



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

DEZ

CORDEIRO, Ana1
COMOTI, Vinicius2

Resumo:

A filmografia do cineasta iraniano Abbas Kiarostami é marcada por uma crescente aspiração criativa no que remete à linguagem cinematográfica, especialmente no cruzamento entre ficção e documentário, abordando temas centrais da vida iraniana sob a ótica do realismo cinematográfico. Articulado atores não profissionais em suas próprias representações, eximindo o papel do diretor como presença física, evidenciando uma montagem em blocos, filmando em ambientes públicos, o diretor desenvolve um jogo de artifícios que intercala várias camadas de realidade. Em *Dez* (2002) acompanhamos o carro da protagonista e seus passageiros por dez blocos divididos em situações que exploram o papel da mulher e a sociedade iraniana, a imagem em seu devaneio ontológico e poético transcendendo a autoria na linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: 1 Cinema, 2 Realismo, 3 Mulher.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

¹Graduando do 2 período do curso de Cinema e Vídeo da FAP/UNESPAR, email: ana_ana@ymail.com

²Graduando do 2 período do curso de Cinema e Vídeo da FAP/UNESPAR, email: vcomoti@hotmail.com

Kiarostami e seus vestígios

A filmografia de Abbas Kiarostami é semeada de sutilezas no trabalho da linguagem cinematográfica, tomando como referência a sociedade iraniana e sua densa situação política. Em seus primeiros filmes produzidos para a *Kanun* (Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente) emergem contextos ligados ao universo infantil, sublimados por uma intelectualização que tem como destino a crítica social. Compelido a retratar o universo infantil, ao invés de filmar para crianças ele filmou histórias sobre crianças, num jogo de metáforas que expressam sentimentos universais, potencializados pela estética realista.

Apesar do Instituto ser voltado para o público jovem, possibilitava “que os artistas tivessem uma liberdade de expressão em suas produções, maior do que em qualquer outro lugar” (MELEIRO, 2006, p. 41), fator determinante para as explorações abordadas por Kiarostami em curtas como *The Experience* (1973) e *Two*



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Solutions for One Problem (1975), desembocando em longas metragens como *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) e *Homework* (1990) que coagulam a tendência realista.

Mas é longe do universo infantil e próximo das notícias do jornal que Kiarostami amadurece sua poética realista, dialogando vida e cinema, significado e espectador, numa arena na qual categorias de ficção e documentário se interpelam culminando em *Close-up* (1990):

O filme, sabemos, originou-se de uma notícia de jornal, o que por si só é exemplar. Um jovem desempregado de Teerã se faz passar por um cineasta conhecido, Mohsen Makhmalbaf, engana uma família inteira, é preso e, finalmente, perdoado por suas vítimas. Kiarostami encontra esse rapaz, que aceita ser ator de seu próprio papel. O impostor interpreta o impostor, e já não estamos mais no terreno da impostura: em poucas palavras, este é o novo “paradoxo do ator” que nos propõe Kiarostami como um desafio às nossas capacidades de espectador. (COMOLLI, 2008, p. 296)

O paradoxo do ator, fio condutor da narrativa, é construído sobre um jogo de artifícios no qual fagulha o realismo cinematográfico. Menos operando em direções documentais, como nas longas entrevistas entre o cineasta e Hossain (impostor) ou nos efeitos de ruídos causados no suposto som direto no momento em que Mohsen está na moto com seu plágio, e mais na (re)construção dos acontecimentos com as próprias pessoas envolvidas, cria um paradoxo na atuação que não permite saber se são personagens fictícios ou reais. “Um princípio de *mise-en-scène* e de narração bastante



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

poderoso para colocar o próprio espectador à prova das dissoluções trabalhadas pela narrativa” (COMOLLI, 2008, p. 299).

