

*Salve o Cinema: o dispositivo atravessado*¹

André Mintz

Débora Pessali

João Uitor Leal

*Laura Guimarães*²

Resumo

Este trabalho propõe uma análise do filme *Salve o cinema* (*Salaam cinema*, 1995), do diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf, a partir de uma leitura do conceito de dispositivo. Busca-se, a partir da observação dos pontos de contato entre partes de construção e de imprevisibilidade do filme, compreender a dinâmica entre o registro e a produção dos acontecimentos. A partir das características particulares do dispositivo construído em *Salve o cinema*, indaga-se sobre a relação que ele estabelece com sua exterioridade, ultrapassando a pura contingência do acontecimento filmado e introduzindo tensões entre os regimes documental e ficcional.

Palavras-chave: *Dispositivo; Documentário; Ficção; Mohsen Makhmalbaf*

A alma do nosso povo está neste filme – sua esperança... Ele mostra que não lhes foi dado um papel na sociedade... A distância entre sua esperança e sua desesperança poderia ser transposta por uma frase.

Mohsen Makhmalbaf

Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, levantar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas [...].

Gilles Deleuze

¹ Texto apresentado como trabalho final à disciplina “O documentário e a ficção no cinema moderno”, ministrada pelo Prof. Dr. César Guimarães ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais no segundo semestre de 2007.

² Os autores são alunos de graduação do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.

Mohsen Makhmalbaf desponta no meio da multidão e, equilibrado sobre um muro, munido de um mega-fone, explica a todos as condições em que se realiza a seleção de atores para seu filme. De todos aqueles presentes, milhares atraídos pelo anúncio em jornal, apenas mil poderiam participar do teste e, destes, cem seriam selecionados para atuar. Aos montes, aquelas pessoas vieram ali atraídas pela possibilidade de conseguirem um papel em um filme de Makhmalbaf – um dos mais importantes e populares diretores do Irã. Ocupando todo o espaço visível pela câmera, escutam as diretrizes colocadas pelo diretor. E eis que, falando a todos, ele os saúda: “Sejam bem-vindos ao próprio filme”.



O que significava, para aqueles presentes, adentrar num espaço fílmico como aquele a que Makhmalbaf os recebia? As suas boas-vindas, afinal, não indicam uma passagem entre um mundo da vida e um mundo fílmico, nem mesmo distinguem esses mundos. A passagem que se deu, ali, fora efetuada meramente pelo acionamento da câmera, de modo que as saudações de Makhmalbaf, enunciadas à multidão ansiosa para a seleção de atores ainda por ocorrer, parecem apenas acentuar a precariedade com que o filme se constitui naquele momento, ao que tudo indica, “pré-fílmico”. O filme que se coloca no horizonte daquelas pessoas, da multidão que abarrota a própria imagem, afinal, se projeta somente no futuro, ainda que, para o diretor, ele há muito já tinha seu início.

As câmeras, mergulhadas em meio a esta multidão, não são capazes de organizar aquilo que registram, fazendo desfilar constantemente os rostos pela tela. Somente aqui e ali conseguimos vislumbrar algo mais dos personagens – os irmãos de óculos escuros despontam na indiferença dos perfis traçados. Tomadas e deixando-se levar pelo momento, as câmeras já há muito haviam deixado a segurança do capô do carro que, no primeiro plano do filme, guiava o *travelling* ao longo da fila; e a fila mesma já não mais se

desenhava. Ao que Makhmalbaf autoriza a distribuição das fichas que definirão os participantes do filme, a multidão se põe em movimento, o próprio Makhmalbaf é cercado, a multidão grita, se empurra, fichas são jogadas para o alto. Com violência, arrombam portão adentro.



CORTE. Do caos à tranquilidade do interior da sala onde se realizam os testes, opera-se uma inversão: se, num primeiro momento, as câmeras e o diretor são tomados pela multidão, é agora a multidão que, a conta-gotas, adentra o lugar estrategicamente ordenado sob o domínio das câmeras e do diretor. Num plano geral, a sala é exposta em toda sua geometria. Ao fundo, um primeiro candidato desce lentamente, ajudado por um membro da equipe, a escada que vem desde a porta de entrada até um retângulo que, no chão, demarca o espaço reservado à sua atuação. No contra-campo, surge Makhmalbaf sentado detrás de uma mesa. Às suas costas, espelhos exibem a chegada do candidato à área demarcada e a colocação de um microfone de lapela em sua roupa por um membro da equipe.

