

O REAL, O FICCIONAL E O INTERPRETADO: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM HOSSAIN SABZIAN EM CLOSE-UP ¹

Genário Mascarenhas de Almeida Neto²

Gustavo de Oliveira Brandão³

Maria Paula Marques⁴

Victoria Lenoir Bastos⁵

Resumo: O presente artigo busca pensar a construção da personagem Hossain Sabzian no filme de docuficção “Close-Up” (Nema-ye Nazdik, 1990) de Abbas Kiarostami, levando em conta o lugar ténue entre ficção e realidade que o filme evoca e como Hossain, que se auto-interpreta no filme, é colocado e construído diante dessas características. Para tanto, o artigo se atém à própria obra filmica e teórica de Abbas Kiarostami; nas noções de “potência do falso”, preconizadas por Gilles Deleuze, e nos estudos modernos de construção do personagem, a fim de se traçar uma análise desse homem-persona que é Hossain Sabzian

Palavras-chave: Abbas Kiarostami. Cinema iraniano. Construção de personagem.

INTRODUÇÃO

Classificar um produto audiovisual entre ficcional e real, apesar de parecer, não é uma tarefa fácil. A linha que divide esse lugar é ténue desde os primeiros experimentos audiovisuais no século XIX (MACHADO, 1997). Quando se fala da filmografia do diretor Abbas Kiarostami, a incumbência apresenta uma série de complexidades que a tornam desafiadora.

Mesmo em filmes de documentário, onde supõe-se uma maior apuração da realidade, o “ficcional” e o “interpretado” se fazem presentes. Poderíamos citar uma série de obras filmicas que são estruturadas neste lugar, mas nos limitaremos a citar,

¹ Trabalho realizado na disciplina COMA 92 - Poéticas do Cinema e do Audiovisual (FACOM/UFBA) ofertada no Semestre Letivo Suplementar (SLS) pelos professores Dr. Fábio Sadao Nakagawa (FACOM/UFBA); Dr. Marcelo Costa (FACOM/UFBA) e Dr. Marcelo Ribeiro (FACOM/UFBA).

² Graduando em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral (ETUFBA/UFBA).
ator.genario@gmail.com

³ Graduando em Comunicação com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura (FACOM/UFBA). gutavodeoliveirabrandao@gmail.com

⁴ Graduanda em Comunicação com Habilitação em Jornalismo (FACOM/UFBA).
paulamarque_s@hotmail.com

⁵ Graduanda em Comunicação com Habilitação em Jornalismo (FACOM/UFBA). vivilenoir@gmail.com

como exemplo, aquele que é considerado por muitos autores como primeiro documentário: o filme “Nanook, o Esquimó” (*Nanook of the North*, 1920) de Richard Flaherty. Nele, encenam-se partes da vida e cotidiano de Nanook, vivido por Allakariallak, figura central do documentário de Flaherty.

Em “Nanook, o Esquimó”, o protagonista e demais atores encenam a vida do cotidiano do povo esquimó em uma investida de se apurar a vida da civilização esquimó. Diante dessa encenação — daquilo tido como real — discussões em torno do valor do filme enquanto documental foram erigidas e mantêm-se de pé até hoje. Alguns autores apontam que a encenação do filme traz, na verdade, o ponto de vista estereotipado, xenófobo e colonial de Flaherty sobre os esquimós, enquanto outros, mesmo se atendo sobre as limitações da obra, reconhecem seu valor na apuração socioantropológica da realidade do povo esquimó.

O presente artigo se vale deste pensamento. O lugar difuso do que é considerado ficcional e documental em uma obra filmica para analisar a poética da construção de personagem em “Close-Up” (*Nema-ye Nazdik*, 1990), película dirigida por Abbas Kiarostami, na figura do seu protagonista: Hossain Sabzian.