Close-up (1990) explora em sua narrativa diversas camadas de realidades, acentuadas pela singularidade do próprio tema em questão. Em seu filme posterior será a partir de um forte terremoto, que atingiu o Irã em 1990, que a narrativa será conduzida por uma *mise-en-scène* calcada pelo real. Dialogando com o filme *Onde fica a casa do meu amigo?*, os personagens do filme *E a vida continua* (1992), curiosos por saber se o ator que representou o garoto Ahmad sobreviveu, saem em uma busca muito parecida com a jornada do próprio Ahmad, mostrando pelo caminho muita da devastação realmente causada pelo terremoto.

Filmes posteriores como *Através das Oliveiras* (1994), *Gosto de Cereja* (1996), *ABC África* (2001), este movido pelas potencialidades da câmera digital além do esclarecimento de gênero, caminham em rotas diferentes mas perseguem o mesmo princípio. Uma estética realista tensionada na pulsão do real, deslocando o olhar para a estrutura do filme e seu dinamismo frente a essa matéria:

Tudo o que em Kiarostami nos parece espontâneo, fruto de uma relação imediata com a realidade, de uma filmagem que captou o que a realidade apresentava independentemente de qualquer intervenção, é de fato uma construção. (...) Faz parte dessa composição disfarçar a construção, nos levando a uma ilusão: não há construção. (BERNARDET, 2004, p. 143)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Uma (re)criação poética e realista conduzida por um manejo minimalista da técnica cinematográfica que ecoa no trato dramático: montagem em blocos, valor do plano como potência do seu fenômeno, fotografia com a iluminação natural, planos sem complexidade de movimentos de câmera, *mise-en-scène* fluída, uso de atores não profissionais, ambientes públicos como locação, roteiros abertos ao improviso, referências aos seus outros filmes e oscilação de gêneros. Em síntese, uma interdependência entre autoria e realidade que menos gera um dispositivo ou conceito do que refrata um olhar através de um sublime cinzelar da arte cinematográfica.

Dez (2002)

O filme é composto por dez blocos contendo situações no trânsito de Teerã. O espectador embarca no carro de Mania Akbari e através dos seus diálogos com os passageiros, verdadeiras sessões psicológicas, compartilha das emoções e da realidade que as mulheres vivem no Irã.

Trata questões comuns daquela sociedade, relação entre pais e filhos, religião, frustrações amorosas, proibições e obrigações, mas também aborda assuntos que ainda são tabus, como divórcio, pornografia, adultério, prostituição, aborto, e até a desigualdade de homens e mulheres perante a lei. Os blocos são intercalados por elipses materializadas em rolos de start, seguindo uma numeração decrescente a partir do dez, assim sendo:



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

O garoto Amin abre a porta do carro e senta no banco do passageiro. Preocupado em se atrasar para a natação, discute com a motorista, sua mãe, e exterioriza suas impressões sobre o divórcio dos pais e o novo marido de Mania. "Você é uma mulher egoísta. Mortaza não é meu pai de verdade, meu pai não pode tomar conta de mim, tudo isso me deixa confuso e arruinou minha vida. Assim que meu pai se casar vou morar com ele".

Mania argumenta que não se casou novamente apenas para dar um novo pai para Amin, mas porque se sentia isolada e destruída pelo marido. "Você é zangado assim porque se recusa a ver a realidade, quer que eu me sinta culpada, que eu tenha pena de você. Eu me sinto completa como um rio que corre, eu era como uma lagoa estagnada, minha mente estava devastada. Mas não me chame de egoísta. Em vez disso, diga: quero a mamãe só para mim. Mas ela não pertence a ninguém, só a ela mesma".

Amin diz ainda que a mãe nunca vai aprender a conversar, que nunca será nada, e a chama de vaca. Depois diz que ela mentiu no tribunal acusando seu pai de ser viciado em drogas. A resposta dela é carregada de revolta: "as leis apodrecidas dessa nossa sociedade não dão direito às mulheres! Para conseguir um divórcio a mulher tem que dizer que apanhou ou que o marido usa drogas!" Desconfortável, Amin se encolhe no assento, olhar assustado, "não grite na rua!", pede ele, mas há coisas que não podem ser caladas e é com todo um sistema que Mania vocifera: "uma mulher tem o direito de viver! Uma mulher precisa morrer para poder viver? Eu grito se eu quiser. Direi o que eu quiser dizer! Eu era como um zumbi. Um zumbi!"



