

Close-up – uma conversa cinematográfica

Close-up – a cinematographic conversation¹

Andréa França Martins ²

Resumo: O artigo apresenta uma escrita ensaística que busca apreender e recriar na materialidade do cotidiano – uma conversa a dois nos anos 1990 – o objeto de estudo em foco (um filme), seu processo reflexivo e certa dimensão sócio-histórica e afetiva em jogo. Investiga possibilidades de arranjos inventivos no âmbito da pesquisa acadêmica, utilizando um formato em que a experiência tem destaque como modo de produção de conhecimento. Ao reivindicar para a escrita o lugar ocupado pelos afetos, a autorreflexão e a autobiografia, o texto arrisca uma reflexão teórica encarnada e histórica.

Palavras-Chave: estudos de cinema e audiovisual; pesquisa acadêmica; emoção

Abstract: The paper presents an essayistic writing style that seeks to grasp and recreate in the materiality of everyday life—a dialogue between two people in the 1990s—the object of study in focus (a film), its reflective process, and the socio-historical and affective dimensions at play. It investigates the possibilities for inventive arrangements within academic research, using a format where experience takes prominence as a mode of knowledge production. By reclaiming for the act of writing the space occupied by emotions, self-reflection, and autobiography, it ventures into an embodied and historical theoretical reflection.

Keywords: film and audiovisual studies; academic research; emotion

1. Revisitando um trabalho: introdução

Estou absorta diante da tela do computador. Busco colocar em palavras uma das imagens mais comoventes da história do cinema a que assisti. A cena reúne um personagem, um cineasta e um vaso de flores, todos os três juntos, sobre uma motocicleta em movimento. Escrevo sobre cooperação e amizade. Escrevo que o cineasta faz um movimento na direção do objeto desejado pelo seu personagem quando realiza o filme. Kiarostami, o diretor, decide cooperar com o desejo de Sabzian e de toda a família que o acolhe no seu jogo de querer ser outro, ser famoso para ser ouvido por todos os cantos. Ele engana tão bem! Eu penso. Escrevo

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

²Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Professora associada 2, doutora, afranca.pucrio@gmail.com

ainda que é necessária uma paixão qualquer para escapar das misérias da existência. Kiarostami comprehende isso. Daí o filme.

Escrevo essas linhas acima buscando em mim a emoção dessa cena a três, vista no final dos anos 1990, na sala de cinema do Museu da República, no bairro do Catete, Rio de Janeiro. O vaso de flores que Sabzian segura, o retrovisor que duplica e detalha o que vemos, o cineasta (Mohsen Makhmalbaf) que conduz a motocicleta e a música que embala a cena. São dois corpos ou somente um corpo? O que vive nesse encontro que o cinema registra? O que está na abertura disso?

Esse texto apresenta uma escrita ensaística que busca apreender e recriar na materialidade do cotidiano – uma conversa a dois nos anos 1990 – o objeto de estudo em foco (um filme), seu processo reflexivo e certa dimensão sócio-histórica e afetiva em jogo. Investiga possibilidades de arranjos inventivos no âmbito da pesquisa acadêmica, utilizando um formato em que a experiência tem destaque - ao abraçar os sinais de inquietações (Didi-Huberman, 2016, p. 45) e o caráter destrutivo/impermanente das coisas (Benjamin, 2013, p. 237) – e almeja se mostrar um modo de produção de conhecimento. Busca aproximar o leitor da experiência que toca quem escreve, no caso sobre cinema, e cujos restos se quer transmitir. Ao recuperar a conversa que originou um artigo de crítica cinematográfica publicado na revista *Cinemais n. 10*,³ esse artigo investiga o lugar ocupado pela autorreflexividade, pelos afetos, pela fabulação e pela autobiografia, no que concerne ao lugar da teoria e da produção de conhecimento no domínio dos estudos de cinema e audiovisual.

Como descrever as experiências que percorrem o ato da escrita, os bastidores, os devaneios, as hesitações, enfim, o corpo situado em sua rotina, e cujo gatilho é um filme visto - seja na sala de cinema ou em casa na tela do computador? Como reinventar métodos de pesquisa e de escrita sem perder de vista o modo de construção de seus problemas? Como pensar a conexão entre o percurso analisado e a construção do texto narrado? Como recuperar leituras, notas rabiscadas, lembranças e sensações de modo a trazê-las para dentro do texto acadêmico em prol de um formato de escrita menos abstrato, conceitual, e mais fragmentário e tomado por interrupções e imagens? Lopes, ao mapear autores dos campos literário e filosófico que interrogam e se aprazem com o ato da escrita, defende que existe em comum o

³ *Cinemais – revista de cinema e outras questões audiovisuais* foi uma publicação bimensal, lançada em outubro de 1996 e descontinuada em 2005. Tinha apoio da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura e da Construtora Odebrecht. Os números da revista continham na abertura uma entrevista com um cineasta brasileiro e, na sequência, um conjunto de críticas de filmes nacionais ou estrangeiros.

desejo de “apreender a cultura e a história na materialidade do cotidiano, dos afetos e das sensações” (2013, p. 93). Parece ser no domínio da literatura que mais se concentram exemplos de uma “crítica-criativa” que traz não só a experiência de um certo lugar no mundo (daquele que escreve) como interroga o próprio formato da escrita (p. 94).

