

UM, NENHUM, VÁRIOS SABZIAN: O CINEMA ENTRE O ESPECTADOR E A VIDA

Pedro Cardoso Coutinho

Resumo

O presente artigo parte da leitura do filme *Close-Up*, de Abbas Kiarostami, e do programa de televisão “Faking it”, do Channel Four (UK), para analisar alguns aspectos do conceito de “sociedade do espetáculo”, cunhado por Guy Debord. A partir de um enfoque que privilegia a relação entre o espectador e o cinema, apontam-se aportes teóricos alternativos para a superação de certos limites desse conceito.

Palavras-chave

Cinema - Close-up - Sociedade do espetáculo

(diante do portão fechado)

-É o sr. Sabzian.

(o portão continua fechado)

-Makhmalbaf.

Close-up, (Abbas Kiarostami, 1990) de Abbas Kiarostami

Dois cenas. Dentro de um ônibus em movimento, uma pessoa lê um livro e trocapalavras com duas pessoas, um rapaz e sua mãe, a respeito do fazer artístico; o leitor se diz um cineasta famoso e seus interlocutores conversam com ele como se ele realmente o fosse. Na outra cena, em uma vernissage, uma pessoa expõe um quadro e troca palavras com três pessoas, críticos de arte, a respeito do fazer artístico; o expositor se diz um pintor promissor e seus interlocutores conversam com ele como se ele realmente o fosse.

Em ambas as cenas, o espectador dessas duas passagens audiovisuais sabe de antemão que os supostos artistas estão na verdade fingindo, que

Abstract

The present article utilizes the film *Close-up* by Abbas Kiarostami and the television program “Faking it” by Channel Four (UK) to analyze some aspects of the concept of “spectacle society” created by Guy Debord. With a focus that favors the relationship between the spectator and the cinema, alternative theoretic approaches are considered towards the overcoming of certain limits of this concept.

Key words

Cinema - Close-up - Society of the spectacle

se trata na verdade de um desempregado e de um pintor de paredes, respectivamente. Aparentemente, duas cenas muito semelhantes, e se poderia esperar desse espectador uma reação parecida frente ambas. No entanto, sob um olhar mais rigoroso, é possível perceber uma discrepância na maneira como cada cena se relaciona com seu respectivo espectador.

A primeira passagem se encontra no filme iraniano *Close-up*, de Abbas Kiarostami, e trata da história de Sabzian, um desempregado de Teerã que, ao se fazer passar pelo famoso cineasta Mohsen Makhmalbaf, engana uma família inteira, é preso, enfrenta um julgamento, é perdoado, e finalmente tem um derradeiro encontro com essa família. O filme acompanha essa trajetória do falso Makhmalbaf, tanto testemunhando o desenrolar do julgamento quanto reencenando algumas passagens para a câmera, como, por exemplo, o primeiro encontro com membros dessa família num ônibus, na passagem supracitada. Já a segunda situação se encontra no quinto episódio da série de televisão

inglesa *Faking it* – um reality show –, no qual um pintor de paredes inglês chamado Paul O’Hare, após um treinamento de 30 dias com um staff contratado pelo programa, deve se passar por um artista numa vernissage real, e ser avaliado, junto com outros três artistas profissionais, por críticos de arte. Ao final do episódio, esses críticos apontam, entre os quatro participantes da vernissage – o pintor de paredes incluso –, qual é o impostor. A graça do programa está no fato de que, na maioria das vezes, o apontado como farsante não é o impostor, mas sim um dos artistas que têm uma carreira na área.

É seguro supor que esses produtos, mesmo pela diferente natureza de proposta artística, supõem diferentes relações entre si e o espectador. No entanto, pode-se entrever que há algo fundamentalmente singular na obra de Abbas Kiarostami que não pode ser encontrado nos episódios de *Faking it*. O presente trabalho não visa a, absolutamente, estabelecer uma hierarquia entre os dois produtos, mas sim, ao tomar essa cena de *Faking it* como exemplo do que se realiza majoritariamente na produção audiovisual contemporânea, perceber como uma produção como como *Close-up* não somente se distancia da maioria dessas obras, como também permite um olhar de estranhamento sobre a maioria dessas produções.

