de todo original, mas um dado reconhecido. Nenhum documentário está isento de ficção. A originalidade da posição de Deleuze no debate ficção-documentário está na definição que faz dessa marcação através do tempo.

Na primeira categoria de imagens-tempo, da ordem do tempo, Deleuze apresenta dois tipos distintos de imagens: a coexistência de lençóis do passado e a simultaneidade de pontas do presente, ou por outras palavras, Orson Welles vs. Alain Resnais. A segunda categoria corresponde à série do tempo, o devir.²⁰ Assim, um dos aspectos relevantes da operatividade do conceito de fabulação é aprofundar os próprios processos existenciais deste terceiro tipo de imagem-tempo. Nos livros dedicados ao cinema, Deleuze acaba por não desenvolver no que consiste as potências do devir, conceito que já tinha desenvolvido plenamente com Guattari em “Mil platôs”, mas afirma que: “se a alternativa real-fictício fica tão completamente ultrapassada é porque a câmara, em vez de talhar um presente, fictício ou real, constantemente liga a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta”.²¹

Nessa terceira imagem-tempo do devir, o evento (*évènement*) coincide ontologicamente com os processos de devir. Mais uma vez, o modelo tradicional da representação, segundo uma continuidade de sentido e sucessão cronológica, não acompanha o diferente. O evento não ocorre, no entanto, num presente eterno, mas surge no corte *entre* imagens, entre o passado e o futuro sem estar *no* presente. É no devir que a imagem cinematográfica reúne o antes e o depois, sem que essa reunião aconteça num presente: assim, a imagem-cristal mantém vivas as intensidades do paradoxo ontológico do que é uma “presença *temporária e provisória*”.

Esse lado virtual da realidade é imanente, uma forma paradoxal de um não-tempo interno ao próprio tempo. Isto não significa uma cisão entre o acontecimento e o tempo pois é no processo genético do acontecimento que está a própria gênese do tempo, e não o inverso, isto é, o tempo não é uma categoria pré-existente, independente e exterior à constituição dos indivíduos. Com o terceiro tempo da síntese – do eterno retorno ou totalidade do futuro no devir – Deleuze ultrapassa os limites humanos e bergsonianos do hábito enquanto repetição antecipada.²² Na

¹⁹ *Ibid.* P. 244.

²⁰ *Id.*

²¹ *Ibid.* P. 239.

²² DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad: Luiz Orlandi; Roberto Machado. Lisboa:

aquisição de um hábito, o passado é *retido* por contração no momento presente e o futuro é, simultaneamente, *antecipado* nesse presente: trata-se do presente vivo da duração, ou seja, a contração dos diversos instantes sem que haja uma sucessão cronológica. Esta *síntese passiva* do tempo fundamenta-se no presente. Desse modo, o passado retido (repetido) e o futuro antecipado (repetido) são as duas dimensões de um *presente eterno*, sem que o presente, ele próprio, seja para nós uma dimensão. Só o presente existe segundo esse modelo agostiniano que tem na sua base a repetição.

Como compreender a repetição fora das coordenadas de identidade e semelhança? De que modo é que o futuro pode ser uma dimensão *aberta* e contingente – o ainda não experimentado ou conhecido, o novo? A terceira síntese da relação recíproca entre as sínteses virtuais e as sínteses atuais (como o hábito e a reconhecimento) ou determinação recíproca entre virtual e atual, é de natureza móvel, intratemporal. Apenas o eterno retorno faz retornar o não repetido, como novo, afetando a dimensão virtual das coisas, o seu lado por determinar. A terceira síntese do futuro reúne as três dimensões na sua forma pura. Assim, a repetição que ocorre no eterno retorno exclui as duas categorias da ontologia clássica: o Mesmo da fundação, do presente atual, e o negativo do fundamento, do passado virtual.