Em curso recente oferecido na universidade, trouxe autores como Claudia Rankine (2021), Paloma Vidal (2023), Nastassja Martin (2021), Saidiya Hartman (2021), Georges Didi-Huberman (2017), Jota Mombaça (2021) e Ariella Azoulay (2024) para analisar os modos de conjugar ensaio, poema, performance, imagem e vídeo em suas obras; investigar os modos de recuperar fragmentos de experiências vividas, análise rigorosa, humor (em alguns casos) e argumentação. Há nessas obras a atenção a um tipo de escrita que interroga não somente a dimensão sócio-histórica da qual parte o autor (estudos de gênero, pós-coloniais, étnicos, autoetnografia), mas também a própria linguagem apresentada. É uma escrita moldada frequentemente por meio de documentos variados (fotografias, blogs, matérias de jornais, pinturas, perfis de instagram, cenas de filmes, etc), cujas imagens criam composições com o texto escrito.⁴ Uma montagem.

Dentro dessa perspectiva, tenho defendido que realizar pequenos filmes ensaísticos, escrever sobre seus processos, publicar em periódicos e fazê-los circular por mostras, festivais e circuitos online é também uma forma de executar a pesquisa acadêmica. Distante do formato de escrita tradicional da pesquisa em comunicação dentro da universidade brasileira (com seus métodos, metodologias e normas), a realização de filmes e a escrita crítica sobre seus processos tem se mostrado um modo de conhecimento, de criação e de produção de saber.⁵ Esse artigo é parte desse movimento de querer trazer para os estudos de crítica e teoria do cinema e audiovisual um lugar para a autorreflexividade, a fabulação e a autobiografia. É a recriação de uma conversa e da atmosfera que prepararam e fundamentaram o artigo, na revista *Cinemais*, sobre o filme *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990).⁶

⁴ Algumas dessas pesquisadoras também fazem experimentos audiovisuais como Rankine, Mombaça, Vidal e Azoulay.

⁵ Desenvolvi essa questão em artigo aprovado e a ser publicado na revista *Estudos Históricos*, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. No artigo, descrevo e analiso a produção e o processo de pesquisa do curta *Dálmata* (Andréa França, 2024). As autoras Thais Blank e Priscila Bittencourt escreveram também sobre o processo de realização de *Dálmata*, em “Narrativas visuais e arquivos silenciados”, *ALCEU – revista de comunicação cultura e política* v. 24 n. 54, PPGCOM PUC-Rio, ano 2024.

⁶ Trechos do próprio artigo, publicado em abril de 1998, são inseridos ao longo deste ensaio de modo a fazer uma composição com a escrita e com as imagens.

2. Experiência vivida, experimentação, experiência adquirida

Vi um filme lindo na *Mostra de Cinema Iraniano* e quero escrever sobre ele, digo. E comento algumas cenas. Você leu o livro *Imagen proibida?* Ele pergunta. Não, não li, e mostro a revista *Cahiers du Cinéma*, cujo número é dedicado a Abbas Kiarostami (“O magnífico” é o título). A revista está forçando uma conexão com o imperador iraniano, Abbas o Grande, ele acrescenta. E isso é um problema? Eu pergunto. Ele falava do imperador persa com conhecimento e senso de humor. Era divertido. Então eu disse que o título do filme era sugestivo. A ideia do detalhe agigantado, meio monstruoso. Ele pergunta o que seria o *close-up* na história de *Close up*, e eu digo que tem a ver com a mentira. Me pergunto se ele se interessou pelo filme por causa do historiador Walter Benjamin e da noção de inconsciente ótico. Me pergunto se foi a ideia de tornar visível aquilo que não se vê devido a um cotidiano desencantado que o atraiu.