Na caracterização da relação da sociedade ocidental contemporânea com a sua produção cultural como um todo, muito se utiliza o termo “sociedade do espetáculo”, cunhado por Guy Debord na década de 60. Segundo Douglas Kellner,

[...] it refers to a media and consumer society, organized around the consumption of images, commodities and spectacles, but the concept also refers to the vast institutional and technical apparatus of contemporary capitalism, to all means and methods power employs, outside of direct force, to relegate subjects passive to societal manipulation and to obscure the nature and effects of capitalism’s power and deprivations (Kellner, 2005, p. 3).

A “sociedade do espetáculo” seria, para Debord, o epítome do desenvolvimento do capitalismo nas sociedades ocidentais: se, no início do capitalismo, a vida social estava reduzida

à economia e suas leis, nesse novo estágio de desenvolvimento a sociedade entra numa espiral na qual a lógica das mercadorias passa a se tornar a lógica que rege todas as instâncias da vida em sociedade. Para Karl Marx, a ordem natural da sociedade é, com o advento do capitalismo, profundamente afetada pela contínua abstração de seus laços, uma vez que o valor-de-uso e o valor de troca dos objetos se encontram progressivamente dissociados. Esse processo, denominado fetichismo, tem nas mercadorias seu principal vetor de manifestação. Trata-se de um fenômeno explicitado tanto na troca dessas mercadorias entre as pessoas, quanto no processo de alienação, no qual proletariado perde o controle sobre a totalidade do processo de fabricação das mercadorias – tornando-se assim apenas uma ferramenta de grande engrenagem de produção. Em ambos os casos, de uma maneira geral, há uma forte cisão entre o que se produz e o que é efetivamente consumido.

Segundo Debord, o avanço desse sistema, que origina a uma “sociedade do espetáculo”, faz com que essa lógica da mercadoria avance sobre o território simbólico, expulsando o homem da possibilidade de uma vivência autêntica da vida construída entre seus pares; as mercadorias, agora sob a forma de imagens, se configuram como a totalidade das trocas simbólicas entre os homens. Como afirma Debord, “tudo que era vivido diretamente, tornou-se representação” (Debord, 1998, p.13). Assim como no processo de fetichização da mercadoria, no qual as relações de troca entre as pessoas tendem à abstração, as próprias representações culturais dos homens teriam se destacado de seu controle e, segundo o autor, teriam se fundido “num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. [...] O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (Debord, 1998, p.13). Portanto, é possível observar como Debord estabelece uma cisão entre as pessoas e as imagens que elas consomem, como se a sua fabricação pertencesse a um campo quase autônomo, desapropriado de uma esfera autêntica de vivência social.

As relações simbólicas entre as pessoas se moveriam doravante em um terreno asséptico, no qual qualquer rastro de vida autêntica manifestado por essas pessoas não encontraria espaço nos

centros midiáticos. Ainda segundo Debord,

[...] o espetáculo moderno expressa o que a sociedade *pode fazer*, mas nessa expressão o *permitido* opõe-se de todo ao *possível*. O espetáculo é a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência. Ele é seu próprio produto, e foi ele quem determinou as regras: é um pseudo-sagrado (Debord, 1998, p.21).

Nessa configuração, o espetáculo tem como característica principal aparar de toda representação qualquer aresta mais áspera ou assimétrica que possa pôr em risco o eficiente consumo das imagens produzidas. O risco de rejeição deve ser eliminado, e o mesmo sempre teria um lugar privilegiado nas produções culturais, visto que elas deveriam sempre refletir o que o espectador esperaria delas.

A supracitada cena do reality-show *Faking it* é um belo exemplo dessa lógica de construção simbólica. Há sempre uma certa segurança do que é representado em cena, ou seja, há pouco ou nenhum espaço para que o roteiro se abra a eventos inesperados. Retomando a cena, encontramos Paul O'Hare reformando seu visual para se parecer com um artista na vernissage na qual seria avaliado.

A primeira providência tomada pela produção do programa foi, obviamente, fazer com que ele parecesse um artista. Eis então o momento em que a roteirização do programa se torna evidente: Paul é transformado em um estereótipo do artista; óculos de aro grosso, roupas modernas, corte de cabelo espetado.