O tumulto do exterior é substituído pelo silêncio da sala, só perturbado pelo barulho das câmeras e dos discretos movimentos do diretor e da equipe. Aprisionados pelo alcance da iluminação e cercados pela escuridão do entorno, os candidatos se encontram, neste espaço, expostos a uma visibilidade extrema, em que, mesmo quando as câmeras se voltam para o diretor, os espelhos, às suas costas, fazem com que permaneçam vulneráveis ao olhar das câmeras. Ali, ao longo de praticamente todo o filme, os aspirantes a atores respondem a uma série de questões, solicitações e arbitrariedades de um diretor extremamente rigoroso – que não parece condizer com a figura de Makhmalbaf. Na verdade, seu autoritarismo evidencia como ele mesmo encena ali um papel, transformando-se em personagem do próprio filme. Personagem, enfim, que então solicita aos candidatos

que chorem dentro de dez ou trinta segundos, seja para comprovarem suas capacidades de atuação ou seu amor pelo cinema – tanto faz. Enquanto razões que, a princípio, apenas aumentam o acúmulo dos candidatos, tanto uma quanto outra valem.

Este espaço da seleção de atores, que em toda sua construção parece apontar para o controle – dado o intimidante olhar que se lança sobre os que adentram – não deve ser compreendido, no entanto, como uma instância de determinação absoluta dos acontecimentos ou como a estruturação de uma distância entre câmeras e mundo. Trata-se, pelo contrário, de um construto ambíguo, não de todo explicado pelo controle. No espaço delimitado no chão, dentro do qual os candidatos devem permanecer – cercados de todos os lados, feridos pela dureza da iluminação e pressionados por Makhmalbaf –, lhes é exigida uma reação, que não se faz previsível nem tipificável. As restrições impostas à atuação dos candidatos, estrategicamente dispostas pelo próprio diretor, constituem, na verdade, os próprios catalisadores responsáveis pela emergência de novos elementos na situação. É neste sentido que se busca, na noção de *dispositivo*, subsídios para compreender a operação efetuada pelo filme de Makhmalbaf.

As linhas do dispositivo



Em termos gerais, o dispositivo pode ser definido como o arranjo dos elementos de determinada obra, que, de alguma forma, afeta a realidade com que toma contato. No campo do cinema, ele por vezes surge diretamente atrelado a seu dispositivo técnico – tanto à câmera quanto à montagem e à sala escura – como baliza ao pensamento em torno da relação entre espectadores e cinema, psique e imagens³. Num outro movimento, o

³ Jean-Louis Baudry, um dos primeiros a se apropriar da noção de dispositivo, valia-se dela para compreender a experiência do espectador na sala de projeção por um viés de dominação social e de formação ideológica. Assim, ele fazia duras críticas ao discurso transparente do cinema, que ao ocultar no filme as

dispositivo é pensado, a partir de um resgate do cinema-verdade francês, como um arranjo que o filme elabora para, no momento da filmagem, interagir com o mundo (Migliorin, 2005). Equivale a dizer que, de uma à outra instância, do *set* de filmagem à sala de cinema, o dispositivo é este conjunto de linhas que tensiona as relações entre os agentes envolvidos – sujeito filmado, cineasta, imagens e espectador – interpondo-se entre um e outro, prescrevendo-lhes posições, deslocando-os e sendo por eles deslocado.