“Close-Up” é um filme de “docuficção” — termo usado para designar filmes híbridos entre o documentário e a ficção —, que realiza uma radiografia da figura de Hossain Sabzian. Preliminarmente, a chapa radiográfica revela a imagem de um homem iraniano e cinéfilo, que, em um instante específico da sua vida, revirar a própria vida de ponta-cabeça: Sabzian se faz passar pelo diretor Mohsen Makhmalbaf, grande ícone do cinema iraniano assim como Abbas Kiarostami, enganando os Ahankhah, uma família de aristocratas com intuito de que essa financie seu “novo filme”.

Hossain Sabzian é descoberto e desmascarado pelo jornalista Hossain Farazmand e, então, condenado. O filme busca entender as motivações do homem, bem como encarar os fatos ocorridos que levaram a prisão de Hossain através de um julgamento e de artifícios de *flashback* com as próprias figuras que participaram do incidente.

Fazendo jus ao seu nome que também é de um movimento de aproximação de câmera, “Close-Up” dá ao espectador uma maior aproximação de Hossain Sabzian e olhar apurado sobre o ocorrido. É através desse contexto que buscaremos analisar como

se dá a construção de Hossain Sabzian enquanto personagem que desenvolve um papel complexo sobre a ótica desse lugar difuso que existe entre a ficção e a realidade.

DESENVOLVIMENTO

Mas afinal o que é o real? O que é ficcional? E como podemos discerni-los em tela? São perguntas que, em um primeiro momento, podem parecer fáceis de serem respondidas. Em uma consulta ao dicionário Michaelis *on-line*⁶ sobre o significado dessas palavras, o **real** é compreendido por “1. *Que não é imaginário; que tem existência no mundo dos sentidos; concreto, objetivo;* 2. *Que não é falso ou imitativo; autêntico, genuíno.* 3. *Que não é apenas aparente.* 4. *Que existe ou ocorre de fato “ficcional”* (DICIONÁRIO MICHAELIS ON-LINE); enquanto o **ficcional ou ficção** seria “1. *Ato ou efeito de fingir;* 2. *Elaboração da imaginação; criação imaginária;* 3. *Produto da criação fantasiosa, fantasia;* 4. *Mentira arditosa; farsa, fraude.*” (DICIONÁRIO MICHAELIS ON-LINE). Perante os respectivos significados, podemos catalogar o “real” e “ficcional” enquanto antônimos. Mas quando voltamos ao questionamento de como discerni-los em uma produção audiovisual esses lugares se tornam difusos.

Abbas Kiarostami (1940-2016) é um dos principais nomes do cinema iraniano, junto com outros expoentes como Jafar Panahi, Mohsen Makhmalbaf e os mais recentes Samira Makhmalbaf e Asghar Farhadi. Além de diretor, ele foi também poeta, escritor, crítico de cinema, roteirista e fotógrafo. Suas obras, em geral, são de grande significação para colocar em cheque conceitos a priori opostos: trazendo, de forma constante, o manejo da ficção e realidade como pares quase não distintos.

Kiarostami (2009) fala que a diferença entre ficcional e documental (real) é apenas uma questão de método. Isso pode ser visto em tanto seus filmes de cunho mais “ficcional” como “Gosto de Cereja” (*Ta'm e Guilass*, Irã, 1997) ou “Cópia Fiel” (*Copie Conforme*, França, 2010), onde há uma relação afetiva “falsa” construída de forma completamente proposital pelas personagens, colocando o próprio público num caminho onde a manutenção desse “jogo” entre o real e o não-real é mais interessante e válida do

⁶ Dicionário Michaelis : <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em 15/12/2020

que o questionamento sobre a veracidade disso; ou até mesmo naqueles mais “documentais” como “Shirin” (idem, Irã. 2008) e “Close-Up” (*Nema-ye Nazdik*, 1990): filme enfoque onde as incertezas entre ficção e realidade se colocam de maneira constantemente instável.

