

Jogos da alteridade no habitáculo: uma análise do dispositivo de confinamento em *Dez*, de Abbas Kiarostami

Roberta Veiga

Resumo: Se há uma matriz temática na obra de Kiarostami é, principalmente, o acompanhamento das perambulações de homens e crianças. Tal constante expõe um forte aspecto de sua relação com o cinema moderno: o Neo-realismo, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo, sempre se puseram a olhar andarilhos e andanças, nos espaços amplos e vazios, nas cidades ou em meio à aridez do sertão. Em *Dez* (*Iran*, 2002), essa matriz se condensa de forma radical. Manifesto de um olhar contemporâneo para o estar dos homens no mundo, o traço documental que caracteriza o dispositivo do filme é aquele que confina o espectador às idas e vindas do carro de Mania em seus trajetos cotidianos pelas ruas de Teerã. Mas, em que medida o habitáculo do carro, ao impor um controle excessivo nos procedimentos de filmagem, permite a evidência da vida ordinária, tão cara ao cinema moderno?

Palavras-chave: *Dez*, Kiarostami, neo-realismo, dispositivo de confinamento.

Abstract: Otherness tricks in the cubicle: an analysis of the confinement device in *Ten*, by Abbas Kiarostami. If there is a matrix in Kiarostami's work at all, it is mainly characterized by following men and children roaming. Such pattern reveals a deep aspect of his relationship with Modern Cinema: neo-realism, *Nouvelle Vague*, and *Cinema Novo*, have always looked at ramblers and their rambles through wide and empty spaces, through cities, or through barren deserts. In *Ten* (*Iran*, 2002), this matrix is condensed in a radical way. As a manifest of a contemporary regard of men and women's presence in the world, the documentary trace that characterizes the film device is the same one that confines the spectator into Mania's car and her everyday routes around the streets of Teheran. However, to what extent does the cubicle space of the car, that imposes an excessive control over shooting procedures, also allows the manifestation of ordinary life, which is so important to Modern Cinema?

Keywords: *Ten*, Kiarostami, neo-realism, confinement device.

Abbas Kiarostami é o cineasta dos caminhos. Em suas obras, as personagens estão frequentemente em busca de algo ou simplesmente perambulam. Nas cidades, nos descampados, nas montanhas, as crianças e os homens trilham pequenas ou longas trajetórias em percursos entrecortados por situações corriqueiras, tempos quase-mortos, acontecimentos naturais ou urbanos. Em um de seus primeiros curtas, *O recreio* (1972), durante quase quatorze minutos, um menino atravessa, apressado, campos cercados de arame farpado, neve, riachos, e segue lenta e indefinidamente pela beira de uma estrada. Em *O coro* (1982), acompanhamos o caminhar tranquilo de um velhinho surdo ser incomodado por uma charrete em alta velocidade. No longa, *Onde fica a casa de meu amigo?* (1987), uma criança procura a casa do colega de quem pegou distraidamente o caderno, passa por caminhos tortuosos, entre morros e bosques. Em *Gosto de cereja* (1997) e *O vento nos levará* (1999), vários trajetos de automóveis e buscas não muito simples se cruzam. Enfim, a pé ou de carro, os homens vivem seus caminhos. Os andarilhos de Kiarostami muito se assemelham ao homem ordinário que o cinema moderno¹ perseguiu.

Após o desastre das utopias que ele alimentou, dos pesadelos totalitários que realizou, como o cinema poderia seguir adiante nesse novo mundo que surgiu: “duro, amnésico, rodopiando sem razão, sem perspectiva, sem linha de fuga?” (História(s) do cinema, de Godard -1998). Do Neo-Realismo à *Nouvelle Vague*, o cinema procurou novas maneiras de se religar a vida dos homens, mas agora, depurado dos seus mitos, descrente de toda ilusão (a começar pela ilusão cinematográfica, pela sideração provocada pelos ‘efeitos de real’). (GUIMARÃES, 2005, p. 76)

A obra do cineasta iraniano surge dessa “sideração provocada pelos efeitos de real”, no embaralhamento da fronteira entre ficção e documentário e na des-espetacularização das narrativas, que o diretor consegue com a atuação de não-profissionais, mas, principalmente, apostando na duração de ações anódinas. Como diria Bazin sobre *Ladrões de Bicicleta*, de De Sica, “um homem anda na rua e o espectador se surpreende com a beleza do homem que anda” (BAZIN, 1991, p. 284). Segundo o autor, para De Sica e Rossellini, “trata-se de repudiar as categorias da interpretação e da expressão dramática para obrigar a realidade a entregar seu sentido a partir unicamente das aparências” (p. 319). Bazin afirma que Rossellini não faz seus atores interpretarem, mas apenas estarem diante da câmera de uma certa maneira. Os personagens valem mais por seus gestos do que pelos sentimentos que expressam.