Esboçar o traçado destas linhas em *Salve o cinema* não é uma tarefa simples. Afinal, a construção do dispositivo deste filme não se limita aos elementos técnicos comuns aos filmes em geral; trata-se de uma construção particular. A materialidade básica do dispositivo cinematográfico, descrita a partir dos elementos fundamentais da imagem formada – campo, contra-campo, extra-campo, quadro, moldura etc. – e suas implicações não dão conta do construto do filme de Makhmalbaf. Sobrepõem-se, no filme, procedimentos diversos em que mesmo a câmera, a equipe e o diretor têm seus papéis deslocados e variáveis. Dentro deste dispositivo particular que constrói, *Salve o cinema* prescreve um papel para tais elementos cujo efeito último não se resume ao filme em si, ou às imagens que resultam do “acontecimento-filmagem”, e tampouco se mantém ao longo de todo filme. É dessa maneira que não se pode dizer do dispositivo de *Salve o cinema* sem tomá-lo em sua particularidade.

Deleuze, discorrendo sobre o dispositivo a partir da obra de Foucault, chama atenção à necessidade de se buscar uma compreensão do dispositivo a partir de seu interior: “É preciso instalar-se nas linhas mesmas, que não se contentam somente em compor um dispositivo, mas o atravessam e o arrastam, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal” (Deleuze, 1999:155)⁴. É sobre esta visão, que toma o dispositivo por um caráter processual e instável, marcado por tensões que o deslocam a partir de seu interior, que se propõe compreender o filme *Salve o cinema*.

Vale ressaltar, contudo, que traçar tais linhas, esboçar uma geografia deste dispositivo, não se coloca como finalidade última deste trabalho, visto que identificar a maneira como ele se constitui não satisfaz o esforço de compreensão do filme. Por esta operação de reduzi-lo à sua própria construção, corre-se o risco de tomar o filme como um

contradições do aparato técnico envolvido, não assumiria a vinculação necessária entre tal aparato e uma visão de mundo burguesa, fundamentada na dualidade sujeito / objeto (Baudry, 1983; Xavier, 2005:175).

⁴ Na obra consultada: “Hay que instalarse en las líneas mismas, que no se contentan sólo con componer un dispositivo, sino que lo atraviesan y lo arrastran, de norte a sur, de este a oeste o en diagonal”. Tradução nossa.

simples experimento que se justificaria por si só – o que não corresponde às propostas do diretor Mohsen Makhmalbaf. Na filmografia deste diretor, *Salve o cinema* (*Salaam cinema*, 1995) surge como parte de uma trilogia que ele dedica ao próprio cinema, junto aos filmes *Era uma vez no cinema* (*Nassereddin Shah, Actor-e Cinema*, 1992), que conta a chegada do cinema ao Irã, e *O ator* (*Honarpisheh*, 1993), que conta a frustração de um ator que se vê obrigado a fazer filmes que não lhe interessam⁵. Nesta trilogia-homenagem, portanto, o dispositivo fílmico é colocado em evidência, assumindo um papel central nos acontecimentos narrados pelo seu próprio contato com o mundo – movimento que culmina em *Salve o cinema*, experimento baseado inteiramente na confrontação efetiva deste dispositivo cinematográfico com as pessoas. Para compreender como se movimentam os mecanismos deste dispositivo particular, portanto, é necessário que se inclua a questão do dispositivo no sentido do mundo que o atravessa, um sentido que revele toda a sua permeabilidade a seu exterior. Para tanto, é interessante retomar as possibilidades já aventadas pela teoria do dispositivo na tentativa de compreender melhor a operação efetuada por *Salve o cinema*.

Controle e abertura



De início, a própria definição de dispositivo nos permite perceber bem a ambigüidade da situação construída pelo filme, em que, a uma face de controle, se soma outra de extrema abertura, permitindo a inscrição, no filme, do indeterminado, do imprevisível. Na noção particular de dispositivo desenvolvida por Cezar Migliorin para

⁵ Sobre o conjunto da obra de Makhmalbaf, ver Egan, 2005.

tratar dos “filmes-dispositivo” – como ele se propõe a chamá-los –, o dispositivo é entendido na combinação destes dois extremos. Segundo ele:

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação de atores e de suas interconexões (Migliorin, 2005).

