

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

*Mimesis*, pensamento e cinema digital:  
imagem-corpo em *Dez*, de Abbas Kiarostami

Juiz de Fora

Março 2013

Tomyo Costa Ito

*Mimesis*, pensamento e cinema digital:  
imagem-corpo em *Dez*, de Abbas Kiarostami

Dissertação apresentada, como requisito para  
obtenção do título de Mestre, ao Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação da  
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção  
Alvarenga.

Juiz de Fora

Março 2013

Tomyo Costa Ito

TOMYO COSTA ITO

Mimesis, pensamento e cinema digital - Imagem-corpo em Dez, de Abbas  
Kiarostami

**ORIENTADOR: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação, área de concentração em Comunicação e Sociedade da  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovado em 26/03/2013

---

Prof. Dr. Nilson Assunção (Orientador – UFJF)

---

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Junior (Membro titular interno – UFJF)

---

Prof. Dr. Cezar Migliorin (Membro titular externo – UFF)

## RESUMO

COSTA ITO, Tomyo. *Mímesis*, pensamento e cinema digital: imagem-corpo em *Dez*, de Abbas Kiarostami, 2013. 103f. Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

Esta pesquisa tenta mimetizar os modos de pensamento traçados pelas articulações das imagens e sons do filme *Dez*, de Abbas Kiarostami, a partir de um modelo ensaístico inspirado no método benjaminiano. Realizamos um mapeamento do conceito de *mímesis* de Walter Benjamin identificando pontos estratégicos para a construção de nosso ensaio. Apresentamos os dois grandes modos de pensamento do cinema segundo a classificação de Gilles Deleuze, explicitando suas diferenças: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Descrevemos o modo de utilização das técnicas cinematográficas em *Dez* a partir das categorias de espaço de produção e de espaço fílmico. Analisamos as imagens de *Dez*, com base na descrição realizada anteriormente, evidenciando que o modo de pensamento engendrado pelas imagens corresponde ao da imagem-tempo, apontando o conceito de imagem-corpo como uma possível subcategoria. Ao final do trabalho, apresentamos nossa tentativa de mimetizar o modo de pensamento do filme a partir da imagem-corpo, buscando suscitar, no leitor, imagens, que, por meio da escrita, possam estabelecer uma configuração comum com o modo de pensar do filme.

**Palavras-chave:** mímesis; pensamento; cinema digital; imagem-tempo; imagem-corpo.

## ABSTRACT

This research tries to mimitize the modes of thought constructed by the images and sounds of the film *Ten* by Abbas Kiarostami through a model inspired by the essayistic method of Walter Benjamin. We conducted a mapping of the concept of mimesis in Benjamin's writings identifying strategic points for the construction of our own essay. We also work two major ways of thinking cinema according to the classification of Gilles Deleuze, explaining their differences: the movement-image and time-image. We describe the use of techniques in the film *Ten* with the help of the categories of production space and filmic space. We analyzed the images of *Ten*, based on the description previously performed, showing that the mode of thought engendered by the images corresponds to the time-image, showing the concept of body-image as a possible sub. At the end of the paper, we present our attempt to mimitize the mode of thought of the film through the concept of body-image, seeking to raise images through writing, with the goal of establishing a common configuration with the thinking of the movie.

**Key-words:** mímesis; thought; digital cinema; time-image; body-image.

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, que sempre apoiaram minhas escolhas.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Nilson Alvarenga, pela orientação que sempre me colocava para fora do pensamento, pela parceria profissional e, principalmente, pela amizade criada durante esses dois anos.

À Marília Xavier, pela amizade e pelas profundas discussões sobre cinema.

À Ana Cristina, secretária do Mestrado, por sua disponibilidade e eficiência para atender a todos os alunos e pela paciência e cuidado.

Ao Marcelo Carvalho e ao Fabrício Silveira pela interlocução teórica.

Aos colegas do Mestrado, pela troca de ideias e pela divertida companhia nas viagens a congressos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, pelas contribuições à pesquisa.

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora

*Walter Benjamin*

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
1.1 MODO DE APRESENTAÇÃO.....	14
<b>2 SOBRE O CONCEITO DE MÍMESIS EM WALTER BENJAMIN.....</b>	<b>20</b>
2.1 A TEORIA DA LINGUAGEM.....	21
2.2 APRESENTAÇÃO DA VERDADE: A ENTREGA MIMÉTICA E A IMAGEM DIALÉTICA.....	30
<b>3 A IMAGEM DO PENSAMENTO DO CINEMA EM GILLES DELEUZE.....</b>	<b>36</b>
3.1 UMA FORMA QUE FAZ PENSAR E QUE PENSA.....	37
3.2 A CRISE DO ESQUEMA SENSORIO-MOTOR: DO MOVIMENTO AO TEMPO.....	39
3.3 O PENSAMENTO DA IMAGEM-MOVIMENTO.....	43
3.4 O PENSAMENTO DA IMAGEM-TEMPO.....	46
<b>4 ANÁLISE FÍLMICA DE <i>DEZ</i>.....</b>	<b>52</b>
4.1 CINEMA, TECNOLOGIAS DIGITAIS E INOVAÇÃO FORMAL.....	53
4.2 ESPAÇO DE PRODUÇÃO E ESPAÇO FÍLMICO.....	57
4.3 ESPAÇO DE PRODUÇÃO: A RELAÇÃO CÂMERA-DIRETOR-ATOR.....	57
4.4 ESPAÇO FÍLMICO.....	63
4.4.1 A <i>montagem</i> .....	75
4.5 A PRODUÇÃO DE NOVAS REALIDADES.....	77
4.6 CAMINHOS DE <i>DEZ</i> .....	79
<b>5 O CONCEITO DE IMAGEM DE <i>DEZ</i>.....</b>	<b>81</b>
5.1 <i>DEZ</i> COMO IMAGEM-TEMPO.....	84
5.2 O CONCEITO DAS IMAGENS DE <i>DEZ</i> : A IMAGEM-CORPO.....	89

5.3 IMAGENS DE <i>DEZ</i> .....	96
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>101</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As articulações das imagens cinematográficas engendram modos de pensamento. Para Deleuze (2007, p. 203) “a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem por objetivo mais elevado o pensamento, nada mais que o pensamento, e como este funciona”. Portanto, o que nos propusemos a investigar são modos de pensamento existentes na articulação das imagens do filme *Dez*, de Abbas Kiarostami.

Apresentamos, nas etapas iniciais do desenvolvimento deste trabalho, os seguintes problemas de pesquisa: qual ou quais modos de pensamento são mostrados nas imagens (e sons) do filme *Dez*? É possível traduzir estes modos de pensamento audiovisuais presentes no filme em modos de pensamento escritos?

Nestes dois problemas de pesquisa estão presentes: Walter Benjamin e Gilles Deleuze, autores que constituem a base deste trabalho. No segundo capítulo, trabalhamos o conceito de *mimesis* de Benjamin, que nos parece essencial para a construção de um modelo ensaístico o qual este trabalho se propõe a construir. No terceiro capítulo, buscamos explicitar os modos de pensamento presentes no cinema segundo a leitura de Deleuze. *Mimesis* e pensamento são dois conceitos essenciais para a construção deste trabalho e são eles que fundamentam os capítulos quatro e cinco, nos quais trabalharemos, especificamente, o filme *Dez*.

Não há muitos trabalhos acadêmicos que concedem espaços teóricos equivalentes para Benjamin e Deleuze num mesmo texto. É certo que o estabelecimento de um vínculo entre os dois autores é, no mínimo, complicado. Mas acreditamos na existência de uma proximidade entre suas propostas filosóficas (apesar das também enormes disparidades conceituais) que nos permite identificar uma atitude comum. Neste trabalho, não temos o objetivo de identificar essas possíveis características que aproximassem os dois. Mas não seria a invenção

de conceitos (Deleuze), um exercício de linguagem (Benjamin)? Não teriam, essas duas tarefas dadas à filosofia, um modo de pensamento bastante próximo?

É preciso ressaltar que os dois filósofos estão sendo requisitados em etapas distintas do trabalho: Benjamin vem justificar e nos dar um modo de aproximação ao objeto que tem na linguagem escrita seu desdobramento; já Deleuze nos fornece uma forma de análise da imagem cinematográfica, e não do modo de apresentação do objeto.

Para que o nosso modo de aproximação ao filme *Dez* se torne mais claro para o leitor, apontamos três importantes premissas deste trabalho.

Primeiro, a produção teórica deste trabalho se refere apenas ao filme *Dez*. Pois, ainda que associemos certas imagens do filme ou a articulação delas com uma determinada escola cinematográfica, não temos por objetivo uma classificação histórica. Neste caso, correríamos o risco de reduzir as imagens a fórmulas, submetendo-as a comparações (explícitas ou implícitas) com outros filmes, de forma a estabelecer identidades ou diferenças entre elas a partir de classificações gerais (ainda assim, é preciso utilizar outros filmes como exemplos, visando destacar as particularidades de *Dez*). Uma pesquisa orientada nesse sentido buscaria o nível conceitual da média, em que as características partilhadas de um conjunto de filmes ganham maior importância em relação às particularidades existentes em *Dez*.

Benjamin, no seu livro sobre o drama barroco alemão, procura se desviar da produção de uma história da literatura, argumentando que o conceito, que procura uma média entre as obras de um determinado período, é incapaz de apresentar aquilo que as obras têm de particular.

O extremo de uma forma ou gênero é a ideia<sup>1</sup>, que como tal não ingressa na história da literatura. O drama barroco, como conceito, poderia sem problemas enquadrar-se na série das classificações estéticas. Mas a ideia se relaciona de outra forma com as classificações. Ela não determina nenhuma classe, e não contém em si aquela

---

<sup>1</sup> Veremos no primeiro capítulo que a ideia ou semelhança (como denominada após o deslocamento da teoria da linguagem de Benjamin) não virá de uma relação causal, mas de uma relação comum de configuração.

universalidade na qual se baseia, no sistema das classificações, o respectivo nível conceitual: o da média. (BENJAMIN, 1984, p. 60-61)

O que está em jogo, no texto de Benjamin, é um modo de aproximação ao objeto; em outras palavras, é uma forma específica de conhecimento, que nos possibilita apresentar exatamente o que nos interessa no filme: o desvio, o extremo da forma, aquilo que o constitui como singular. Portanto, “[...] o tipo de discurso que aqui estudaremos preocupa-se antes do mais com os filmes, considerados enquanto obras em si mesmas, independentes, infinitamente singulares” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11). Desta forma, realizaremos uma descrição prévia do filme, buscando não estabelecer modelos interpretativos. Essa descrição, que tem sempre como ponto de partida o próprio filme, irá nos auxiliar na identificação e compreensão das diversas articulações das imagens para que possamos analisar e classificar o(s) modo(s) de pensamento que elas traçam. A pesquisa científica orientada pelo próprio objeto de estudo, naquilo que ele possui de particular, pode, mais do que levar a conclusões, criar novos modos de pensamento.

Segundo, em nossa proposta de investigação, consideramos as tecnologias digitais enquanto base material de produção das imagens, um dos elementos que fazem compor o modo como essas imagens se articulam, a partir da forma de sua utilização. Se é a articulação das imagens que traça os modos de pensamento, o uso específico da tecnologia também terá lugar na definição desses modos.

E, terceiro, esclarecemos que a identificação do modo de pensamento das imagens do filme não se deu por meio de um conjunto de espectadores específicos que poderiam ter sua recepção avaliada empiricamente, mas foi obtida por meio de descrição e análise do uso das imagens, ao considerarmos que estes modos de pensamento estão dados na imagem como possibilidade.

## 1.1 MODO DE APRESENTAÇÃO

Na busca das particularidades das imagens de *Dez*, o método benjaminiano, que será trabalhado no segundo capítulo, nos parece indicar um caminho, ou melhor, uma possibilidade de continuação. Desde seus primeiros anos como universitário, Benjamin apontava para a necessidade da autonomia na produção teórica defendendo que ela “precisava se esquivar do utilitarismo para preservar sua inquietação e seu poder de questionar tudo, atuando como ‘uma revolução permanente do espírito’” (KONDER, 1999, p. 25). E foi nessa direção (em constante deriva) que ele continuou na construção de concepções da filosofia e da história que buscavam a elaboração de conceitos que pudessem dar conta da realidade e que, ao mesmo tempo, não se deixassem fixar como conhecimento absoluto, numa constante desconfiança. Essa nos parece ser a “atitude investigativa” que permeou grande parte de sua obra e resultou em sua proposta de um modelo ensaístico na exposição de seus objetos de pesquisa.