Durante a conversa, me lembro de um artigo que li no *Jornal do Brasil* sobre o fim do isolamento do Irã. Mencionei o texto e procuro a matéria que recortei do jornal. Deve estar na pilha de papéis sobre a mesa. E se escrevêssemos um artigo sobre o filme? Nós dois? Pergunto. Me imagino escrevendo o artigo com ele e publicando na *Cinemais – revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Estamos cursando, ele e eu, o doutorado em comunicação no campus da Praia Vermelha da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). É o meu primeiro ano de curso depois de um mestrado também feito lá. Seria incrível publicar algo sobre Kiarostami na *Cinemais*, eu penso. É uma das poucas revistas impressas que aceita textos de crítica cinematográfica com formato livre e não acadêmico. A perspectiva de escrever sobre o filme me anima. Então digo.

Close up é a história de um homem humilde e desempregado que se faz passar por um cineasta popular no seu país. Devido à semelhança física entre ele e o cineasta, Makhmalbaf, muitos acreditam na sua ficção. O filme é resultado do convite feito por Kiarostami ao homem, Sabzian, para dar continuidade ao cinema criado por ele antes de ser preso. Um convite para que ele possa dar continuidade ao seu desejo de ser outro diferente dele mesmo.

Mauricio escuta atento a narração que faço da experiência do filme.

Escuta diante da porta do corredor de nosso apartamento. Em pé.

Escrevo sobre fotografia, ele diz. Mas cinema?

E se você escrevesse comigo?

E se?



Num país onde fé e política estão completamente imbricadas, onde *submissão* é viver, tanto nas esferas do público quanto do privado, de acordo com preceitos divinos, o cinema de Abbas Kiarostami parece colocar em xeque a imagem de um Irã teocrático e sob o regime prescritivo da República islâmica. Se considerarmos que, até pouco tempo, as imagens do país que chegavam no Brasil - via tv e mídia impressa – eram de opressão, fanatismo, intolerância religiosa e barbaridades, esse cinema traz imagens menos unívocas.

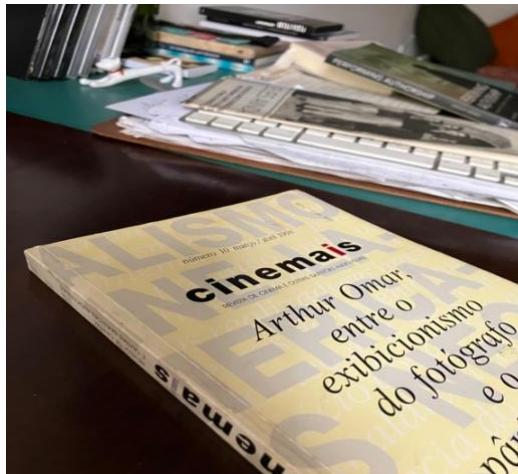
Continuo a conversa. Eu posso trazer a análise mais colada ao filme e você traz uma perspectiva mais histórica do islamismo, do Corão, da relação entre religião e imagem. Tento convencê-lo. Ele responde “pode ser”. Seu rosto tem uma expressão de agrado e de festa. Ele pergunta. Não acha que a *Mostra de Cinema* é parte de uma política quem tem a ver com essas novas imagens do Islã que tem circulado nos jornais? Eu escuto buscando entender tais conexões. Estou sentada diante da tela do computador. A janela do escritório está do meu lado esquerdo e dá vista para praia de Botafogo ao longe. Eu pergunto. Você diz no sentido de fornecer outra imagem, mais positiva, do Irã para o mundo? Penso em alguns filmes vistos na *Mostra*. Imagens passam de forma desordenada pela minha cabeça. Retenho mentalmente a cena do padrasto e do garoto adolescente, perdidos e estagnados no deserto, por conta da motocicleta quebrada. É naquele momento que o jovem se solidariza com o novo marido da mãe (*Pedar*, de Majid Majid, 1996). Alguns filmes parecem ter um lado pedagógico, iniciático. Esboço essa avaliação em voz alta enquanto olho o maço de cigarro marlboro sobre a mesa.

Embora a *Mostra de Cinema* tenha oferecido um amplo panorama dessa arte no Irã, percebemos que a *imanência do sentido religioso* permanece presente na

conduta, na moral, nos hábitos e nas relações sociais dos personagens. Eles seguem suas vidas dentro de modelos morais onde a *escolha livre* importa menos do que o valor pedagógico e iniciático do *dever*. Pensamos em filmes como **Necessidade**/Banichav, de Ahmad Garshasbi, 1996, **O Pai** / Pedar, de Majid Majid, 1996, **Leily está comigo**/ Leily ba man ast, de Kamal Tabrizi, 1996. Os filmes de Kiarostami, por outro lado, não ilustram essa ideia. A crença e a fé, temas tão caros ao mundo e ao cinema islâmicos (o compromisso religioso e político de formar uma comunidade muçulmana, isto é, “que confia em Deus”), nunca se fazem imagem em seus filmes.