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

É o cúmulo para ele, que abre a porta do automóvel ainda em movimento e desce. “Sua idiota imbecil. Nunca vi alguém tão imbecil”, esbraveja ainda antes de bater a porta. “Parabéns”, responde ela como aos outros xingamentos, e só então o contraplano mostra a motorista: jovem, óculos escuros, lenço branco. Ela dirige até encontrar uma vaga, estaciona, desce e fecha a porta.

9

A irmã de Mania, toda vestida de preto, abana o rosto tentando diminuir o calor enquanto espera no carro. Mania chega com sacolas e falando sobre o preço das frutas. Procura uma padaria para comprar um bolo de aniversário para seu marido e, enquanto isso, desabafa: “hoje em dia as crianças acusam os pais por tudo”, diz. “Estão errados, os pais não podem se matar”, responde a irmã.

Algo bloqueia o trânsito, “olha aquele cara, que idiota.” A irmã responde: “deixa-os. São motoristas de caminhões”. Cantam várias buzinas. Pela janela aberta ao lado do passageiro, em segundo plano um guarda de trânsito se aproxima apitando e gesticulando, “sai da frente!”, e libera o tráfego. Em seguida, chegando à padaria indicada pela irmã, Mania estaciona embicada em uma sombra, na frente de uma loja em que o dono reclama. “Só um minuto!”, dono, passageira e espectador esperam. Quando ela volta, um senhor a acompanha e abre seu vidro da porta, ela lhe dá dinheiro e ele segue, sorrindo. “Ganham fácil”.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Oferecem carona para uma idosa, que não aceita, e conversam sobre Amin morar com o pai e a responsabilidade da mãe. “Se ele for para a casa do pai... por que está preocupada? Não estará em qualquer lugar. O pai devia ter cuidado dele antes, ele não o fez, agora bem feito. Não se preocupe com o que as pessoas dizem”. Mania estaciona, a irmã sai com o bolo para colocá-lo na geladeira e fecha a porta.

8

Perdida, Mania pergunta para uma senhora se aquela rua é sem saída e lhe oferece uma carona. É o único momento em que aparece o rosto da passageira, que entra falando rápido e ofegante. Conta que estava indo ao mausoléu de Ali Akbar, onde orava três vezes por dia, e que havia vendido sua casa para participar de uma peregrinação à Síria.

“Já vivi muitos infortúnios, mas dei tudo que possuía a alguém que tinha doze filhas. Eu tinha vinte travesseiros, eu juro. Já estive em Isphan. Tenho uma filha com sete filhos. Ela tem um tumor no estômago e tem medo de fazer a cirurgia. Ficou três dias internada, saiu hoje de manhã com duas de suas filhas. Acaba de casar uma das filhas, grávida de três meses”, relata frenética a senhora enquanto Mania calmamente faz o retorno.

Na frente do mausoléu, insiste para que ela a acompanhe. “Vê todas essas pessoas? É sexta-feira, claro. Se quiser olho o carro enquanto você ora”, repete. “Não, obrigada, tenho muito a fazer, tenho pressa”. Despedem-se entre bênçãos mútuas e só



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

então um contraplano: as costas da senhora saindo do carro, chador preto, a batida da porta.

7

Noite. Um recorte de luz destaca na penumbra os olhos de Mania, que aparecem descobertos pela primeira vez. Ela sorri. Uma voz de mulher ri e pede para que ela pare o carro porque cometeu um erro. “Pensou que eu fosse um homem?”, a resposta é uma gargalhada. “Não posso fazer nada por você, ainda não estou trabalhando neste campo, só estou trabalhando no primeiro. Vou descer aqui”. Mania responde que a leva de volta e que só está interessada em conversar, “converse com uma mulher, para variar”.