Como um todo, este trabalho foi estruturado a partir da proposta benjaminiana, já que esse modelo de ensaio prescreve a necessidade de um “mergulho” no interior do objeto não a partir de um método de análise preexistente, mas pela descrição de suas próprias configurações. Portanto, foi necessário identificarmos o modo de pensamento existente no filme para, só então, podermos falar do filme pela escrita, mantendo-nos fiéis à sua constituição interna.

O modelo ensaístico não se constitui como estabelecimento de regras e procedimentos universais. Seu rigor é de outra ordem. Sua execução tampouco é simples, pois é necessária uma “dupla renúncia”: à obediência a um método que surge antes do objeto e à obediência às intenções subjetivas do próprio autor. Não é tarefa fácil renunciar a essas duas instâncias. Seguir um método estabelecido nos dá mais segurança e uma maior possibilidade de

acolhimento da pesquisa pela comunidade acadêmica. Quando executamos uma pesquisa, temos uma tendência natural de moldar os fatos e resultados segundo nossas convicções. Procuramos o que nos é familiar ao entendimento e, mesmo quando buscamos escapar dessa intencionalidade, certas ações são inconscientes.

Como aponta Gagnebin (2005, p. 188), o modelo benjaminiano “consiste, num belo oxímoro, na renúncia ao caminho seguro e bem traçado”. Apesar de ter utilizado o elo arbitrário da alegoria para montar o reconhecimento dialético da história, as escolhas de Benjamin não têm nada de arbitrário. As definições e os arcabouços de seu método são profundamente rigorosos e prescrevem menos uma ordenação de elementos do que uma “atitude investigativa” diante da realidade, na produção de uma configuração destes elementos. Neste ponto, Benjamin exige uma intenção: a adoção de uma postura do pesquisador/filósofo que é o exercício constante do pensamento.

No terceiro capítulo, iremos apresentar e diferenciar os dois grandes modos de pensamento do cinema segundo a classificação de Deleuze. À primeira vista, identificamos os procedimentos cinematográficos adotados no filme *Dez* próximos do modo de pensamento traçado pela imagem-tempo que, na verdade, atesta a “impossibilidade de pensar que é o pensamento” (TACQUIN *apud* DELEUZE, 2007, p. 201). Em outras palavras, suas imagens não provocam uma percepção que se prolonga numa ação útil; ao contrário, deixam abertos seus significados, fazendo a percepção retornar e recomeçar nas próprias imagens. Portanto, trata-se de uma outra imagem do pensamento que nos permite criar algo novo, aquilo que ainda não foi pensado, reconhecendo a impossibilidade do pensar.

Estabelecemos como objetivo central deste trabalho tentar, a partir da descrição e análise da articulação das imagens de *Dez*, de Kiarostami, mimetizar os modos de pensamento existentes nesta articulação por meio de um modelo ensaístico de exposição. Nosso intuito é produzir, por meio da escrita, novas imagens que formem com o nosso conceito uma

configuração comum (imagens que podem servir, posteriormente, como ponto de partida para a produção de um trabalho audiovisual). Para alcançarmos tal objetivo, foram necessárias duas etapas: (1) descrever as articulações das imagens cinematográficas de *Dez*, por meio da análise da imagem e do som, com a ajuda instrumental de Aumont e Marie (2009); (2) analisar a articulação das imagens do filme *Dez*, a partir dos modos de pensamento do cinema segundo Deleuze, classificando-a dentre os dois grandes tipos: imagem-movimento ou imagem-tempo, e ainda, propondo uma classificação<sup>2</sup> específica (que será uma subclassificação para as imagens de *Dez*, de acordo com a proposta deleuziana de invenção de conceitos).

O filme não nos interessa como mera ilustração de conceitos e ideias externos a ele. Nossa análise não pretende ultrapassar as dimensões cinematográficas do filme. “A crítica de cinema esbarra num duplo obstáculo: é preciso evitar simplesmente descrever os filmes, mas também aplicar-lhes conceitos vindos de fora” (DELEUZE, 1992, p. 75). O que pretendemos expor é o filme em si. Jorge Vasconcelos, no contexto de seu livro sobre a reflexão deleuzeana sobre o cinema, situa bem a questão:

Quase todos os pensadores e filósofos que dedicaram páginas ao cinema o utilizaram ou como ilustração de suas teses, pretensamente filosóficas e não artísticas ou estéticas, ou como ferramentas conceituais externas à arte do cinematógrafo. [...] A semiologia viu no cinema uma espécie de prolongamento da linguística à análise dos filmes; podemos verificar essa direção nas análises de Christian Metz e Roland Barthes. Já a psicanálise produziu críticas cinematográficas como forma de ilustrar seus conceitos, procedimento que pode ser ratificado nos textos de Julia Kristeva e Slavoj Žižek, que associam conceitos semiológicos às análises de cunho psicanalítico aos filmes. A fenomenologia [...] privilegiou a percepção e o comportamento, em vez do tempo e do movimento, transformando o problema da imagem na questão do imaginário, fugindo, desta maneira, do problema que pode ser apontado como o coração do cinema: o que podem as imagens do cinema? [...] Meditação que, aqui seja dito, é, inequivocadamente, interna ao próprio cinema. Um pensar não sobre a arte cinematográfica, além ou aquém dela, mas um pensamento que toma o cinema em seu conjunto, para formular conceitos que nos dão a ver, antes de mais nada, o que é pensar-cinema, melhor dizendo, um pensamento *do* cinema. (VASCONCELLOS, 2006, p. 53-54)

---

<sup>2</sup> Para Deleuze (1992), o papel do filósofo não é extrair conceitos da realidade, mas inventá-los. O próprio autor convoca os pensadores do cinema a também criarem suas próprias classificações das imagens.

Convocamos, no quarto capítulo, o auxílio instrumental dos autores Jacques Aumont e Michel Marie para a realização da descrição do filme *Dez*. Ainda que estes dois autores não concedam grande atenção à produção de Deleuze a respeito do cinema, eles compartilham, com o filósofo francês, os mesmos princípios da análise de filmes. Já que Deleuze não nos apresenta de forma sistemática estes instrumentos, buscamos auxílio nestes dois autores. A ajuda deles é apenas local e suas possíveis concepções acerca do cinema têm uma importância menor, já que nos baseamos em Deleuze como nossa principal referência sobre cinema.

No livro *A Análise do Filme*, há um princípio, insistentemente reforçado, de que “não existe método universal para analisar filmes” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 30). Isto significa que cada filme demanda um tipo de análise particular no qual o pesquisador “precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 15). Tal postura se alinha com as nossas pretensões que buscam analisar a obra em sua singularidade na tentativa de partir do próprio filme, e não de conceitos pré-construídos na análise de outros filmes. Mas para isto será preciso, também, contextualizá-lo com intenção de perceber o regular presente ali, isto é, o que se repete em relação a outros filmes e a outros momentos da história do cinema. Por isso nossa pesquisa busca expor/apresentar, justamente, o que há de desvio (e não o que há de regular) no filme *Dez* e no modo como os recursos cinematográficos são utilizados e que modo de pensamento eles geram, a partir deste uso. Desta forma, adotamos um dos modelos explicitados no livro apenas como ponto de partida, pois é necessário especificar e ajustar o método em função do objeto tratado (AUMONT; MARIE, 2009).

[...] o objetivo da análise é elaborar uma espécie de “modelo” do filme (no sentido cibernético, não no normativo, como é evidente), e que por consequência, tal como qualquer objeto de pesquisa, o objeto da análise do filme exige ser construído. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 33)

O modelo de análise da imagem e do som, apresentado no capítulo 5 do livro *A análise do filme* (AUMONT; MARIE, 2009) foi adotado devido à pertinência, em nosso estudo, da descrição do modo de utilização dos recursos cinematográficos na construção do filme e pelo fato de este modelo se basear em parâmetros estritamente cinematográficos – tipo de enquadramento, movimento de câmera, montagem, só para dar alguns exemplos – e que, logicamente, se encontram menos contaminados por outros métodos científicos, já que sua utilização se limita ao cinema e ao audiovisual.

Para realização da descrição do filme, no quarto capítulo, utilizaremos instrumentos de descrição e citação (AUMONT; MARIE, 2009). Daqueles de descrição, nos utilizaremos de um conjunto de técnicas de acordo com a necessidade apresentada pelas sequências que serão analisadas: decomposição plano a plano, descrição verbal de imagens do filme e a utilização de quadros, gráficos e esquemas que facilitem a visualização por parte do leitor das imagens do filme. O instrumento de citação será a utilização de fotogramas do filme. É importante frisarmos que estes instrumentos servem apenas como referência para o melhor entendimento das descrições e análises do filme. E o uso de fotogramas é exemplar para este caso, já que eles não são capazes de captar todas as variações nas expressões e nos gestos dos personagens, aspecto primordial na análise das imagens. Ressaltamos, portanto, a necessidade de o leitor assistir ao filme *Dez*, pois, apesar de utilizarmos o recurso à descrição, nossa análise terá sempre como ponto de partida a própria obra.

A descrição nos permite, num primeiro passo, uma “imersão” no filme *Dez*, pequeno fragmento da cinematografia de Kiarostami e um fragmento menor ainda quando considerado no conjunto das inúmeras obras cinematográficas. Mas pensar a partir de um pequeno fragmento – o que a princípio parece insignificante – pode ser revelador, se compartilharmos da crença de Benjamin que via uma “concentração de significações diversas na intensidade de uma única forma” (GAGNEBIN, 1992, p. 44).

Esta “entrega mimética” tem como função produzir na apresentação textual uma semelhança, uma relação comum de configuração com a obra, no sentido de permitir ao objeto apresentar suas próprias qualidades e, neste movimento, de produzir novos conceitos. É nesse trabalho de descrição do filme que se revelaram estas significações, e a partir delas inventamos, no quinto capítulo, um novo conceito e novas imagens, desta vez, por meio da escrita.

Esta invenção terá como referência as análises das imagens segundo a classificação do cinema de Deleuze que tem não apenas como parâmetro, mas como essência, o pensamento. E, também, nossa aproximação ao filme, na invenção de conceitos, segue as prerrogativas de Deleuze, muito bem explicitadas por Vasconcellos:

Em primeiro lugar, fazer filosofia do cinema, ou seja, pensar filosoficamente o cinema, implica a invenção de conceitos específicos do cinema; em segundo lugar, esses conceitos devem ser provenientes do próprio cinema, já que a adaptação de conceitos linguísticos ou psicanalíticos se distanciam do objeto em questão, o cinema mesmo. O cinema não é nem uma língua, nem uma linguagem. Em terceiro lugar, o pensamento deleuziano do cinema não constitui uma história, mas uma classificação das imagens e dos signos cinematográficos. (VASCONCELLOS, 2006, p. 56)

Como já dissemos, Deleuze afirma a existência de dois grandes modos de imagem: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A partir de nossa hipótese, que será levantada já no terceiro capítulo, de que o filme *Dez* pode ser classificado como imagem-tempo, evidenciaremos características que a comprovem. E, ainda, apresentamos o conceito de imagem-corpo como uma possível subclassificação das imagens-tempo presentes no filme, que nos permite falar dos modos de pensamento engendrados pelas suas imagens, por meio da escrita, ao suscitar no leitor imagens mentais que formam uma configuração comum ao filme, apresentando um modo de pensamento semelhante a ele.

## 2 SOBRE O CONCEITO DE MÍMESIS EM WALTER BENJAMIN

Este capítulo pretende discutir o conceito de *mimesis* em Walter Benjamin com objetivo de apontar meios para a elaboração de um modelo ensaístico de pesquisa que nos permita tentar esboçar uma apresentação mimética do modo de pensamento do filme *Dez*. Para alcançarmos este objetivo, abordaremos os seguintes tópicos de discussão: (1) trabalhar a teoria da linguagem de Benjamin; (2) abordar a questão da exposição; (3) destacar na filosofia benjaminiana dois importantes elementos que carregam um traço mimético e servem como modelo para nossa própria tentativa: a imersão no objeto e a imagem dialética.

Mimetizar, em nossa proposta, quer dizer se apropriar de uma configuração de elementos do filme para produzir uma forma textual semelhante a ela. É uma relação análoga entre o modo de pensamento do filme e o texto que lhe reconhece e daí se produz. Nesse sentido, a *mimesis* é menos uma categoria de análise e mais uma categoria de produção de novas formas (SILVEIRA, 2010). Nossa abordagem do conceito tem o objetivo de apontar meios que nos possibilitem colocá-lo em ação: tentar mimetizar o pensamento do filme *Dez* por meio da escrita, suscitando, no leitor, imagens mentais.