Mauricio está de pé. Vem na direção da mesa do escritório onde estou sentada e tira um cigarro do pacote. Acende e fica olhando imóvel para a parede. Talvez estivesse olhando para as xilogravuras que tanto gostava e que se espalhavam pelas paredes da casa. No escritório, havia desenhos de José Lourenço e de Cícero Lourenço. Anda na direção da estante de livros e retira *A imagem proibida*, de Alain Besançon. Folheia brevemente. Para e lê em voz alta. *Os iconoclastas afirmavam que pintar um ícone de Cristo significava querer circunscrever a inapreensível divindade do Cristo. Ao que os iconodúlios contestavam argumentando que o Verbo, ao se fazer carne, havia-se circunscrito justamente ele próprio numa forma apreensível e visível aos nossos olhos de carne. Para compreender esse debate, é necessário entrar no dogma trinitário e, depois, no dogma cristológico.*

Ele interrompe a leitura, olha para o canto do teto e esboça um sorriso trapaceiro. Está imóvel. Socorro. Então eu digo hesitante. Vou me ater ao tema da amizade. Essa é a imagem do filme para mim. A imagem dos três na motocicleta. Essa cena é tudo. E continuo. Traz a ideia de embarcar na “viagem” do outro, de uma cooperação. Não sei como é a relação entre os dois cineastas, e fico imaginando como se deu o convite para que Makhmalbaf entrasse no filme. Especulo em voz alta e prossigo. Pelo que li na *Cahiers*, a relação entre os dois não é das melhores e deve ter piorado depois que Kiarostami destruiu a faixa sonora na cena do encontro. Entre Sabzian e Makhmalbaf, a cena final? Ele pergunta. Isso mesmo, lance doido sair destruindo o som do próprio filme, eu digo. E acrescento. É a cena que o personagem sai da cadeia e não sabe que vai encontrar Makhmalbaf.



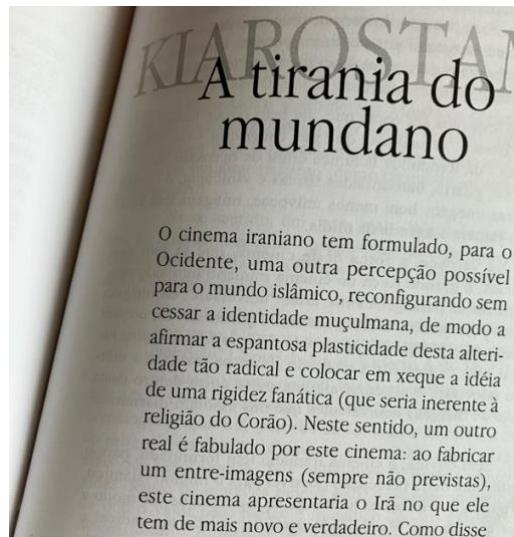
Uma conversa cinematográfica. O que significa recriar conversas em detalhes para evocar – o quê? Uma atmosfera? Um lugar? Um tempo? O eu em relação ao outro? O que é importante, aquilo que é dito ou o não dito? Escrevo essas linhas pensando no espaçamento do texto, nas lacunas, nas pausas porque são gestos que implicam manusear, deslocar e remontar o objeto investigado – no caso, a experiência de uma conversa sobre um filme. São gestos que explicitam o ato da escrita como reflexão e busca tateantes. E recriar a(s) conversa(s) é arriscar o desenrolar do dito e do não dito, como mostra Rankine (2021).

Close-up. Mauricio está em pé e faz agora comentários em voz alta na solidão do seu questionamento de historiador e de suas leituras. Caminha na direção do corredor e para novamente na porta. Eu acolho suas ideias partidas, originais, querendo prolongar o que exprime na tela do computador onde escrevo. Penso num professor que comentou sobre o uso do *close-up* no filme *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Falava do rosto da montadora olhando atenta os pedaços de copião do filme. O *close-up* no cinema inspirou fascinação, amor, horror, medo, empatia, sofrimento. O revólver, o copo de leite, a mão, o sapato. Hitchcock. De acordo com Mary Ann Doane, em diálogo com Benjamin, Balázs, Griffith, Epstein e Eisenstein, trata-se de uma “experiência de intensidade inconsciente” (2003, p. 88). Não existe *close-up* do rosto, o *close-up* é em si mesmo o rosto e ambos são afeto, diz Deleuze (1983, p. 115). O afeto, cunhado de imagem-afecção pelo filósofo, é um tipo de movimento que não é deslocamento no espaço, mas uma emoção de outro tipo, uma ação que nos põe para fora de nós mesmos e desenha traços no rosto que escapam aos contornos corriqueiros (Idem, p. 117). É como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois quando

a emoção nos atravessa, nossa alma se agita, e o corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginariamos (Didi-Huberman, 2016, p. 24).