Durante todo o programa, torna-se claro que, se o objetivo é fazer com que Paul possa enganar seus avaliadores, nada melhor que preencher a tela de estereótipos, facilitando não somente sua identificação perante os avaliadores, como principalmente evidenciando esse caminho para os próprios telespectadores.

A todo momento, há indicações claras do que está acontecendo, que representação está sendo construída, e quais os possíveis desfechos que este desafio terá. Os níveis de realidade presentes nesse programa são raramente embaralhados, pois as representações construídas nessas imagens têm fronteiras muito nítidas, praticamente impermeáveis a distúrbios que poderiam fazê-las falhar, mesmo

que momentaneamente. Em cenas como a da *vernissage*, as representações construídas são seguras e muito bem amarradas, de maneira que o espectador se sinta bem seguro sobre o que está assistindo nesse momento.

Em suma, nessas construções assépticas, como há pouco ou nenhum espaço para o estranhamento do espectador, ele crê no que vê sem que qualquer dúvida apareça nesse interstício.

É nesse processo, segundo Debord, que a mídia perdeu seu lastro com a vida, e passou a constituir um domínio autônomo e tautológico. Entretanto, ainda que essa caracterização da “sociedade do espetáculo” consiga elucidar vários fenômenos midiáticos contemporâneos, ela se mostra de certa maneira incapaz de lidar com alguns produtos culturais à maneira de, por exemplo, filmes como *Close-up*, de Abbas Kiarostami. Não que produtos como esses sejam superiores ao grosso da produção audiovisual; eles simplesmente evidenciam o fato de que, ainda que o diagnóstico de Debord acerca de nossa sociedade seja relevante, a base para a construção de suas premissas são absolutamente questionáveis.

A chave para uma leitura mais completa é perceber como esse abismo apontado pelo autor entre o real e o fabricado é na verdade uma construção analítica fabulada pelos modernos, que não se pratica nos fazeres práticos da vida cotidiana. Segundo a teoria de Debord, a cisão entre o mundo das representações e o mundo da vida seria uma consequência natural do processo de fetichização em nossa sociedade capitalista. Porém, o autor toma essa separação entre o representado e a vida, entre o fabricado e o real, como algo dado, inerente à vivência simbólica do homem desde os primórdios do capitalismo.

No entanto, trata-se não de algo imanente ao homem e seu desenvolvimento cultural, e sim de um processo de solidificação de uma convenção social. Nesse caso específico, trata-se uma construção simbólica operada pelo homem ocidental moderno, à luz de uma racionalidade científica, postulando uma separação que, de arbitrária, passou a ser tomada como certa – certeza que se estende até a contemporaneidade. Em suma, uma crença. Segundo Bruno Latour,

a prática é a sabedoria dissimulada do passe

que insiste em dizer [...] que construção e realidade são sinônimos. [...] Chamaremos agora crença, a operação que permite manter uma teoria oficial o mais longe possível de uma prática oficiosa, sem nenhuma relação entre as duas além desta preocupação apaixonada, ansiosa, meticulosa, para manter a separação (Latour, 2002, p. 50).

Logo, o que se vive de forma prática, num processo indistinto de significação no nosso dia-a-dia, é tomado, analiticamente, como um processo cindido, no qual subsiste uma crença de que, entre as representações que fazemos do mundo, e o próprio mundo no qual vivemos, há uma distância. Trata-se de uma estratégia criada pela própria sociedade, para que a convivência social pudesse ser objetivada, e discutida em uma esfera abstrata para a tomada de decisões, e construção de debates públicos. De acordo com Louis Quéré,

isso simbolizava a dimensão social assegurando, através de um jogo de dispensas entre espaços clivados de uma mesma cena, a visibilidade do fundamento, presumidamente imanente, da organização social. Sua eficácia estava ligada à autoridade que lhe conferia uma referência permanente ao real. Ao associar o real ao invisível, ela assegurava o fechamento tanto de si própria quanto do espaço social² (Quéré, 1982, p. 101).

Como aponta Quéré, trata-se da maneira como as sociedades, em determinado estágio de seu desenvolvimento, operacionalizaram a simbolização de seus laços sociais ao separar realidade e representação, construindo um lastro entre elas, possibilitando então a encenação do jogo social num espaço abstrato com consequências bem reais para os atores sociais. Essa articulação se dá sempre no domínio do simbólico, e a maneira como ela acontece não é necessariamente a mesma de sociedade para sociedade.

