



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

## CLOSE-UP: A LINHA TÊNUE ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO

ALVES, Fernando Figueiredo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esta pesquisa pretendeu realizar uma reflexão sobre a pergunta “o que é documentário?”, analisando suas especificidades no âmbito cinematográfico e averiguando se é possível chegar a uma definição concreta do termo, observando que a linha que separa a não-ficção da ficção é tênue. Veremos que a questão se torna mais complexa ao recorrermos à análise do filme “Close-up” (1990), do diretor iraniano Abbas Kiarostami, em que as ideias sobre “verdade” e “real” (essenciais para o estudo do documentário) se transformam. Kiarostami faz o falso e o verdadeiro andarem lado a lado, (re)inventa o real, criando um “novo real” e novos significados, para enfim produzir efeitos de verdade que transcendem o discurso fílmico e escapa para o mundo exterior, evidenciando o poder do cinema, e nos permitindo pensar que talvez a discussão do hibridismo entre ficção e documentário já esteja ultrapassada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção, Documentário, Close-up, Abbas Kiarostami.

## INTRODUÇÃO

É possível definir o documentário, ou seja, separá-lo da ficção? Quais são suas características específicas (se é que elas existem)? A discussão sobre o termo se revela muito complexa ao analisarmos os limites que existem entre o documentário e a ficção. Enquadrar a não-ficção em um determinado conceito absoluto não satisfaz para fins reflexivos e cinematográficos a questão. Muito menos se só analisarmos por um viés o ponto a ser discutido, seja essa via pelas asserções do filme (discurso fílmico), pelo olhar espectador, pela capacidade de ser “uma representação do mundo” ou pela verdade/realidade que ele (trans)passa. Todos esses aspectos se tornam mais

---

<sup>1</sup> Graduado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. Pós-graduando em Produção Audiovisual em Multiplataformas na Universidade Positivo. E-mail: fernandofigueiredo123@gmail.com



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

complicados ao examinarmos um filme como **Close-up**, do diretor iraniano Abbas Kiarostami. A obra tem uma premissa ficcional, mas que oscila frequentemente com a não-ficção, e se for vista com olhos mais atentos e críticos, as nuances do filme aparecerão de tal modo que poderemos indaga-lo e descobrir que tanto a ficção quanto o documentário não necessariamente mostram a verdade. Podem mentir e terem asserções falsas ou verdadeiras, podendo assim transitar entre si, se batendo ou caminhando juntos. “A esta altura, parece-nos evidente que rotular um filme documentário não autentica seus significados. Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real.” (DA-RIN, 2004, p. 221). O que faz de **Close-up** um filme monumental e essencial para esta análise é a relação intensa entre verdade e mentira, real e falso, que acaba rasgando a fina linha que separa os gêneros (ficção e documentário) e evidencia o poder do cinema no mundo histórico.

## AFINAL, O QUE É DOCUMENTÁRIO?

Definir o que é documentário é uma tarefa tão difícil quanto definir um sentimento. Ao lançar, por exemplo, de uma pergunta como “O que é o amor?”, obviamente não conseguiríamos responder tal questão de uma forma objetiva. Seria bem provável que Sigmund Freud (1996, p. 134) diria o mesmo que disse sobre a feminilidade: “indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes”. Assim como o “amor”, o sentido estritamente cinematográfico do termo é muito subjetivo. Tão subjetivo quanto o próprio Cinema do qual a não-ficção (expressão mais adequada, ao meu ver, do que “documentário”) se enquadra.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

A discussão de quais são os limites do documentário é complexa desde que Robert Flaherty filmou **Nanok of the North** (1922), em que o cineasta encenou fatos da vida cotidiana do protagonista-esquimó. Eduardo Scorel (2005) acrescenta que a questão se agravaria, “atingiria um novo paradigma” (2005, p. 260) com o filme **Outubro** (1927), em que Eisenstein se baseou em imagens de arquivo para recriar ficcionalmente os acontecimentos da Revolução Russa, e que se tornaria ainda mais complexa com **Cidadão Kane** (1945), quando Orson Welles encena cinejornais.