O eterno retorno é, por excelência, a categoria do devir, onde passado e presente não são senão dimensões do futuro. É neste sentido que a arte cinematográfica não mimetiza uma realidade que nos fosse próxima, cotidiana, mas antes excede essa repetição baseada na relação entre original e cópia (repetição do Mesmo); a arte em geral é a repetição de todas as repetições, defende Deleuze: ou seja, no cinema em particular, nas imagens que não são senão cinematográficas, pensamos a gênese do tempo, através de um esqueleto ontológico formado pelos elementos virtual e atual. Se o cinema continua a atrair o interesse do espectador, esse interesse não se deverá apenas à ilusão de realidade, às emoções sentidas nem à diversão proporcionada, mas ao *tempo*, “o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado”.

Vislumbramos agora melhor de que modo pretendemos distanciar as práticas documentaristas das práticas arquivísticas: nesse caso, as histórias narradas na primeira pessoa, das personagens reais que fabulam as suas experiências, geram uma ambiguidade no carácter verídico do que é narrado, deixando os documentários de fabulação num limbo entre ficção e documentário. Permanecer nesse limbo é justamente a sua razão de ser pois é da matéria ambígua que vai respirar a sua arte. Ou seja, as histórias narradas não pretendem ser documentos históricos de um determinado momento histórico-cultural-social mas antes uma projeção futura do que os seus autores/intercessores pretendem inscrever como lendário. É uma escrita para o futuro, para espectadores por vir.

Na verdade, nenhum filme documentário pode revelar objetivamente a realidade tal como ela pré-existe, no momento anterior em que é registada, pois como imagem ela é sempre uma fábula, uma falsificação do que pensamos ser essa realidade. Esta é a verdade da imagem cinematográfica.

Relógio d'Água, 2000. Pp. 96-97.

Mas, a questão que importa analisar prende-se com os modos de construir essa ficção, que difere ontologicamente e existencialmente dos filmes de ficção. Importa notar não na verdade que um filme (de ficção ou documentário) pode mostrar mas como mostra o processo de criação dessa verdade. É o que acontece em “Close-Up”: a verdade factual, de arquivo, do que aconteceu fica “escrita” na notícia que é publicada na revista “Soroush” (imagem 1), mas o que o filme nos mostra são os processos fílmicos, documentaristas, com que Kiarostami cria outras verdades: *como essas verdades são criadas pelo cinema*. Nesse caso, também a vontade de cinema e o amor pelo cinema (a cinefilia) estão sendo julgadas naquele tribunal. Tal como Bernard Stiegler tão bem afirma ao analisar o filme, “‘Close-Up’ encena o amor pelo cinema ao colocá-lo em tribunal”.²³ No campo da temporalidade fílmica, não havendo uma só verdade, não há também uma única temporalidade, mas múltiplas, como veremos com a análise fílmica pormenorizada da sequência de cenas de “Close-Up”.

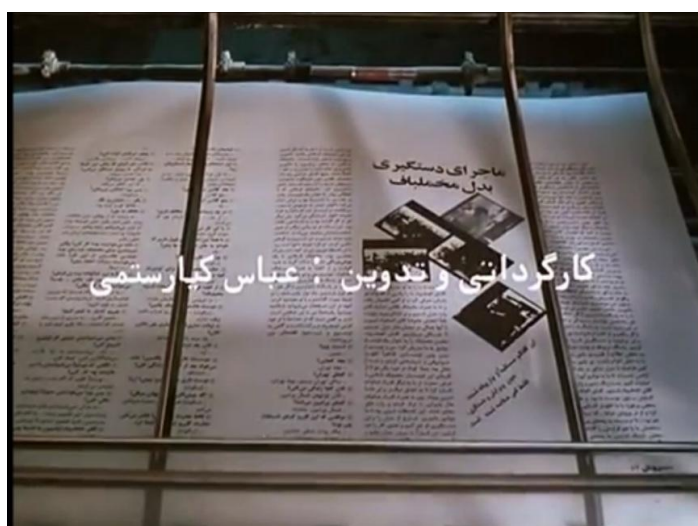


Imagem 1 A notícia publicada na revista “Soroush” (Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami) © Kanoon