Em relação a produção e desenvolvimento do filme, Pessuto (2017) menciona:

Para filmar Close-up, Abbas Kiarostami se inspirou em uma entrevista publicada no jornal . Hussein Sabzian, um apaixonado por cinema, se fez passar pelo famoso diretor Mohsen Makhmalbaf e enganou uma família, na promessa de que esses seriam atores em seu próximo filme, até que sua farsa foi descoberta e ele acabou preso. Kiarostami, que começaria a rodar um outro filme, abandonou a ideia e no dia seguinte após ler a notícia, começou a filmar a história de Sabzian. (...) Kiarostami, que só conhecia um lado da história, o qual foi publicado na matéria, chamou seu produtor e foram atrás das pistas deixadas por Sabzian. O interesse de Kiarostami aumentava conforme ele se aproximava da história e de seus interlocutores. O processo da elaboração textual de Close-up partiu da convivência do diretor com as pessoas da família Ahankhah e com o próprio Sabzian. O filme foi se desenrolando conforme iam se desenvolvendo os acontecimentos. (PESSUTO, 2017, p.174-175)

Para Gilles Deleuze (2001), é na arte onde se encontra a maior **potência do falso**: um local onde o artista pode selecionar e enquadrar as imagens não de maneira a negar o real, mas de criar um cenário com novas possibilidades de vida. Deleuze (2018) se posiciona enquanto crítico da arte mimética, de pura representação e pouca criação. Ele vê no falso uma possibilidade infinita de inovação na forma de se contar algo ao invés de meramente decalcar a realidade. Afinal, as formas modernas de narração resultam das suas composições e dos tipos da imagem-tempo: até mesmo a “legibilidade”.

O conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como seu centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, seduzir, cegar. Querer o verdadeiro é querer antes de mais nada depreciar esse poder do falso, ao fazer da vida um erro, uma aparência" (DELEUZE, 2001, p. 32).

Convencionou-se no audiovisual a ideia de que quanto mais próximo é o extracampo do fora de quadro, mais realista é esse que se está produzindo. Uma comparação bem explicativa dessa diferença entre o cinema real e o irreal vem desde os primeiros momentos da sétima arte. Os Irmãos Lumière filmaram trabalhadores saindo de uma fábrica. Uma cena praticamente documental. Em contrapartida, George Méliés ficou conhecido por seus cenários mirabolantes e histórias de fantasia e ficção científica. A ideia que se constrói é que os Lumière lidavam com o real e Méliés com o

falso, mas hoje percebemos que existe muito mais complexidade dentro dessa simples catalogação.

“Close-Up” consegue a proeza de ser um pouco das duas imagens a partir do momento em que Kiarostami decide recriar as situações factuais em frente às câmeras. Mesmo as partes consideradas mais realistas ou documentais do filme são, de certa maneira, um processo da seleção do diretor daquilo que faria ou não parte da história.

Kiarostami manipula a verdade. Mas é preciso entender “manipular” como organizar. A imagem manipulada pode não ser real no sentido original/orgânico da captação (afinal de contas ela é organizada cinematograficamente), mas o resultado tem como objetivo transmitir, mais do que a realidade, a verdade. Verdade essa que é assumida como tal pelo simples fato de não parecer falso ou mentira, apesar de trazer o tratamento fílmico de ficção.

Esta possibilidade de organização pelo enquadramento de Abbas Kiarostami é que transforma a história de Sabzian em algo além daquilo que é curioso ou de uma matéria no jornal. O diretor traz no filme não somente o lado objetivo e cru da jornada desse rapaz que decidiu tomar a identidade de outra pessoa, mas a manifestação do seu interior pensante e emocional. Existe uma percepção de que o tempo não se apresenta de forma indireta e subordinada a uma ação ou a um movimento, mas como na realidade. O tempo não está rendido a um corte, ou a uma cena ou ritmo. Aqui, tempo e ação são reais. O cunho documentarista e jornalístico age quase como um jogo de marketing que age sobre um filme ficcional baseado em fatos reais com não-atores interpretando eles mesmos.