Em 1948, a associação de realizadores da *World Union of Documentary*, definiu o documentário como:

Todo método de registro em celuloide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (WINSTON apud DA-RIN, 2004, p. 15-16).

Há ainda outros que negaram totalmente o conceito, como Renov Minha-ha (apud DA-RIN, 2004, p. 17): “Não existe isto que se chama de documentário”. Para tanto, dizer que o documentário se define de acordo como o documentarista filma os seus “personagens” ou dizendo que ele é simplesmente uma representação do mundo, não se sustenta em si só como um conceito satisfatório para fins de definição. Pelo contrário, só faz com que aumente as indagações e reflexões sobre as propostas teóricas do termo, e afinam ainda mais a linha tênue entre ficção e não-ficção. Aliás, para Godard (apud DA-RIN, 2004, p. 17) “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

**ISSN 2317-8930**

Em glossários gerais, as definições que dizem respeito à palavra “documentário” sempre são relacionadas à expressão “tudo que documenta ou comprova”<sup>2</sup>. Simplório, porém, essencial para começarmos a realizar divagações e tentarmos chegar a algumas conclusões, ou melhor dizendo, reflexões sobre o termo. Assim sendo, quais são as especificidades e singularidades do documentário?

Essas questões se tornam relevantes e passíveis de estudo se pararmos para pensar em um exemplo: a imagem em movimento de uma morte real. Ao vermos uma cena de uma morte real, não ficamos indiferentes à imagem, ela vai nos desagradar de algum modo, sendo eticamente falando, sendo pelo poder que o vídeo nos causa, sabendo que aquilo que vemos não aconteceu no mundo do imaginário. Agora, se somos informados de que se trata de uma encenação, nosso comportamento diante do objeto mostrado será totalmente diferente. O “prazer” se dará de outra maneira, sendo mais um prazer pelas características técnicas e estéticas (artísticas) da imagem do que de nossa experiência pessoal e conhecimento sobre a morte, afinal, estaremos cientes e seguros de que aquilo não aconteceu realmente. Portanto, podemos concluir a partir do exemplo, que alguma especificidade o documentário carrega em si (pelo menos no sentido descrito neste parágrafo).

Se os dicionários utilizam o verbo “comprovar” para definir o documentário, então se faz necessário reunir provas, indícios (quase) incontestáveis de que o que vemos na tela é uma não-ficção. Quando digo provas, digo que é preciso que o espectador tenha um alto grau credulidade na imagem projetada e no argumento mostrado, ou ao menos, a impressão de comprovação, uma aparente demonstração do real. Aquilo que ele vê tem que estar de acordo com o mundo real em que ele vive.

Bill Nichols (2005), em seu livro “Introdução ao documentário”, parte do pressuposto de que todo filme é um documentário. Ora, a partir do momento em que o realizador lança seu olhar (binocular/biológico) e capta sua percepção de mundo com o

<sup>2</sup> Definição do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=document%E1rio>>. Acesso em: 15/04/2013.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

olho monocular/mecânico da câmera, ele já está documentando, materializando algo, colocando através da imagem fixada, uma visão de mundo, uma representação de mundo qualquer, uma prova de algo. Assim, Nichols (2005, p. 26) prefere dividi-lo em dois tipos: 1. Documentário de satisfação de desejos, no qual o espectador aceita o mundo como plausível (ficção); 2. Documentário de representação social, em que o espectador aceita o mundo como sendo real/verdadeiro (não-ficção).

Fernão Ramos em seu famoso ensaio sobre o documentário diz:

[...] podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22).