KIAROSTAMI EM “CLOSE-UP”

O ensaio que Shohini Chaudhuri e Howard Finn²⁴ dedicam à análise do novo cinema iraniano introduz um novo conceito no debate deleuziano sobre as imagens em movimento: afirmam os autores que a imagem aberta (*open image*) é uma das características dessa cinematografia a que juntamos a autorreflexividade e intertextualidade.²⁵ Para a definição de imagem aberta, os autores partem de uma análise do sexto capítulo de “A Imagem-Tempo”, nesse caso combinando uma análise cruzada entre o espaço-qualquer dos cenários naturais do neorrealismo

²³ STIEGLER, Bernard. “On Abbas Kiarostami’s *Close Up*”. In: **Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy**. N. 20, 2014. Pp. 40-48. Disponível em:

https://www.parrhesiajournal.org/parrhesia20/parrhesia20_stiegler.pdf. Acesso em 14/10/2017.

²⁴ CHAUDHURI, Shohini; FINN, Howard. “The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema”. In: **Screen**. N. 44.1, 2003. Pp. 38-57.

²⁵ NAFICY, Hamid Apud BOHLINGER, Vince. “Self-Reflexivity and Historical Revision in A Moment of Innocence and The Apple”. In **Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship**. Jinhee Choi; Mattias Frey (Org). Abingdon/New York: Routledge, 2014. P. 126.

italiano de Luchino Visconti (“A terra treme”, 1948), a reflexividade do filme-dentro-do-filme da *nouvelle vague*, recorrendo ainda ao realismo poético de Pier Paolo Pasolini e à *stasis* segundo Paul Schrader. Deste cruzamento conceptual resulta uma imagem que é imediatamente reconhecida como paradoxal. A imagem aberta é a imagem apolítica, ambígua e epifânica que marca o quotidiano retrato nos filmes iranianos da nova vaga.

Uma análise fílmica mais detalhada²⁶ das doze cenas que compõem “Close-Up” ajudam-nos a avançar na sua compreensão, por um lado mostrando os limites da imagem aberta como conceito operativo para explicar os agenciamentos envolvidos na fabulação fílmica e, por outro, mostrando as vantagens de juntarmos os processos de fabulação às imagens-tempo cristalinas da terceira ordem, a ordem da série do tempo, principal objetivo deste ensaio:

1. Durante uma viagem de táxi, um jornalista conta ao motorista que alguém se fez passar por Mohsen Makhmalbaf e que vai com a polícia cobrir a sua prisão.

Close-Up” começa *in media res* (imagens 2 e 3), e termina com um plano estático, com a paragem do movimento numa imagem fotográfica (imagem 14) sobre a qual decorre o genérico final.



Imagem 2 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

²⁶ Livremente adaptado de BÉNARD, M.C.. “Close Up, découpage en séquences”. In: **Cahier des ailes du désir**. N. 11 supplément, 2003. Disponível em: <http://www.ailesdudesir.com/revue/revue11sup.htm>. Acesso em 14/10/2017.



Imagem 3 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

Nessa primeira cena, um jornalista da revista “Soroush” acompanha os dois policiais que irão prender um homem, que se fez passar por outra pessoa com o objetivo de fazer a sua cobertura. No táxi, o jornalista conta ao motorista essa história ao mesmo tempo que procuram orientar-se pelas ruas de Teerão. Conta ao condutor do táxi o que sabe da inacreditável história de um homem que engana uma família ao se fazer passar pelo conhecido realizador iraniano Makhmalbaf. De carro, andam pelas ruas de Teerão, pedem indicações para a morada da casa da família enganada e, uma vez chegados lá, permanecemos cá fora com o taxista que aguarda num beco sem saída. Mas, o taxista não faz nada de particular... Para passar o tempo, deambula pela rua, entretém-se com pequenas coisas do cotidiano que vai encontrando nessa rua (um spray usado, umas rosas) sem que nada de importante aconteça nesse beco sem saída (pois o que é importante narrativamente está a acontecer dentro da casa com a prisão do impostor, algo que nesse momento nem imaginamos), até que todos saem da casa escoltando o impostor, Hossain Sabzian.