De fato, há proximidade entre Kiarostami e a estética neo-realista, cuja originalidade é, segundo Bazin, não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista *a priori*. “O neo-realismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende, *a posteriori*, deduzir os ensinamentos neles contidos. Ele é

1 Adotamos aqui a concepção de cinema moderno, apresentada e discutida ao longo do livro *Cinema II: Imagem Tempo* de Gilles Deleuze (1990).

uma fenomenologia". (p. 281). Essa reflexão acerca do mundo que faz cinema, instigada não apenas pelo prolongamento do vagar dos personagens, mas também pela duração nos objetos e paisagens (como em *Five*²) faz da obra de Kiarostami uma atualização da memória do cinema moderno. *Dez* parece um gesto exemplar dessa atualização enquanto é uma inscrição contemporânea.

Ao contrário dos outros filmes do diretor, em que a paisagem é tão importante quanto a presença das personagens soltas no mundo, que se dá na liberdade e extensão de movimentos nos locais abertos, em *Dez* o espaço e o ponto de vista são sempre os mesmos. Mais próximo de uma linguagem televisiva, no filme a profundidade de campo dá lugar à valorização da espessura da imagem. Não vemos o ponto de fuga, aquele fundo do quadro que parece se estender. Estamos colados às imagens e aos corpos. O horizonte amplo das imagens do mundo é oferecido aos cacos: rápidos fragmentos das ruas da cidade de Teerã rebatem no vidro da frente ou tentam se esgueirar pelas janelas laterais do carro de Mania (Mania Akabari).

Já explorado em outros filmes, agora o movimento do carro é o espaço cinematográfico por excelência. Caso pensemos na escolha do carro tanto como possibilidade de exibir "percurso" quanto como metáfora da mobilidade, do mundo e do cinema, estamos ainda próximos de outros filmes de Kiarostami e do neo-realismo. Lembremos, por exemplo, *Viagem à Itália* (Itália/França, 1953), de Rossellini, no qual um casal (interpretado por Ingrid Bergman e George Sanders) discute a relação dentro do carro durante o caminho para as férias³. Mas tal conclusão, para *Dez*, é questionável.

De um lado o dispositivo do filme parece deixar o mundo se exhibir. De outro, as formas de controle se impõem ao mundo para constrangê-lo a um mecanismo específico de visibilidade. Tal paradoxo revela um olhar intrigado com o estatuto da imagem no mundo de hoje. Em *Dez* não é mais a câmera de cinema que se movimenta pelo mundo expondo-o, é o carro em movimento que revela o movimento de um mundo que é construído de seu interior para a câmera. O carro é o espaço filmado, o habitáculo que constrange as relações e os corpos, seja o dos personagens, o do cineasta ou o do espectador.

Protocolo estrito

Dez possui uma estrutura de composição rígida. Nas palavras de Jean-Claude Bernadet (2004, p.20), trata-se de um "protocolo estrito", sistema de coerções livremente escolhido

2 *Five* (2004) é um filme de Kiarostami que liga cinco curtas a partir de uma estrutura rígida de composição — planos de sequência em enquadramentos fixos e sem nenhuma montagem. Em cada curta, acompanhamos a duração de alguns movimentos de pessoas, da natureza ou de objetos.