Fabrizio Silveira propõe viabilizar a utilização do modelo benjaminiano nas pesquisas do campo da comunicação. Silveira (2010, p.110) supõe que, a partir da concretização de uma epistemologia benjaminiana, seus modelos poderão ser empregados “tanto no que diz respeito às estratégias empíricas de captação de dados quanto na apresentação, na concepção narrativa e/ou na formalização de eventuais materiais de campo”.

No modelo benjaminiano, não há determinação dos conceitos, pois eles não podem ser apreendidos pelo pesquisador e nem resumidos em um princípio ou paradigma. Esta abertura dos conceitos, também, será o argumento de Adorno em seu texto *O ensaio como forma*: “[os conceitos] só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si” (ADORNO, 2003, p. 28). A estrutura do livro *A imagem-tempo* (DELEUZE, 2007), no que se

refere à apresentação do conceito de imagem-tempo, parece ter uma proximidade a este modelo. A cada capítulo, Deleuze apresenta, por meio de filmes, novas características das imagens-tempo. Não há uma definição, mas uma abertura que constrói diferentes configurações, a cada vez.

É nesse sentido que, como veremos a seguir, o exercício do texto é primordial, pois o conceito é dado a partir de uma estrutura formal. Sendo assim, partimos da comunicação, mas não nos reduzimos a ela, permitindo-nos ver a linguagem como algo muito além de um sistema de significações que nos possibilita não apenas revelar outros aspectos do filme, mas tentar produzir algo novo.

## 2.1 A TEORIA DA LINGUAGEM

Para Gagnebin (1993), a teoria da *mimesis* de Benjamin se encontra, em primeiro lugar, em sua filosofia da linguagem. O autor esboça uma teoria da linguagem em dois momentos distintos.

No primeiro momento, os textos *Da linguagem em geral e da linguagem do homem*<sup>3</sup> (1916) e *A tarefa do tradutor*<sup>4</sup> (1921) de sua juventude sofrem influência da teologia judaica. Podemos ainda considerar pertencente a esse período seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão*<sup>5</sup> (1925) que, em especial, no *Prefácio*, apesar de não ser o direcionamento central do texto, fornece-nos importantes considerações acerca de sua teoria da linguagem.

Neste primeiro período de sua produção, o autor considera que há, na origem, uma relação direta entre a linguagem divina e a linguagem humana: na própria linguagem se encontravam a verdade e a matéria. “Para o Deus, não havia nenhuma cisão entre criar e conhecer; foi com o ser humano que essa cisão se instaurou” (KONDER, 1999, p. 38). A

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, 2011.

<sup>4</sup> BENJAMIN, 2011.

<sup>5</sup> BENJAMIN, 1984.

linguagem possuía uma poderosa dimensão nomeadora, e esses nomes inventados pelos homens correspondiam exatamente às coisas, “mantinham com elas uma relação direta e essencial” (KONDER, 1999, p. 39), era a linguagem de Adão. Isso quer dizer que ideia e empiria eram instâncias inseparáveis, pois a palavra ainda não tinha sido “sacrificada em proveito do uso meramente comunicativo” (KONDER, 1999, p. 39). Mas, a partir do momento em que a língua se instrumentaliza, a dimensão nomeadora<sup>6</sup> dá lugar a uma outra dimensão, denominada comunicativa, significativa ou semiótica<sup>7</sup>. “O verbo que penetra as coisas e através do qual elas falam é substituído pela proposição, graças à qual os homens falam *sobre* as coisas, atribuindo-lhes, abstratamente propriedades, através de atos de julgamento” (ROUANET *apud* KONDER, 1999, p. 39, grifo do autor). Para Benjamin, insistir num retorno a essa experiência primitiva, uma tentativa de repetição do passado seria em vão. Por isso, para que a palavra (a linguagem) tenha a possibilidade de reivindicar seu direito de apresentação da verdade<sup>8</sup>, ela deve trabalhar sempre no sentido de sua renovação, de uma ação no presente. É na apresentação filosófica que “a ideia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação” (BENJAMIN, 1984, p. 59). Neste primeiro momento, Benjamin delega à alegoria a possibilidade de construção dessa renovação, ao permitir à palavra escapar de sua dimensão significativa e retomar sua dimensão nomeadora, pois na relação alegórica “cada pessoa, cada

---

<sup>6</sup> Neste momento da concepção da linguagem de Benjamin, que ainda trabalha com a dimensão nomeadora, o que permanece virtual é a verdade formada por ideias. “A ideia é algo de linguístico, o elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984, p. 59-60). As ideias se concentram e se refugiam na linguagem.

<sup>7</sup> O que se chama aqui de “dimensão semiótica” está no horizonte da “dimensão comunicativa”. Semiótica como oposta a *mimesis* só faz sentido quando considerada apenas como linguagem arbitrária. Como as palavras devem ser referidas sempre ao modo como são usadas pelo teórico, optamos por manter o termo.

<sup>8</sup> Esclarecemos que a utilização da palavra “verdade” por Benjamin não tem o mesmo significado do uso que faz Deleuze, em alguns contextos, em que a verdade é associada à produção de um todo fechado que corresponderia ao modo de pensamento da imagem-movimento. A ideia de verdade, presente em Benjamin, tem uma maior proximidade com o modo de pensamento da imagem-tempo, já que, para ele, a verdade se determina por um modo não intencional de aproximação ao objeto que se caracteriza por um constante retorno à própria coisa e, portanto, sua constante renovação. “Falar da ‘verdade’, em um singular que não indicaria necessariamente sua crença em uma única verdade absoluta, mas sim sua reverência em relação a uma dimensão diferente daquela definida pela relação entre sujeito e objeto do conhecimento” (GAGNEBIN, 2005, p. 186). Este diferente uso para a mesma palavra (verdade) não indicaria, porém, uma impossibilidade de aproximar os modos de pensamento apresentados pela *mimesis* de Benjamin e a imagem-tempo de Deleuze.

coisa, cada relação, pode significar qualquer outra” (BENJAMIN *apud* KONDER, 1999, p. 35).

No segundo momento, ainda fazendo eco aos textos anteriores sobre a linguagem, mas já em sua fase materialista, após 1933, Benjamin escreve dois textos, *A doutrina das semelhanças*<sup>9</sup> e *Sobre a capacidade mimética*, introduzindo o conceito de dimensão mimética<sup>10</sup> (na verdade, um deslocamento do conceito de dimensão nomeadora). Essa nova configuração implica também o aparecimento de outro conceito: o de semelhança. Mas esse deslocamento não modificou a articulação básica dos conceitos em sua teoria da linguagem, pois a primeira dimensão da língua (antes nomeadora, agora mimética) cede lugar à dimensão comunicativa, que se caracteriza pela instrumentalização, visando ao cumprimento de uma função útil.

Segundo Benjamin, a natureza<sup>11</sup> engendra semelhanças. De forma bastante simplificada, podemos perceber tal fato ao observar, por exemplo, a capacidade de alguns animais de se assemelharem a outros animais ou plantas. Mas é o homem que possui a suprema capacidade mimética que lhe permite reconhecer e produzir semelhanças. Para o autor, essa faculdade tem uma história, tanto num sentido ontogenético quanto filogenético.

A história ontogenética está ligada aos jogos infantis que nos permitem ter uma ideia mais palpável do conceito de semelhança. “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem” (BENJAMIN, 1996, p. 108). Benjamin (1995), no texto *Infância em Berlim por volta de 1900*, apresenta esses jogos infantis, fazendo, da experiência mimética, seu conteúdo, sua forma e seu modo de pensar. Ao mesmo

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, 1996.

<sup>10</sup> Quando há o deslocamento da dimensão nomeadora para a dimensão mimética são as semelhanças não sensíveis que ficam arquivadas nas palavras, em sua virtualidade, e não mais a verdade como na dimensão nomeadora.

<sup>11</sup> Observa-se aqui, concepção ainda da juventude de Benjamin, o modo como não apenas a natureza, mas absolutamente tudo é capaz de se apresentar na *Sprache*. “Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (BENJAMIN, 2011, p. 51).

tempo em que escreve sobre os jogos, o autor toma essa experiência como cerne de seu texto, fazendo, do ato de escrever, um jogo.

A criança que se posta atrás do reposteiro se transforma em algo flutuante e branco, num espectro. A mesa sob a qual se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo, cujas colunas são as quatro pernas talhadas. E, atrás de uma porta, a criança é a própria porta; é como se tivesse vestido com um disfarce pesado e, como bruxo, vai enfeitiçar a todos que entrarem desavisadamente. Por nada nesse mundo podia ser descoberta. (BENJAMIN, 1995, p 91)

A criança não se assemelha, apenas, ao comportamento dos adultos, mas a tudo que a rodeia, num contato indiferenciado com objetos, em que uma mesa pode se transformar num templo ou seu próprio corpo infantil pode se tornar a porta. Essa semelhança não é uma imitação, não é definida em termos de identidade e nela não há relação de causa e efeito. Nada está pré-determinado. Nesse sentido, a relação habitual de aproximação de um sujeito que se dirige ao objeto perde seu lugar, pois não existe a separação dessas duas instâncias. “[...] apenas a voz da babá perturbava a prática por meio da qual a manhã de inverno costumava me unir aos objetos em meu quarto” (BENJAMIN, 1995, p. 84).

Sobre a história filogenética, Benjamin explicita que as forças miméticas não permaneceram as mesmas ao longo dos séculos. Benjamin explicita que os antigos<sup>12</sup> exerciam essa capacidade de forma mais consciente. Eles viam correspondências entre os astros e os homens, mas no decorrer da história essa capacidade de reconhecer semelhanças foi se tornando menos consciente. Apenas uma ínfima parte das semelhanças é percebida, que são apenas a ponta do iceberg, mas o verdadeiro número de semelhanças se encontra na grande massa submarina. Mas esse encobrimento, para Benjamin, não significou o fim dessa capacidade, apenas sua modificação.

---

<sup>12</sup> Reconhecemos que a referência aos antigos é um tanto vaga, mas lembramos que Benjamin não esclarece de forma direta quem seriam esses antepassados.

A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma “história” da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. (GAGNEBIN, 1993, p. 80)

Ainda que aos homens a dimensão mimética se torne pouco consciente, ela não desaparece. Como nos esclarece Gagnebin (1993, p. 80), a tese principal de Benjamin “é que a capacidade mimética humana não desapareceu em proveito de uma maneira de pensar abstrata e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita”. Ou seja, a dimensão mimética se modificou juntamente com a dimensão comunicativa. A linguagem seria para Benjamin um arquivo de semelhanças não sensíveis, ou seja, semelhanças que não conseguimos perceber de forma direta, como, por exemplo, faziam os antigos, que viam nas constelações uma relação direta com o homem. Sendo assim, a língua não pode ser concebida como um “sistema convencional de signos”, pois eles não são arbitrários, o que demonstra, para Benjamin, o papel decisivo da faculdade mimética na origem da linguagem. Esse descarte da ideia de arbitrariedade do signo em sua teoria da linguagem “acarreta também uma transformação da definição do sentido” (GAGNEBIN, 1993, p. 82). Como já dissemos, há na linguagem duas dimensões que não se modificam de forma isolada: a dimensão mimética e a dimensão semiótica. Como nos fala Gagnebin, o adjetivo “semiótico” define, justamente, ainda que de maneira vaga, uma ideia de sentido como comunicação de significados, definição em que estão implicadas a informação, a explicação e, inclusive, o conhecimento científico. Mas haveria um “sentido essencial – mas mutável” – constituído num relampejar, trazendo à luz essa dimensão mimética, justamente a partir dessa outra dimensão, a semiótica.

Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem [...]. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. (BENJAMIN, 1996, p. 112)

Para Benjamin a percepção da semelhança se dá num relampejar; ela, portanto, está vinculada a uma dimensão temporal (*Kairos*, não *Chronos*). O reconhecimento da semelhança é uma configuração de elementos que se forma num instante que, já no momento seguinte, se configura de outra forma. É, utilizando as palavras de Benjamin, uma constelação.

Há uma relação entre os sentidos ontogenético e filogenético, como aponta Freitas (2010), em sua leitura, ao comparar a passagem da infância para a vida adulta à passagem dos séculos que separam o pensamento arcaico do moderno. Para ele, a experiência vaga e fragmentada que temos ao rememorarmos nossa infância nos permite ter maior consciência desta faculdade mimética e, portanto, mais com o tipo de percepção preponderante no início da história de nossa civilização do que pelo acesso a uma cronologia estabelecida por uma historiografia tradicional.