É pelo ponto de vista de Kiarostami que o espectador pode se conectar a Hossain mais intimamente e observar os acontecimentos pelos olhos de quem, certamente, seria considerado um criminoso sem escrúpulos se fôssemos apresentados apenas através dos noticiários. Antes de simplesmente agir, Sabzian é alguém capaz de enxergar, de pensar. Ao dominar a potência do falso, Kiarostami apresenta uma história tocante e repleta de nuances. A mistura prazerosa de elementos ficcionais num ambiente documental, e vice-versa, faz de Close Up um filme único e um drama-épico onde nosso herói ascende, cai e tem sua redenção baseada num mesmo motivo: seu amor pelo cinema. Mas aqui, o épico se desencadeia de forma especial: a catarse além de ser do público, é

também de Kiarostami e a única catástrofe está no fato do filme do “falso-cineasta” não existir, dando lugar a *Close Up*. Hossain, entretanto, tem seu perdão judicial, moral, pessoal (ao se encontrar com Mohsen Makhmalbaf), e acabou “ganhando” o que tanto queria: um filme “dele”.

E desse modo,

Mas como num conto de fadas, nem Sabzian nem a família Ahankhan perderam o jogo, pois passaram a pertencer ao mundo do cinema. Tiveram suas imagens eternizadas em película e, portanto, passaram a ter direito a uma existência, a uma imagem qualificada pelo outro. Existem. (PINTO, 2007, p.92)

Podem-se considerar outros dois momentos que dão tributos propositais a essa construção da verdade: o júri e a falha do microfone na cena com Makhmalbaf. No primeiro, com o intuito de dar seguimento ao conteúdo narrativo da história, Kiarostami fez com que as perguntas dele próprio parecessem perguntas do júri. Pois somadas aos *takes* feitos do juiz, estaria mais uma vez firmado o jogo da trapaça, da ilusão do real. Já no segundo momento, o próprio cineasta afirma que a falha do microfone foi uma artimanha, um som que engana: pode parecer falha técnica, mas não há sinais ou ruídos antes ou depois do acontecido e nem sinais de parecer um equipamento velho, como dito na própria cena. Afinal de contas, só o fato de estarem utilizando microfone lapela, garante uma qualidade específica, diferente da que se sugere.

Construção da Personagem

Quando se analisa a construção de personagem em filmes documentais há uma proposição e normalização geral relacionada a uma imagem estritamente “real”. Contudo, em *Close Up* e em outros filmes do mesmo cineasta, existe uma preocupação estética de recriação narrativa que exige uma interpretação previamente estudada dos personagens. Consideramos que a construção de personagem em filmes documentais podem ser pensada através de três vetores, a saber:

A da pessoa filmada se interpretando, imprimindo uma relação sobre si a qual ela quer que seja imprimida em cena (exemplo: imagem que o coronel Theodorico busca passar de si como um justo, sábio e pomposo governante de sua região em “Theodorico, imperador do sertão” (Brasil, 1978) de Eduardo Coutinho); A construção

dada através dos realizadores do filme ao imprimirem sua visão sobre aquelas pessoa e temas através dos artifícios filmicos (como roteiro, montagem, fotografia e edição. Exemplo: o olhar nostálgico e afetoso que João Moreira Salles dá a Santiago, antigo mordomo da família e peça central do documentário “Santiago” (Brasil, 2007)); E também pode-se esquecer dos olhares e ouvidos do espectador ao assistir o filme e realizem uma acepção e significação íntima sobre os temas e personagens imbricados no filme (exemplo: em “O Processo” (Brasil, 2018) de Maria Augusta Ramos, as conclusões do espectador sobre a personagem da presidenta Dilma Rousseff vai se dá muito através das respectivas posições políticas do espectador).

Essas dimensões atreladas às noções de construção de personagem aqui elucidadas, são fundamentais para traçar uma análise a fim de entendermos como se dá e pode ser interpretado a personagem Hossain Sabzian e seu desenvolvimento e possíveis simbologias imbricadas nessa construção. Para tanto, apontamos para uma breve reflexão feita por Pessuto (2017) que sintetiza a experiência feita por Kiarostami em “Close-Up”.