Eu ganhei respeito desta família. Foi difícil representar o papel de um cineasta. Mas eles faziam tudo que eu pedia, conta Sabzian, durante a cena do julgamento, filmada boa parte em *close-up*. E continua. Antes disso, jamais consegui que as pessoas me respeitassem, me ouvissem. Sabia, quando acordava de manhã, que seria difícil continuar vivendo este papel de cineasta. Mas fiz isso por amor ao cinema. Gostava de ser respeitado e isso me sustentava moralmente. A confiança que eles [a família] depositavam em mim me dava confiança. A fala de Sabzian mostra que não se trata do desejo por um aventurar-se individualista, uma vontade vocacional que pôde enfim ser colocada em cena (o que corresponderia ao conceito de liberdade cristão). Sabzian fala de uma virtude - o seu amor pelo cinema - e do seu papel de ator como um canal que trouxe equilíbrio, dignidade e verdade para ele e para a família que o acolheu.

O ar de fim de tarde estava fresco. Volto a olhar para a tela do computador enquanto ele se diverte lendo em voz alta partes do livro de Besançon. Queria reescrever o trecho de uma entrevista de Kiarostami, penso comigo mesma. Procuro entre os livros e a pilha de papéis sobre a mesa uma declaração do cineasta sobre a mentira. Preciso telefonar para o Sergio Bloch, penso. Ele ama os filmes do Kiarostami e vai nos ajudar. Monólogo interior. Continuo a procurar papéis sobre a mesa. A mentira, a mentira. Talvez ela possa servir de gatilho para o artigo. Não há mentira sem alguém para quem se mente. É mais ou menos isso. Eu li e preciso encontrar. Como pensar a mentira sem passar pela experiência da conversa e do diálogo? Eu penso. O personagem foi acusado de estelionato e foi preso. Pobre coitado. Então eu digo. Me bateu uma tristeza ao ver Sabzian saindo da cadeia e encontrando Makhmalbaf. O filme trata de modo tão hábil a questão da mentira. Porque, sei lá, que vantagem ou proveito ele obteve com sua mentira? Não prejudicou ninguém ou tirou vantagem indevida. O silêncio no escritório dura alguns minutos. Até ele dizer. Rousseau, salvo engano, discute a questão da mentira pelo viés da justiça em *As Confissões*. Mas aí vamos demorar muito mais para escrever esse artigo.



Não fomos a Rousseau. Eu tinha pressa. Queria que o texto fosse aprovado e publicado na *Cinemais n. 10*, um número comemorativo da revista. Tínhamos que correr. Encontro hoje uma palestra de Bento Prado Jr sobre a mentira onde o filósofo diz: “posso perfeitamente, segundo Rousseau, enganar alguém sem, no entanto, tornar-me um mentiroso. O que é então a mentira que costumamos associar a uma forma de engano?” (1981, p. 40). E prossegue mostrando que Rousseau desenha uma nova partilha que admite “a possibilidade de uma boa mentira e de uma má verdade” (Idem, p. 42). O amor pela verdade não se torna falso porque comporta fantasias e brincadeiras. Ele nada mais é do que uma “emanação do amor pela justiça e não pretende ser falso ainda que seja com frequência fabuloso. Justiça e verdade são, no espírito do amor pela verdade, duas palavras sinônimas que podem ser tomadas uma pela outra indiferentemente” (p. 44). Mais adiante no texto, eu leio que “só é intolerável a ficção que comporta *interesse* e, aquém ou além da *physis*, define uma *diferença* entre os homens. A única mentira é: *sou melhor do que você*.” (p. 44).

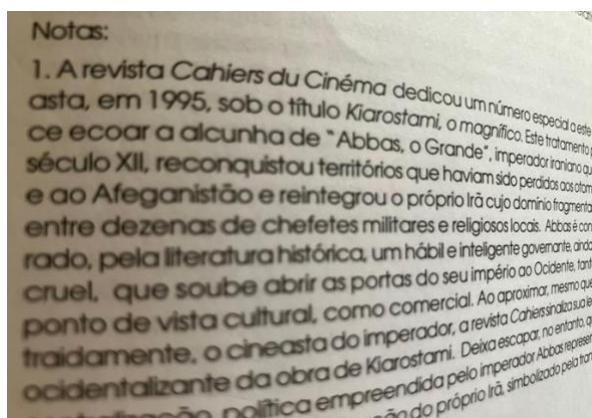
Alguém dirá que justiça e verdade são sinônimos desde o nascimento da filosofia, como insistiu Heidegger, mas “com Rousseau, verdade e justiça mudam de lugar e a própria universalidade se torna nômade, aleatória, na inteira dispersão no tempo e no espaço. A verdade, com Rousseau, passa a ter ‘circunstâncias’ (Idem, p. 44-45). Terá Kiarostami lido *As Confissões*, livro autobiográfico do filósofo? Certo é que o cineasta embarca nas mesmas teses do livro, bem destacadas por Bento Prado Jr.: mentir sem tirar proveito nem prejuízo para si ou para outrem não é mentir. É ficção. É invenção poética. No que concerne a esse ensaio, interessa pensar que autobiografia não é “confissão” simplesmente; ela é um jogo

performativo do próprio texto (com o leitor) que lança mão de intervalos, suspensão e outras intermitências para introduzir o corpo situado.⁷