A situação construída no filme de Makhmalbaf se realiza precisamente nesta complementaridade proposta por Migliorin. De um lado, o diretor, sua equipe, a sala e a aparelhagem cinematográfica; de outro, os candidatos a atores, não submetidos a um *script* e cuja atuação não se restringe a um campo limitado de expectativas. Portanto, longe de se constituir como um sistema hermeticamente fechado que, à maneira de um experimento científico, busca isolar variáveis com o intuito de verificar uma ou outra hipótese, o dispositivo é justamente uma operação que busca a novidade inventiva, deslocando o foco das investigações: da compreensão do eterno para a apreensão do novo⁶. Pela via da construção de uma situação preparada – na qual os elementos espaciais e o papel desempenhado por Makhmalbaf ocupam uma posição central –, este dispositivo ativa a realidade e assim realiza potencialidades que não se dão a ver de modo espontâneo na vida cotidiana – no caso, as respostas de cada candidato a ator àquele autoritarismo, ou mesmo algo de si que eles se permitem revelar diante daquela situação. Os acontecimentos produzidos não são calculados ou roteirizados, mas apenas se projetam, potencialmente, num horizonte de indeterminação visado pela construção do dispositivo. É assim que, tomadas de assalto pelas solicitações do diretor, duas garotas acabam por assumir uma postura de insubordinação como resposta à arbitrariedade de Makhmalbaf, mudando o rumo dos acontecimentos engendrados pelo dispositivo. Elas se recusam a chorar, criticam a autoridade do diretor e a situação por ele construída; quando lhes é solicitado rir, riem de Makhmalbaf. Num momento anterior, em meio aos vários homens que atuam como em uma cena de ação, regidos por Makhmalbaf, surge um rapaz que se recusa a mimetizar sua morte ao gesto do diretor. Chamado ao centro, diz não gostar de filmes de ação, mas sim

⁶ Esta é uma das conseqüências da filosofia do dispositivo, tal como apontadas por Deleuze, pensando na questão de como surgem novas coisas no mundo; de como uma situação permite ultrapassar o simples reconhecimento das enunciações para tomá-las no interior de um novo regime (Deleuze, 1999:159).

de melodramas. Contudo, recusa-se a chorar. Recusa-se a rir. “Não sou ator”, diz. A câmera se aproxima de seu rosto, isolando-o de todos os demais. “Diga algo sentimental”. E, com uma frieza irônica, ele responde: “Eu te amo”.

O visível e o contingente

O campo de indeterminação construído pelo dispositivo de *Salve o cinema*, no entanto, não é um produto direto de sua face de abertura, mas, sim, da interação de ambas as faces: a de abertura e a de controle. Pois, se é a ação não roteirizada dos candidatos a atores que, num primeiro momento, constitui a face de abertura do dispositivo, os acontecimentos que dela derivam são ainda afetados pela face de controle, que não se limita a registrá-los ou a estabelecer o espaço em que devem transcorrer, mas interfere no próprio curso destes acontecimentos. A preparação do dispositivo para registrar a ação dos atores acaba por interferir no campo de indeterminação que é criado. Contudo, esta interferência não significa, necessariamente, uma restrição a este campo de indeterminação: o registro, mais do que uma barreira, configura-se como um tensionador da atuação dos candidatos que pode vir, inclusive, a ampliar o campo de indeterminação criado pelo dispositivo.

Retomando o exemplo do rapaz que prefere o melodrama ao filme de ação, o preparo do dispositivo para captar sua performance é justamente um dos elementos responsáveis pelo desencadear de seu gesto de insubordinação. Convocado ao centro, o rapaz é confrontado com a câmera, que se aproxima de seu rosto a interpelá-lo de perto, à medida que o diretor lhe lança perguntas e solicitações. Makhmalbaf, então, pede a ele que ria e, no seu gesto de recusa, por um momento, ele quase se entrega no esboço de um sorriso, captado pela câmera, que, por sua proximidade, já estampava seu rosto em todo o quadro. Não é possível, e nem desejável, nesta passagem, distinguir os papéis de registro e de produção do acontecimento desempenhados pela câmera. Afinal, se é por sua aproximação do rosto do rapaz que se pode visualizar seu sorriso, é por esta mesma aproximação que o rapaz sorri. Ou seja, pelo próprio fato de ser registrado, o curso do acontecimento se transforma.