A criação de personagens, a dramatização, a montagem, não são elementos exclusivos de um cinema de ficção, assim como ter como base um mundo empírico e pessoas reais não é exclusivo de um cinema documental. Nos filmes esses elementos se misturam, se mesclam e em Close-up de Abbas Kiarostami isso é ainda mais evidente (PESSUTO, 2017, p. 186)

O processo de construção realista tem embasamento na memória daquilo que já vivemos ou até mesmo daquilo que vivemos de forma parecida. A pergunta que Konstantin Stanislavski (1982a), ator, diretor e escritor criador do “Método” de interpretação que carrega seu nome, traz como um ponto de partida para uma construção do real é sempre o “e Se? E Se eu?” (STANISLAVSKI,1982b). Agregada a ela, adicionamos e recorremos a uma memória emotiva das nossas experiências e sentimentos para organizar um método de criação interpretativa .

Em Close Up, o processo memorial ganha uma camada especial, pois somos apresentados a algumas construções diferentes. Em primeiro lugar, precisamos lembrar que Sabzian utiliza da sua memória emotiva e do seu gosto pelo cinema para interpretar ou se passar por Mohsen Makhmalbaf. E aí está uma construção normalizada: alguém interpreta outro alguém.

Mas, em segundo lugar e não menos importante, essa camada é retratada de forma especial se analisarmos que os personagens que precisam ser interpretados e construídos pelos próprios atores, são os próprios atores, ou seja, eles mesmos. A ativação dessa memória é tão íntima e pessoal que não se faz necessário a utilização deste “Se” mágico (como é chamado nos processos teatrais realistas naturalistas), mas sim de um questionamento próprio baseado no: “como foi, mesmo?”; “o que senti?”; “como agi?”.

Sabzian, por exemplo, tendo noção da presença da câmera no tribunal que está em “close-up” nele, age com certos comportamentos diante desse “zoom” da lente, fazendo imperar tanto a visão que ele busca passar sobre si em meio aos fatos de que é acusado, quanto a visão de Kiarostami em tecer um olhar apurado sobre o acusado e consequentemente de todo o incidente em suas diversas acepções sígnicas.

Além disso, é possível até percebermos outras atuações: Mohsen Makhmalbaf é ele mesmo “sem interpretação”; Abbas Kiarostami varia entre a reconstrução do acontecido e o papel metalinguístico de cineasta, ocupando até, em alguns momentos, papel representativo de juiz; e o próprio Hossain Sabzian que age como ele mesmo ao se encontrar com aquele que forjou ser. Nesse momento, quando não se sabe da existência de câmeras ou microfones próximos, ele estaria revelando sua forma mais “pura”.

A sua paixão pelo cinema também está nos gestos de quando ele se encontra, os diretores Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf. São gestos (o olhar fixo, o choro, o cuidado no manejo das falas) que sintetizam seu amor e reverência pelo cinema, representado nas figuras dos diretores.

Outro ponto relativo ao encontro de Hossain e Makhmalbaf é poética adquirida com toda a dimensão simbólica advinda com contato entre os dois, que simboliza não apenas o lugar de resolução do arco narrativo de Hussain, mas também o choque, o encontro entre o criador e sua “cria”, sua “cópia” que ao final do filme é difícil discernir quem é quem.

É importante ressaltar que diante de toda a construção do filme é incerto até onde esse momento realmente revela se estamos diante de mais uma interpretação ou não, firmando ainda mais a genialidade da construção desse lugar difuso entre ficção e

realidade atingido pela obra e muito presente nos estados e nas ações que Hossain Sabzian traz em diversas dimensões. Dessas apontamos duas que cabem ser comentadas:

A primeira dimensão se dá quando ao Hossain Sabzian ao se passar pelo diretor Mohsen Makhmalbaf de quem é fã e grande conhecedor da obra. E assim como algumas cópias, releituras e adaptações — lugares muito próprios da arte no seu fazer mimético — apresenta semelhanças físicas com o cineasta.

A segunda se dá diante do olhar que ele nos apresenta sobre os filmes em um pensamento que evoca a mimese aristotélica diante de sua vontade de expressar a sua visão sobre o mundo e o cinema. No momento que Hossain tem seu o encontro com a matriarca da família, que ele irá enganar se passando por Makhmalbaf, ele além de interpretar o diretor, apresenta um domínio muito próprio sobre o cinema, ou seja, mesmo “copiando” o diretor ele busca imprimir uma visão "original" sobre ele, nos lembrando as noções de poética de Aristóteles (2000) em que

Segue-se então que o poeta deve ser mais criador do que metrificador, uma vez que é poeta porque imita, e por imitar ações. Continua sendo poeta mesmo quando se serve de fatos reais, pois nada impede que alguns fatos, por natureza, sejam verossímeis e possíveis e, por esse motivo, seja o poeta o seu criador (ARISTÓTELES, 2000, p.48).