3 "(...) eu passo muito tempo no meu carro. Tenho minhas ideias, penso sobre minhas histórias e planos, meus rascunhos, então acho natural colocar isto nos meus filmes. Meu carro é, na verdade, minha casa móvel (...) é a viagem: ir de um ponto a outro. Na nossa cultura, viagem não significa necessariamente ir de um lugar para outro. Pode ser uma 'viagem natural': qualquer mudança de ideias pode constituir uma viagem. Os poetas a chamam de 'a viagem sem pernas e braços'. Há uma lógica atrás disto. Sempre dou carona não somente para ajudar os caroneiros, mas porque eu gosto de ver e experimentar tipos diferentes de comunicação" (Abbas Kiarostami). <http://www.zetafilmes.com.br/interview/kiarostami.asp?pag=kiarostami>. (Último acesso em março de 2008)

e determinado pelo diretor. Desde a forma de dispor os elementos para a filmagem até a composição final, Kiarostami obedece a regras formuladas por ele mesmo para alcançar um mecanismo de visibilidade específico determinante da relação com os corpos filmados e orientador da escritura formal do filme. Aí, o que se vê é instituído *pelo* e *no* dispositivo: um aparato fixo, criado menos para construir uma narrativa, do que para colocar atores/personagens em conflito e flagrar acontecimentos quaisquer passíveis de serem vividos no carro.

São duas câmeras fixas sobre o capô do automóvel, uma direcionada para o motorista e outra, para o carona, que enquadram todas as manifestações das personagens naquele reduzido espaço. Ao longo dos diálogos, as câmeras vão se alternando, focalizando um e outro. Elas apenas se afastam ou se aproximam, através do *zoom*, acompanhando as falas. Só há dois tipos de material provenientes de uma ou de outra câmera, o que permite apenas a alternância entre os planos de Mania, a motorista, e os do personagem ao lado, planos esses cortados e ordenados em *dez* blocos, em função das conversas e reações das personagens. Não há roteiro prévio. Um microfone escondido é usado durante a filmagem como canal de comunicação entre o diretor e os atores. As câmeras digitais suprimem a necessidade de iluminação exterior, ou de qualquer operador, e o diretor não é aquele que comanda de fora o posicionamento dos atores. Os olhares por trás das câmeras são substituídos pela *fixidez* do olho eletrônico.

Assim como o conjunto da obra de Kiarostami, o cinema moderno sempre apresentou a fragilidade dos corpos através de atos desconectados, reações imprevistas ou não-reações, de deslocamentos e deriva. Muitas vezes os corpos se tornam minúsculos frente às paisagens amplas e à possibilidade de vagar sem rumo, quer seja em meio a muita gente, como acontece com Cleo (Corinne Marchand) nas ruas de Paris, em *Cleo das 5 à 7* (Itália/França, 1962), de Agnès Varda, quer no isolamento do alto de uma montanha numa ilha ao norte da Sicília, como acontece com Karin (Ingrid Bergman), em *Stromboli* (Itália, 1949), de Rossellini. Em *Dez*, o corpo é visto de perto e ampliado, pois a câmera está muito próxima. É visto pela metade, o tempo todo em plano médio, semi-imobilizado pela restrição do espaço do carro, e sempre do mesmo modo: o sujeito está assentado na poltrona.

A composição final da obra ainda segue o sistema de coerções determinado pelo diretor: *dez* blocos ou sequências, numeradas de 10 a 1, perfazem um total de 90 minutos de exibição. O filme é uma série na qual o conjunto de blocos é o denominador comum, e a variação está na organização interna de cada um deles. Os números, que aparecem entre um bloco e outro, marcam intervalos, e os blocos se assemelham a pílulas de um programa televisivo.

De 10 a 1, são apresentadas as sequências em que Mania dirige seu carro e trava diálogos com os passageiros: o filho, a irmã, a amiga, uma senhora idosa e uma prostituta. A cada conversa, sentimentos, conflitos e relações vão sendo construídos pelo discurso das

personagens. Um fio tênue se insinua em todos os blocos e os liga a um ponto comum, havendo mais uma vez serialização. Assim como de 10 a 1, há um decréscimo na escala numérica, a cada sequência dos 10 blocos há perdas na vida e nos investimentos afetivos de Mania, que se estendem às histórias dos personagens que a acompanha: a prostituta que diz ter entrado nessa vida por ter sido rejeitada pelo namorado, a moça que raspa todo o cabelo logo após o término do noivado, e a senhora idosa cuja única atividade que lhe resta é ir ao templo rezar.