Essa primeira cena pretende ser uma apresentação objetiva do momento em que Sabzian é preso, mas revela-se como uma reconstituição feita *a posteriori* tendo sido já filmada após o acontecimento ter tido lugar, ou seja, é uma encenação. Na verdade, Kiarostami soube da história e decidiu agir já após a deteção do impostor. Para além disso, é de notar que essa primeira cena comunica-se de uma forma cristalina, autorreflexiva e intertextual com a cena 9. Todas as cenas de reconstituição das cenas anteriores ao julgamento foram filmadas, logicamente, após a libertação de Sabzian ainda que, paradoxalmente, nessas recriações ele continue a ser o falso Makhmalbaf, voltando de algum modo a “roubar” a identidade de outra pessoa. Qual é o sentido de Kiarostami incluir num “documentário” de uma história verdadeira essas cenas que são recriadas (docudrama) pelos próprios intervenientes?

2. Kiarostami em *off* fala com um dos polícias à porta do quartel (imagem 4).



Imagem 4 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

3. Kiarostami em *off* fala com os queixosos em sua casa, a família Ahankhah (imagem 5).



Imagem 5 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

O filme prossegue com quatro cenas que, formalmente, seguem o gênero reportagem com entrevista realizadas por Kiarostami aos vários intervenientes na história. Nessa sequência de cenas, pressupomos que há uma ordem cronológica entre elas. Se na cena 2 ele entrevista os policiais que prenderam Sabzian e nos contam o que aconteceu no dia da sua prisão, na cena 3 mostra-nos a família enganada, entrevistando o casal e os dois filhos envolvidos no esquema de Sabzian. Nas duas cenas os acontecimentos são novamente narrados, numa repetição que parece, à primeira vista, desnecessária para a economia narrativa, como se a cena 1 não tivesse acontecido.

4. Kiarostami visita Sabzian na prisão (imagens 6 e 7).

Apenas na cena 4, Kiarostami visita Sabzian na prisão. No decorrer desse diálogo, Sabzian pede-lhe para fazer um filme sobre a sua história – um filme sobre o seu sofrimento, como ele diz. Essas palavras de Sabzian como intercessor levam-nos a pensar que a história do filme que não se limitará ao formato das três primeiras cenas que, como vimos, narram diferentes versões do que aconteceu, o que vai

exigir de Kiarostami muito mais do ponto de vista criativo do que a mera exposição cronológica da história no formato reportagem ou docudrama, como até aí acontecera.



Imagem 6 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon



Imagem 7 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

Também segundo o formato de entrevista, mas dessa vez com a câmara oculta, notamos que o filme resulta de uma ligação entre o modo como Sabzian e a família terão contado o sucedido, com as suas memórias pessoais dos acontecimentos, e o modo como Kiarostami vai criar e encenar essas memórias através de reconstituições como são pensadas pelo cinema.

5. No gabinete do juiz para obter autorização para filmar (imagem 8).

Aqui Kiarostami continua o registo levado a cabo nas cenas 2 e 3, mas com uma intervenção original: ele pede ao juiz que antecipe o dia do julgamento de Sabzian para que o possa filmar sem que isso interfira com outro filme que estava então a preparar (“Pocket Money”). Ou seja, a vontade de conciliar a filmagem do

juízo com o filme de Kiarostami comanda o próprio juízo e a própria lei daquele tribunal maximamente representada no juiz. Kiarostami é, nesse momento, o contador de histórias ou intercessor que nos leva a acreditar nesse episódio e nesse pedido invulgar.



