

IL GIORNO DELLA PRIMA DI CLOSE UP / 1996

um filme de NANNI MORETTI

Realização, Argumento: Nanni Moretti / *Direção de fotografia* (vídeo): Alessandro Pesci; assistente: Andrea Legnani / *Som:* Andrea Masciocchi, Bruno Pupparo / *Maquilhagem:* Gianfranco Mecacci / *Montagem:* Gianfranco Mecacci / *Com:* Nanni Moretti, Fabia Bergamo, Paolo Di Virgilio, Paola Orfei, Fausto Polacco, Amleto Vitali.

Produção: Canal Plus, Sacher Film (Itália, França, Alemanha, 1995) / *Direção de produção:* Gianfranco Barbagallo / *Cópia:* DCP (a partir de transcrição de Betacam SP), colorida, falada em italiano e legendada eletronicamente em português, 7 minutos / *Estreia:* 9 de fevereiro de 1996, circuito comercial italiano / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira exibição na Cinemateca:* 26 de abril de 2019 (“A Cinemateca com a 12ª Festa do Cinema Italiano: Nanni Moretti”).

NAMAY-E NAZDIK / CLOSE-UP / 1990

um filme de ABBAS KIAROSTAMI

Realização, Argumento, Montagem: Abbas Kiarostami / *Direção de fotografia* (16 mm e 35 mm): Ali Reza Zarrindast / *Som:* Ahmad Asgari, Mahmmad Haghighi / *Caracterização:* Farima zand-Pour / *Interpretação:* Hossain Sabzian, Moshen Makhmalbaf, Abolfazl Ahankahah, Mehrdad Ahankhah, Monoochehr Ahankhah, Marrokh Ahankhah, Nayer Moheni Zonoozi, Ahmad Reza Moayed Mohseni, Hossain Farazmand, Hooshang Shamaei, Mohammad Ali Barrati, Davood Goodarzi, Haj Ali Reza Ahmadi, Hassan Komaili, Davood Mohabbat, Abbas Kiarostami (todos os intérpretes interpretam os seus próprios papéis).

Produção: Kanun (Irão, 1990) / *Produção executiva:* Hassan Agha Karimi / *Cópia:* DCP, cor, falada em persa e aseri legendada em inglês com legendagem eletrónica em português, 98 minutos / *Grafia original alternativa:* Nama-Ye Nazdik / *Estreia:* 1 de fevereiro de 1990, no Fajr Film Festival (Irão) / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira exibição na Cinemateca:* 29 de setembro de 1992 (“Abbas Kiarostami: Cineasta do Irão”).

IL GIORNO DELLA PRIMA DI CLOSE UP

Nanni Moretti é, além de ator e cineasta, também exibidor de cinema. Em Roma, no Largo Ascianghi, situa-se o Cinema Nuovo Sacher, um cinema de sala única (com 362 lugares) gerido pela Sacher Film, a produtora de Moretti. O cineteatro, construído nos anos trinta, havia fechado portas no início dos anos noventa e, nesse momento, Moretti e o seu produtor Angelo Barbagallo decidiram comprar o edifício, renová-lo, transformar o espaço no escritório da empresa e reabrir a sala, constituindo-se assim como exibidores dedicados ao cinema de autor, de produção independente e obras estrangeiras pouco mostradas em Itália (e sempre nas suas línguas originais – contrariando a prática da dobragem, dominante no circuito comercial italiano). É nesse sentido que surge **Il Giorno Della Prima Di Close Up**, rodado pouco depois da reabertura do cinema após as obras de requalificação. Moretti assume, mais uma vez, o protagonismo do filme, no seu habitual registo autorreflexivo pontuado pela ansiedade e a inquietação, desta feita porque, como detentor de uma sala comercial, se deixa obcecar com os números de espectadores. É justamente por aí que o filme começa – com os resultados dos filmes que haviam estreado na mesma semana em que o Nuovo Sacher colocou em cartaz **Close Up**, de Abbas Kiarostami. O filme que encimava o “box office” italiano era a animação da Disney, **The Lion King**, que se espalhara, como um fungo, por todas as salas do país, num reflexo da monocultura da distribuição, dominada pelas *majors* americanas. Face à onnipresença das produções de Hollywood, o que pode um pequeno filme iraniano, pela mão de um pequeno exibidor, numa sala única em Roma?