Desde a revolução islâmica de 1979, que também decretou a obrigatoriedade do uso do véu, a prostituição é proibida no Irã. Em 2001, fanáticos religiosos assassinaram várias prostitutas alegando livrar a sociedade daquelas mulheres corrompidas. Mania quer saber da passageira o porquê da sua opção. “Por que não? Dá um tempo! Vai me dar sermão? É um emprego honesto e decente, me deixa sair!”

Mania insiste e a resposta sai em inglês: “sex, love, sex, sex, sex”. Depois diz que é seu trabalho e que gosta. “Nunca pensa em pecado ou culpa?”, mais risos. “É casada? Olhe, não conte a ninguém, mas eu os vejo quando estão na cama comigo. As esposas ligam, a maioria consegue dizer ‘eu te amo’. Sei o que estou fazendo, a vida que levo.”



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Agora é sem rir que a motorista questiona: “você não passa a gostar dos homens com quem dorme? Não se apaixona? Não precisa disso?” Diz que costumava precisar. “Mas eu precisava tanto... Esse é o problema, vocês se prendem demais a seus homens. Você se prende demais ao seu marido, sabia disso?, para satisfazer suas necessidades. Só precisa saber se ele esteve com outra mulher.”

“É dar e receber, acha que não é igual com você?” diz enquanto Mania estaciona o carro, rosto coberto pela penumbra. “Você é a atacadista, nós somos as varejistas.” Mania pondera que se tiver filhos ela mudará de ideia, e ela retruca que já esteve grávida e abortou. A passageira se despede, ouve-se o som da porta batendo e de uma sirene que se aproxima e se distancia. O olhar de Mania segue seu movimento e então, de dentro do carro, acompanha-se as costas da mulher enquanto essa se afasta até o cruzamento, no terceiro enquadramento utilizado no filme. Rapidamente um carro para, trocam algumas palavras e ele segue. Em seguida estaciona outro e nesse ela entra, a porta bate.

6

Dia. Sem óculos, Mania usa um lenço preto, ao invés do branco de todos os outros blocos. Assim que a passageira entra no automóvel o motivo se revela. “Também veio ao mausoléu? Deixaram você entrar sem o manto negro?”, questiona Mania. “Eu vim ontem e entrei sem problemas mas, hoje, não me deixaram entrar sem o chador. Talvez por ser sexta, dia santo. Em alguns mausoléus alugam chadores para mulheres que não tem um. Ou, como dizem, se não estiverem corretamente cobertas”, explica.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Quando a passageira conta que frequentava o mausoléu duas vezes por semana, Mania confessa que, mesmo nunca tendo imaginado ir a um lugar daqueles para rezar, tinha ido no dia anterior e tentado naquele também. “De qualquer forma, ainda não encontrei paz de espírito, um dia quem sabe. Uma mulher me disse que se rezar seus desejos são realizados, não sei. Talvez os dela foram. É o que ela dizia”. Sorrindo, a passageira responde que há tempos frequentava o mausoléu e ainda não obtivera nada.

Disse que iria se casar mas que o namorado estava cheio de contradições, e então rezava para tornar isso realidade. “Dizem que é o destino, claro. Quando ouço isso, não tenho vontade de vir ao mausoléu”. Mania reclama com um carro cheio de homens que atravessa a rua, eles gritam avisando que a via é de mão única. “Também digo ao meu filho que o destino está por trás das coisas: ‘o que vier, virá’. Ele diz que não entende o destino, que não consegue aceitar”.