Na maneira como são manejadas, as câmeras compreendem bem esta ambigüidade do gesto efetuado pelo dispositivo. Frequentemente enquadrando-se umas às outras, elas se fazem agentes, de modo que a situação construída não passa incólume à sua presença. Elas, ali, representam uma dimensão de vigilância, de uma visibilidade extrema da qual nenhum gesto, nenhum micro-acontecimento conseguiria escapar. E, em função desta configuração do dispositivo, agem os sujeitos, cientes do fato de que suas ações, naquele espaço, encontram-se sob um regime de exposição que as amplia para além das proporções que elas teriam noutra situação qualquer. Assim, da mesma forma que as câmeras catalisam a performance dos candidatos – que frente a elas se exibem e se encenam –, a pressão exercida pelas câmeras também intimida. Em certo momento, uma moça que tem dificuldades em chorar para atender ao pedido de Makhmalbaf afirma, lançando um olhar para o refletor: “Costumo chorar com facilidade, mas aqui...”. A inserção desta fala chama a atenção exatamente para os constrangimentos que o dispositivo impõe à moça e para o caráter artificial da situação construída pelo filme. Afinal, a atuação dos candidatos diante das câmeras e do diretor não existe separada da realização do filme em si, não é “natural” e nem externa a sua figuração no filme. Pelo contrário, todos os acontecimentos, ali, se encontram inseparáveis da atuação do dispositivo.



Nas formulações de Deleuze, esta ambigüidade da operação do dispositivo – ao fundir o ato de dar a ver um acontecimento e o de produzir, ele próprio, este acontecimento

– é bastante análoga ao que ele chama de *curvas de visibilidade* do dispositivo. Sobre elas, escreve Deleuze:

A visibilidade não se refere a uma luz em geral que iluminasse objetos preexistentes; é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo. Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira que esta cai, se dissipa, se difunde, ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela (Deleuze, 1999:155)⁷.

Equivale dizer que, ao se acoplar a uma determinada realidade, os dispositivos não a mostram, simplesmente, permitindo que ela os atravesse sem sofrer transformações. Pelo contrário, dispositivos possuem, cada qual, um funcionamento específico, que implica em formas de operação que, invariavelmente, afetam a realidade com que tomam contato. É neste sentido, portanto, que *tornar-se existente e tornar-se visível* são compreendidos, em Deleuze, como um mesmo processo em que uma realidade é conformada (produzida) ao tornar-se visível pela ação do dispositivo – o que, em *Salve o cinema*, pode ser observado na maneira como o próprio preparo para registrar o imprevisível potencializa ou inibe (e, portanto, produz) a ação dos personagens.

Desta maneira, tal configuração do dispositivo de *Salve o cinema*, pronto a apanhar de súbito as precipitações de seu interior, constitui o gesto próprio de sua operação de capturar algo não pré-existente ou necessário, mas contingente. Do gesto da câmera como desbravadora da multidão – que é aquele da câmera sobre o capô do carro, no início do filme – ao estabelecimento de sua relação com o mundo num espaço e num tempo circunscritos pelos instáveis limites que os contornam, desloca-se a natureza do objeto filmado. O dispositivo deixa de visar o *Verdadeiro*, porque, na medida em que reconhece a sua própria interferência sobre os acontecimentos que registra, o que ele pretende realizar é menos a documentação de um real pré-existente e mais a afirmação de uma realidade que emerge da sua ação sobre o mundo⁸. Em consonância com esta noção desdobrada de Deleuze, escreve Cezar Migliorin:

⁷ Na obra consultada: “La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquél dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella”. Tradução nossa.

⁸ Deleuze aponta esta “recusa dos universais” como uma primeira consequência a uma filosofia dos dispositivos, relativizando, assim, estes processos totalizantes pela sua circunscrição processual a um ou outro dispositivo (Deleuze, 1999:158).

Há algo que se passa, que acontece, que ganha realidade e que não existe sem o filme; uma fala, um movimento corporal, um pensamento sobre si e sobre o outro. O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja: algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não na necessidade (Migliorin, 2005).