O que são algumas décadas perto da distância entre o pensamento arcaico e o moderno? A distância seria irrelevante, de fato, se essas três décadas fizessem parte de uma vida adulta, isto é, se não separassem a criança do adulto. Essas duas fases da vida, no entanto, não discorrem na mesma dimensão do tempo. A cronologia da história cultural tradicional não é capaz de captar a mudança substancial que existe na passagem do pensamento infantil para o adulto. Essa mudança só é acessível através da memória, pois é aí que o sujeito pode ter uma experiência, mesmo que vaga e fragmentária, do ponto de contato entre o pensamento mimético, a pré-história pessoal e a história da cultura. (FREITAS, 2010, p. 244)

O modo de pensamento da criança e do homem do passado não se deve a uma pretensa ingenuidade, pelo contrário. Como afirma Gagnebin (1993, p. 81), “ela testemunha a importância do aspecto material da linguagem que os adultos geralmente esqueceram em proveito do seu aspecto espiritual e conceitual, e que só a linguagem poética ainda lembra”. É importante frisarmos que em Benjamin não há nenhum retorno a uma experiência perdida, seja ela da infância ou de tempos passados do homem. Para Benjamin, é apenas uma recuperação de um tipo de percepção que é deixada de lado quando o pensamento instrumental se torna preponderante. Um modo de pensamento presente nos escritos sobre a

infância berlinense e a lembrança das brincadeiras infantis. Os armários, as meias com sua bolsa e seu “trazido junto”<sup>13</sup> ainda são enigmas, os últimos das crianças da cidade.

Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor de lã. Era “tradição” [o trazido junto] enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembrulhar a “tradição” [o trazido junto] de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a “tradição” [o trazido junto] deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a “tradição” [o trazido junto] e a bolsa eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. (BENJAMIN, 1995, p. 122)

Por meio desse trecho podemos ver, com Gagnebin (2001, p. 359), que o impulso mimético e a experimentação científica formam uma dinâmica contínua, “muito mais que uma evolução de uma para outra”. Mais uma vez, devemos retornar à tese benjaminiana de que a capacidade mimética não desapareceu em função do desenvolvimento de uma forma racional de pensar. Isso significa que não há uma passagem de uma faculdade mimética que, de partida, seria inferior, para um pensamento racional científico, também de partida, superior. Nas linhas do texto *Armários*, Benjamin não utiliza uma brincadeira de infância para, simplesmente, ilustrar ou esclarecer os conceitos de forma e de conteúdo, mas, sim, para trabalhar a faculdade mimética numa “dinâmica contínua” com a experimentação científica, além de mostrar que a experiência de desenrolar uma meia produz uma configuração que

---

<sup>13</sup> Seguimos, novamente, a indicação de tradução de Gagnebin (1992, p. 46): “A descrição desta brincadeira cotidiana é também a descrição exemplar de uma iniciação sensível – e erótica – ao mundo da cultura, em particular ao mundo da tradição, daquilo que é trazido junto, transmitido de geração em geração no seu invólucro precioso (o tradutor brasileiro J. C. Martins Barbosa tinha até traduzido, de maneira apressada, “*das Mitgebrachte*” por “a tradição”). É uma relação de fascínio, mas também de subversão crítica. [...] Há, portanto, aqui, uma crítica bem-humorada mas contundente à separação tão frequente entre conteúdo e forma, interior e exterior, verdade e aparência”.

apresenta o conceito. Esta experimentação infantil indica uma relação particular entre as palavras e as coisas, segundo Freitas:

A deturpação das palavras é o meio como a criança se apropria delas. Ela corresponde a um comportamento mimético no uso dos signos, pois a criança se identifica com as coisas através das palavras [...]. O mal-entendido aqui é a ocasião da manifestação de uma faculdade cognitiva diferente daquela que atua tanto no pensamento adulto como na racionalidade civilizada. As palavras não são signos arbitrários a serviço de uma ideia, pois a sua própria materialidade é o que lhes dá uma abertura para o mundo. (FREITAS, 2010, p. 243)

Há uma “virada linguística”, como aponta Gagnebin (2001, p. 355), em que se considera a indissociabilidade do pensamento e da linguagem, presente em Benjamin e Adorno e em outros filósofos como Heidegger e Wittgenstein. A partir da evidência material da palavra, esses pensadores consideram que há uma essência linguística na filosofia. Haveria uma ligação direta entre pensamento e linguagem, já que,

[...] para Benjamin, a historicidade do pensar provém muito mais da historicidade da linguagem – historicidade dos conceitos, dos usos linguísticos, das metáforas em vigor – do que de um índice temporal específico das questões tratadas. (GAGNEBIN, 2001, p. 355)

A filosofia benjaminiana se diferencia do método cartesiano que parte do princípio de um pensamento puro e, assim, desconsidera a linguagem. “A razão se encontra consigo neste ato puro de pensamento, livre de qualquer condicionante físico, sensível ou imaginativo” (ROSENFELD, 2011, p. 27). Descartes utiliza a linguagem apenas de modo instrumental, em que cada palavra terá um sentido determinado, exercendo uma função útil. Gagnebin nos esclarece que “neste modelo, que segue o paradigma matemático de conhecimento, o método persegue uma ordenação linear dedutiva de conhecimentos claros e distintos, sem se preocupar com a densidade linguística e histórica do pensar” (GAGNEBIN, 2001, p. 355). Ainda assim, a *mimesis* está presente no modo instrumental de pensamento, mas é recalçada ou, como afirma Adorno, será eliminada da memória do processo. É contra este esquecimento

que um modelo baseado no ensaio viria apresentar um tipo de aproximação que toma a experiência mimética como exemplar.

O ensaio exige [...] a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem, entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método. (ADORNO, 2003, p. 29-30)

Um modo de filosofia que tem o ideal do método quer emancipar o pensamento do corpo e, conseqüentemente, da linguagem (e de sua forma). O corpo aparece como um impedimento para o puro pensar. Adorno constata, assim como Benjamin, em sua oposição à filosofia de Descartes, a importância da linguagem e o peso de sua materialidade para produção filosófica. Gagnebin retoma este argumento, ao tratar da *mimesis*:

A linguagem é o *Leib* do pensamento, no preciso sentido que o pensar funciona de maneira semelhante ao corpo, que o pensamento imita, mimetiza o corpo, se assemelha a movimentos corporais: ele avança, para, estaca, hesita, recua, tropeça, pula, saltita, corre, retoma fôlego, se exaure – e esta gestualidade específica da linguagem (e do pensamento que nela se diz) é, justamente, aquilo que se chama estilo. (GAGNEBIN, 2001, p. 358)

O método cartesiano acaba por recalcar o estilo, ou, como preferimos denominar, a forma; ainda que, nele mesmo, exista uma forma específica, que não se assume como tal (esta negação acaba por gerar a defesa do método como única forma de linguagem possível/válida). A utilização preponderante do pensamento instrumental nos parece levar a uma conclusão errônea que, na prática da escrita, temos a intuição de que a linguagem nos atrapalha. Ela nos parece impedir o acesso a um pensamento puro, independentemente de qualquer materialidade. Neste modo lógico de pensar, as palavras são consideradas representantes de

algo dado, antes delas, no pensamento; cabendo a um método a exposição deste algo que “já está lá”. Ao contrário, se há pensamento é porque já existe a linguagem (as palavras e suas articulações).

O modelo benjaminiano toma a experiência do corpo como essencial na produção de uma forma e, por isto, privilegia o exercício da linguagem, do pensamento sobre a história, a cultura e a arte.

## 2.2 APRESENTAÇÃO DA VERDADE: A ENTREGA MIMÉTICA E A IMAGEM DIALÉTICA

No *Prefácio* sobre o drama barroco – texto que ainda não contém o conceito de mimesis –, Benjamin (1984) defende/apresenta um modelo de produção filosófica que se constitui como espaço dominado pela linguagem. Nosso retorno a este texto tem a finalidade de explicitar a diferenciação que faz Benjamin de dois modos de pensamento ou, como o autor colocará, de filosofia: essa que toma o exercício da linguagem como fundamental e outra que expulsa a linguagem do pensamento.

Haveria, de um lado, um pensamento que se orienta *more geométrico*, seguindo o modelo cartesiano de método, que persegue um tipo de conhecimento caracterizado pelo ideal de “eliminação do problema da apresentação”, conhecimento cujo paradigma são as matemáticas. De outro, se encontraria uma reflexão que sempre retorna à “questão da apresentação” ou da “exposição” (*Darstellung*), pois sempre reflete a relação essencial entre pensamento filosófico e linguagem/língua (*Sprache*), entre pensamento filosófico e história. (GAGNEBIN, 2001, p. 354-355, grifo do autor)

É como se o modelo cartesiano buscasse algo que prescindisse de uma forma e, por fim, acaba encontrando, só que, ao obter esse sucesso, esquece que, ele mesmo, é uma forma. No método benjaminiano, a apresentação é a função primária do fazer filosófico, conferindo peso

ao exercício da produção textual<sup>14</sup>. Ela não é encarada como simples método de exposição de dados previamente apreendidos pelo pesquisador – seja por meio de uma razão cartesiana ou sensível – ou como elemento secundário de sua pesquisa, com a qual ele irá comunicar os dados e suas conclusões, ou seja, levar sua pesquisa a conhecimento. Consequentemente, seu modelo não corrobora a mesma distinção clássica<sup>15</sup> entre método de pesquisa e método de exposição. Como ressalta Gagnebin,

[...] não se trata somente de insistir no papel essencial da ordenação dos diversos elementos pesquisados à disposição do escritor. Trata-se, antes, de elaborar e defender um certo modo de “aproximação” contemplativa da verdade. [...] A exposição não diz respeito apenas à ordenação de elementos já escolhidos, mas ao próprio recolher e acolher desses elementos pelo pensar [o que configura um modo de pensamento]. Para Benjamin, portanto, não se trata somente de analisar as várias formas de exposição que pode adotar o “conhecimento” filosófico; mas radicalmente, trata-se de resguardar uma outra dimensão do pensamento e da escrita filosóficas: não levar a conhecimento(s), mas expor/apresentar a verdade. (GAGNEBIN, 2005, p. 185-186)

O método cartesiano quer se apropriar do objeto para dominar o conhecimento<sup>16</sup>. O modelo benjaminiano quer mergulhar na imagem para apresentar a verdade<sup>17</sup>. Conhecimento e verdade são colocados em lados opostos, mas o autor não polemiza, apenas evidenciando as diferenças entre as formas de filosofia, mas não exclui uma pela outra<sup>18</sup>. O caminho do conhecimento é guiado pela intenção, quer dominar o objeto e, para tal, busca se livrar do

<sup>14</sup> O termo textual não é aqui considerado apenas como linguagem escrita, mas pode se constituir também de imagens e de sons.

<sup>15</sup> Tal distinção é explicitada por Karl Marx em “O capital”, passagem citada por Benjamin em seu trabalho *Passagens*. “É, sem dúvida, necessário distinguir o método de exposição formalmente do método de pesquisa. A pesquisa tem de captar detalhadamente a matéria; analisar as suas várias formas de desenvolvimento e rastrear sua conexão interna. Só depois de concluído esse trabalho, é que se pode expor adequadamente o movimento efetivo” (MARX *apud* BENJAMIN, 2006, p. 185).

<sup>16</sup> “O saber é posse. A especificidade do objeto do saber é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente. A [apresentação], para essa posse, é secundária. O objeto não preexiste, como algo que se autorrepresente” (BENJAMIN, 1984, p. 51-52).

<sup>17</sup> O contrário ocorre com a verdade, dirá Benjamin. “O método, que para o saber é uma via para a aquisição do objeto (mesmo que através de sua produção na consciência) é para a verdade representação de si mesma e portanto, como forma, dado juntamente com ela” (BENJAMIN, 1984, p. 52).

<sup>18</sup> Apesar de opor sua proposta filosófica a uma outra forma, Benjamin não polemiza, afirmando que essa “[...] descontinuidade do método científico está tão longe de corresponder a um estágio inferior e provisório do saber, que ela poderia, pelo contrário, estimular o progresso da teoria do conhecimento, se não fosse a ambição de capturar a verdade [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 55).

corpo, da linguagem (e de sua forma). A “eliminação do problema da apresentação” é tida como sinal de conhecimento genuíno. Já o exercício não elimina o conhecimento, mas o desloca, trazendo-o a participar de sua forma. A exposição da verdade não é guiada por uma intenção e procede por um eterno retorno às próprias coisas a partir de um exercício de linguagem.

A quintessência do seu método é a [apresentação]<sup>19</sup>. Método é caminho indireto, é desvio. A [apresentação] como desvio é portanto a característica metodológica do tratado<sup>20</sup>. Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. (BENJAMIN, 1984, p. 50-51)

No método benjaminiano, a *mimesis* se faz presente, segundo nossa leitura, especialmente em dois elementos: imersão e imagem dialética.