A resposta de Moretti passa por uma afirmação de excelência; excelência da programação, do acolhimento dos espectadores, da qualidade de projeção. **Il Giorno Della Prima Di Close Up** é um retrato (com um recorte caricatural, é certo) do trabalho do programador-exibidor: da contabilidade às sandes que estão à

venda no bar, do grão da cópia aos lugares de estacionamento, da organização da livraria à promoção da sala, da pedagogia da legendagem à publicidade na imprensa. E, sendo um retrato de um gestor obsessivo, é – como não podia deixar de ser – um elogio ao cinema enquanto experiência pública e coletiva (que belo aquele lampejo da projeção, com o plano da flor entrevisto pelas cortinas da porta de acesso à sala). Mas a escolha de **Close Up** não é inocente. O cinema iraniano foi, nos anos noventa, uma fortíssima inspiração para a obra de Moretti, ao ponto desta curta-metragem ter servido para promover, em 1996, a estreia comercial em Itália de **Badkonake Sefid** (“O Balão Branco”), de Jafar Panahi. Mas sendo o filme de Kiarostami um filme sobre cinema, o jogo de reflexos complexifica-se. Moretti, ao integrá-lo na sua “ficção documental” constrói uma divertida *mise en abyme* meta-cinematográfica: um filme sobre uma sala de cinema gerida por um realizador tornado exibidor no dia da estreia de um filme sobre um falso realizador interpretado pelo verdadeiro impostor.

Para complexificar ainda mais a escolha de **Close Up** por Moretti, há que recordar a história (mais ou menos mitológica) que Kiarostami contou, mais que uma vez, sobre a primeira projeção pública do filme. “A primeira vez que o mostrei foi em Munique. O projecionista exibiu as bobines na ordem errada, mas não me descosi porque me pareceu que aquela versão accidental era melhor que a minha. Quando regresssei a casa remontei o filme e coloquei a cena do encontro no autocarro – que estava, originalmente, no início do filme – a meio da sequência do julgamento.” Este testemunho de Kiarostami revela a importância da sala (e de todos o que nela trabalham, da bilheteira à cabine de projeção, do programador ao livreiro, do contabilista ao pica-bilhetes) na construção da obra enquanto “fenómeno cultural”. E, se neste caso, essa “construção” é levada ao limite da manipulação (depois integrada no próprio filme pelo cineasta), ela exemplifica o poder “participativo” do exibidor que, no fim de contas, é aquele que dá a forma final ao filme perante os espectadores. Moretti sabe-o e fez desta pequena fábula ansiogénica uma descrição do poder transformador da sala de cinema; transformador das obras, dos espectadores e, necessariamente, da comunidade. Tudo coisas só possíveis através de uma relação de proximidade (com os filmes e com o público), e manifestamente impossíveis em salas *multiplex* geridas por empresas multinacionais tentaculares.

Ricardo Vieira Lisboa

NAMAY-E NAZDIK / CLOSE-UP

Poucos filmes desconcertam tanto. Poucos filmes são tão livres. Eis o filme que esgrime questões fulcrais do cinema com a evidência da simplicidade kiarostamiana. Só não pode perder-se de vista que a simplicidade tem pouco de simples, como os espectadores de Abbas Kiarostami foram sabendo ver e os de Chaplin aprenderam há muito tempo. **CLOSE-UP** é dos filmes mais complexos de Kiarostami, e o filme da evidência da simplicidade que nem é simples nem evidente. Muita gente o tem dito, é um filme que leva muito longe os seus próprios parâmetros – a profunda abertura ao real, o questionamento profundo do real. E ao – e do – cinema. Kiarostami também o disse quando afirmou que não podia ter continuado a trilhar o caminho de **CLOSE-UP** e que talvez só em 10 (DEZ, 2002) tenha de certo modo voltado a ele.

Mais de uma década antes, **CLOSE-UP** correspondia ao momento da descoberta internacional da obra de Kiarostami via França pela revelação de **ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO?** (1987), formando com o anterior **TRABALHOS DE CASA**, uma importante dupla de filmes que integram o dispositivo da própria feitura. São dois grandes filmes, dois filmes importantes a vários títulos por diferentes que sejam os seus territórios. Ambos terminam pela fixidez que interrompe o fluxo das imagens e se detém no respectivo protagonista. Nos **TRABALHOS DE CASA**, um miúdo. Em **CLOSE-UP**, Hossain Sabzian, o homem que desempenha o seu próprio papel cumprindo o desejo que ele próprio exprime – como a voz de Kiarostami lhe assegura em *off*, assertiva: “Queria desempenhar o meu próprio papel.” / “Estás a desempenhar o teu próprio papel.” Todos o fazem no filme, representando-se a si mesmos em situações vividas e revividas para a câmara num jogo arriscado de encenação em que, tudo potencialmente ilusório, tudo é vertiginoso.