Uma vez que estamos sempre dentro do carro e não sabemos quanto tempo passou, e que há apenas pistas sobre tudo isso dadas pelos discursos, a temporalidade em *Dez* é comprimida. Nesse tempo contraído, Mania vai perdendo o filho, Amin, pela distância moral, já que ele não aceita seu segundo casamento; pela distância física, quando Amin se muda para casa do pai; e ainda pela distância cotidiana e afetiva, ele se nega a seus carinhos, trata-a com rispidez e certo desprezo. O descompasso entre suas atitudes e as determinações da sociedade opressora em que vive, e que o menino defende bravamente, a faz ocupar uma posição ambígua entre a culpa e o desejo de liberdade. Por outro lado, esse decréscimo afetivo, não pode levar à imobilidade da personagem. Apesar de estar ainda presa às convenções sociais, ela mantém suas escolhas pelo trabalho e pelo segundo casamento. Alimentada pelos encontros que tem com as mulheres com as quais convive brevemente em seu percurso, Mania resiste. O mesmo artifício social que constrange, duplicado cinematograficamente no confinamento, implica resistência.

Carro-campo, carro-corpo

No cinema moderno, como o de Godard, ou naquele que o precedeu e o inspirou, como o de Bresson, os personagens podem ser vistos de costas, pela metade, desenquadrados. Essas manifestações fragmentam o corpo para colocar em jogo a presença-ausência própria da imagem. Ao limitar a visão, as bordas do quadro exercitam a sedução de nunca dar a ver o todo. Se o quadro é a força que permite ao cinema oferecer e ao mesmo tempo negar a imagem, em *Dez*, não é assim que os corpos são constrangidos. O quadro é descaracterizado quando não é mais possibilidade de obliteração do olhar e nem escolha do recorte. O cineasta não escolhe formas de enquadrar, a câmera está ali e um enquadramento rígido já foi imposto. Cada câmera circunscreve automaticamente um personagem que, ao se mover, só pode sair muito pouco do campo de visão. Se há desenquadramento, não é opção. Os corpos aparecem o tempo todo, sempre à mesma distância, na cena que perdura ao se repetir. Há pouco a ser visto mas o que é visto é uma constante presença.

“Ao volante, estamos como no cinema, com uma tela em *cinemascope* diante de nós, duas telas laterais e a possibilidade de realizar um *travelling* extraordinário no meio da natureza”, ou da cidade, “é um *travelling* permanente, como que um movimento de

grua" (KIAROSTAMI *apud* BERNADET, 2004, p. 40). No automóvel, as pessoas estão sentadas uma ao lado da outra, olhando para a frente, e, ainda que conversem, quase não se movem. É o carro que se desloca. Ora, no cinema, também estamos sentados uns ao lado dos outros, acomodados em poltronas, olhando a tela à frente. Estamos quase imóveis, o único movimento é o do filme. Grande e retangular, o vidro da frente do carro reflete paisagens que se alternam, tal qual uma tela de cinema. Há uma reprodução do aparato cinematográfico no dispositivo do filme: o confinamento do confinamento.

Visto que o espaço do carro coloca os personagens lado a lado e nunca face a face, em *Dez* não há jogo de campo e contra-campo, prevalece a alternância das duas tomadas, a do lugar do motorista e a do lugar do carona. Se o campo é visto de frente, o espectador é que está no contra-campo. Ele está sempre no mesmo lugar, diante dos personagens que, por sua vez, olham para a frente, para o vidro frontal do carro. Se o vidro frontal do carro é a tela de cinema, o espectador está atrás das câmeras, olhando de frente. E se, pelo vidro os personagens vêem os espaços da cidade que percorrem, o espectador está lá também, no espaço urbano, diante do vidro-tela do carro. Seu olhar não é mais o do intruso que é devolvido pela superfície da tela, como diria Serge Daney (1983, p. 174) acerca do espectador do cinema moderno. Também não há mais possibilidade de escrutínio, de se esperar algo a ser revelado por trás da imagem, como diria o mesmo autor acerca do cinema clássico. O espectador foi capturado pela imagem.

"Quando se filma do interior (do carro) as pessoas do exterior não sabem que estão participando do filme" (KIAROSTAMI *apud* BERNADET, 2004, p. 40). Se seguirmos essa analogia, o fora-de-campo seria ele mesmo um campo cinematográfico, não mais o mundo imaginado e negado, mas as imagens do mundo que se vê através das janelas do veículo de *Mania*. O carro avança e essas imagens oferecem-se à câmera em fluxo acelerado, nas relações que mantém umas com as outras e com o corpo-carro que as detém, sem as conter. É impossível ver ao mesmo tempo o que se passa no filme e reter as imagens urbanas que surgem ao acaso. Elas não são organizadas em nenhum enquadramento específico, apenas passam pelo quadro-tela-vidro-do-carro.