Imagem 8 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

6. Claquete (imagem 9), na sala de audiência.

A sala de audiência que surge nas cenas 6, 8 e 10, é, por assim dizer, o centro do filme, pois nela Sabzian pode se defender ao ser julgado pelo realizador, pela família lesada e pelo juiz, e finalmente saber a sua sentença.

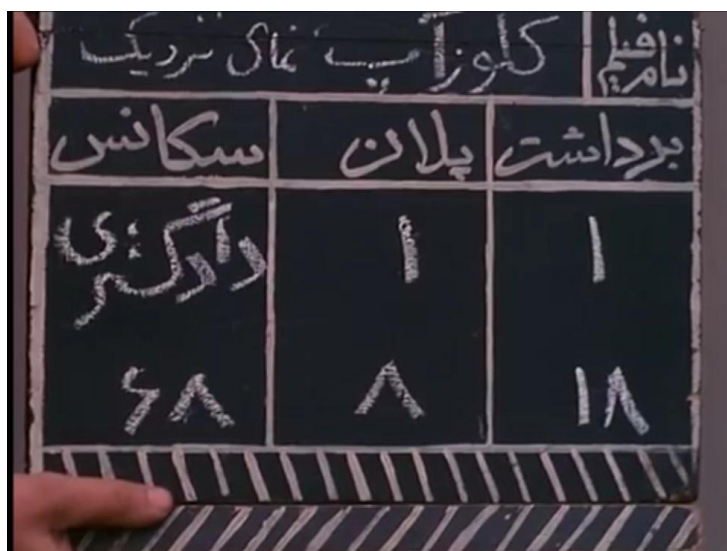


Imagem 9 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

Essa cena 6 começa com a claquete que marca o início do filme (no original “Nemaye Nazdik”), ou melhor, da filmagem do julgamento. Kiarostami fala em primeiro lugar, dirigindo-se a Sabzian (imagem 10) explicando-lhe o que se vai passar do ponto de vista das filmagens, as técnicas a usar, o uso do *close up* e do *zoom*, o recurso a duas câmaras para as filmagens, uma das quais, afirma Kiarostami, “é para nós, não tem a ver com o julgamento, mas servirá para se explicar”. Só depois dessa

apresentação do dispositivo cinematográfico é que o juiz abre a sessão segundo as regras usuais daquele tribunal.

Desse modo, as cenas do tribunal que vemos são o modo como Kiarostami imagina esse julgamento, correspondendo à sua memória cinematográfica, dividindo o espaço com duas câmaras, uma para o acusado, outra para o juiz; imagens de uma natureza ambígua que não sabemos se, no fundo, não terão sido também elas encenadas.



Imagem 10 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami© Kanoon

Num total de três cenas na sala de audiência, que são intercaladas com as duas reconstituições, elas são a parte central de um filme que se vai revelando como o julgamento de um criminoso, mas também o julgamento de um ofício – o próprio cinema. Tal como Sabzian, também Kiarostami é um admirador de Makmalbaf... Ou seja, há uma encenação de uma cinefilia que, como vimos, é uma cinefilia amadora, no sentido de não-profissional, mas também de apaixonada, que é julgada em tribunal pelas regras da arte e pelas regras da lei. Diz Sabzian que, legalmente, a acusação pode estar correta, mas moralmente não está, pois a sua fraude foi movida por sua cinefilia e amor pelo cinema...

Mas aqui Kiarostami parece também mostrar o lado mais perverso do seu argumento, pois se o cinema vai a tribunal, ele será julgado também pelos efeitos que provoca nos seus espectadores, pelos efeitos que marcam a mente de cinéfilos, amadores, aspirantes a serem atores e realizadores profissionais. Há aqui uma observação sobre a própria loucura, fascínio e mitomania que gira à volta do cinema.