O parálítico final de Sabzian, uma imagem em grande plano do rosto de sorriso embaraçado e olhos postos no chão é, no filme, o seu *close-up* definitivo e demorado. Dura todo o tempo dos créditos finais que vêm inscrever-se nele, imprimindo-se na retina como um “final feliz” inspirado pela composição colorida da imagem, com as flores vermelhas de caule comprido que saem do vaso segurado pelas mãos de Sabzian fora de campo a emoldurarem o lado direito do enquadramento. Não é o único *close-up* do filme nem o seu momento mais feliz. O momento mais feliz de *CLOSE-UP* antecede-o, é o do encontro entre Sabzian e Mohsen Makhmalbaf (ele próprio, na altura o mais reputado realizador iraniano no Irão) quando o primeiro sai da prisão depois do julgamento que o iliba da acusação de fraude em que se envolve quando se faz passar por Makhmalbaf junto de uma família que, crendo-o outro, lhe dá algum dinheiro. À saída da prisão, Makhmalbaf espera-o, dão um abraço – filmado em plano geral, de longe – e partem de motorizada pelas ruas de Teerão com um vaso de flores em passeio pela cidade, para irem juntos à casa da dita família, a cuja porta é feito o grande plano em parálítico de Sabzian. Momento de tréguas assim mesmo *fixado*. Como se pudéssemos acreditar que a fotografia é a verdade depois de o filme nos ter submetido à prova do questionar radical do aforismo de Godard (*LE PETIT SOLDAT*, 1960) que estabelece que o cinema é a verdade a 24 imagens por segundo.

Kiarostami chegou a este filme por uma notícia de jornal. O relato de um caso de polícia fê-lo abandonar o projecto que tinha na altura, já pronto a rodar, para convocar uma reflexão sobre o poder do cinema, encenando a questão da verdade e da mentira e centrando a acção num espectador de cinema que se faz passar por um realizador de cinema para escapar ao papel secundário da sua própria vida. Quando Kiarostami o leu, o caso de Hossain Sabzian era o de um homem desempregado, admirador de *O CICLISTA*, de Makhmalbaf (*BICYCLERAN*, 1987), que se encontrava detido a aguardar julgamento pelas razões acima expostas como as do protagonista do filme. Kiarostami vai então ter com ele à prisão e propõe-lhe que façam um filme juntos. Sabzian começa por lhe pedir que transmita uma mensagem a Makhmalbaf – “Diga-lhe que *O CICLISTA* faz parte de mim.” – Depois faz-lhe saber que prefere, para si, o papel de actor, e pede-lhe que faça um filme que mostre o seu sofrimento. A cena está no filme, em que Kiarostami se baseia na ocorrência e convence todos os intervenientes – o homem que comete a impostura, a família enganada, tribunal, juiz, polícias – a recuperarem a história reconstituindo os acontecimentos verídicos e acompanhando “em directo” o seu desfecho.

Que mais faz Kiarostami à história crivada de problemas e de enganos a que justapõe o seu reflexo encenado, com as mesmas personagens e nos mesmos locais? Radicaliza o gesto também no modo como estrutura o filme, às vezes como um filme de suspense hitchcockiano, às vezes como um filme de tribunal; às vezes como um filme que segue a gramática da linguagem clássica do cinema, outras em que a pulveriza; um filme em que há dois tipos de imagem (o 35 mm cuidado das cenas de reconstituição e o 16 mm mais rude das câmaras que registam a sequência do julgamento, uma delas destinada aos grandes planos de Sabzian), ausência de linearidade narrativa, a explicitação do “filme dentro do filme”, com microfones em campo, uma quebra de som na sequência do encontro entre “os dois Makhmalbaf” justificada em *off* pela equipa como um problema técnico, etc., etc. A experiência de espectadores de *CLOSE-UP* submete-nos a uma experiência de dúvida incessante, que pode ser dolorosa (quando sofremos com Sabzian e sentimos empatia com todas as personagens, que a cada uma dá Kiarostami a sua razão) mas também libertadora (quando experimentamos a sua liberdade).

Se a ficção parte da realidade estabelecendo com ela um diálogo a múltiplas vozes – e no qual representando o seu próprio papel ninguém deixa de representar o papel de um outro –, a ficção é simultaneamente uma reivindicação de *CLOSE-UP*. Assim se explicita quando Kiarostami vai à prisão propor o filme a Sabzian e depois solicita autorização para filmar o processo junto das autoridades, pedindo mesmo que antecipem a sua data por causa do plano das filmagens. É transparente quando o realizador convoca a transparência do dispositivo – na sequência do tribunal que começa com o plano da claquete, “cena 1, take 1 no tribunal, 10 de Dezembro”, uma das sinalizações da rodagem, Kiarostami explica ao seu actor, ali, aliás, réu, a posição das duas câmaras disponíveis para filmar o julgamento.