Por outras palavras, o documentário estabelece relações com o mundo histórico (espaço-tempo bem definidos), ao contrário da ficção em que imaginamos esse mundo. Entende-se por “asserções” (da citação acima) o discurso fílmico empregado na obra, que pode se dar de várias maneiras, sendo as mais clássicas - para a não-ficção: uso de voz over (narração) – comuns nos documentários clássicos até os anos 1950 - entrevistas (documentários do cinema direto/verdade), atores sociais (ou não-atores), pessoas em suas atividades e papéis cotidianos como protagonistas. Fernão Ramos, ainda acrescenta que o principal modo de definir o documentário, é como o espectador vai receber e julgar o filme, de acordo com o olhar, experiência e saber prévios desse espectador. É o que o autor chama de “indexação”.





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Um exemplo prático é o que Bill Nichols (2005) comenta sobre a identidade do documentário e sobre a estrutura institucional do mesmo. Se soubermos de onde vem o filme ou quem o produziu (por exemplo, a National Geographic), e ainda mais, se soubermos que a narrativa adquire um papel social, ele se torna um indício, uma prova concreta, portanto, passível de total credulidade ao espectador, possibilitando-o e capacitando-o para julgar se a obra se insere, ou não, numa representação de mundo histórico.

Em outro ensaio contemporâneo, intitulado “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”, o autor Noel Carroll, concorda com o hibridismo ou sobreposições estilísticas que há entre a ficção e o documentário, mas defende que existe uma distinção conceitual de definição entre os dois “gêneros”. Essa definição, grosso modo, é similar a de Fernão Ramos, no sentido que a participação do espectador para a formulação dos conceitos é crucial, além de focar a intencionalidade do autor. Carroll prefere chamar o documentário de “cinema da asserção pressuposta”.

O documentário (quase) sempre é relacionado como um registro da realidade, que fornece provas, ou seja, certa dose de credulidade ao espectador, que toma a imagem que ele está vendo como verdade, podendo essa imagem não necessariamente ser “real”, mas simplesmente tendo a impressão ou demonstração de realidade. Porém, em **Close-up** (1990), de Abbas Kiarostami, os conceitos de “real” e “verdade” se transformam e dão um novo significado aos termos, relativizando ainda mais a questão entre ficção e documentário. Essa relativização é problemática ao ver que o assunto pode atingir um ponto em que discutir a questão se tornará desnecessário, ultrapassado. Na obra, Hossein Sabzian, um cinéfilo apaixonado, se faz passar pelo diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf. O protagonista acaba sendo preso e indo a julgamento por isso, acusado por uma família de crime de falsidade ideológica.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

## CLOSE-UP COMO FILME

Depois da primeira longa sequência do filme, quando Sabzian é preso na casa da família Ahanjat, que ele enganou, aparece os créditos iniciais de **Close-up** sobrepostos a imagens de uma gráfica de jornais. Na tela surge a legenda “um roteiro de Abbas Kiarostami, baseado numa história real”. O letreiro, a princípio, garante que estamos diante de uma ficção. Porém, vemos um jornal sendo impresso com a notícia de que uma pessoa real foi presa, o que já coloca em xeque a total ficcionalização da estória prestes a ser contada. Ou seja, a fabricação do jornal com a matéria-verdade serve de uma espécie de prova ao espectador para que ele acredite que o filme é um documentário, mas ao mesmo tempo, a obra sendo “baseada em uma história real”, coloca em dúvida isso. Kiarostami não para por aí e vai mais longe quando opta por atores não profissionais (representando a si mesmos – com exceção do taxista), filma em locações onde os eventos realmente aconteceram ou no mesmo instante em que ele ocorre (no caso do julgamento), utiliza de entrevista, inclui sua presença física, e dá mais algumas garantias de autenticidade documental ao espectador. Além de tudo, o cineasta reencena e recria alguns acontecimentos e reconstrói a suposta história anterior ao julgamento.