Conta que se divorciou e casou de novo, e que Amin não aguentava mais o clima em casa e foi morar com o pai. “Não sei, às vezes me sinto culpada. A primeira vez que vim ao mausoléu esse sentimento sumiu.” A passageira também assume que antes rezar lhe parecia ridículo: “você reza para obrigar deus a lhe dar coisas, eu dizia.” Nesse momento Mania estaciona o carro, “é interessante, desculpe”, e abre a porta. Ela responde que tudo bem, Mania desce e ela observa os carros passarem.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Mania estaciona, do outro lado da rua está o carro do pai de Amin. “Ele pode passar a noite?”, grita enquanto ele atravessa a rua, a resposta é não. Amin entra, quieto e com olheiras, e pede para ir para casa da avó. O carro do pai emparelha, buzinando, e ele diz que Amin pode dormir e ir direto para a escola no outro dia.

Amin fala que está gripado e tendo aulas de informática, reclama quando acha que ela o está levando para casa, e conta que o pai bloqueia alguns canais da televisão por satélite e os assiste sozinho à noite. “Por que não com você?”, pergunta ela. “Não é certo, não é certo mesmo. Tem umas cenas com muito, muito sexo. Sex, sex”, responde ele. “Ele os desbloqueia para assistir sozinho?”, pergunta Mania mas já emenda outro pensamento: “vou parar aqui comprar um bolo”, e estaciona. “Para quem?”, quer saber Amin. “Para nós. Espere aqui, não demoro”, responde e entra na padaria.

4

Noite, a porta bate. A passageira entra e começa a chorar pelo fim de uma relação amorosa. “Esqueça-o. Nós mulheres somos infelizes, não nos amamos. Não sabemos como viver sozinhas. O que isso significa? Chega. Não pode depender apenas de uma pessoa, está exagerando. Primeiro você deve amar a si própria. Você se desrespeita demais, você se machuca”, aconselha Mania. “Fui a uma academia de ginástica e a vaca da gerente me disse que mulheres precisam ter peitão e bundão, é disso que os homens gostam. Devemos agradá-los, essa é a nossa fraqueza!”



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

E continua: “somos infelizes e dependentes. Quando crianças nos agarrávamos a mamãe e ao papai. Depois, a outro rapaz e, depois, ao nosso filho. Quando levam nosso filho nos agarramos ao trabalho. (...) Querida, não se vive sem perder. Viemos ao mundo para isso. Ganhar e perder. Por que não quer perder? Ver como é? Experiência. Mais experiência. Você precisa. Só isso. Nada além de experiências”. Som de buzinas, “acho que passamos do restaurante”, soluça a passageira, “viu? Está me deixando nervosa, não consigo mais dirigir. Vou parar aqui e a gente anda um pouco. Seque suas lágrimas e vamos jantar. O que podemos fazer? Não importa. Você está bem?”, ela não responde, desce e bate a porta.

3

Dia. Amin entra no carro, animado. Falam sobre a tia de Amin e a conversa que Mania teve com ela, que ele precisava crescer ao lado do pai. “Sua tia também quer que seu pai se case de novo. Quem sabe achar mãe e filha, uma esposa para você também. A dele cuida de você e a sua cuida dele, contanto que ele não bote as mãos na sua esposa”, brinca.

“De qualquer forma a esposa dele não será mais bonita que eu.” Amin responde que ela será melhor: “nada de minissaia, vestidos largos e ficará em casa, lavará a louça, e cozinhará pratos gostosos, tudo perfeito.” Mania concorda e diz que tem coisas mais importantes para fazer do que lavar a louça ou aspirar os tapetes. “Está certo. A nova esposa não terá tanto trabalho quanto eu. Você vai passar mais tempo com ela.” Amin se



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

descontrola, grita e a culpa por ter demorado para buscá-lo porque estava trabalhando. Desce do carro em movimento, e bate a porta.

2

“Se me lembro bem, da última vez você disse que ele estava cheio de contradições”, diz Mania para a mesma passageira do 6. “Sim, mas me enganei, não são contradições. Ele não vai se casar comigo.” Explica que ele disse que não daria certo, mas o que mais a incomodava era saber que ele estava pensando em outra pessoa. “O mais difícil é admitir que é difícil. Tenho vergonha em dizer que é difícil, porque eu pensei que tudo que eu gostava aconteceria”, diz com os olhos marejados, “acho que vou superar logo”.