A imersão (*Versenkung*), ou, como coloca Gagnebin (2001, p. 360), “entrega mimética”, implica um modo específico de aproximação ao objeto que se caracteriza pelo eterno retorno à obra, em seus vários estratos de significação. Um modo que não corresponde ao do método cartesiano: apropriação do objeto pelo sujeito. Descartes parte do pressuposto de um “eu” com a capacidade indubitável de duvidar. Sua posição de racionalidade soberana se dá aí, ao considerar de antemão uma faculdade que lhe permite chegar a uma certeza, por meio de um método que desconsidera a linguagem. A imersão é uma “experiência muito mais radical, pois apela para a desistência do estatuto da soberania, por parte do sujeito, em favor do objeto ou da ‘coisa’” (GAGNEBIN, 2001, p. 361). Na imersão não há um sujeito dotado de uma faculdade mental que lhe permite distinguir claramente seus pensamentos. Não se

---

<sup>19</sup> Seguimos a orientação de Gagnebin (2005) e substituímos “representação”, termo utilizado por Rouanet na tradução do livro para o português, pela palavra “apresentação”.

<sup>20</sup> Benjamin refere-se aos tratados medievais, forma que o autor elegeu como paradigmática desse modo de filosofia.

estabelece apenas uma nova relação entre sujeito e objeto, mas um deslocamento em que estes dois conceitos são insuficientes. Não há separação entre nós e a matéria, mas uma relação de continuidade.

O conhecimento não reconhece essa continuidade, pois ele depende do estabelecimento de uma identidade. Quando, numa análise de obras de arte, o conceito se constrói a partir de traços de identificação, ele determina uma média<sup>21</sup>. É comum a crítica de arte, por exemplo, buscar uma identidade entre a obra e o artista. O alvo deve ser outro: o extremo, o desvio da obra. Ao considerarmos o filme, não devemos buscar por traços de identidade, mas sim uma semelhança que nos permita fazer uma mediação entre o conceito e a obra para apresentá-la; em outras palavras, para produzir por meio dela uma nova forma. “E o que outrora passara da velha casa de campo para o conto de fadas – aquele último quarto proibido à criança de Maria<sup>22</sup> –, na casa da cidade grande ficou reduzida a um armário” (BENJAMIN, 1995, p. 124).

Quando entramos no jogo da mimesis, podemos abrir o armário proibido, para tirar de suas gavetas aquelas pequenas coleções que acumulamos durante a infância. Elas podem nos servir para construir uma nova relação com o passado e, ao mesmo tempo, uma nova relação com o presente. Um filme deve se constituir para nós como uma coleção, uma configuração de elementos, que nos permite criar uma nova forma de escrever sobre ele. Esse exercício é o que constitui a síntese ou a imagem dialética<sup>23</sup>. A síntese é na dimensão mimética o que se constitui como sentido essencial e que se dá apenas num instante. Ela requer, portanto, um exercício constante. Essa dimensão temporal que caracteriza a percepção das semelhanças

---

<sup>21</sup> A empatia (*Einfühlung*) caracteriza a pesquisa estética de R. M. Meyer, como Benjamin (1984, p. 65) nos fala no *Prefácio*. Neste método são comparados grandes representantes de gêneros, buscando formular regras e leis que possam ser utilizadas para julgar produções individuais. “Enquanto a empatia se constrói pelo viés da identidade, a experiência mimética se atém à observância de uma proximidade do não idêntico” (GAGNEBIN, 2001, p. 361).

<sup>22</sup> Alusão ao conto recolhido pelos irmãos Grimm: “A filha da Virgem”.

<sup>23</sup> Benjamin elabora o conceito de imagem dialética em sua produção tardia e o utiliza, em especial, como conceito-chave da estruturação do livro *Passagens* e também de seu último escrito, o ensaio *Sobre o conceito de história*. As imagens dialéticas são originárias das imagens alegóricas (SILVEIRA, 2010).

está presente, principalmente, na filosofia da história de Benjamin e sua maneira de apresentar o tempo histórico. Como explica Gagnebin, essa imagem é

dialética porque junta o passado e o presente numa intensidade temporal diferente de ambos; dialética também porque o passado, neste seu ressurgir, não é repetição de si mesmo; tampouco pode o presente, nesta relação de interpelação pelo passado, continuar igual a si mesmo. Ambos continuam a ser passado e presente mas, no entanto, diferentes de si mesmos na imagem fugitiva que, ao reuni-los, indica a possibilidade da sua redenção. (GAGNEBIN, 1992, p. 47)

O passado é retomado no presente não como cópia daquilo que ele foi, nem como simples causa do presente. Ele é transformado por esse seu ressurgir e aparece apenas como semelhante ao seu tempo originário. O passado não é retomado a partir de uma identificação afetiva<sup>24</sup>, em que se procuram as causas do trauma, as consequências do presente que dele vieram. O presente que ora retoma esse passado também se transforma e entre os dois tempos se estabelece uma semelhança que possibilita uma “nova configuração de ambos” (GAGNEBIN, 1993, p. 82).

O conhecimento guiado pelo método cartesiano nos serve para produzir uma média, pois “a unidade do saber, se é que ela existe, consiste apenas numa coerência mediata, produzida pelos conhecimentos parciais e de certa forma por seu equilíbrio” (BENJAMIN, 1984, p. 52). A *mimesis* não nos serve para produzir conhecimento sobre o filme *Dez* e, a partir dele, criar uma classificação mais abrangente dentro do cinema da qual ele poderia fazer parte. Sua função é outra. Ela nos permite falar ‘por meio’ do filme, e não ‘sobre’ o filme, para onde o filme nos leva, e não o que ele é. Que configuração de elementos o modo de pensamento do filme nos permite produzir? O que o filme nos leva a produzir? Essas nos parecem ser as perguntas que concernem ao método de exposição benjaminiana e na qual o conceito de *mimesis* se insere. É um mergulho no filme e a produção de uma configuração de

---

<sup>24</sup> Temos no historicismo a figura exemplar dessa identificação afetiva com o passado. Ver Gagnebin (1996).

seus elementos, para que daí surjam novos conceitos, novos pensamentos, novas formas de escrita, outras imagens.

Se, buscando inspiração no método benjaminiano, precisamos falar do modo de pensamento inerente a *Dez*, precisaremos definir a noção de pensamento e vê-la como pertinente para o filme de Kiarostami. É no sentido dessa busca da noção de pensamento cinematográfico que encontraremos Deleuze, no capítulo seguinte.

### 3 AS IMAGENS DO PENSAMENTO DO CINEMA SEGUNDO GILLES DELEUZE

Este capítulo discute o conceito de pensamento de Gilles Deleuze elaborado a partir do cinema. Nossa aproximação ao pensamento se dará a partir do cinema como forma que faz pensar e que pensa. O cinema (considerado um(a) dentre outras(os) imagens/signos) provoca pensamentos no espectador. Ora, se ele provoca pensamentos, então uma articulação específica das imagens deverá determinar tipos específicos de modos de pensar. Existem, então, não uma única, mas várias imagens do pensamento do cinema definidas pela formas construídas pelos cineastas que, para Deleuze, podem ser divididas em dois grandes grupos: as imagens-movimento e as imagens-tempo<sup>25</sup>. As imagens dos filmes provocam pensamentos no espectador. Deleuze recorre a Heidegger para sustentar seu conceito de pensamento:

[...] o pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que “dá a pensar”, daquilo que existe para ser pensado – e o que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não pensado, isto é, o *fato* perpétuo que “nós não pensamos ainda”. (HEIDEGGER, *apud* DELEUZE, 2006, p. 210)

O cinema é uma força externa que nos obriga a pensar. “Pensar não é o exercício natural de uma faculdade. O pensamento não pensa sozinho e por si mesmo [...]. Pensar depende necessariamente das forças que se apoderam do pensamento” (VASCONCELLOS, 2006, p. 4).

O corpo é o palco em que se dá o contato com o que vem de fora. “Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento [...]” (DELEUZE, 2007, p. 227). Não há separação entre o corpo e o pensamento que, coagidos por uma força externa, são forçados a pensar o impensado, aquilo que ainda não foi pensado.

---

<sup>25</sup> É preciso esclarecer que Deleuze não exclui o clássico (imagem-movimento) em nome do moderno (imagem-tempo), mas afirma existir uma diferença de pensamento entre eles.

O cinema é mais uma dentre outras imagens (no sentido bergsoniano) ou dentre outros signos (no sentido peirceano) que provocam pensamentos. Se partimos dessa premissa, tudo o que nos cerca, o que inclui todas as formas de arte, provocaria o pensamento. Se tudo provoca pensamentos, em que posição diferenciada estaria o cinema em relação às coisas que nos cercam e, principalmente, em relação às outras artes?

### 3.1 UMA FORMA QUE FAZ PENSAR E QUE PENSA

No ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, André Bazin (1991) introduz a questão do realismo cinematográfico, utilizando-se da metáfora da múmia para exemplificar a necessidade psicológica de produzir uma imagem para vencer o tempo. Esta necessidade, que a psicanálise talvez apontasse estar na gênese das artes plásticas, atua num impulso de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Ela nada mais é do que a certificação da existência de um objeto na realidade. “A experiência demonstrou ao indivíduo que não só é importante uma coisa [...] possuir o atributo ‘bom’, assim merecendo ser integrada ao seu ego, mas também que ela esteja no mundo externo, de modo que ele possa se apossar dela sempre que dela necessitar” (FREUD, 1969, p. 298).

É com a pintura, argumenta Bazin, que esta necessidade tomará a frente e se tornará uma das principais aspirações das artes plásticas, com a invenção do primeiro sistema científico: a perspectiva. “Ele permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objetos podiam se situar como na nossa percepção direta” (BAZIN, 1991, p. 20). Apontada como pecado original da pintura, Bazin condena a perspectiva porque ela confunde o estético – representar o mundo em seu sentido concreto – e o psicológico – produzir um duplo. Bazin utiliza este exemplo para opor duas perspectivas de realismo:

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorealismo do *trompe l'œil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas. (BAZIN, 1991, p. 21)

É como se esta técnica de pintura nos fizesse deixar de lado a expressão “concreta e essencial do mundo” que deve ser definida pelas escolhas formais, e não pela possibilidade de produção de um duplo da realidade. É quase como se o *trompe l'œil* fosse a supressão da forma. Retomando Benjamin, poderíamos aproximar esta técnica ao método cartesiano, no qual há, também, uma necessidade de apropriação do objeto. Esta técnica não seria considerada como uma forma dentre outras, mas o recalque de qualquer forma, inclusive a sua própria.

Se a questão do realismo em arte fosse apenas de ordem psicológica, o problema do realismo ter-se-ia resolvido inteiramente com a fotografia. Mas a verdadeira questão do realismo é de origem estética e, por isso, apenas considerando o aspecto ontológico (a materialidade da imagem) – sem considerar o aspecto estético (linguagem ou articulação das imagens entre si) –, não estaríamos trabalhando com o “verdadeiro realismo”.

Ao privilegiar o aspecto estético, ou seja, as escolhas formais como sinônimo do “verdadeiro realismo”, afirma Bazin (1991, p. 25) ao final de seu ensaio: “por outro lado, o cinema é uma linguagem”. Considerar apenas esta necessidade psicológica nos faz desconsiderar a forma e suas potencialidades, em nosso caso específico, a potência das imagens cinematográficas de constituir diferentes modos de pensamentos que dependem diretamente da forma como se utilizam as técnicas do cinema na produção das imagens.

A fotografia e, em especial, o cinema criam novos tipos de pensamento. É no cinema que o pensamento adiciona à arte duas dimensões: o movimento e o tempo. Esta é uma das questões essenciais para Deleuze (1992, p. 76) na análise do cinema, “o que será que, desse modo, o cinema nos revela do espaço e do tempo que as outras artes não nos revelam?”.

Quando o dado essencial dessa imagem é o movimento, ela tende a se associar a um modo de pensamento representativo, ao contrário, quando o dado essencial é o tempo, ela se associa ao pensamento do fora<sup>26</sup>. Existe, então, um choque pelo movimento e um choque pelo tempo.

### 3.2 A CRISE DO ESQUEMA SENSORIO-MOTOR: DO MOVIMENTO AO TEMPO

No primeiro capítulo do livro *A imagem-tempo*, Deleuze (2007) parte da discussão sobre a definição do neorrealismo italiano (naquilo que ele trazia de novidade ao cinema), comentando a tese de André Bazin da invenção de um novo tipo de imagem em um sentido estético, a “imagem-fato”, em oposição às teses de que o conteúdo social desses filmes era o que lhes definia em relação aos filmes anteriores. Ao tratar dessa oposição, Deleuze apresenta outra tese: a imagem como modo de pensamento.

Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do “mental”, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (DELEUZE, 2007, p. 9-10)

Para Deleuze, a novidade do cinema neorrealista não podia ser tratada a partir do conteúdo dos filmes, de seus temas ou de uma polêmica entre apresentação ou representação do real, mas em que e como esse novo cinema rompia com o esquema sensorio-motor apresentando outro modo de percepção que não mais se prolongaria em ação, e, sim, se relacionaria com o pensamento. O que está em jogo, portanto, é que o cinema engendra diferentes modos de pensamentos definidos pelas articulações de suas imagens.

---

<sup>26</sup> Para Deleuze, é a tentativa de escapar do senso comum. “Fazer do pensamento e da arte uma experiência do fora pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades” (LEVY, 2011, p. 100). Nesta passagem, Levy faz uma leitura do que seria a concepção deleuziana da experiência do fora.

As situações sensório-motoras nas quais a percepção dos personagens (e também a dos espectadores, por um processo de identificação com estes) se prolongava em ação se quebram, dando lugar a situações óticas e sonoras puras, em que o personagem não tem mais resposta e não consegue mais agir, liberando sua percepção e seus sentidos para se relacionarem com o pensamento. No cinema clássico<sup>27</sup>, afirma Deleuze (2007, p. 11), o espectador por um processo de identificação com o personagem também se envolve num esquema sensório-motor. Hitchcock, ainda no regime da imagem-movimento, fará uma primeira inversão nessa relação personagem/espectador: o personagem de James Stewart no filme *Janela Indiscreta* (1954), preso a uma cadeira de rodas apenas observa as ações que ocorrem no edifício em frente ao seu. Sua posição é semelhante ao do espectador sentado na poltrona do cinema, mas o que ambos veem ainda está submetido ao esquema sensório-motor. É no neorrealismo que essa inversão se dá por completo, e os personagens passam a ser espectadores, no momento em que suas percepções não mais se prolongam em ação, dando lugar a imagens óticas, sonoras e táteis puras.

Para diferenciar esses dois tipos de imagens, Deleuze utiliza a teoria das descrições de Robbe-Grillet. De acordo com ela, existem dois tipos de descrição. Na primeira, a descrição “realista” tradicional, os objetos seriam independentes entre si, de forma que há uma clara discernibilidade entre o real e o imaginário, o subjetivo e o objetivo. Na segunda descrição, neorrealista do *nouveau roman*, os objetos seriam substituídos, formando, assim, um imaginário que destrói a realidade e, ao mesmo tempo, fazem surgir desse imaginário toda a realidade que se cria pela palavra ou visão. O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis. Os dois tipos de descrição nos ajudam a pensar as diferentes configurações, que se associam respectivamente, a primeira, à imagem do antigo realismo, em que predominam situações

---

<sup>27</sup> Deleuze se refere, aos filmes da imagem-movimento, também, por clássicos ou do antigo realismo. E se refere, à imagem-tempo, também, por cinema moderno.

sensorio-motoras, e a segunda, à imagem do neorrealismo, que apresenta situações óticas e sonoras puras.

A imagem-movimento perde sua função útil, por exemplo, na cena da empregadinha de *Umberto D* (1952), citada por Deleuze, em que ela realiza pequenas ações cotidianas e automáticas na cozinha. A visão de objetos discerníveis se desintegra quando ela se dá conta de que está grávida. O fogão, a chaleira, a cozinha não se constituem mais nesses objetos os quais nossa percepção *habitual* (BERGSON, 1999) dotou-lhes de funções úteis, de forma que não se vê mais o fogão, a chaleira ou a cozinha como um todo, mas se veem suas formas, suas constituições físico-geométricas e, assim, os objetos se tornam indiscerníveis entre si. A banalidade do cotidiano possui, para Deleuze, uma grande potencialidade desintegradora do esquema sensorio-motor, pois são ações automáticas que se quebram facilmente, liberando os sentidos a se relacionarem com o pensamento.

Deleuze aponta o cineasta Yasujiro Ozu como inventor das imagens óticas (e sonoras) puras. Nos filmes de Ozu, a banalidade cotidiana da família japonesa evidencia com ainda mais força a desintegração das ações automáticas e isso se dá também pela própria filosofia oriental que concebe a vida a partir de séries regulares<sup>28</sup>. Para Ozu, tudo é banal. É o homem que complica a vida, identificando tempos mais fortes e acontecimentos extraordinários, que se sobressaem em relação a um tempo banal, numa espécie de hierarquia das percepções.

Um dos aspectos que Deleuze aborda nos filmes do cineasta japonês são os espaços quaisquer que são classificados de espaços vazios, definidos pela falta de preenchimento possível, e de naturezas mortas, que, ao contrário, são definidas pelo preenchimento do quadro, pela composição dos elementos presentes nele. É a partir de um exemplo de uma natureza morta no filme *Pai e Filha* (1949) que Deleuze vai apresentar o conceito de imagem-tempo pela primeira vez no livro. O plano do vaso vai se intercalar com dois primeiros planos

---

<sup>28</sup> Deleuze (2007, p. 25) utiliza a filosofia de Leibniz para tratar dessa questão.

da filha que olha o pai dormindo: no primeiro ela sorri, no segundo ela esboça um choro. O plano do vaso permanece imutável: é a apresentação da mudança, uma imagem direta do tempo, afirma Deleuze.

É o tempo, o tempo em pessoa, “um pouco de tempo em estado puro”: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. [...] A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. (DELEUZE, 2007, p. 27)

Há, neste conceito, uma concepção kantiana (1987) em que o tempo seria pré-condição para a percepção humana. Estaríamos no tempo como força que nos permite a percepção. O tempo não está subordinado ao movimento. Já na imagem-movimento, há apenas uma apresentação indireta do tempo, mas nesse novo cinema há uma imagem do tempo direta, pois o tempo é a forma imutável daquilo que muda. O vaso não é uma metáfora da tristeza da filha ao contemplar o pai dormindo. É como se Ozu nos dissesse: observe o tempo transcorrendo. Ele que, em sua imutabilidade, produz a mudança.

Essas imagens óticas e sonoras puras permitem apreender algo intolerável, algo insuportável. Não apenas aquilo que é violento ou desagradável demais, mas também belo demais, e impede que haja uma resposta ou uma ação para aquela percepção. Personagem e espectador se tornam visionários, fazendo da “visão pura um meio de conhecimento e ação” (DELEUZE, 2007, p. 29). Esse novo cinema exigia também um novo tipo de atores, “não atores profissionais”, afirma Deleuze, que saibam fazer ver mais do que agir.

A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, [...] enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações. (DELEUZE, 2007, p. 30)

E é bem verdade que possuímos um esquema sensório-motor para cada uma das situações com que nos deparamos. Estes são os clichês. Quando percebemos apenas aquilo que nos interessa de acordo com nossas necessidades psicológicas, econômicas, ideológicas. Para Deleuze (2007) não faz sentido falar de uma “civilização das imagens”, pois a maior parte do que percebemos durante nossa vida cotidiana são clichês, que nos impedem de ver sempre algo da imagem. E as imagens óticas e sonoras também podem virar clichês quando são utilizadas pelos cineastas como fórmulas, por isso é preciso somar a elas “forças” ou “dimensões” crescentes.

### 3.3 O PENSAMENTO DA IMAGEM-MOVIMENTO

No capítulo 7 de *A Imagem-tempo*, Deleuze (2007) trabalha de forma mais direta a relação do cinema com o pensamento, estabelecendo as diferenças entre os dois modos principais. Assim como os pioneiros do cinema, Deleuze aponta o dado imediato da imagem, pois ela adquiriu um movimento automático. Um movimento que não dependia de um móvel que o executasse nem de um espírito que o reconstituísse. Antes, a imagem só poderia ser figurativa ou abstrata. As imagens artísticas anteriores eram percebidas contendo movimento, como é o caso das pinturas, mas aí é o espírito que reconstitui esse movimento. Já no teatro, o movimento depende de um móvel. Apenas a partir do automovimento que a “essência artística da imagem” se efetua ao produzir um choque no pensamento que vai atingir o sistema nervoso e cerebral. As outras artes exigem o movimento. O cinema faz, ele mesmo, o movimento. Deleuze (2007, p. 189) recorre a Espinoza e dirá que tal automatismo “faz surgir em nós um ‘autômato espiritual’, que, por sua vez, reage sobre ele”. O autômato espiritual não deduz os pensamentos dos outros, como na filosofia clássica, e, sim, designa um circuito em que os pensamentos entram com a imagem-movimento, um circuito que é

a potência comum do que força a pensar e do que pensa sob o choque: um “noochoque” Heidegger dirá: “O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos capazes de pensar”. É essa capacidade, essa potência, e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque. (DELEUZE, 2007, p. 190)

E era essa a pretensão desse primeiro cinema de impor o pensamento às massas. Mas essa potência logo se revelou apenas uma possibilidade lógica.

Ao falar do pensamento na imagem-movimento, Deleuze (2007, p. 191) aborda o cinema de Eisenstein como exemplar, indicando que essa análise vale para o cinema clássico em geral. Nesse modo [de pensamento] há um primeiro momento que vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito, um “choque” que se dá pelo automovimento da imagem. A imagem-movimento se caracteriza por ser múltipla e divisível, tanto pelos componentes internos de um único plano quanto pela justaposição de duas imagens na montagem. No esquema sensorio-motor, os objetos são discerníveis e independentes, por isso, prevalece o movimento e o tempo é apenas indireto. O choque que há é entre esses componentes internos da imagem ou entre duas imagens. “A imagem-movimento exprime um todo que muda, e é essa mudança que faz esse todo ressoar nas partes” (VASCONCELLOS, 2006, p. 56). O choque entre esses elementos é o que comunica o movimento das imagens. “O choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e a pensar o Todo. O todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento” (DELEUZE, 2007, p. 191). A “analogia” ou “oposição” de suas partes, num sentido dialético, faz nascer um conceito que afirma a totalidade orgânica do todo. Para Eisenstein, o Todo é o conceito. “A montagem é no pensamento o próprio ‘processo intelectual’, ou o que, ante o choque, pensa o choque” (DELEUZE, 2007, p.191).

Há também um segundo momento de retorno da imagem-movimento que vai do conceito ao afeto, do pensamento à imagem. O pensamento de um “todo pressuposto” retorna

à imagem. Deleuze (2007, p. 192) dirá que este segundo momento é inseparável do primeiro, e mais, que não há como definir qual deles vem primeiro. “No segundo momento não se vai da imagem-movimento ao claro pensamento do todo que ela exprime, vai-se de um pensamento do todo, pressuposto, obscuro, às imagens agitadas, misturadas que o exprimem” (DELEUZE, 2007, p. 192). O todo não é mais uma unificação lógica das partes, mas a embriaguez, uma “paixão” que se difunde nelas. “É uma língua ou um pensamento primitivos, ou melhor, um ‘monólogo interior’, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações...” (DELEUZE, 2007, p. 193). No primeiro momento, íamos da imagem ao conceito formal e consciente, mas, no segundo momento, vamos do conceito inconsciente à imagem-matéria que também causa um choque, dessa vez, afetivo.

Existe ainda um terceiro momento de identidade do conceito e da imagem. É um pensamento-ação, dirá Deleuze, que designa a relação do homem e do mundo, do homem e da Natureza, uma relação sensório-motora.

É o que exprime a composição afetiva ou metafórica, por exemplo, em *O encouraçado Potemkin*, onde três elementos, a água, a terra e o ar, manifestam harmonicamente uma Natureza exterior de luto em torno da vítima humana, enquanto a reação do homem vai se exteriorizar no desenvolvimento do quarto elemento, o fogo, que leva a Natureza a uma nova qualidade, no embrasamento revolucionário. Mas é também o homem que adquire uma qualidade nova, tornando-se o sujeito coletivo de sua própria reação, enquanto a Natureza se torna a relação objetiva humana. (DELEUZE, 2007, p. 196)

Em suma, existem, na imagem-movimento, três relações do cinema com o pensamento:

[...] a relação com um todo que só pode ser pensado numa tomada de consciência superior; relação com um pensamento que pode ser só figurado no desenrolar subconsciente das imagens e relação sensório-motora entre o mundo e homem, a Natureza e o pensamento. (DELEUZE, 2007, p. 197)

### 3.4 O PENSAMENTO DA IMAGEM-TEMPO

Deleuze nos fala de uma crise da imagem-ação. Inicialmente, uma deficiência generalizada dos diretores fez com que o cinema morresse de uma mediocridade quantitativa. E, ainda pior, o cinema se transformou em propaganda de Estado, um uso comum que aproximava Hitler a Hollywood.