Toda a estrutura criada em *Salve o Cinema*, portanto, almeja a ativação de um real que urge nas linhas desenhadas pelo dispositivo, em acontecimentos que ora consentem com o dispositivo, ora o subvertem. Neste sentido, *Salve o cinema* adota o contingente em detrimento do narrativo. O filme se desenvolve pela sucessão de acontecimentos que só se unem pelo dispositivo que os produz. E, se aquilo que o dispositivo registra é o que ele mesmo produz, seja pelo simples ato de registro, seja pela combinação do registro com outros processos, não há como se falar da representação de um real puro, não contaminado pela ação do filme.

Salve o cinema, dessa forma, coloca em crise toda tentativa de separação entre o *real* e o *ficcional*. A todo o momento, o tensionamento entre dispositivo e mundo se dá pela interação entre uma parte de construção e uma de abertura da qual deriva, na contingência do instante, um acontecimento. Assim, do atrito e da permeabilidade entre uma e outra face do dispositivo, surge um terceiro elemento – o acontecimento e também o próprio filme – que, pela complementaridade de uma e outra face, guarda características de ambas, e de forma indistinta: simultaneamente construído e espontâneo. Neste cenário, o espectador é colocado numa situação de constante desconforto por, em nenhum momento, lhe ser permitido situar-se de forma tranqüila em um regime que seja exatamente documental ou ficcional. Mesmo nos momentos em que, a convite do diretor, os candidatos são convocados a interpretar cenas de ação, de guerra, de faroeste, a representação não ultrapassa o seu caráter lacunar, o que não permite que deixemos de reconhecê-la como tal. Mesmo na encenação, os candidatos permanecem na qualidade de pessoas comuns, de amadores, sem ultrapassar a própria realidade do momento da filmagem; o caráter documental de seu registro.

A contingência e a exterioridade

Ao comentar o peso que a ação do dispositivo coloca sobre o acontecimento em si – o caráter contingencial do acontecimento e a ativação da realidade pelo dispositivo –, Cezar Migliorin chama a atenção para uma operação temporal que seria implicada pelo

dispositivo. Sua abordagem, que toma as experiências dos dispositivos em filmes narrativos (o que não é o caso de *Salve o cinema*), leva ao extremo a condição de contingência temporal do dispositivo, muito além do que seria apropriado para nossa análise. No entanto, é válido retomar a abordagem de Migliorin para compreender de que maneira divergimos de suas proposições. Escreve ele:

Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado [...]. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado – nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares – nem dá pistas para o futuro (Migliorin, 2005).

Se esta citação explica a emergência no dispositivo de acontecimentos que não poderiam ocorrer em qualquer situação, sua afirmação de um presente absoluto do dispositivo, cujos acontecimentos não possuiriam qualquer conexão entre um passado e um futuro, sugere, por outro lado, um fechamento do dispositivo sobre si mesmo. Tal sugestão parece excluir toda relação do dispositivo com uma exterioridade, com o próprio mundo que o abarca. Para o cinema documentário, na medida em que representa a possibilidade de interpenetração entre filme e mundo, esta exterioridade não pode ser perdida de vista. Em *Salve o cinema*, de fato, ela não só surge em imagens do exterior da sala, intercaladas aos momentos da seleção de atores, como permanece presente mesmo em seu interior. Desta maneira, assim como do controle foi possível surgir um amplo campo de indeterminação, da contingência deriva uma realidade mais ampla, que não se caracteriza pela necessidade ou pelo *Verdadeiro* – como antípodas da contingência –, mas que também não se resume ao gesto accidental.

Este movimento de derivação de uma realidade mais ampla a partir da contingência dos acontecimentos engendrados pelo dispositivo se evidencia, por exemplo, na cena em que Makhmalbaf pede a duas garotas que representem o momento em que retornariam às suas casas para contar a seus familiares que haviam sido aprovadas na seleção. Ainda que a precariedade do dispositivo não nos deixe ser tomados de todo pela representação – constantemente frustrando nossos movimentos de entrada na cena – a imagem não se oferece como uma superfície que apara nosso olhar, sem deixá-lo ir além. Pelo contrário, na medida em que as garotas encenam o acontecimento *possível* que se desenha em seu imaginário, opera-se um deslocamento do nosso olhar rumo à cena representada.