“Você é modesta?”, pergunta Mania. “Por que seu véu está tão apertado? Não combina com você.” O nó se afrouxa e o lenço escorrega: revela que ela está careca. “Você cortou seu cabelo?”, Mania para o carro, “por que fez isso?” A passageira ri e chora ao mesmo tempo. “De qualquer forma combina com você. Deixe-me ver.” Deixando cair o véu, símbolo de submissão à lei divina e dos homens, ela descobre toda a cabeça. “O que sentiu quando fez isso?”, pergunta, “eu me senti ótima, parei de chorar. É a primeira vez que choro desde então”, responde. “Combina mesmo com você, você é muito bonita, de verdade.” A passageira se preocupa em colocar o lenço novamente, “não importa agora, deixe sua cabeça respirar.”

1



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Mania estaciona, do outro lado da rua está o carro do pai de Amin. “Ele pode passar a noite?”, ele nega. Amin entra, calado, e pede para ir para casa da avó. Mania concorda.

No subterrâneo da dezena

A estruturação do filme é construída numa dialética de diferentes materiais, ora uma representação realista ora uma numeração, o que dita um ritmo complexo por seu minimalismo na montagem. O discurso oscila entre transparência, lapidada em planos íntimos e carregados de pregnância dentro do carro, e a opacidade, materializada em blocos contendo cada qual sua numeração. Uma complexa relação a partir do universo feminino, e a forma de Kiarostami abordá-lo, instauram no filme uma crescente oscilação:

Dizemos mais complexas porque não se trata mais da fusão “fundo-forma”, dois conceitos que não fazem mais sentido na perspectiva atual, perspectiva que nos permite entrever a existência de uma síntese infinitamente mais orgânica, baseada na ideia de que “tudo deve funcionar em todos os níveis”, de que a forma é um conteúdo e de que um conteúdo pode gerar formas. (BURCH, 2008, p. 187)

A organicidade do filme desenvolve-se através do realismo tratado na representação de um cotidiano permeado por pressões, o universo de Mania é claustrofóbico como a câmera diante do dispositivo. Tecnicamente, o filme apresenta durante seus noventa minutos apenas três diferentes enquadramentos, o da motorista, do



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

passageiro, e o plano que acompanha a prostituta, único que olha diretamente para fora do veículo.

A câmera foi acoplada ao carro e Kiarostami, que não pôde ficar atrás, deitou-se nos bancos da parte traseira do veículo e, ligado por um ponto de som, transmitiu para a atriz detalhes do roteiro. Um instinto que lembra o dos Lumière ao filmar suas vistas sob “uma confiança um pouco instintiva dada a certa virtude do material e da técnica e, por conseguinte, uma espécie de invenção prática, de campo, de formas de representação” (AUMONT, 2004, p. 31).

Estamos, portanto, diante de uma situação em que a ação dramática quase desapareceu, substituída por uma área temático-verbal, em que o diretor quase abole sua intervenção durante a filmagem. Isso leva ao reforço do dispositivo, ou seja, ele se torna férreo e vem claramente à tona, é exibido. (BERNARDET, 2004, p. 102 – 103)

A atitude de Kiarostami em relação aos planos elimina sua presença física diante dos atores, sobretudo na ânsia de obter novas formas de representação através de um minimalismo da linguagem cinematográfica. Um “dispositivo” fecundo e inventivo no trato com o real e o seu acaso, arregaçando a realidade para obter sua estratégia dramática, melhor compreendida pela poética que perpassa a *mise en scène* e o plano (quadro).

No dispositivo do cineasta emerge a representação sobre o conceito: em suas atuações as pessoas filmadas interagem com o mundo ao redor, numa dissolução de



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

camadas obtida pela estratégia de dramatização, que nasce da físcia textual de um assunto (mulher) para desaguar nas pulsões de um dia de trânsito.