O percurso de *Mania* pela cidade real torna aleatórias as imagens do mundo exterior. A constante locomoção e rapidez do carro fazem com que essas imagens e reflexos da tela-vidro deslizem umas sobre as outras sem parar. O vidro frontal do veículo não é uma superfície branca que barra as imagens, mas uma superfície transparente que permite enxergar através dela, ao mesmo tempo em que produz reflexos quando exposta à luz. Poderíamos dizer, então, que o cinema de Kiarostami vai emergir do mundo. Mas o mundo que se esgueira pelas janelas laterais, que se vê no reflexo do vidro, ou através dele, já é ele mesmo imagens que se sobrepoem refletidas e rapidamente se transformam. Como as imagens da tevê de que nos fala Daney (p. 175), as de *Dez* têm o ritmo acelerado da cidade, fluxos que surgem através do carro em movimento. Concordamos ainda com Deleuze (1990, p. 207), quando nota que, depois da cinematografia moderna

e do desenvolvimento da linguagem televisiva, é o mundo que se põe a fazer cinema e não o cinema que se impõe ao mundo. Se a realidade que se abre para o vidro frontal do automóvel parece, num primeiro momento, negar a representação e simplesmente se oferecer aos olhos, por outro lado, quando carro é tomado como espaço do cinema, tal abertura é para um real que já é filme sem saber.

Os gestos de Mania são controlados e adestrados pelo carro, que exige o manejo de seus micromecanismos: passar a marcha, virar o volante, olhar os retrovisores. Seu corpo se torna tão funcional quanto a máquina se torna parte dele. Esse segundo corpo, carro-corpo, é ao mesmo tempo o lugar do confinamento e da liberdade do movimento: um entre-lugar. Pode estar em qualquer lugar ao mesmo tempo. As personagens não estão em nenhum outro espaço e a ação de dirigir revela muito pouco da qualidade da relação das pessoas com os lugares. Nada podemos saber de seus pertencimentos pela forma com que se apropriam e se deslocam nos espaços comuns, institucionais, domésticos. Cabe à conversação indicar as relações entre o sujeito e seus universos existenciais, sua inscrição física e simbólica. O automatismo do corpo de Mania ao volante é contrastado com as conversas, com as relações que surgem dali.

Pressionar o olhar e a escuta

Ao levar ao limite o confinamento das personagens e sujeitar os espectadores a um espaço exíguo de projeção, no qual o olho pouco se movimenta, Kiarostami cria uma tensão que institui um domínio agonístico, no qual o conflito leva ao incessante deslocamento das personagens, tirando-as de suas certezas tanto quanto aos espectadores. Não é sem tensão que acompanhamos a relação de Mania com seu filho. Como já observamos, a personagem parece oscilar entre suas convicções como mulher e a culpa de uma maternidade que a espreita, e esse conflito nos atinge através de um discurso entrecortado e recorrente. Junto com ela e com os outros personagens, de modo muitas vezes frágil e precário, somos levados a pensar nas formas de controle e de poder a que estamos submetidos. O filho, Amin, encarna uma presença dúbia, ao pré-figurar o homem no corpo e voz de menino. A figura de uma criança que desafia a mãe com arrogância transborda do corpo, faz duvidar de seus gestos, deixar entrever algo do despotismo masculino a que a mulher mulçumana está sujeita. O dispositivo que, em *Dez*, disciplina com severidade os modos de ver coloca em questão ao mesmo tempo outros mecanismos disciplinares atuantes na sociedade, como a introjeção da tradição e da culpa nos sujeitos⁴.

Com seus mecanismos de constrangimento, *Dez* opera o contrário do cinema ilusionista típico das narrativas lineares e palatáveis: quebra a expectativa em relação ao que se vê. Não há amarras de um enredo que possa ser previamente pressuposto pelos espectadores, guiando os acontecimentos e cooptando personagens, objetos e mundos para

4 Sobre a noção do dispositivo disciplinar, conferir Foucault (1987) e (1979).

dentro de uma trama. Não há objetos, o mundo é construído dentro do carro, o espaço é um cubículo, e a cena sempre a mesma, enxuta e minimalista. Assim como também não há contrato de gênero que acomodaria o espectador em relação a suas expectativas. E nesse sentido, novamente, Kiarostami acolhe a batalha do cinema moderno contra um cinema de inspiração clássica, também pela via da impotência do espectador, como queria Artaud DELEUZE, (1990, p. 201). Não se trata da impotência do pensamento gerada pelos falsos *raccords*, mas da pressão do ver exercida no olhar e no corpo do espectador.