Quando Kiarostami exige a escolha pela vida, é dessa perspectiva absoluta e não individual que ele fala. Absoluta porque, segundo o Islã, predisposta a trazer equilíbrio e justiça. Equilíbrio que, neste filme, significa não decepcionar o outro. Não decepcionar naquilo que o outro (no caso, a família) espera dele. Aquilo que chamaríamos de farsa ou de mentira, Sabzian e Kiarostami transformam em verdade: "O senhor poderia exprimir o meu sofrimento nos seus filmes. Ficaria muito agradecido, sr. Kiarostami".

Escrevo as primeiras impressões a respeito do filme ouvindo a leitura em voz alta de trechos do livro de Besançon. Digo minhas primeiras notas. Kiarostami toma conhecimento do episódio, identificado como estelionato e falsidade ideológica pela mídia e pela justiça do país, em um artigo de jornal popular. Conta, em entrevistas, que decide de imediato ir à prisão onde está o seu (futuro) personagem. "Quero filmar este homem", diz. A cena inicial, do encontro dos dois, é registrada com a câmera aparentemente escondida. Tendo obtido sua permissão, o cineasta promete ao personagem, no processo de julgamento, uma câmera "justa". O que seria uma câmera justa no filme? Parece ser a câmera em primeiro plano, destacando o rosto do réu, para que ele possa, de acordo com suas próprias palavras, "dizer coisas que ninguém jamais acreditaria." É o *close up*, o detalhe agigantado do sofrimento e da mentira, que o cineasta acolhe.

E por que?



⁷ Penso no livro *O Prazer do texto*, de R. Barthes, publicado originalmente em 1973, e no trabalho de Paloma Vidal, citado na bibliografia, que retoma a obra de Barthes atentando para esse aspecto das intermitências.

É difícil quantificar o tempo em meio ao qual tateio hoje em busca das palavras, das lembranças, dos vazios e de seus sentidos. Outros tempos, longínquos. E por que a escolha do cineasta pelo *close-up*? Por que? A pergunta que fazemos no artigo ainda é importante. Kiarostami se sente desafiado como artista. A mentira lhe diz respeito. A imaginação poética também. E o desejo de seu personagem de querer ser reconhecido, visto e ouvido por todos os cantos, lhe interessa. Tudo isso é Ali Sabzian mas é também Abbas Kiarostami. Duplos um do outro.

Há um desejo do duplo no cinema de Kiarostami. Vemos isso nas figuras de diretores-personagens não apenas em **Close Up**, mas em **E a Vida continua, Através das Oliveiras**. Ao persistir em um cinema de *alusão*, Kiarostami instala-se em um território misto de documentário e ficção. Não sabemos ao certo onde é a fronteira entre eles e, na verdade, pouco importa.

É o que vamos chamar, no artigo da *Cinemais*, de “a estratégia desrealizante do cinema de Kiarostami” (1998, p. 126-127).

Close up

É como se diz

e, contudo

sou eu que digo.

Eu aqui. Hoje

Absorta diante da tela do computador

na clareza da consciência e

da confluência de tempos.

Mauricio viu o filme muitos anos depois do artigo publicado. Gostava mais antes de tê-lo assistido. Perguntei a ele por que. Imaginou os rostos e os gestos que a nossa conversa forneceu. Pequenas grandes mentiras. Preferiu o filme das palavras e não das coisas. O filme do ouvido e não da visão.