Mas Deleuze vê no caso de Artaud uma esperança para o cinema. Inicialmente, as declarações de Artaud parecem se assemelhar às de Eisenstein: da imagem ao pensamento há um choque, e do pensamento à imagem há um choque afetivo, uma espécie de monólogo interior. Mas, em Artaud, há a constatação de uma impotência que caracterizaria o cinema. “O que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu ‘impoder’” (DELEUZE, 2007, p. 201). É nessa impotência, como, por exemplo, a apontada pelos críticos (no sentido negativo) do cinema de que as imagens móveis substituem os pensamentos do espectador, que Artaud vê a glória sombria e profunda do cinema. O autômato espiritual não se definiria pela possibilidade lógica de diferenciar seus pensamentos uns dos outros nem por uma potência física do automovimento da imagem que causaria o pensamento, e sim por uma condição de Múmia, paralisada, petrificada, congelada, que diz respeito à “impossibilidade de pensar que está no cerne do pensamento” (ARTAUD *apud* DELEUZE, 2007, p. 201). O cinema diz respeito ao funcionamento cerebral, que não é o Todo de Eisenstein, mas uma fissura. Artaud acredita no cinema não pela capacidade de pensar o todo, mas por sua “força dissociadora” que introduziria uma “figura do nada”. Artaud acredita no cinema não pela possibilidade de encadear as imagens segundo um monólogo interior, mas de desencadeá-las segundo vozes múltiplas.

Dir-se-ia que Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a moela), ele só pode pensar uma única coisa, o “fato de que ainda não pensamos”, a impotência tanto

para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado. Um ser do pensamento sempre por vir é o que Heidegger descobrirá sob uma forma universal, mas é também o que Artaud já viveu como problema mais singular, seu próprio problema. (DELEUZE, 2007, p. 203)

O pensamento nasce de uma figura do nada, da inexistência de um todo que pudesse ser pensado. “Mais que o movimento, é a suspensão de mundo, segundo Schefer, que dá o visível ao pensamento, não como objeto, mas como ato que está sempre nascendo e se escondendo no pensamento” (DELEUZE, 2007, p. 204). Há um novo modo de pensamento na imagem do cinema moderno, justamente por ter deixado de ser sensório-motora. Como já dissemos acima, a quebra deste esquema faz surgir um homem vidente capaz de apreender o intolerável, pois ele passa a olhar de um modo diferente quando não mais consegue agir/reagir, apresentando uma impotência diante do insuportável.

Aquilo que de qualquer modo vejo: é esta a fórmula do intolerável. Ela exprime uma nova relação do pensamento com o ver, ou com a fonte luminosa, que está sempre colocando o pensamento para fora de si mesmo, para fora do saber, fora da ação (DELEUZE, 2007, p. 213).

Há uma crença no mundo, que não é mais em um outro mundo, nem num mundo transformado. O vínculo do homem com o mundo se rompeu, e é justamente esse vínculo que deve ser objeto de crença, pois sendo impossível só lhe resta restituí-lo pela fé. “Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo” (DELEUZE, 2007, p. 207).

Artaud nunca entendeu a impotência como uma mera inferioridade em que estaríamos com relação ao pensamento. Ela “pertence” ao pensamento, tanto assim que devemos fazer dela nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onipotente. Devemos, antes, nos servir dessa impotência para acreditar na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida: “penso na vida, todos os sistemas que eu poderia edificar igualarão meus gritos de homem ocupado em refazer sua vida...”. (DELEUZE, 2007, p. 205)

Esta ruptura do vínculo sensório-motor é o primeiro aspecto do novo cinema. O segundo aspecto é caracterizado por uma renúncia às figuras, e uma substituição dessa via “figurativa”, em que se apresentam a metáfora e a metonímia, e por um deslocamento sofrido pelo monólogo interior para uma via “teorematizada”. Deleuze trata de duas instâncias matemáticas que, apesar de unidas, são bem diferentes: o problema e o teorema. O problema se define por um ponto de fora. Já o teorema desenvolve relações intrínsecas de princípio a consequências.

Este fora que caracteriza o problema não é mais um fora do mundo físico, uma exterioridade, e também não é uma interioridade psicológica (monólogo interior). Dessa forma, a dedução problemática não restitui o pensamento ao saber nem a certeza interior que falta ao pensamento, abrindo nele um fora, colocando o impensado no pensamento. Impensado, pois, vem de um fora. Não é um ser racional que se dirige às coisas tirando delas o pensamento, como se este fosse elemento intrínseco da constituição do homem. O homem não pensa por si, mas é levado a pensar.

Quando Kurosawa retoma o método de Dostoiévsky, ele nos mostra personagens que sempre estão procurando quais são os dados de um “problema” ainda mais profundo que a situação em que se encontram presos: ele assim ultrapassa os limites do saber, mas também as condições de ação. (DELEUZE, 2007, p. 213)

Outra característica do problema é sua vinculação a uma escolha. Já no teorema não há escolha possível. Tal escolha no cinema da imagem-movimento gira em torno de “termos” entre esse ou aquele objeto. No novo cinema, essa escolha não está mais entre objetos, mas entre os modos de existência daquele que escolhe seus objetos. E dessa forma existem inúmeras possibilidades que vão da não escolha à escolha. “É o automatismo material das imagens que faz surgir, de fora, um pensamento que ele impõe, como o impensável para nosso automatismo intelectual” (DELEUZE, 2007, p. 216).

Deleuze vem afirmar que há uma grande diferença na afirmação de que o “todo é aberto”, associado à imagem-ação, e o “todo é o fora”, característico do novo cinema. Na imagem-movimento o “todo era aberto”, a imagem possuía um fora de campo, presumido pelos próprios elementos do campo, e um todo mutável, que dava para ver pela associação (montagem) das imagens. Até o falso *raccord* se constituía apenas como perturbação momentânea desse esquema. Mas agora se diz que o “todo é o fora”, e o que conta, diz Deleuze, não é mais a associação das imagens, mas o “interstício” entre imagens. Dessa forma, não há fora de campo que seja substituído por esse interstício.

Não é uma operação de associação, mas de diferenciação, como dizem os matemáticos, ou de disparação, como dizem os físicos: dado um potencial, é preciso escolher outro, não qualquer outro, mas de tal modo que uma diferença de potencial se estabeleça entre ambos, que venha a produzir um terceiro ou algo novo. (DELEUZE, 2007, p. 217)

Há ainda, como aponta Deleuze, uma outra mudança desse estatuto do todo: o deslocamento do monólogo interior que consistia de imagens carregadas de traços expressivos às quais se associavam outras imagens, formando um todo que englobava autor, mundo e personagens. Agora há sequência de imagens que não dizem respeito às anteriores nem às posteriores: são sequências independentes. Dessa forma, não há mais figuras. Daí surgem vozes anônimas às quais Deleuze vai se referir como a formação de um “discurso indireto livre”.

Por fim, resta-nos explicitar a questão das categorias trabalhadas por Deleuze a partir de filmes de Godard. É por meio de uma visão indireta livre que Godard vai criar um método original. O cineasta trabalha a partir de gêneros reflexivos, em que constitui séries de imagens que, apesar de não pertencerem ao gênero em si, refletem-se nele, trabalhando sempre com imagens que estão em um limite. Estes gêneros reflexivos são categorias que fazem o

percurso inverso e “reencontram os ‘teoremas’ no limite dos ‘problema’” (DELEUZE, 2007, p. 222). São categorias que remetem a novos problemas.

À decupagem das séries corresponde uma montagem de categorias, nova a cada vez. É preciso, a cada vez, que as categorias nos surpreendam, e não sejam, entretanto, arbitrárias, sejam bem fundamentadas, e tenham entre si fortes relações indiretas. (DELEUZE, 2007, p. 223)

Aí a questão se torna o que desempenhará a função de categorias. É como num romance, em que a língua é emprestada a um personagem, a um grupo social, a uma classe ou a uma instância anônima. Todos servem como categorias num discurso indireto livre.

Em resumo, Deleuze enumera, a partir de três pontos de vista, novas relações do cinema moderno com o pensamento:

[...] a supressão de um todo ou de uma totalização das imagens, em favor de um fora que se insere entre elas; a supressão do monólogo interior como todo do filme, em favor de um discurso e de uma visão indiretos livres; a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo. (DELEUZE, 2007, p. 226)

Chamamos a atenção para o fato de que essas três novas relações se opõem às três relações do cinema da imagem-movimento enumeradas ao final da seção anterior a esta.

Os elementos que destacamos, neste capítulo, nos permitem, preliminarmente, apontar as imagens do filme *Dez* como pertencentes ao modo de pensamento da imagem-tempo. Os personagens não possuem respostas para suas situações. O movimento é sempre de retorno às imagens dos personagens, na constituição de uma visão pura, pois as percepções não se transformam em ações e fazem surgir, dessa ação impossível, de um impensado, o pensamento. Voltaremos a falar das características que compõem a imagem-tempo, no quinto capítulo, a partir da análise das imagens do filme. Mas, antes de analisarmos com maior profundidade as imagens de *Dez* por meio de alguns elementos da imagem-tempo, é

necessário realizarmos a descrição do filme, já que, em nossa proposta, devemos nos aproximar do filme a partir do uso dos recursos cinematográficos.

#### 4 ANÁLISE FÍLMICA DE *DEZ*

O filme *Dez* apresenta dez seqüências de conversas entre Mania, uma mulher que dirige um carro, e um passageiro<sup>29</sup> – que varia conforme o bloco –, sentado no banco do carona. O carro se constituiu como a única locação do filme, no qual foram posicionadas em seu painel duas minicâmeras digitais. Uma delas tinha como campo a motorista, e, a outra, o passageiro. Depois de posicionadas, as câmeras não sofriam qualquer alteração (enquadramento, movimento, angulação, distância focal, etc), permanecendo fixas – como demonstrado nos fotogramas 01 –, e sequer havia a presença de operadores de câmera.



Fotogramas 01: Mania e seu filho, Amin, discutem.

Apesar de não ser explicitado no filme, sabemos que os personagens estão percorrendo de carro as ruas da cidade de Teerã, capital do Irã. Os conflitos que são contados ou vividos dentro do carro se referem, na maioria das vezes, a questões vividas pelas mulheres no Irã e suas posições diante dessas questões. Nosso estudo não está centrado na temática do filme, mas ela não deixou de ser abordada, pois a estrutura do filme também inclui seu conteúdo que consideramos como mais um recurso cinematográfico. Partimos da premissa de que a

<sup>29</sup> Nos blocos 10, 5, 3 e 1, o ocupante do banco do carona é o filho da motorista, Amin. No bloco 9, é a irmã de Mania. No bloco 8, ela dá carona para uma senhora que se dirige a um local religioso. No bloco 7, a passageira é uma prostituta. Nos blocos 6 e 2, ela conversa com uma moça que deseja se casar. E no bloco 4, ela conversa com uma mulher que foi abandonada pelo marido.

abordagem do tema não pode estar dissociada de sua dimensão formal. Caso contrário, correremos o risco de estarmos sendo inocentes ou, pior, de estarmos tomando um direcionamento político diferente daquele que pretendíamos, segundo o argumento de Benjamin, presente em seu texto *O autor como produtor*<sup>30</sup>, que iremos trabalhar na próxima seção.

#### 4.1 CINEMA, TECNOLOGIAS DIGITAIS E INOVAÇÃO FORMAL

As tecnologias digitais se tornaram, nos últimos 30 anos, recursos primordiais da produção cinematográfica mundial. Ao longo deste período, elas foram introduzidas aos poucos na produção cinematográfica. Em meados dos anos 1980, houve as primeiras experiências na produção de efeitos especiais digitais. Em 1989, o *workflow* de edição de som se tornou digital. Em meados dos anos 1990, a maioria dos filmes tinha suas imagens editadas digitalmente. E já no final do século XX, as câmeras digitais passaram a ser utilizadas para fazer cinema (SWARTZ, 2005). Como podemos observar neste panorama histórico da utilização destas tecnologias, suas aplicações concernem a diversas etapas da produção audiovisual, e seus impactos são específicos para cada uma.

A base material da produção artística foi uma questão bastante trabalhada por Walter Benjamin (1996). Em especial, no ensaio *O autor como produtor*, no qual argumenta que a autonomia do autor é dependente da forma como este se apropria das técnicas e tecnologias de sua época. Para Benjamin, a produção artística orientada na direção de uma inovação técnica carregaria, automaticamente, uma tendência política correta. O autor “perderá sua autonomia sempre que abdicar de seu papel como artista, que é o de criar novas formas de expressão” (ALVARENGA; SOTOMAIOR, 2008, p. 46). A proposta filosófica benjaminiana irá

---

<sup>30</sup> BENJAMIN, 1996.

reverberar aqui, pois, novamente, trata-se da forma como se utilizam as técnicas escritas (em nosso trabalho em si) e, no nosso caso de análise, a forma como se utilizam os recursos cinematográficos.