Orson Welles realizou em 1973 o filme **F for Fake** em que ele começa narrando:

Senhoras e senhores, para fins de introdução, este é um filme sobre trapaça, fraude, sobre mentiras. Contadas no mercado de arte e agora em um filme, quase todas as histórias são certamente um tipo de



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

mentira. Mas não neste filme. Isto é uma promessa. Durante a próxima hora tudo o que vocês irão ouvir de nós é realmente verdade e baseado em fatos sólidos. (F FOR FAKE, 1973).

O falso documentário é sobre o húngaro Elmyr de Hory, um falsificador de pinturas, que enganou até experts em artes plásticas com suas cópias perfeitas (de Modigliani, por exemplo). A história é contada por Clifford Irving, que escreveu uma falsa biografia sobre Howard Hughes, tem narrações e intervenções de Orson Welles, que utiliza imagens de um documentário da BBC e de François Reinchenbach (o diretor de fotografia do filme), que, por sua vez, pretendia também realizar um documentário sobre Elmyr. Sendo um falsificador, Elmyr se equipara a Sabzian. O filme é sobre mentira. A diferença com o **Close-up** é que a mentira em **F for Fake** chega a uma verdade anunciada e programada, como enfatizou Welles na narração inicial. Já Kiarostami não afirma que tudo que está na tela é verdadeiro. Ele reconstrói um real criando um “novo real” através da reencenação e das asserções do filme, transformando a mentira em verdade (e vice-versa), e fazendo o falso andar de mãos dadas com o verdadeiro. Kiarostami não coloca uma oposição entre as duas forças, mas as coloca lado a lado. Sabzian representa a si mesmo como cinéfilo e cidadão comum, e ao mesmo tempo como o diretor de cinema Makhmalbaf. “Nessa história, cada um quer ser o outro: o religioso quer ser juiz, o motorista de táxi piloto de avião, o jornalista se faz de Ornella.” (KIAROSTAMI apud BERNADET, 2004, p. 129). Com o novo real criado é possível ter a vida do protagonista restituída, como detalharei em seguida sobre a cena do julgamento e a cena final em que Kiarostami promove um encontro entre Sabzian e Makhmalbaf (outro exemplo claro de que o verdadeiro e falso estão lado a lado).

## CLOSE-UP COMO TÉCNICA





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

Com a batida de uma claquete juntamente com uma imagem granulada, dá-se início ao julgamento de Sabzian. Kiarostami dirige a palavra ao réu:

Kiarostami: Gostaríamos de filmar o julgamento. Está de acordo?

Sabzian: Estou. Vocês são minha plateia.

Kiarostami: Quem?

Sabzian: Vocês.

Kiarostami: Por que diz isso?

Sabzian: Por causa do meu interesse.

Kiarostami: Em que?

Sabzian: Na arte... No cinema.

Kiarostami: Bem. Nós temos duas câmeras. Temos uma fazendo close-up. Sabe o que é?

Sabzian: Sei.

Kiarostami: A outra com lente de zoom.

Sabzian: Essa eu não conheço.

Kiarostami: Bem, esta tem lentes para close-up.

Sabzian: Certo.

Kiarostami: Com lentes de grande abertura angular, aquela vai gravar todo o julgamento. Esta é só para nós. Não tem nada a ver com o julgamento. Quando nos conhecemos na cadeia você havia me dito que confessou.

Sabzian: Isso mesmo.

Kiarostami: Mas essas coisas são complicadas e nem todos entendem. Esta câmera está aqui para que você explique coisas que as pessoas acham difíceis de entender. Agora eles vão citar as acusações e se houver coisas que você acha que não são legalmente aceitáveis, mas o que você quer explicar, poderá dirigir-se a esta câmera. (CLOSE-UP, 1990).<sup>3</sup>

Sobre as duas câmeras utilizadas, Kiarostami explica que “na realidade era um modo de afirmar que naquela sala existiam dois dispositivos: o dispositivo da lei, que mostra o tribunal e descreve o processo em termos jurídicos; e o dispositivo da arte, que se aproxima do ser humano” (KIAROSTAMI, 2004, p. 231). O dispositivo da arte é o