3. “A emoção não diz eu...”, diz Deleuze: ou finalizar não é concluir

No campo dos estudos de crítica e teoria do cinema e audiovisual, encontro dificuldades para pensar em pesquisadores e teóricos que cederam lugar, no texto escrito, para a autorreflexividade, as emoções, a fabulação e a autobiografia. Penso em Jean-Claude Bernardet que, segundo Eduardo Escorel, teria definido como “quase uma autobiografia” seu livro *Brasil em tempo de cinema*, publicado em 1967 (2011). Penso sobretudo nos livros do crítico, ator e professor de cinema (*A Doença, Uma Experiência*, 1996, e *O corpo crítico*, 2021) que trazem experiências vividas pelo próprio autor - do corpo adoecido pela aids, o câncer, a meningite, a cegueira, a sensação de não pertencimento ao Brasil - mescladas com situações médicas, o complexo farmacêutico, personagens e imagens diversas. O ensaio autobiográfico se mistura com uma reflexão sobre o ato da escrita, a fabulação e a autoreflexão.⁸

Seu livro, *Caminhos de Kiarostami* (2004), não é uma análise dos filmes de Kiarostami, mas um “diálogo com a obra, entre outros possíveis. Para ser honesto, devo acrescentar que esse diálogo não leva em conta o que talvez haja de mais importante para ele: a *verdade*” (p. 158). No artigo da *Cinemais*, afirmamos que o mais importante para o cineasta iraniano é o *verdadeiro*, e não a verdade. Para os fins desse artigo, interessa que no livro sobre os filmes de Kiarostami, o autor misture ao relato fragmentos de notícias de jornais, literatura, críticas de cinema, poesia, entrevistas, filosofia e que, sobretudo, atente para um tipo de composição da escrita diferenciada: explicitamente fragmentária, interrompida, uma “narrativa-ato” onde

⁸ Bernardet, nascido na Bélgica, se naturaliza brasileiro em 1964. É contratado como professor no curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), de onde pede demissão, junto com centenas de colegas, logo após a intervenção militar na instituição. É então convidado pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP a ministrar aulas de cinema na instituição.

retângulos cinzas, com trechos dos arquivos citados, são sobrepostos à própria escrita de modo intermitente e gráfico.

Carta de declaração de princípios de Bernardet. 1961.

Deixe-me lhe fazer uma confissão. Sou sensual. Gosto dos prazeres epidérmicos. Gosto do sol e do mar. Não vejo em que há alienação nisto.⁹

A Carta defende um certo despojamento da escrita crítica, no sentido de misturar lembranças, o corpo situado e trechos de diários, uma retirada de sistemas de pensamento bem-acabados, em prol de outras possibilidades reflexivas e conceituais. Serge Daney também soube integrar, à sua história de crítico de cinema, os filmes que marcaram seu percurso formativo, as sensações pós sessão, memórias das salas de cinema da infância na França, da companhia da mãe para ver os filmes, memórias de viagem, de conversas com amigos cinéfilos, além de questões do próprio cinema. Dizia vislumbrar sua história como cinebiografia onde os filmes seriam “seres com os quais se pode ter uma relação de filiação” e, no limite, ele teria “nascido mitologicamente deste ou daquele filme, várias vezes” (1994, p 54-55).

Bernardet e Daney compreenderam a importância da experiência do corpo situado na escrita; compreenderam que a experiência e o afeto não dispensam a reflexão teórica, ao contrário, torna a reflexão singular, encarnada e histórica. Como eles (e com os autores citados no início do artigo), acredito que, para ampliar a afetividade no ato da pesquisa e, quem sabe, a efetividade do processo de investigação e conhecimento, talvez seja importante situar e performar o ato da escrita; ao fazer isso, a escrita pode estabelecer uma relação, explicitada, imagética e em tensão com o sujeito pesquisador. Ao transformar o relato de uma emoção e de uma experiência de escrita em *cena de uma conversa cinematográfica*, busquei fazer dos afetos, e da história que os acompanham, objetos de pensamento para a troca e a transmissão. Busquei fazer do vaivém, próprio às conversas, uma oportunidade de criar espaços para repensar o lugar da teoria e da produção de conhecimento.

A emoção não diz eu, repete Deleuze (1997). Tudo indica que *deveria* haver uma ética do escritor para com seu leitor. Escrever, não porque se sente “eleito” por uma razão qualquer (situação vivida, de origem, de nascimento) – o *eu* como um sujeito superior - mas porque

⁹ Carta escrita no contexto paulista da intelectualidade de esquerda do início dos anos 60. A carta tem 56 linhas. O texto parece refletir o conhecimento precário do português e ao mesmo tempo a escolha da mudança de país como uma possibilidade. Segundo Raquel Zangrandi, Bernardet doou uma cópia da carta aos arquivos da Cinemateca Brasileira. Em “Auto-ficções de uma pessoa-laboratório”, *Revista Piauí*, set 2011.

escolhemos assumir uma subjetividade e uma história. A proposta de criar uma *cena de conversa cinematográfica* foi um caminho metodológico para não colocar o *eu* no centro de tudo, de abrir os olhos para os objetos do entorno, o(s) outro(s) e o mundo em volta, atenta e empiricamente. Um caminho para abrir espaço e confiar na fabulação (HARTMAN, 2021). Talvez a conversa como cena favoreça dialetizar a palavra, o pensamento e o olhar. Observar esse espaço de vaivém.