O espectador não se envolve numa narrativa cronológica, cujo desenlace final espera, mas é lembrado de que está diante de um quase-programa que se dá em episódios da mesma situação cotidiana, entrecortados pela numeração que marca os intervalos. Distante das amarras dos desgastados roteiros de ficção ou da verdade dos documentários de modelo sociológico⁵, o espectador está preso à arquitetura audiovisual e solto nos percursos dos diálogos de *Mania*, ele vivencia a presença constante dos personagens, de um outro mundo construído nas conversas ordinárias daqueles que o habitam. É pela ênfase na expressão e no mínimo gesto dos personagens na cena do discurso, pela evidência da presença deles dada pela pressão do encerramento no carro, que o espectador deflagra o lugar do outro.

Todos os mecanismos de *Dez* poderiam levar à suposição de que a crença do espectador é estar defronte ao real. O olhar seco da câmera que capta todos os movimentos, os poucos cortes, a não intervenção do diretor, diminuiriam as mediações, fazendo crer que não há atores ou *mise en scène*, mas a vida ela mesma. Contudo, nem a crença na presença real do outro, “nem o apagamento (sempre ideal) daquele que se posta diante do outro”, daquele que filma, garantem a relação de alteridade, “a passagem de um ao Outro” num filme (GUIMARÃES, 2001, p. 80). Para Guimarães, ao tentar descrever como os filmes expressam a alteridade, buscamos equivocadamente definir o outro a partir de atributos que o incluem numa classe, gênero, quer dizer, pela via da identidade, o que acarreta tipificações. Segundo o autor, para vencermos essa dificuldade de reencontrar o outro nele mesmo, para além de nossas projeções, é preciso desconstruir “tanto a aparente evidência da presença do outro no documentário, quanto sua encenação no filme ficcional”.

A tentativa de vencer essa dificuldade não implica, contudo, no apagamento (sempre ideal) daquele que se posta diante do outro, mas antes, de fazer com que a diferença nasça e alimente-se da interlocução, de tal modo que a alteridade seja produzida pela negociação (o que não exclui o conflito e o desentendimento) e pela polifonia que a anima. Conhecemos muito bem as estratégias de apagamento daquele que filma ou narra: a televisão não se cansa de renová-las, valendo-se tanto do interrogatório policial quanto da pesquisa de opinião, sem falar dos documentários científicos ou das videocrônicas de

5 A denominação “modelo sociológico” foi proposta por Jean-Claude Bernadet, no livro *Cineastas e imagens do povo*, para designar os documentários, produzidos na segunda metade dos anos sessenta, que eram regidos por uma ‘voz do saber’, que se apresentava como detentora da verdade sobre a realidade filmada.

viagem exibidas pelos canais de TV paga. (GUIMARÃES, 2001, p. 82)

Para que a negociação seja conflituosa e polifônica, é preciso que o dispositivo criado pelo diretor mantenha a tensão entre a crença e a dúvida do espectador em relação àquilo que vê. Se for solicitado ao espectador ser plenamente consciente, capaz de transformar a presença dos atores em objetos do imaginário (como diria Rosenkrantz acerca do teatro⁶), ou, ao contrário, a aceitar completamente o imaginário que lhe é dado pela ilusão cinematográfica (como diria novamente Rosenkrantz acerca do cinema), estaríamos, no primeiro caso, diante de uma relação de oposição com o que é visto, de forma que a negociação não seria possível, ou então, no segundo caso, diante da total identificação do espectador com o que é visto, o que minimizaria enormemente as dúvidas, de forma que também nesse caso a negociação e a polifonia estariam em risco.

A alteridade está na forma como o dispositivo do filme modula a relação. Quanto menos tipificada for essa relação, quanto menos revelada estiver para o espectador, maior será a oscilação entre próximo e distante, entre ser e parecer, entre crer e duvidar, e ainda entre dimundos possíveis. É preciso que o espectador experimente, no sentido de sofrer, realmente, a travessia de um mundo para outro, ao invés de se projetar completamente num mesmo mundo ou crer na simulação do mundo do outro. "... a relação entre identidade e alteridade surge num jogo complexo entre o reconhecimento e o desconhecimento, feito tanto de espelhamentos e refrações quanto de opacidade e aspereza" (GUIMARÃES, 2001, p.82).