<sup>3</sup> Tradução livre a partir do filme legendado em inglês.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

*close-up*, nome do título do filme. Béla Balázs (1991) disse que o *close* tem a capacidade única de isolar o homem na multidão, aprofundar a visão de mundo e resignificar o sentido das coisas. O primeiro plano bem feito não mostra simplesmente o rosto, mas as inquietações sentimentais do ser humano. Resumindo, “o primeiro plano é a alma do cinema” (EPSTEIN, 1991, p. 278). Sabzian fala para a câmera: “Eu estou falando do meu sofrimento”. Num outro momento do julgamento, Kiarostami (com a câmera no rosto do protagonista) pergunta se ele era melhor ator do que diretor. O réu responde: “não cabe a mim responder isso”. Claro, ele se isenta da responsabilidade da perigosa resposta, deixando-a ao espectador, que está assistindo ao julgamento real, mas com seu passado todo reencenado (ficcionalizado). O julgamento real durou uma hora, mas Kiarostami pediu permissão ao juiz para continuar gravando com os atores sociais. No final, a gravação durou quase dez horas.<sup>4</sup>

Foi aí que nasceu uma das maiores “mentiras” que já contei na vida, visto que grande parte do processo foi reconstruída sem a presença do juiz. Ao inserir, já na sala de montagem, alguns enquadramentos deste, dava a entender que ele estava sempre presente, embora não estivesse. (KIAROSTAMI, 2004, p. 232).

Sabzian é absolvido e perdoado pela família, que retirou a queixa judicial. Será que sem a presença do Cinema ele teria sido absolvido? As reencenações anteriores ao julgamento não favoreceram a absolvição (ao menos) do espectador frente ao protagonista? A presença de Kiarostami no local, não alterou a sensibilidade da família que estava acusando Sabzian? Kiarostami cria um filme que prova que o cinema tem o poder de modificar o mundo. O filme não mostra o real como ele verdadeiramente é, mas transforma esse real para produzir efeitos de verdade que transcendem o discurso fílmico e escapa para o mundo exterior.

---

<sup>4</sup> A afirmação pode ser encontrada em KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.  
ISSN 2317-8930

## O NÃO-CLOSE-UP

Sabzian enquanto *era* Makhmalbaf, disse para Mehrdad, um dos filhos da família Ahanjah, que tinha um roteiro em mente para seu próximo filme: duas pessoas andando de moto e uma delas perde a carteira, fazendo com que o outro lhe emprestasse dinheiro, o que seria o início de uma grande amizade entre os dois.

A cena final de **Close-up** é a cena da reconciliação de Makhmalbaf (o falso e o verdadeiro) diante dos Ahanjah. Kiarostami promove um encontro emocionante entre os dois. Depois de se abraçarem o verdadeiro Makhmalbaf oferece carona a Sabzian até a casa da família Ahanjah. Kiarostami não só realiza o encontro do protagonista com o diretor iraniano, como também torna possível o roteiro imaginado por Sabzian. Eles vão de moto ao destino final e Makhmalbaf lhe empresta dinheiro para comprar flores vivas e alegres (muito diferentes das flores murchas do início do filme apanhadas pelo taxista). O tom ficcional do trecho novamente vai ser contradito pela maneira como o cineasta posiciona a câmera. Ele opta por um plano distanciado e sem interferir com sua presença física. Sabzian agora é um cidadão comum, um cinéfilo. No meio do encontro e no caminho a casa, Kiarostami corta o microfone (na edição<sup>5</sup>) para que pareça um acidente, fazendo o som ficar inaudível em alguns momentos, até ser substituído totalmente por uma música. O filme termina com um frame congelado de Sabzian sorrindo enquanto sobem na tela os créditos finais.

---

<sup>5</sup> A afirmação pode ser encontrada em KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



FIGURA 1: Último frame de Close-up.<sup>6</sup>  
FONTE: Slant Magazine (website).