7. No autocarro, no momento em que Sabzian é o falso Makhmalbaf (imagem 11).

Esse é o tal momento definidor a partir do qual Sabzian pode realizar o seu sonho de ser um realizador de cinema. Sabzian mente dizendo que é o autor do livro que lê, o argumento do filme “O Ciclista”, realizado por Mohsen Makhmalbaf em 1987. A matriarca da família acredita ter conhecido o verdadeiro realizador porque

também ela partilha de uma admiração pela sua obra. Ela acredita na mentira, ainda que julgue inacreditável que um realizador tão conhecido como Makhmalbaf ande de autocarro. Sabzian defende-se dizendo que é para inspirá-lo, pois a arte nasce da própria vida. O fato de ela acreditar nele, dá-lhe poder para continuar a mentira.



Imagem 11 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

Para além disso, é de notar que a família lesada participa na reconstituição dos fatos passados, ou seja, eles continuam a acreditar no cinema mesmo depois do processo de mentira, prisão e libertação de Sabzian. Mais uma vez, o filme de Kiarostami pode ter essa forma porque eles continuaram a acreditar.

8. Na sala de audiência (termina com uma panorâmica pela sala).
9. No dia da prisão do falso Makhmalbaf (imagem 12).



Imagem 12 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

10. Na sala de audiência, Sabzian é perdoado pelos queixosos.
11. Livre, Sabzian conhece o verdadeiro Makhmalbaf.



Imagem 13 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

12. Pedido de desculpa aos queixosos pelo falso e pelo verdadeiro Makhmalbaf.

O filme começa *in media res*, e termina com um plano estático, com a paragem do movimento numa imagem fotográfica. O chefe da família perdoa Sabzian, Makhmalbaf defende-o dizendo que Sabzian está um homem diferente.

O *freeze* final santifica o seu embuste inicial, ilibando-o do crime cometido através dessa simples imagem epifânica que marca a imagem aberta. “Close-Up” é um filme que reconstitui um crime e que dá voz quer ao criminoso, quer aos lesados, elementos que levantam importantes questões éticas quanto às relações de poder que o realizador tem com as diferentes versões da história e com as diferentes subjetividades que se mostram mediadas pelo filme. Tanto o tribunal que iliba Sabzian, a família que o perdoa, como o cinema que o santifica devolvem-lhe a vida. Um momento de redenção que nos alerta para onde olhar (como num *close up*). Seguindo novamente a perspectiva nietzschiana, poderemos dizer que não só a arte não é uma prática desinteressada como “a arte é a mais alta potência do falso, enaltece ‘o mundo enquanto erro’, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior”.²⁷

²⁷ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche et la philosophie**. *Op.cit.* P. 117.



Imagem 14 Close-Up, 1990, Abbas Kiarostami © Kanoon

Notas finais

Com a análise que levamos a cabo, procuramos contribuir para o enriquecimento filosófico através do cinema, em particular, do documentário de fabulação, realizado, em primeiro lugar, pela inversão de uma lógica de representação segundo a qual o mundo verdadeiro da nossa realidade opõe-se ao mundo de fantasia e de ilusão que caracteriza o cinema. Duvidar do próprio critério de veracidade e adequação entre os dois mundos leva-nos mais além num debate que devolve ao cinema o seu valor filosófico. Caso contrário, bastar-nos-ia a reportagem escrita e publicada na revista iraniana “Soroush” para tomarmos conhecimento da história de Hossain Sabzian.

Porém, quando Gilles Deleuze defende a narração cristalina/falsificadora das imagens-tempo, opondo-se àquela lógica de representação, isso não significa que cada um passe a ter o poder sobre o conteúdo das suas verdades. Não se trata de eliminar a verdade de todo, mas de compreendê-la como uma criação e não como um fato real, um princípio indubitável.

Em alternativa à lógica de representação, que entende o cinema como criação de um mundo secundário, fantasioso e ilusório, uma mera alienação do verdadeiro mundo, Deleuze vai compreender o cinema como criação da sua própria realidade, ou seja, os mundos do cinema não precisam se adequar a uma outra realidade ou a uma verdade exterior e anterior.