A separação e posterior ligação entre a fabricação e a autenticidade desse jogo simbólico nada mais é que uma crença construída para permitir um bom convívio em sociedade. O desaparecimento desse suposto lastro entre a representação e a esfera da vida apontado por Debord nada mais é que uma

nova configuração dessa crença sobre a qual se alicerça nossa vivência social. Segundo Michel de Certeau,

essa revirada do terreno onde se desenvolvem as crenças resulta de uma mutação nos paradigmas do saber: a invisibilidade do real, postulado antigo, cedeu o lugar à sua visibilidade. [...] Nesta nova cena, campo indefinidamente extensível das investigações óticas e de uma pulsão escópica, subsiste ainda a estranha coalisão entre o crer e a questão do real. Mas agora ela se joga no elemento do visto, do observado, ou do mostrado (Certeau, 1994, p.289).

Portanto, o que se configura como uma nova modalidade da crença é que o crer começa a se solidificar no ver, e que esse campo abstrato de jogo social não necessita mais fazer referências explícitas a um lastro real, do qual emanariam essas representações. As representações midiáticas, longe de se distanciarem efetivamente do real, apenas o aparentam, pois trata-se na verdade de um tipo de investimento do espectador frente a elas. Para o sucesso dessas representações, essa modalidade de crença deve ser preservada, e eis então porque os dispositivos midiáticos se empenham para retirar de cena qualquer elemento que possa por em xeque essa crença transparente do espectador. Como na grande maioria desses produtos contemporâneos há pouquíssimo espaço para o abalo dessa crença, é possível perceber como o diagnóstico de Debord se encaixa como uma luva em nossa sociedade. No entanto, como afirma Comolli, há um certo tipo de cinema, como o de seus primórdios, que não corresponde estritamente a essa lógica, e ele tece essa consideração a partir do espectador de cinema:

Para ser espectador, é preciso aceitar crer naquilo que se vê; e antes ainda, era preciso começar a duvidar – sem cessar de crer. Estávamos assim submetidos à divisão. [...] O cinema era exatamente esse tipo de delírio que, exaltando tudo, fazia duvidar da realidade do mundo³ (Comolli, 2004, p.10).

O lugar desse espectador, de um certo tipo de cinema, é justamente o de se encontrar sobre um

constante movimento entre crer na representação, e duvidar dessa representação e, assim, viver uma relação de outra natureza com os produtos simbólicos. Para Comolli, nem tudo o que é criado em nossa sociedade é completamente transformado em espetáculo. Como afirma o autor, “poderia-se dizer também: o mundo nos está dado através de narrativas.

O real seria então essa parte do mundo que não está presa em nenhuma narrativa, que escapa a todas que já estejam formadas”⁴ (2004, p. 213).

Ainda que essas narrativas se encontrem sob a égide do espetáculo, há sempre partículas do real que escapam a essa lógica de organização. Para Comolli, a realidade que transparece nas mais variadas criações midiáticas é na verdade uma construção simbólica que prima por uma tentativa de controle e absolutização do que é representado na tela. Existem, no entanto, alguns redutos nos quais essa realidade tem um alcance limitado, e o real ainda se permite aparecer através das representações. Segundo o autor,

no funcionamento de ‘realidades’, de narrativas que se crêem, se superpõem, se combinam, concorrem entre si, se combatem, o cinema vem puxar o fio de uma narrativa suplementar que se soma às outras ou que emerge do fundo das narrativas já lá, que se extrai, que se subtrai a elas. O cinema faz surgir o mundo como filmável⁵ (Comolli, 2004, p.213).

Há, portanto, lugares de vivência simbólica nos quais essa relação sobreposta entre o crer e o ver são postos em conflito, e há uma possibilidade de estranhamento entre o espectador e o produto que ele assiste. Como Comolli afirma, em alguns filmes, pela maneira como se constrói a relação entre os elementos que compõem a cena, a realidade dá lugar a representações perfuradas pelo real.