Existem outros meios de estudo da personagem realista que auxiliam o atuante a compor sua persona. Além dos trabalhos em “laboratório”, toda a preocupação ligada a uma construção fonética, inflexiva, textual, corporal e até mesmo física, não encontra um lugar de extrema importância nesse filme. Interpretar você mesmo lembrando das situações reais vividas e com o intuito de transparecer realidade documental é motivo suficiente para que esses “apoios” interpretativos não sejam tomados como prioridade. As preparações cênicas parecem se limitar a um posicionamento correto diante da câmera, a um entendimento relacionado ao momento em que se age ou reage (fisicamente ou na fala) e a uma ativação da memória.

Construção da Memória

O processo de ativação memorial, não só para os atuantes do filme, mas também para o público em geral, é trazida e executada pelo cineasta através de uma montagem

pensada numa cronologia narrativa propositalmente manipulada com o intuito de contar a história aos poucos: é no júri que se revela o filme. No processo judicial, acusadores e vítimas desenrolam a história a partir de etapas narrativas. E o público, que acompanha os efeitos dessa contação, reconhece cenas já vistas anteriormente e ao mesmo tempo é surpreendido por outras cenas “inéditas” (*flashback*) fundamentais para o entendimento e para a empatia. A linearidade cronológica do filme é diferente da da história contada no júri. Durante esses acessos à memória (aquilo que aconteceu no passado) o tempo pára e nós paramos para ouvir a história.

E é aqui que a empatia acontece. As aflições de Sabzian passam a ser as nossas. Entendemos o psicologismo do protagonista porque isso nos foi criado através da montagem das cenas. Primeiro, quando estamos do lado de fora da casa, imaginamos tudo o que está acontecendo e esperamos o tal “bandido”. Mas depois, quando nos é mostrado o que se passou no interior, mesmo através de uma construção ficcional, temos a capacidade de perceber o que se passa com o sentimento do protagonista. Porque o que ficou suspenso para nós fora da casa, também está pra ele que, ao chegar naquele dia, percebeu algo diferente na família objeto e depois sofreu as consequências dessa sensação ao ser levado para prisão. Já o congelamento da imagem final de Sabzian com sua flor vermelha nos faz apreciar a grandiosidade daquele caso que parece ficção, mas foi realidade. O que preenche a imagem estática é a empatia.

É importante pensar sobre a utilização desses espaços suspensos, vazios. São eles que nos fazem respirar e refletir sobre o que está se passando ali. Deixamos de analisar simplesmente o personagem a partir de suas ações, mas também a partir da percepção que temos levando em consideração o que estamos sentidos através dessa criação imagética. O personagem existe e é exposto numa posição de imagem-afecção: ocupando um lugar de desvio entre uma ação é uma reação; absorvendo uma ação exterior e reagindo internamente. Afinal de contas, é assim que age um personagem realista de forma geral: os sentimentos internos são externados em ação, emoção, drama.

Não suporto o cinema narrativo. Quanto mais ele conta história e quanto melhor o faz, maior fica minha resistência. O único meio de pensar um novo cinema é dar maior importância ao papel do espectador. Devemos encarar um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher os vazios, as lacunas(KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004)

CONCLUSÃO

Como dito na introdução, remetendo ao efeito de *close* cinematográfico, o filme busca fazer um olhar ampliado sobre o evento que levou Hossain a ser preso: o amor pelo cinema. A melhor definição desse amor está nesse julgamento, no momento em que, para sua defesa em meio ao júri e público (presente na sala do julgamento e também os possíveis espectadores dos filme), o discurso proferido por ele mostra sua paixão pelo cinema de forma tão intensa e importante para si que o leva a tentar tirar proveito disso como uma forma de sair de seus problemas financeiros, mas que ocasiona a sua prisão.