A TIRANIA DO MUNDANO

“Jamais vi outra coisa que não fosse Deus”
(de um mestre Sufi)

Num país onde fé e política estão completamente imbricadas, onde *submissão* é viver, tanto nas esferas do público quanto do privado, de acordo com preceitos divinos, o cinema de Abbas Kiarostami parece colocar em xeque a imagem de um Irã teocrático e sob o regime prescritivo da República islâmica. Se consideramos que, até pouco tempo, as imagens do país que chegavam no Brasil - via tv e mídia impressa – eram de opressão, fanatismo, intolerância religiosa e barbaridades, esse cinema traz imagens menos unívocas.

Testemunha da vitalidade do cinema iraniano, o Instituto Kanun (Instituto para o desenvolvimento intelectual das crianças e dos adolescentes), nascido da vontade da esposa do Xá Reza Pahlevi, foi o primeiro produtor de cinema, após a revolução islâmica, a enviar filmes infantis para os festivais internacionais. Uma atitude que já indica o desejo de fornecer para o mundo uma outra imagem do Irã.

A censura aos meios de comunicação, antes predominantemente política, continua. Porém, a partir da Revolução, ela muda de tom: a atenção recai sobre os códigos que determinam o papel da mulher, as relações do casal, o uso do véu (as mulheres dificilmente são filmadas em *close-up* e a indumentária tradicional é respeitada). Pensemos na *Mostra de Cinema Iraniano* realizada no Rio de Janeiro, em março de 1997. Não existe, nos filmes exibidos, espaço para o radicalismo político-religioso, por exemplo. Nenhuma cena nesse sentido. A radicalidade de Kiarostami vem, ao contrário, de um apelo em extrair uma moral,

não dos preceitos divinos do Corão, mas de nós mesmos. Radicalidade que parece, a princípio, próxima dos valores do mundo racionalista e “esclarecido” do Ocidente. Mas não é.

Se prestarmos atenção, vamos ver que este campo das alternativas, escolhas e desejos está longe de relacionar-se com a noção de liberdade individual e idealista do Ocidente cristão. Na verdade, ele remete a uma outra ideia de liberdade que está de acordo com a natureza das coisas, uma natureza já divinamente pré-disposta. É como escolha em face da morte que a vida se constituiu. Em *Islã*, coletânea organizada por Arminda Campos e Roberto Bartholo Jr., lemos que a palavra “islã” deriva da mesma raiz árabe de “paz”, “pureza”, “submissão”, “obediência”; lemos também que todo universo está sujeito à Lei do Criador. A ideia de predestinação, tão acentuada ao longo da coletânea, não elimina todavia a ideia de liberdade. O homem está sujeito à predestinação porque não é Deus, mas é livre porque “é feito à imagem de Deus”, destaca Frithjof Schuon. Segundo ele, “somente Deus é liberdade absoluta, mas a liberdade humana, apesar de sua relatividade, não é outra coisa senão liberdade, assim como uma luz fraca não é nada senão luz” (1990:26).

E a escrita (do artigo) continua.

BIBLIOGRAFIA:

AZOULAY, Ariella. *História potencial*. São Paulo: Ubu editora, 2024.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Infancia berlinense*: 1900. Belo Horizonte: Autentica editora, 2013.

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

DANEY, Serge. *Persévérence*. Paris: P.O.L éditeur, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017
----- . *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: editora brasiliense, 1985.

DOANE, Mary Ann. “The Close-up: Scale and Detail in the Cinema”. In: *Differences – A Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 14 n. 3, Duke University Press, 2003.
<https://muse.jhu.edu/pub/4/article/50602/pdf> / acessado em Dez 2024.

ESCOREL, Eduardo: *Questões cinematográficas - Jean-Claude BernarDET* . Revista Piaui. Edição 61. Outubro 2011.

FRANÇA, Andrea; LISSOVSKY, Mauricio. “A tirania do mundano”. *Cinemas 10 – revista de cinema e outras questões audiovisuais*, abr 1998.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LOPES, Denilson. *Ensaio ou Estar entre Saberes*. In: Adalberto Muller; Julia Scamparini (orgs.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outra artes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013 (p. 91-100).

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: editora Cobogó, 2021.

PRADO JR, Bento. “Não dizer a verdade equivale a mentir?”. Palestra proferida no I Congresso Internacional sobre Filosofia da Linguagem, promovido pelo Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da Universidade Estadual de Campinas, ago 1981 (online).

RANKINE, Claudia. *Só nós – uma conversa americana*. São Paulo: Todavia, 2021.

VIDAL, Paloma. *Não escrever (com Roland Barthes)*. São Paulo: Tinta da China, 2023.