Nesse movimento de estranhamento, no qual a película se encontra sob o constante risco do real, sem arestas aparadas nas suas representações, há um abalo nessa crença automática, de maneira que o cinema seria então um lugar ao mesmo tempo dentro do espetáculo e fora dele, já que apresenta recursos técnicos tanto para roteirizar as vidas que por ele passam, como para permitir

que essa vida se manifeste em sua força, sem que ela seja constrangida pela lógica do espetáculo. Comolli aponta justamente para o fato de algumas produções cinematográficas específicas permitirem uma experiência ao seu espectador marcada pelo estranhamento. Esses lugares móveis, fugidios, nos quais a trama dos sistemas de representação mais usuais se encontra esgarçada, são uma alternativa à predominância da lógica do espetáculo – uma crença marcada pela segurança da representação – na sociedade contemporânea.

Essa cisão com o espetáculo tem lugar precisamente na relação que se estabelece entre o espectador e o filme – neste caso específico, *Close-up*, de Abbas Kiarostami. Como visto anteriormente, o espetáculo se apóia numa transparência da crença nas imagens, na qual o interlocutor das criações midiáticas inevitavelmente se encontra diante de si mesmo na recepção de tais produtos espetaculares; não há espaço para a alteridade, somente para a mesmidade. Como o próprio Comolli afirma, ao crer que não crê (e, assim, extirpando qualquer dúvida que poderia ter nesse processo), esse espectador construirá para si, perante o que vê, uma relação absolutamente redundante. Uma obra que fuja à lógica espetacular terá doravante elementos que ponham em xeque a própria posição do espectador, que o enlacem numa relação onde o próprio sistema de representação se torne desarranjado.

Em *Close-up*, é possível entrever dois eixos através dos quais esse processo ocorre: na indissolução dos elementos ficcionais e documentais que perpassam o filme, e nas pequenas falhas e soluções que povoam várias de suas cenas.

Já nos primeiros segundos do filme, as fronteiras entre ficção e documentário (separação oriunda exatamente do projeto moderno que instituiu uma separação e posterior ligação entre o fabricado e o real) se embaralham nos créditos iniciais. Como se fosse um filme de ficção, os atores principais são identificados. No entanto, suas personagens são eles próprios, e não se trata de participações especiais, mas sim de papéis centrais na trama da narrativa. E trata-se apenas de um primeiro passo para que essas fronteiras que usualmente imperam entre o vivido e o representado sejam sutilmente abolidas à medida que o filme se desenrola.

Durante todo o filme, passagens documentais e encenadas são encadeadas e superpostas, de

maneira que os personagens são construídos de maneira labiríntica perante os espectadores; estes, diante de personagens como Sabzian, que na seqüência do ônibus reencena uma encenação de uma farsa em um filme documental, se encontram diante de um verdadeiro jogo de espelhos, no qual as representações apontam para diferentes caminhos e, ao mesmo tempo, para nenhum.

Não se trata simplesmente de atores incorporando personagens, e sim de vidas que se encontram através de delicadas relações num instante em que o cinema, e todos seus dispositivos, passa por elas. Se, nas produções típicas do espetáculo, o real é sufocado pela realidade, é possível afirmar então que em obras como *Close-up* essa realidade dá lugar a um processo mais amorfo, no qual as representações são tomadas em um turbilhão no qual o real escapa por suas frestas.

Não se trata de afirmar que o real não se manifesta em produções espetaculares, mas sim de afirmar que há certas realizações que agenciam seus elementos formais de maneira a facilitar sua irrupção perante o espectador. Ao longo de *Close-up*, tais elementos não só se manifestam na tela como curiosidades, *fait divers*, mas também são peças cruciais para a construção dos afetos que perpassam o filme. Para Comolli, essa utilização do real como tempero essencial para a realização dos documentários advém dos próprios instrumentos à disposição dos cineastas. Segundo o autor, esses dispositivos

[...] são antes de tudo precários, instáveis, frágeis. Eles são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido. Os roteiros de ficção são freqüentemente (cada vez mais) fóbicos: eles temem aquilo que os provoca fissuras, os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se curvam sobre eles mesmos. Fechados (Comolli, 2001, p. 107).