Sabemos que em *Dez*, não há mais a figura do narrador que conduz a obra, seja pela orientação do olhar da câmera, seja pelas amarras de um enredo que a história impõe a esse mesmo olhar. As personagens estão diante de nós, como que flagradas no comum de sua rotina, no evoluir do carro pela cidade. Porém, como afirma Guimarães, o apagamento da figura do narrador não garante por si só a experiência da alteridade. O que há em *Dez* é antes a mudança de posicionamento do diretor e do estatuto concedidos a seu controle. Kiarostami está plenamente consciente disso, impõe, sistematicamente, desde o início, as regras de um jogo do qual ele mesmo participa. Constrói seu protocolo minimal para, no ato da filmagem, poder trocar seu ponto de vista da cena e deixar que suas personagens só existam para o olho eletrônico da câmera, para que as conversas ocorram ali naquele espaço e tempo recortados por duas lentes que pouco se movimentam num espaço fechado. Ele afirma que sua presença se tornou ainda mais necessária com as supressões da equipe e da parafernália técnica. Menos que dar as ordens por trás da câmera, o que propõe é um jogo (de regras rígidas), do qual participa, do banco de trás do carro. Segundo o diretor, esse procedimento gerou ao mesmo tempo maior proximidade dos atores entre si e com a câmera, e a maior intimidade dele com sua obra.

No primeiro bloco já fica evidente quanto o rigor do dispositivo vai exigir dos

6 Cf. Rosenkrantz *apud* BAZIN, 1991.

personagens e tensionar a relação com o espectador. Durante cerca de quinze minutos de calorosa discussão entre Mania e Amin, vemos apenas o garoto que ocupa quase o quadro inteiro. Da mãe, ouvimos apenas a voz. Uma vez que a câmera não se afasta e o plano não pode se abrir para dar a ver quem está dirigindo ao lado, a expectativa em relação ao jogo do filme aumenta. Ao mesmo tempo, há uma tensão em torno do menino que é visto, pois somos obrigados a segui-lo em sua fala constante e irritadiça, e em sua recusa em ouvir a mãe. Desse confronto vão surgindo pistas sobre as personagens e a relação que as envolve.

A pressão do confinamento sofrida pelos atores se traduz nas personagens e no espectador, que é levado a confrontá-los. O fato de ora um personagem, ora outro, ocupar o plano inteiro, coloca o espectador face a face ora com um, ora com outro. Ele precisa acompanhar os discursos atentamente, pois não há nas imagens pistas que situem as personagens. Como a câmera está muito próxima e o ambiente é muito reduzido, o espectador está quase dentro do carro, sendo forçado à intimidade com seus ocupantes⁷. Essa intimidade é bem diferente daquela criada pela identificação nos melodramas. Ela é tensa, impele o espectador a se colocar num diálogo que se refaz a cada bloco, retomando um embate que não se resolve. Ele se deflagra como um terceiro, que, imobilizado, está preso à poltrona que não é a do carro de Mania. A ideologia do espetáculo é deflagrada, quando ele toma consciência de sua impotência.

Ao mesmo tempo em que estamos muito próximos das personagens que discutem suas vidas desenhando-as sutilmente, estamos de fora. De resto, há consciência desta dificuldade de envolvimento afetivo, pois não há como interferir nos diálogos e nem como sair dali. O mundo daquelas personagens é estranhado: o dispositivo que aprisiona é o mesmo que exclui. O dispositivo que aproxima é o que distancia. Só resta a evidência do olhar e da escuta. O protocolo é criado para flagrar todas as falas que ocorrem no carro, estar aberto aos imprevistos e para que a duração própria dos discursos se imponha à montagem final dos blocos.

[...] procuro sempre acidentes de percurso e imprevistos nas filmagens. Dessa forma, trabalho com cada ator em separado. Nenhum conhece as falas de seu interlocutor. As respostas têm de ser surpreendentes; o suficiente para dar a eles a possibilidade de encontrar um segundo estímulo para responder assim que passe o efeito surpresa. Nunca há ensaio coletivo. Tudo deve ser novo. A relação entre mãe e filho — já bastante particular na vida real — parecia, no filme, ainda mais intensa. [...] Ambos conheciam as falas que deveriam pronunciar, mas não podiam prever as respostas dos outros. O efeito surpresa é o que transmitia espontaneidade à relação (KIAROSTAMI *apud* BERNADET, p. 262).