Movimento que se suspende, porém, a meio caminho. Sem se deter, assim, na encenação das garotas, o olhar que se projeta sobre a cena é colocado em trânsito entre aquele momento e outro que se projeta no futuro – em parte atado ao presente, mas atraído pela cena imaginada que o põe em movimento.



Não se trata, por isso, de descartar o que antes se disse a respeito da impossibilidade de se separar os acontecimentos dos dispositivos que os produzem, mas, sim, de compreender como mesmo a mais restrita e controlada das situações é capaz de produzir acontecimentos que se projetam para além dos limites que lhes são impostos, escapando pelas brechas deixadas em sua construção. O regime de visibilidade implicado pelo dispositivo de *Salve o cinema* – pela organização da sala, com suas câmeras, luzes e espelhos; pela arbitrariedade de Makhmalbaf – não deve ser tomado, portanto, como um regime de visibilidade total. Ainda que o que a imagem impressa na película dá a ver não seja mais do que o puro acontecimento contingente – este sim reduzido a um presente absoluto da filmagem e escancarado pela exposição que lhe confere o dispositivo – vislumbra-se, por este mesmo acontecimento, situações e cenas exteriores a ele – situadas para além da temporalidade do filme – e mesmo subjetividades não compreendidas pelo regime de representação objetiva do dispositivo cinematográfico. Desta maneira, o potencial do dispositivo particular construído em *Salve o cinema* encontra-se em fazer aflorar estes gestos e falas na contingência de um momento determinado. Por esta operação, o filme nega sua irredutibilidade ao presente dado, ao interior daquelas quatro paredes. O dispositivo não se fecha sobre si mesmo como realidade fílmica autônoma, pois, na interpelação dos indivíduos que se submetem a ele, os acontecimentos ali produzidos se projetam, como vetores, a uma realidade exterior a ele próprio, exterior ao filme.

O aresso da técnica: política e afetos

O dispositivo construído por *Salve o cinema* atua, portanto, como um detonador de experiências fortes que, já no momento da filmagem, transbordam os limites do próprio filme. Makhmalbaf sustenta, neste transbordamento, sua homenagem ao cinema, compreendendo-o enquanto ferramenta transformadora que se justifica somente em seu contato com mundo. Deve-se compreender, então, que a proposta de *Salve o cinema* não se dá gratuitamente, num experimento que busque vislumbrar reações curiosas de pessoas colocadas numa situação desconfortável. A natureza da experimentação proposta é bem outra. Trata-se da criação de uma situação hostil por completo, que não busque a conformação dos indivíduos ao molde proposto, mas que os incomode de tal forma a fazer da insubmissão, do escape a este molde, a única resposta possível às contradições e ao totalitarismo do diretor.

Forçando à insubmissão, Makhmalbaf exige destas pessoas uma postura política, uma reação à arbitrariedade com que ele os julga e interpela. Quando a moça que quer entrar no filme apenas para que tenha a oportunidade de viajar ao exterior e encontrar seu namorado deixa a sala, o diretor pede que a tragam de volta, mantendo a pressão exercida, sem deixar que ela escape até que fortaleça sua oposição ao próprio diretor. Assim, trata-se de uma hostilidade provocadora não da submissão, mas da insubmissão – algo que assume uma importância fundamental quando se leva em conta que *submissão* é o próprio sentido da palavra *islã*. Por essa operação, Makhmalbaf não só aprofunda sua postura já marcadamente crítica à política iraniana⁹, como se vale do cinema para de alguma forma intervir nesta realidade. Fortalecendo uma postura autônoma dos candidatos, o dispositivo construído assume um papel político na medida em que sugere um questionamento dos valores religiosos que se colocam como a própria lei daquele país. A abertura do filme ao mundo se traduz, assim, numa atitude conscientemente política em que o filme se constrói sem, contudo, se apartar da realidade em que se insere, constituindo nesta própria realidade o seu campo de forças.