No filme-dispositivo, não há *mise-en-scène* no sentido clássico (decupar uma cena com base em exigências de ordem dramática) nem moderno (reconstrução da realidade com base na fragmentação), mas, antes, a definição de uma *estratégia visual* capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático. (OLIVEIRA, 2013, p. 137)

Fecunda de estratégia visual, a *mise-en-scène* de *Dez* é deslocada das noções clássica ou moderna, com diálogos mais soltos, exposição dos atores em ambientes públicos e não obedecendo a marcas de movimentos. Conservando a pregnância do real em representações respaldadas pelo plano estático, num minimalismo que mais objetiva do que representa, a autoria de Kiarostami é mais abstrata do que regente, mais se apropria do real do que se esforça para recriá-lo, em uma *mise en présence*:

O que aparece no ecrã torna-se semelhante ao que foi filmado, a impressão da realidade não nasce já de uma trucagem estilística dessa realidade, mas da autenticidade com a qual a realidade é mostrada no ecrã, pois planificação e montagem desempenham cada vez menos a sua função habitual de análise e reconstrução do real. Pelo contrário, a profundidade de campo e o plano-sequência, ao reintroduzirem o espaço e o tempo reais, e o estatismo da câmera de filmar, ao cessarem de fazer dela uma personagem do drama, tendem para dar uma imagem cada vez mais objetiva e realista dos acontecimentos e das coisas. É por isso que é necessário substituir a velha noção de *mise en scène* (demasiado ambígua porque evoca irresistivelmente a criação teatral e os seus artifícios) pela de *mise en présence*. Somos realmente



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

colocados na presença do mundo real e da instauração estética desse mundo, da sua passagem da existência material à existência artística, que se efetuam sem recurso ao arsenal de processos linguísticos tradicionais. (MARTIN, 2005, p. 293)

Bambeio de conceitos que, aplicados ao filme, surgem como sinônimos. O próprio paradoxo que instaura o filme é problemático em qualquer tipagem da *mise en scène*, sendo as variantes dessa noção substanciais no entendimento do devaneio autoral que o cineasta realiza. Outra nomeação para essa *mise en scène* abstrata, despertada por esse dispositivo que regula a narrativa e consequentemente a representação, é *mise en abyme*:

Na noção de representação, o dispositivo se mostra. É claro que se trata de um artifício, de um sistema, de uma escritura. Uma representação é algo que se fabrica comigo e que eu fabrico com o outro. Na realidade, é toda a relação do visível ao invisível que se articula em torno desse retorno do olhar para si. O mundo se apresenta como visível ao olhar. O que continua invisível é o próprio olhar. Contudo, na representação, esse invisível do olhar para si mesmo pode, por sua vez, tornar-se visível. *Mise en abyme*: figura da visibilidade da representação como dispositivo do mostrar. (COMOLLI, 2008, p. 98)

Mise en abyme, *mise en présence*, *mise en scène*, derivadas de um “dispositivo” que menos opera um texto do que uma dinamização da matéria pomposa com que trabalha. Refrações no conceito de uma dramaturgia, permitindo evidenciar uma



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

natureza complexa de sua substância, pois o “material cinematográfico é sempre refratário” (BURCH, 2008, p. 147).

Kiarostami dinamiza em *Dez* uma poética estruturada através de dialéticas que percorrem todos os níveis, desde parâmetros dramaturgicos até parâmetros estéticos, sublimando um tema tabu como o universo feminino no Irã. Dialética da representação, em sua variada *mise-en-scène*, do seu discurso, transparência e opacidade, do plano, espaço da tela e seu espaço *off*, e suas respectivas variações dentro do filme.

A câmera digital acoplada ao carro enquadra os personagens num ângulo levemente diagonal e contra *plongée* em planos que, além do motorista ou do passageiro, mostram a janela do automóvel recortando a movimentação do trânsito. Estática e potencializada pelo formato digital, a filmagem permite aos planos uma aderência maior ao tempo, uma duração que permite um maior envolvimento com os diálogos, os gestos, e principalmente com o implícito da situação.