Ao contrário de um roteiro enclausurador, *Close-up* se abre aos chamados riscos do real. É possível encontrar tais fissuras e subversões em passagens como, por exemplo, a da saída de Sabzian do julgamento, na qual a câmera o segue do outro lado de uma rua movimentada, tendo entre si e a

personagem o tráfego dos carros. Nesse momento, o verdadeiro Mohsen Makhmalbaf o cumprimenta, e as duas personagens começam a conversar. No entanto, devido à colocação da câmera, tanto a visão dos espectadores é prejudicada pelos carros que passam rapidamente pela rua quanto a audição do diálogo também é falha, provavelmente devido a vários cortes na captação de áudio. Diante do espectador, é construída uma cena onde tanto a imagem quanto a sonoridade, se julgados por paradigmas clássicos de filmagem, seriam impraticáveis para a construção de um filme de qualidade.

Entretanto, essas várias interferências, ao invés de prejudicar a composição da cena, adicionam outras camadas à já intrincada construção dessa narrativa. Se o filme apresenta em sua personagem principal uma manifestação forte da tênue linha que separa o que seria verdadeiro e o que seria fabricado, essa percepção se faz aprofundar por uma montagem que a todo momento indica a seu espectador que ao que se assiste também está sob essa mesma linha tênue. Em ambos os casos, uma fabricação indissociável de elementos que questionam essa própria fabricação.

Durante *Close-up*, essas várias camadas se sobrepõem e se confundem, fazendo com que o encontro entre o espectador e o filme se constitua numa espécie de pêndulo sem ponto de equilíbrio: a crença intercala o real e o fabricado num amálgama sempre assimétrico e, a partir desse movimento, essa crença é posta em dúvida pelo próprio espectador; como não há um ponto de equilíbrio, a dúvida se segue a crença, e assim por diante.

Há uma certa dimensão falsificante que perpassa todo o filme, e que desemboca nessa oscilação. Não há melhor indício desse processo que a própria construção da personagem principal que, longe de se apresentar de uma maneira coerente e lógica, se deixa mostrar escancarando uma falsificação de sua própria representação. Gilles Deleuze ilumina a questão ao afirmar que

[...] contrariamente à forma do verdadeiro que é unificadora e tende à identificação de um personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso é indissociável de uma irredutível multiplicidade. 'Eu sou um outro' substituiu

‘eu = eu’”(Deleuze, 1985, p. 174)⁶.

Para o autor, a potência do falso reside justamente na possibilidade de uma certa degenerescência de uma verdade que o filme e a personagem deveriam portar, e que desaparece na medida em que a personagem se embaralha e se multiplica perante os espectadores. É justamente essa potência que contribui para que estes espectadores deixem de se portar como mestres da representação, e passem a ser continuamente interpelados em sua poltrona. Na confluência dessa força falsificante da representação e da própria presença de um real que perfura essa mesma representação, percebe-se que a relação construída no encontro desse cinema com o espectador é sutilmente marcada por deslocamentos e estranhamentos intensos durante a sessão.

A cena do julgamento de Sabzian é também emblemática desse processo. De antemão, o espectador presencia o diretor de *Close-up*, Kiarostami, pedindo autorização ao responsável pelo tribunal para que o processo tenha sua data remarcada, a fim de se encaixar no calendário das gravações do filme – pedido prontamente acatado pelo juiz. Ora, que realidade é essa que o filme documenta, se os próprios procedimentos da realização cinematográfica criam essa realidade que está se desenrolando?

Trata-se justamente de escancarar ao espectador do filme que o que se presencia é algo ao mesmo tempo fabricado e não-fabricado, artifício e real, ficcional e documental. Pequenos detalhes, como a aparição do microfone na parte superior da tela durante as falas do juiz e as intervenções do diretor de *Close-up* durante o julgamento, retiram momentaneamente o espectador de seu chão seguro, de modo que seu repertório para lidar com as representações hesite por alguns instantes.

Esse instante de deslocamento não é, entretanto, contínuo durante todo o filme. Trata-se de um processo melhor compreendido a partir da discussão de Gilles Deleuze e Félix Guatari acerca do devir. Segundo os autores,

[...] devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação, de um sujeito, nem

a proporcionalidade dessa forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos (Deleuze & Guatari, 1997, p. 64).

Os autores têm uma concepção da vivência simbólica dos sujeitos como uma dinâmica de movimento entre um estado de unidade, o molar, e um estado de ressonância com estímulos à volta de si, o molecular. O devir seria justamente esse processo no qual se deixa momentaneamente a instância molar de nossa subjetividade para se entrar em ressonância com uma outra força.