## CONCLUSÃO

A sutileza com que Kiarostami (re)utiliza os recursos cinematográficos e as simulações alcançadas, lhe dão o mérito de ser o cineasta contemporâneo que com mais competência conseguiu (re)inventar o real. Com cada vez mais frequência vemos filmes com essa premissa, nos permitindo pensar que talvez a discussão da fusão entre ficção e documentário seja ultrapassada, obsoleta. Como salienta Hartmut Bitomsky:

---

<sup>6</sup> Disponível em: < <http://www.slantmagazine.com/house/2010/29/godfrey-cheshire-on-closeup-abbas-kiarostami-1990>>. Acesso em: 29/04/2013.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

O filme documentário, no futuro, precisará se modificar para sobreviver e poder alcançar novas definições para si. Não poderá mais continuar a insistir na garantia de uma verdade que se baseia na técnica de reprodução mecânica da câmera de do material cinematográfico. A autenticidade, por muito tempo, cativou o documentário. Mas não será mais suficiente apenas consumir a realidade, em vez de produzi-la. E se tornará evidente que a realidade também no documentário não deve ser procurada além das imagens, mas sim nelas mesmas. (BITOMSKY apud BERNARDET, 2004, p. 151).

Para encerrar este artigo, peço permissão ao leitor para deixar aqui uma última citação que acrescenta o pensamento de Bitomsky:

Nessa indeterminação, o que importa não é se o material é ficcional ou documentário, ou se há um diálogo entre os dois. O problema não está aí, não está mais aí. Diante dos filmes de Kiarostami, ficção e documentário parecem categorias ultrapassadas que não permitem um discurso adequado sobre eles. É um dos aspectos da crise dos paradigmas. O que importa é a dúvida, é considerar indeterminado ou não conseguir determinar o que vemos e ouvimos. Com a coisa indeterminada, nossa relação será de suspeita ou de fascínio, um fascínio questionado pela suspeita, uma suspeita abolida pelo fascínio, em constante oscilação. Nossa relação com a coisa torna-se uma área de incerteza, um possível entre outros possíveis. Assim, nós, como sujeitos dessa relação, nos tornamos um possível entre outros. (BERNARDET, 2004, p. 157).

No cinema de Kiarostami, de modo mais particular, em **Close-up**, há um confronto muito claro entre ficção e documentário, porque o espectador perde a capacidade de distinguir a ilusão da realidade da própria realidade. Ora, um protagonista vindo da realidade, em um determinado momento, se torna um personagem de ficção, na medida em que tem seu destino é conduzido e traçado pela história do filme.

A única verdade que Kiarostami nos fornece/impõe é que temos a chance de julgar Sabzian. O diretor iraniano nos propõe uma revisão ética e moral que está fora do





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

filme. Jean Luc-Godard disse que o cinema começou com David Griffith e com Abbas Kiarostami.<sup>7</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BALÁZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. 1991. p. 92-96.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2004. v. II. p. 69-104.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

**Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=document%Elrio>>. Acesso em: 15/04/2013.

EPSTEIN, Jean. Bonjour cinema: exertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. 1991. p. 276-279.

ESCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In: DORA, Maria; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 258-272.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXIII. In: FERREIRA, Maria Baird; ANJOS, Margarida dos (Coord.). **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXII. p. 113-134.

KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

---

<sup>7</sup> Entrevista gravada com o crítico de cinema inglês Geoff Andrew.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

PINTO, Ivonete Medianeira. **Close-up**: A invenção do real em Abbas Kiarostami. 213 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac/SP, 2008.

## REFÊRENCIAS FILMOGRÁFICAS

**CLOSE-UP**. Direção: Abbas Kiarostami. 1990.

**CLOSE-UP IN CLOSE-UP**. Entrevista gravada com o crítico de cinema inglês Geoff Andrew. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=dPqZ\\_ZCRvFE](http://www.youtube.com/watch?v=dPqZ_ZCRvFE)>.

**F FOR FAKE**. Direção: Orson Welles. 1973.