“*Close-Up*” é um filme gigante, complexo e desafiador diante de sua potência e significação. Trinta anos após seu lançamento no festival de Cannes de 1990, ele continua sob uma aura provocativa. Deste modo, é prudente dizer que as elaborações aqui trazidas e discutidas não se esgotam. Pelo contrário, servem de entrada à discussão desses pensamentos a fim de que eles sejam desenvolvidos em futuras conversas tanto sobre a obra de Kiarostami em si como em atenção ao filme “*Close-Up*”.

Enxergamos aqui uma aproximação do legado fílmico de Kiarostami, em especial o setor documental, à filmografia de Eduardo Coutinho, no que tange essa construção complexa da realidade e da ficção através de suas personagens. As obras “*Cabra Marcado Para Morrer*” (Brasil, 1960-1984); “*Jogo de Cena*” (Brasil, 2007) e “*Moscou*” (Brasil, 2009) são lúdicos exemplos. Debruçar sobre essas aproximações haveria de esmiuçar as consonâncias entre as produções.

No delicado trabalho de Kiarostami, o “real” e o “ficcional” borram fronteiras. O desafio é colocado quando se analisa a partir de diversas nuances. Ter uma resposta sobre o que se pode enxergar como real ou não, não é uma tarefa fácil. Afinal de contas, há de convir, *Close-Up* inova a ponto de representar um novo realismo quando se fala em sétima arte.

Em relação ao processo "interpretar" e de construção de personagem, o que pode ser entendido é que esse processo não é restrito à ficção e se faz constante até mesmo em reportagens, propagandas e documentários de estilo mais jornalístico, onde o

indivíduo se interpreta e é interpretado. O próprio fato abordado na película gerou uma matéria sensacionalista publicada em uma revista iraniana.

Tantas eventualidades, quando postas lado a lado, ratificam o teor metalinguístico inerente ao arsenal filmico do diretor iraniano. Isto se revela, também, em sua produção literária, que, por meio de haicais, pinta fragmentos de cena do real. A poética das paisagens. Kiarostami (2004), aliás, é um anti-herói do cinema, quando diz que não gosta quando este se limita a contar uma história ou quando se torna um substituto da literatura.

Dá-se, portanto, o desvendar-se da vida. A exuberância que repercute pela simplicidade, por meio de uma despreziosa criação poética. O mecanismo, pois, desperta memórias e particulares interpretações acerca da vida. Estimula a imaginação do espectador, por meio de uma incorporação de lembranças às imagens. Se a memória é uma ilha de edição, como quer Waly Salomão no verso que abre o poema “Carta aberta a John Ashbery”, Abbas Kiarostami tirou de letra como renderizar em formatos escritos e audiovisuais.

*“Um cachorro preto
late
a um desconhecido recém-chegado
em uma noite sem estrelas”
(KIAROSTAMI, 2020)*

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

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

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Portugal: Brochura, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

FICÇÃO. In: Dicionário Michaelis *On-Line*. Disponível em :
<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ficção/>>.

Acesso em 15 de out. 2020

KIAROSTAMI, Abbas. **A arte da inadequação**. In: Folha de S. Paulo. São Paulo, 2004. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1710200404.htm>>.

Acesso em 18 de dez. 2020

KIAROSTAMI, Abbas.; ISHAGHPOUR, Y. (Orgs.). **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KIAROSTAMI, Abbas. **Nuvens de algodão**. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. São Paulo: Papirus Editora, 1997.

PESSUTO, Kelen. **Transcendendo Fronteiras: Ficção e Documentário em Close-Up de Abbas Kiarostami**. In: Teoria e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Minas Gerais:UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017

PINTO, Ivonete Medianeira. **Close-Up - A invenção do real em Abbas Karostami**. São Paulo: USP. 2007

REAL. In: Dicionário Michaelis *On-Line*. Disponível em :
<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/real/>>.

Acesso em 15 de out. 2020.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A construção da personagem**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982 a.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982 b.