⁹ Apesar de haver integrado a Organização da Propaganda Islâmica nos primeiros anos da revolução que depôs o poder monárquico no Irã, Makhmalbaf assume uma postura contrária ao fundamentalismo religioso quando percebe que se encaminhava à restrição das liberdades naquele país. Desde aquele momento, Makhmalbaf assumiu publicamente uma postura crítica àquele regime que então ascendia ao poder. Postura que se manifesta em muitos de seus filmes, alguns dos quais perseguidos pela censura. Cf. Meleiro, 2006:84.

Numa operação distinta, quando Makhmalbaf solicita aos candidatos que chorem, ele lhes oferece motivações que deslizam entre uma prova de amor ao cinema e a demonstração de capacidade técnica de representação. Se essa incoerência, num primeiro momento, parecia apenas fortalecer a arbitrariedade da atitude do diretor, ela ganha outro sentido quando um ator profissional, membro da equipe de Makhmalbaf, é chamado à cena para demonstrar sua capacidade de chorar. Então, não se trata mais de apenas uma outra forma de acuar os candidatos, forçando-os a insubmissão, mas seu engajamento, neste momento, ocorre de maneira distinta. Quando o ator chora ao comando do diretor, não se sabe mais se o que ele demonstra é sua técnica ou o seu amor pelo cinema. À medida que seu choro evolui, ele passa a ser consolado por pessoas ao seu redor, e Makhmalbaf lhe pergunta se ele já havia chorado muitas vezes pelo cinema, ao que segue sua resposta afirmativa. A atuação, nesta passagem, descola-se da concepção de uma simples e fria habilidade técnica de seus atores, pois, se é *pelo* cinema que chora o ator, é da sua afetividade com o fazer cinematográfico e com os filmes que deriva sua capacidade de chorar, afirmando um cinema atravessado, de uma ponta a outra, pelos afetos de seus atores, realizadores e espectadores. O cinema, assim, encontra-se atravessado entre a técnica e os afetos, e necessariamente implicado por uma realidade que não se encerra nos limites do próprio filme – realidade frente à qual se exige do cinema uma postura forte, traduzida, finalmente, como resposta política à arbitrariedade e à hostilidade. Ao provocar a insubmissão através do apelo aos afetos e ao desejo daquelas pessoas diante das câmeras, a homenagem ao cinema é uma homenagem aos próprios afetos, desejos e apelos que ele nos proporciona no seu contato com o mundo.



Todo este movimento de borrar os limites entre cinema e mundo, que desde o início do filme parecia se desenhar – com as câmeras tomadas pela multidão –, é retomado no último plano. Neste, a pedido de Makhmalbaf, uma moça segura a lousa com a palavra

“continua”. Mas esta continuidade não pode mais se realizar no interior da realidade fílmica, pois ela, logo em seguida, tem seu fim ordenado pelo diretor.



CORTE. Findo o filme, é no mundo da vida que o seu movimento pode atingir a completude, ou ao menos almejá-la, na efetiva interpenetração entre estes dois domínios.

No espaço pós-fílmico, é a experiência transformadora do cinema que, na vida daquelas pessoas e dos próprios espectadores, perdura.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. “A parte do dispositivo”. In _____. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- DELEUZE, Gilles. “As potências do falso”. In _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. “¿Qué es un dispositivo?”. In BALBIER, Etienne et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- EGAN, Eric. *The films of Makhmalbaf: Cinema, Politics and Culture in Iran*. Washington DC: Mage Publishers, 2005.
- MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- MIGLIORIN, Cezar. “O dispositivo como estratégia narrativa”. *Digitagrama - Revista Acadêmica de Cinema*. 1º semestre de 2005. <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/>

digitagrama/numero3/cmigliorin.asp. Acessado em 25/10/2007.

MONASSA, Tatiana. “O 'real' em Close up e Salve o cinema”. Cinestesia: revista eletrônica de cinema. v. 2 / fev-mar de 2004. http://np.brainternp.com.br/templates/cinestesia_novo/publicacao/publicacao.asp?cod_Canal=19&cod_publicacao=655&cod_grupo=8. Acessado em 27/10/2007.

XAVIER, Ismail. “As aventuras do dispositivo (1978-2004)”. In _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.