O ato da conversação permite que cada personagem seja construída ao longo da

7 “O carro é simplesmente uma bela ideia. Não se trata apenas de um meio de locomoção que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, um habitáculo muito íntimo com uma grande janela cuja vista não para de mudar” (Kiarostami *apud* Bernadet, 2004, p. 40).

enunciação — que pode ser interrompida, contrariada ou não — pois cada fala deve ser refeita a cada proposição do outro. O discurso das personagens não surge como enunciado pronto. Ele se dá em função da fala do outro, já que a dinâmica da conversação explícita o processo de interação, de revisão das expectativas e rearranjo do que está sendo dito. As personagens não falam de si para a câmera, mas tentam compartilhar um horizonte de sentido. Tal tentativa dificulta a tipificação, pois a ênfase é na relação, principalmente no caso de Mania e seu filho, em que o conflito é explícito, em que há sempre embate, argumento e contra-argumento. Uma personagem cria a imagem da outra, que por sua vez tenta desfazê-la, criando uma outra imagem da primeira e assim circularmente, de forma a barrar uma psicologização estrita de cada um: as diferenças não são apagadas, mas conflitadas. Assim também com o percurso da prostituta que, ao entrar no carro, encontra a resistência prévia de Mania a sua marginalidade. Ao longo da conversa entre ambas, essa imagem vai se diluindo, de tal modo que ela é uma pessoa comum ao sair do carro, fazendo-nos crer que poderemos sair com ela.

Segundo Jean-Luc Nancy, Kiarostami parece afirmar em seus filmes: “eu não vou deixar você se distrair, ao invés de esperar pela ação ou pelo desfecho, olhe para cada imagem em si e para a forma como ela se organiza internamente” (2001, p.11). Para o autor, essa evidência do filme sempre envolve um ponto cego dentro de sua própria obviedade e por isso se apoia no olho. Porém, o ponto cego não tira o olho de seu foco nem produz uma privação da vista, mas antes, a abertura dos olhos que são pressionados a olhar. Essa “pressão sobre o olhar” (NANCY, 2001) alcança também a escuta. A conversação constante faz do espectador uma presa dos discursos, pois são eles que instituem o que há de narrativo no filme: as relações entre Mania e Amin, e entre ela e os outros caronas, repletas de tensões, conflitos, ajustes e afinações.

“Nos meus filmes o carro é ao mesmo tempo uma liberdade e uma coerção tanto para mim como para meus personagens” (KIAROSTAMI *apud* BERNADET, p. 43). Para Bernadet, Kiarostami aponta para uma estética do carro a partir da tensão gerada pelo binômio coerção-liberdade, o que distingue *Dez* de todos os seus outros filmes nos quais não há a imposição de tais estratégias coercitivas. Está traçado o duplo jogo do dispositivo (FOUCAULT, 1979, p. 233), o aparato criado para confinar atores, personagens, espectadores e diretor oferece como contrapartida a possibilidade de se apanhar na evidência do filme a própria evidência da vida ordinária de Mania, seu filho e dos demais sujeitos com quem ela compartilha o espaço do carro.

Referências

- BAZIN, A. (1991). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- BERNADET, J. C. (2004). *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1985). *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.

- DANEY, S. (1983). *La Rampe*: cahier critique 1970-1982. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, G. (1990). *Cinema II: a imagem- tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- FOUCAULT, M. (1979). *Microfísica do poder*. MACHADO, R. (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____. (1987). *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes.
- GUIMARÃES, C. (2001). O rosto de outro: ficções e fabulação no cinema segundo Deleuze. In: LINS, D. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- KIAROSTAMI, A. (2004). Duas ou três coisas que sei de mim. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify.
- NANCY, J. L. (2001). *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. Bruxelas: Yves Gevaert.

ROBERTA OLIVEIRA VEIGA, com doutorado em Comunicação Social pela UFMG, é pesquisadora e professora visitante na University of Texas at Austin (RTF Department, Communication College). Integra a equipe de editores da revista "Devires Cinema e Humanidades"

roveigadevolta@gmail.com

*Artigo recebido em março de 2011 e
aprovado em abril de 2011*