Como afirma Márcio Goldman, “o devir, na verdade, é o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma relação outra” (Goldman, 2003, p.12). Trata-se justamente de um encontro entre o sujeito e algum afeto fora de si, durante o qual ambos se deslocam, e passam a se afetar mutuamente. Pode-se dizer que esse movimento do espectador entre a dúvida e a crença, num processo de estranhamento, permite que ele justamente entre em contato com afetos oriundos dessa manifestação do real na película, e se deixe afetar por eles. No entanto, a esse estado molecular sempre se segue um novo estado molar e então, após esse deslocamento, o sujeito se reorienta frente ao objeto de sua apreciação. Não obstante, novamente em seu estado molar, ele se encontra disponível para ser afetado novamente, num processo de contínuo movimento de reconhecimento e estranhamento, mesmidade e alteridade.

Responsável direta por esse movimento do espectador durante *Close-up*, a indissolução entre o ficcional e o documental evidenciada pelo filme não é, entretanto, seu único aspecto que se contrapõe diretamente à lógica espetacular. Como afirmamos anteriormente, nessa obra há espaços para que a vida se manifeste entrelaçada ao cinema; o vetor para esta aparição é justamente a duração dos encontros das personagens na tela, de modo a permitir que o imprevisível e o não-controlado possam emergir e contaminar as cenas do filme.

Kiarostami não somente atravessa essas vidas através de sua filmagem, como abre espaços na duração das cenas para que elas sejam registradas em toda sua imprevisibilidade e vitalidade.

Na seqüência que abre o filme, um jornalista e dois oficiais da polícia se dirigem, dentro de um táxi, para a casa da família enganada por Sabzian, e pela conversa entre eles o espectador toma aos poucos conhecimento da história que se desenrola na tela. Quando o táxi finalmente chega a seu destino, o jornalista deixa o carro, toca a campainha, e adentra a casa. A câmera, entretanto, ao invés de continuar seguindo o fio da narrativa que se delineava frente ao espectador – que possivelmente esperaria justamente acompanhar o jornalista e descobrir mais acerca da história – continua focada sobre o taxista e sobre os dois guardas, que estabelecem um diálogo repleto de silêncios, ocasionalmente interrompido para a fala de amenidades.

Claramente, a conversa entabulada acrescenta pouca ou nenhuma informação para o desenvolvimento da história de Sabzian e sua farsa, mesmo porque é travado por personagens absolutamente coadjuvantes na trama. No entanto, são momentos como esse que trazem vitalidade à cena filmada.

Quase como uma recusa em seguir apressadamente o fio da meada do filme, pausas como essa na narrativa imprimem a esse documentário/ficção um ritmo que traz à tona elementos que, exatamente por parecerem supérfluos à história desenvolvida, dão a ela um tom de certa paciência com as vidas que foram atravessadas pela filmagem; elas não estão ali somente para fazer a história andar, mas principalmente para contaminar a tela com sutis partículas de sua presença, que não poderiam ser apagadas da cena filmada.

Durante a seqüência do tribunal, entre todos os diálogos que povoam a cena, num momento específico a câmera deixa de focalizar quem está falando, para acompanhar uma senhora, vestida com a tradicional burkha, que se levanta da sessão. Nessa pequena tomada, de apenas alguns segundos, há uma verdadeira suspensão da continuidade da cena, já que a câmera, praticamente ignorando a continuidade do diálogo entre o juiz e Sabzian, acompanha a trajetória do corpo da mulher desde o momento em que se levanta da cadeira até o momento em que deixa a sala por uma porta lateral.

No decorrer do filme, o espectador acaba descobrindo que se trata da mãe da Sabzian, e que mais tarde, ao retornar à sessão, pronunciará algumas frases em defesa do filho. No entanto, a sua saída de cena naquele instante anterior se torna um pequeno soluço no interior de uma cena de plano/contraplano entre Sabzian e o juiz, e a câmera toma todo o tempo disponível para registrar todo o movimento corporal da mulher, ainda que isso não acrescente nada informativo à história que está sendo contada. O que importa não é o discurso dos gestos da mulher em um nível representacional, mas exatamente os vestígios de uma força que ultrapassam essa representação.