Para além disso, se o cinema tem uma função, ela será a de nos mostrar algo do mundo que até então nos tinha passado despercebido, pormenores aos quais não déramos atenção. Mas não importa entrar em definições essencialistas sobre o que é o cinema ou o que é o documentário. Importa, sim, procurar o que podemos fazer com os filmes. Ou seja, o que podia Abbas Kiarostami fazer com o cinema, no Irã das décadas de 1980 e 1990? O que podia Hossain Sabzian fazer com o cinema, com a sua história verdadeira sobre uma mentira que um dia disse por “amor ao cinema”? O que podemos nós, espectadores, fazer com o filme que vemos - como podemos reagir a estas imagens? Como espectadores, qual é a nossa atitude perante

imagens ambíguas, com estatutos incertos de ficção e não ficção? Recuperando as palavras de Bernard Stiegler já citadas, esse é um filme sobre o ato de julgar, mas também sobre o ato de acreditar, da crença no cinema: é por causa de uma cinefilia ingênua que Sabzian mente dizendo que é o autor de “O Ciclista”, que é Makhmalbaf. Mas é também por cinefilia que toda a família acredita ter realmente conhecido o verdadeiro Makhmalbaf e de o ter em casa a preparar um filme no qual eles próprios iriam participar. Também nós acreditamos em Kiarostami, mesmo nas cenas que mais variações interpretativas geram, como as referidas cenas filmadas na sala de audiência ou no encontro final com Makhmalbaf.

O documentário de fabulação é um cinema-verdade: “não será um cinema da verdade mas a verdade do cinema”²⁸. Não um arquivo histórico das vidas passadas ou que recolha, no presente, documentos ou vestígios do passado, nesse caso concreto, que reúna o maior número de fatos de um crime que foi cometido, mas que crie, no presente, as narrativas futuras de uma vida que se quer lendária. Retratos biográficos para o futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BÉNARD, M.C. “Close Up, découpage en séquences”. In: **Cahier des ailes du désir**. N. 11 supplément, 2003. Disponível em:
<http://www.ailesdudesir.com/revue/revue11sup.htm>. Acesso em 14/10/2017.
- BERGSON, Henri. **As duas fontes da Moral e da Religião**. Trad: Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.
- BOHLINGER, Vince. “Self-Reflexivity and Historical Revision in A Moment of Innocence and The Apple”. In **Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship**. Jinhee Choi e Mattias Frey (Org). Abingdon/ New York: Routledge, 2014. Pp. 125-141.
- CHAUDHURI, Shohini; FINN, Howard. “The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema”. In: **Screen**. N. 44.1, 2003. Pp. 38-57.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Trad: Sousa Dias. Lisboa: Sistema solar, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad: Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições século XXI, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad: Luiz Orlandi; Roberto Machado. Lisboa: Relógio d’Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **L’île déserte et autres textes: textes et entretiens, 1953-1974**. Paris: Les éditions de Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche et la philosophie**. Paris: Presses universitaires de France, 2010.

²⁸ DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*, p.237.

DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Paris: Presses universitaires de France, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. “Acerca da verdade e da mentira em sentido extramoral”. In: **Obras escolhidas de Nietzsche I**. Trad: Helga Hooock Quadrado. Lisboa: Círculo de leitores, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Trad: Paulo Osório de Castro. Lisboa: Círculo de leitores, 1996.

STIEGLER, Bernard. “On Abbas Kiarostami’s *Close Up*”. In: **Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy**. N. 20, 2014. Pp. 40-48. Disponível em: https://www.parrhesiajournal.org/parrhesia20/parrhesia20_stiegler.pdf. Acesso em 14/10/2017.

VIEGAS, Susana. “O valor filosófico do cinema: a ética relacional no documentário de fabulação”. In: **Actas II Congreso internacional de la red española de filosofía**. Vol. II. Antonio Campillo; Delia Manzanero (Coord). Madrid: Red española de Filosofía, 2017. Pp. 9-18.

Artigo recebido em: 08/01/2018 e aceito em: 03/07/2018