No tribunal de CLOSE-UP é o cinema que Kiarostami está a pôr em julgamento. É uma tese interessante, ponto em que este e o próximo parágrafos acrescentam à versão original do texto de início dos anos 2000: em Lisboa para acompanhar a retrospectiva de cinema iraniano pré e pós-revolução islâmica (1955-2015) de 2023 na Cinemateca, Ehsan Khoshbakht, o programador-realizador iraniano radicado em Londres que tem trabalhado no resgate e divulgação da cinematografia do seu país, notou um ponto curioso a propósito de CLOSE-UP – falando da auto-reflexividade constatável como elemento comum a inúmeros filmes iranianos (que na mesma linha têm demonstrado uma estima particular pela suspensão do movimento na imagem, é outra constatação das descobertas nas projecções de Lisboa, 2023), Ehsan defende que os iranianos se abeiraram de tal pulsão desde os seus primórdios do cinema cumprindo a dupla necessidade de *fazer filmes e provar a importância de fazer filmes, fazendo filmes sobre fazer filmes*. Desta pulsão e além de Kiarostami, Jafar Panahi é o caso mais agudo, mas inscrevendo-se numa linhagem traçável noutro lado do espectro, por exemplo, em Samuel Khachikian, cineasta iraniano-arménio de talento e prolixidade que se tornou conhecido como “o Hitchcock iraniano” pela popularidade e mestria dos títulos que realizou trabalhando o modelo de Hollywood para “criar a fantasia de um Irão ocidentalizado”. Ou muito distintamente no cinema de Kamram Shirdel, especialmente “*A Noite em que Choveu*” (também conhecido como “*O Épico do Rapaz de Gorgan*”, 1967) cuja narrativa integra o cinema e os seus bastidores e é frequentemente apontado como “o grau zero da tradição da docu-ficção” iraniana.

A novidade absoluta de CLOSE-UP está, segundo Ehsan, neste sentido simultaneamente ligada à do primeiro filme iraniano subsistente a esta data, um título mudo realizado por Ovannes Oganian em 1933, intitulado HAJJI AGHA AKTOR E / “HAJI AGHA, O ACTOR DE CINEMA”. Aí se conta a história da personagem de um religioso típico que combate o cinema como um feito pecaminoso e a ele se converte, tornando-se actor, quando um realizador lhe prova a “limpidez” do cinema ao mostrar-lhe um filme que realizou baseado na sua vida quotidiana, filmado sem que ele o percebesse. “Nas cenas do tribunal, quando o vemos dirigir-se ao juiz, Kiarostami está na verdade a fazer o que o primeiro filme iraniano fez. O seu interesse não é tanto Sabzian. Está a tentar provar ao juiz do tribunal que o cinema é importante. É-lhe permitido ser testemunha no tribunal com a câmara, tal como HAJI AGHA, O ACTOR DE CINEMA’. Num filme como ‘A NOITE EM QUE CHOVEU’ de Kamram Shirdel [NA SHAB KE BARUN AMAD, 1967] sente-se igualmente a marca da auto-reflexividade do cinema iraniano e actualmente cada novo filme de Jafar Panahi é assim. Esta espécie de ‘vaga’ de filmes iranianos realizados nesse duplo registo tem que ver com esta marca: realizar um filme e realizar um filme sobre realizar um filme justificando a existência do filme.”

A “sequência documental” de CLOSE-UP cujo rasto da diferença de grão da imagem permanece no filme é assim uma das mais encenadas. A mise-en-scène é cuidadosamente preparada: explicitam-se as referências ao filme em rodagem, mostram-se as câmaras que ocupam um papel fundamental no curso do julgamento e podem porventura ter desempenhado um papel na sentença desculpabilizadora; uma das câmaras está especialmente voltada para Sabzian para que ele possa dizer as coisas “em que ninguém vai acreditar”. Fora uma promessa de Kiarostami durante o encontro que firma o pacto do filme e é também a oferta do *grande plano* ao protagonista. Explicando-se em tribunal quanto ao papel que assumiu na realidade tirando partido da semelhança física com Makhmalbaf, Sabzian cumpre o desejo de aproximar o seu mundo ao do cinema. A ficção, tornada realidade, permite-lhe mesmo conhecer o seu ídolo, e permite-lhe uma identificação instantânea e total com ele. Quando volta ao “local do crime”, conduzido por Makhmalbaf, só é reconhecido ao intercomunicador quando pronuncia o nome do outro que vem em seu socorro repetindo o seu nome, confirmando a sua identidade. A porta é aberta e alguém diz um pouco depois, “Sr. Makhmalbaf, o outro Sr. Makhmalbaf era mais Makhmalbaf do que o senhor”.

A réplica é perfeita no final de CLOSE-UP, possivelmente ecoando a crença de Kiarostami segundo a qual nunca, senão pela mentira, se chega tão perto da verdade. Como no cinema. Incluem-se os artifícios, como o recurso ao pretenso acidente com o microfone na sequência final e o próprio encontro entre Sabzian e Makhmalbaf de que o primeiro não estaria ao corrente e serve a rara intensidade do desfecho.