Em uma das últimas cenas de *Close-up*, Sabzian volta para a casa da família que havia enganado e, junto do verdadeiro Makhmalbaf, toca a campainha da residência. Quando perguntado quem era, diz com naturalidade que se tratava dele, Sabzian. Não havendo resposta do outro lado, e como se subitamente se lembrasse de sua verdadeira identidade, ele diz prontamente: – Makhmalbaf. Essa indissociação que marca Sabzian, em especial nessa cena específica, é emblemática por se constituir como um hiato que aponta claramente tanto para uma indistinção entre a ficção e o documentário quanto para a vida que, ao ser atravessada pelo cinema, lhe deixa indelével marcas que não podem ser facilmente apagadas da duração de suas cenas. É em espaços como esse hiato, esse cinema marcado pelos soluços e falhas que se abrem ao real, que o filme encontra alternativas frente à predominância do espetáculo em nossa sociedade.

Finalmente, é importante observar que vários dos aspectos ressaltados em *Close-up* se encontram presentes também em vários dos produtos de nossa Sociedade do Espetáculo. Em sua maioria, há também lampejos do real atravessando as representações, e abalando a realidade que neles tagarela. No entanto, obras como a de Kiarostami se destacam frente a esse pano de fundo espetacular justamente por amplificar tremendamente os vestígios da vida que as perfura, de modo que a própria relação estabelecida entre o filme e espectador possa se tornar um processo não instantâneo e rígido, mas sutil e movediço, como em alguns filmes do cinema, ou mesmo como o próprio Sabzian ao final de *Close-up*: “–É o senhor Sabzian; (...) – Makhmalbaf”.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Vol. I. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. Cinema como espetáculo. In: **Catálogo do Forumdoc.bh.2001** – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte.

_____. **L’avenir de l’homme: autour de l’homme à la caméra.**

_____. Sob o risco do real. In: **Catálogo do Forumdoc.bh.2001** – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte.

_____. **Voir et pouvoir, L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire.** Paris : Éditions Verdier, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELLEUZE, Gilles. **L’image-temps.** Paris: Editions de Minuit, 1985.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Ed 34, 1997, v. 4.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. São Paulo: **Revista de Antropologia**, USP, v. 46, nº 2, 2003.

KELLNER, Douglas. **Debord and The Postmodern Turn: New Stages of The Spectacle.** Capturado de <<http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell17.htm>> em 17.ago.2005.

LATOURE, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches.** Bauru: EDUSC, 2002.

QUÉRÉ, Louis. La genèse de la sphère moderne de la communication. In : _____. **Des miroirs équivoques.** Paris: Aubier Montagné, 1982

NOTAS

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFM. Bolsista da CAPES.

2 [...] il symbolisait la dimension du social en assurant, à travers un jeu de renvois entre espaces clivés d’une même scène, la visibilité du fondement, présumé immanent, de l’organisation sociale. Son efficacité était liée à l’autorité que lui conférait une référence permanente au réel. En assignant le réel à l’invisible, elle assurait tant sa propre clôture que celle de l’espace social » (Tradução do autor).

3 [...] pour être spectateur, il faut accepter de croire en ce qu’on voit ; et pour davantage encore, il faudrait commencer à douter – sans cesser de croire. Nous étions ainsi soumis à la division. [...] Le cinéma était exactement cette sorte de délire qui, tout en l’exaltant, faisait douter de la réalité du monde » (Tradução do autor).

4 [...] on pourrait dire aussi: le monde nous est donné à travers les récits. Le réel, ce serait alors cette part du monde qui n’est prise dans aucun récit, qui échappe à tous les récits déjà formés » (Tradução do autor).

5 Dans le foisonnement des ‘réalités’, c’est à dire des récits qui se croisent, se superposent, se combinent, se concurrencent, se combattent, le cinéma vient tirer le fil d’un récit supplémentaire qui s’ajoute aux autres ou qui s’enlève du fond des récits déjà là, qui s’arrache, qui se soustrait à eux. Le cinéma fait advenir le monde comme filmable » (Tradução do autor).

6 [...] contrairement à la forme du vrai qui est unifiante et tend à la identification d’un personnage (sa découverte ou simplement sa cohérence), la puissance du faux n’est pas séparable d’une irréductible multiplicité. ‘Je est un autre’ a remplacé ‘moi = moi’ » (Tradução do autor).