A relação duração-legibilidade é, em si mesma, uma dialética: que não se trata apenas de encontrar a duração adequada à legibilidade de cada plano, mas de jogar com os graus de dificuldade ou de facilidade de leitura, tornando alguns planos muito curtos para serem lidos “confortavelmente” (desconforto da frustração) ou tão longos que podem ser lidos e relidos até a saturação (desconforto do tédio). São estes os polos (ou melhor, os vetores) da verdadeira dialética das durações... (BURCH, 2008, p. 75)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Planos sequências em que a dramaticidade das expressões, dos gestos, das sutilezas, evoluem de acordo com o desenvolvimento dos diálogos, produzindo uma tensão que sem a possibilidade da duração não poderia ser efetuada. Cada bloco possui sua autonomia e conseqüentemente sua inter-relação com a totalidade.

Outro parâmetro trabalhado pelo plano do filme é o constante avivamento das bordas, pulsando continuamente pelo movimento do trânsito na janela do carro, reiterado a cada freada ou olhadela disparada por motoristas curiosos com a câmera, e pelo som em *off*, que com sua potência estrutura todo um imaginário. Nessas diretrizes o quadro assume uma dialética que tensiona sua direção:

Considerar juntos o quadro-limite e o quadro-janela é, como acabo de dizer, justificado por sua própria reversibilidade em inúmeros casos, e é essa reversibilidade que põe em evidência a escolha de duplas de termos -abertura/fechamento, centrípeto/centrífugo- que são o avesso um do outro. Ora, resta entre essas duas noções, apesar de tudo, uma diferença maior, que esses termos podem mascarar, mas que a reflexão sobre o fora de campo e sobre o fora de quadro no cinema demonstrou: a saber que, se o primeiro é orientado e espacializado, o segundo não tem, propriamente falando, dimensão alguma. (AUMONT, 2004, p. 120)

No caso de *Dez*, o quadro-limite pode ser travestido pelo estatismo da câmera, destacando a presença das personagens dentro de um carro, situação em que a composição é organizada e espacializada, repleta das potências da profundidade de campo. Em momentos como o plano da prostituta, ou quando *Mania* discute com outros



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

motoristas, o plano assume o quadro-janela e já não há mais dimensões do fora do campo, ficando para o imaginário a solução desse devaneio.

Tipos de quadros que oscilam noções do centrípeto e centrífugo, construindo um jogo através do qual Kiarostami estrutura sua poética, desafiando noções cinematográficas num procedimento minimalista e inventivo, abordando o conteúdo feminino com uma forma que nos coloca ali, na ânsia daquelas situações e emoções, sentindo cada dilatação do tempo e sufocamento do espaço.

A dialética que estrutura o filme, e suas variantes, transcende a mensagem e refrata ao espectador uma democracia no significado. Além das questões sociais, culturais e políticas, e da construção singular, o que poeticamente Kiarostami mostra é que os dramas vividos pelas iranianas se assemelham muito às questões com que as mulheres ocidentais também precisam lidar. Atravessando a diversidade, as emoções humanas são iguais e inerentes a todos os seres, e é dessa forma que os personagens de Kiarostami conquistam a identificação do espectador e a significância da obra é exaltada ontologicamente.

Embarcando no devaneio do diretor, que habilmente conduz por entre camadas de ficção e realidade sua jornada cinematográfica, a certeza é que quando se trata das possibilidades de exploração e reconstrução do real o destino final está sempre um pouco além, no horizonte. Não obstante chegar, o mais importante é seguir a estrada com olhos lúcidos e bem abertos para as pessoas e a paisagem ao redor, como tão bem ensina Kiarostami.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930

Referências:

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema* São Paulo: Perspectiva, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

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

ISSN 2317-8930