É importante lembrarmos que o argumento de Benjamin, no texto sobre o produtor, baseia-se na invenção de técnicas na literatura. Já quando nos referimos à fotografia – no caso de expandirmos – e ao cinema, não seria tão adequado falar em inovação técnica, mas sim em inovação formal, num sentido mais abrangente. A ideia de “inovação técnica” pode levar à conclusão imprecisa de que o artista precisaria ser um engenheiro ou eletricista para inventar, materialmente, novas câmeras, novas máquinas. Ele precisa, antes de mais nada, ser um inventor de formas, e aí então as técnicas novas lhe serão úteis para o que ele quer produzir.

Em sua argumentação, Benjamin (1996) cita o exemplo positivo de Brecht que, ao inventar novas técnicas de escrita, procurava, no fundo, criar novas formas de escrita (a busca de uma nova forma de exposição do tema levava-o a criar uma nova técnica de escrita). Ao contrário, a crítica de Benjamin era em relação a autores que, tendo em mente temas novos, acabavam utilizando as mesmas técnicas (de escrita ou fotográficas). A Nova Objetividade, citada pelo autor como exemplo, e sua utilização de técnicas fotográficas clássicas de exposição/fotometria, composição e revelação não serviam ao registro da pobreza; seria preciso inventar novas técnicas de exposição/fotometria, composição e revelação. Mas essas técnicas não nascem de uma busca formal, ou seja, de uma busca de uma forma de compreensão/comunicação do tema?

No cinema comercial contemporâneo, não é tarefa fácil encontrar filmes que utilizem a tecnologia digital buscando provocar mudanças significativas de linguagem e, conseqüentemente, nos modos de pensamento que essas imagens traçam. O que nos leva a discordar em parte de Manovich (2008, tradução nossa): “Como a tecnologia fílmica tradicional está sendo universalmente substituída pela tecnologia digital, a lógica de criação

do processo fílmico está sendo redefinida”<sup>31</sup>. As tecnologias de fato foram alteradas como ele afirma, mas a lógica de criação apenas alterou seu meio; o fim continua o mesmo. A inovação advinda das novas tecnologias se deu em grande parte apenas em função de uma facilidade de produção, pois as potencialidades formais destes novos recursos são pouco exploradas. A utilização das tecnologias digitais, a grosso modo, costuma se limitar à busca pela imagem em alta definição, à produção de efeitos especiais e a processos técnicos de pós-produção. A forma já está estabelecida, ela pouco se modifica. E, ao contrário do que se poderia supor, essa não é apenas uma lógica das superproduções ao estilo hollywoodiano, mas das produções de baixo orçamento de muitos cineastas brasileiros. A recente utilização de câmeras DSRL para a produção de filmes em alta definição é um exemplo que atesta essa tendência, já que o uso destes equipamentos implica a utilização de técnicas semelhantes à produção cinematográfica industrial que privilegia a utilização de novos recursos com o propósito de melhorar a “qualidade técnica”, já que a “qualidade formal” está estabelecida (não é preciso modificá-la).

O uso de câmeras digitais traz facilidades no sentido de tornar a filmagem mais barata e rápida em relação a um trabalho com película, mas seria esta a novidade trazida pelas tecnologias digitais ao cinema? O que importa é como se registra aquilo que está diante da câmera, e o simples uso de câmeras digitais não implica modificações neste “como”. O uso de uma inovação tecnológica não garante uma inovação formal. Pode-se pensar em produzir conteúdos de forma mais livre da “fotografia” tradicional em cinema: buscar fotografar em luz natural, por exemplo. Mas isso já era possível no cinema analógico. Seria, então, uma questão de atitude (formal) associada ao uso da tecnologia. Portanto, o que é facilitado ou, em outras palavras, aquilo que seria libertador neste uso, é a possibilidade da invenção de novas

---

<sup>31</sup> Puesto que la tecnología fílmica tradicional está siendo universalmente sustituida por la tecnologia digital, la lógica de creación del proceso fílmico está siendo redefinida (MANOVICH, 2008).

formas. A inovação advinda da tecnologia digital não se limita às facilidades de produção, mas ao que estas facilidades criam como potenciais formais.

Entendemos, então, que a forma de utilização da tecnologia digital implica uma determinada postura do produtor diante de suas possibilidades. Temos a impressão de que a postura de Kiarostami dialoga com a liberdade do autor em Benjamin, quando o cineasta opta por uma maneira de utilizar a câmera digital de forma a explorar as novas possibilidades formais que ela abre, e não simplesmente utilizá-la buscando o mesmo resultado obtido por meio da tecnologia tradicional do cinema. A tecnologia não precisa ser apenas utilizada a fim de facilitar a produção daquilo que já se fazia antes, mas de produzir novas formas. O que se pode fazer a partir das possibilidades abertas pela tecnologia digital? Que tipo de utilização pode fazer mais jus a essas potencialidades? O que esta tecnologia nos permite fazer diferentemente? Estas são perguntas que parecem estar no horizonte do modo de utilização da câmera e de outros recursos no filme *Dez*.

A utilização de uma microcâmera digital para captar diálogos dentro de um automóvel indica uma possível tentativa de inovação da linguagem cinematográfica. Parece-nos que este uso da tecnologia potencializa o estabelecimento de um novo espaço de produção<sup>32</sup> (conceito que será explicitado a seguir), que prescindir de operadores de câmera no momento da captação e possibilita uma forma particular de atuação dos atores, de filmar tomadas mais longas. A definição da imagem, dos efeitos especiais e da pós-produção se tornam elementos

---

<sup>32</sup> O uso do termo “espaço de produção” não tem como objetivo uma crítica ideológica. Consideramos que o filme existe enquanto realidade independente. “O cinema é produtor de realidade”, dirá Deleuze (1992, p. 76). Suspendemos então a discussão referente ao “estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade” (XAVIER, 2005, p. 13) caracterizados por posições ideológicas específicas nas quais a consideração da concepção de espaço de produção tem papel de destaque em que se esconde ou evidencia o trabalho cinematográfico. A esse respeito, Baudry (1983, p. 386) enfatiza que “o que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado, e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica”. Se a decupagem tem ou não a pretensão de expor o dispositivo colocando-se numa posição ideológica específica, não é levado em consideração nesta pesquisa. A questão da impressão de realidade (onde está colocada a problemática do real/representação) não está presente. O que está em jogo para nós é como o trabalho no espaço de produção interfere na definição de uma articulação específica das imagens que, por sua vez, traçam um modo específico de pensamento. Portanto, nosso trabalho tem como alvo o pensamento.

secundários. Afastado dessas preocupações, o diretor tem a liberdade de se concentrar em outros elementos.

#### 4.2 ESPAÇO DE PRODUÇÃO E ESPAÇO FÍLMICO

O espaço de produção, “onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de ‘escrita’” (AUMONT, 2007, p. 29), engloba a prática da filmagem e montagem. A partir das argumentações de Benjamin, não podemos desconsiderar o impacto do processo de produção no modo de articulação das imagens, já que a utilização das técnicas cinematográficas passa por uma apropriação adequada a partir de um uso inovador da forma.

A forma está presente neste encontro entre o espaço técnico (espaço de produção) e o espaço artístico (espaço fílmico). É a forma que inspira usar a técnica de um certo jeito para dizer coisas de uma certa maneira. Uma específica estruturação do espaço de produção resulta no estabelecimento de um espaço fílmico específico.

Espaço de produção e espaço fílmico: as duas concepções demarcam as perspectivas pelas quais iremos realizar a etapa de descrição das imagens do filme.

#### 4.3 ESPAÇO DE PRODUÇÃO: NOVA RELAÇÃO CÂMERA-DIRETOR-ATOR

A primeira perspectiva é demarcada pelo espaço de produção. Esta descrição terá os seguintes parâmetros: (1) modo de utilização da câmera (falta de operador no momento efetivo do registro da imagem); (2) possibilidade de tomadas mais longas; (3) utilização de equipe de filmagem reduzida; (4) modo de direção dos atores.

Assim como outras inovações técnicas no cinema propiciaram modificações no processo de produção, as tecnologias digitais também colaboraram para alterar a execução da filmagem e da montagem, que ganham novas possibilidades, difíceis de serem executadas no cinema de base analógica. O espaço de produção pode se estruturar de diversas maneiras a partir dos recursos cinematográficos disponíveis para o cineasta. As modificações trazidas pelas tecnologias digitais ao processo de produção sempre gerarão algum tipo de modificação no espaço fílmico, mas neste trabalho temos por objetivo identificar as alterações que trazem modificações no modo de pensamento das imagens<sup>33</sup>. “Eu não poderia realizar *Dez* sem o digital por um motivo muito simples: estas câmeras [digitais] devolveram a intimidade das pessoas e aproximaram o autor de sua obra, eliminando intermediários” (KIAROSTAMI, 2004, p. 259).

No filme de Kiarostami, a equipe de filmagem é bastante reduzida, chegando, em certos momentos, a estarem presentes apenas os atores e o diretor (escondido no banco de trás do carro). O número reduzido de participantes nos dá um indício de que o espaço de produção do filme *Dez* se constitui de uma maneira diferente em relação ao trabalho de filmagem num set convencional. Mesmo uma equipe básica de filmagem costuma ser constituída por um número elevado de pessoas, a começar pelo diretor e os atores, seguidos de fotógrafo, assistente de fotografia, assistentes de direção, câmera, foquista, continuísta, diretor de arte, figurinista, etc.

Neste espaço de produção, a câmera não é operada no decorrer da filmagem (no momento em que é feito o registro). O ajuste é único antes de rodar e após o início da gravação não se interfere na câmera, não há ajuste de foco e de abertura do diafragma. Mas

---

<sup>33</sup> A utilização de efeitos especiais, por exemplo, criados a partir de tecnologias digitais, não modifica necessariamente o modo de pensamento destas imagens. Em grande parte estes efeitos são um reforço da imagem-movimento. Shilo T. McClean (2007) defende que os efeitos digitais têm um grande poder de manter o mundo diegético dos filmes, gerando uma narrativa. Aqui se cumpre o argumento de Deleuze quando este se utiliza da teoria das descrições de Robbe-Grillet (como vimos no capítulo 3 deste trabalho): é uma descrição “realista” tradicional, já que os efeitos digitais tendem a colaborar para exarcebar a independência dos objetos entre si, de forma que há uma clara discernibilidade entre o real e o imaginário, o subjetivo e o objetivo.

não podemos deixar de frisar que esta escolha – não haver um operador no momento mesmo da filmagem – traz limitações. Sem operador e sem foquista, os atores não podem se mover no sentido do espaço focal. Ainda que no espaço do carro os atores estariam impedidos de se movimentarem demais para frente ou para trás a ponto de saírem do foco; mas existem blocos no filme em que este recurso poderia ter sido utilizado, como, por exemplo, nos blocos 5 e 1: poderia haver variação no espaço focal, já que Mania está em primeiro plano e Amin e seu pai estão em segundo plano. Mas, por outro lado, apesar destas limitações, toda escolha formal é, também, uma escolha de limites. E, como veremos a seguir, estes limites também abrem novas possibilidades.

Além disso, a utilização da câmera digital permite produzir tomadas mais longas do que as possíveis no processo cinematográfico tradicional. Nas câmeras de película, na maioria dos casos, a duração do plano tem, no máximo, dez minutos devido à extensão física do rolo de filme. Já com a base de gravação digital, esse tempo se estende consideravelmente, podendo chegar a mais de uma hora, dependendo do aparelho. Mas esta possibilidade é pouco considerada no esquema de produção industrial; a relação da equipe com a câmera e os procedimentos de trabalho quase não se modifica. Talvez deveríamos apontar como consequência da utilização do recurso de gravação estendida a preferência a grandes planos-sequência no corte final do filme, mas em *Dez* esta possibilidade é explorada de tal forma que não se resume à produção de longas tomadas, mas também no sentido de permitir novas relações: uma longa duração da relação entre os atores, dos atores com o diretor e, inclusive, dos atores e do diretor com a câmera (já que defendemos que a câmera se indiferencia em relação aos outros participantes do espaço de produção). Os procedimentos de trabalho são outros.

Equipe reduzida, ajustes técnicos na câmera dispensados e o plano podendo ser gravado sem interrupção durante uma hora: a soma dessas três características permite uma

relação muito menos impositiva da câmera com o trabalho dos atores. E não apenas os atores podem se beneficiar com essa possibilidade, mas o próprio diretor não terá seu trabalho com os atores interrompido devido a uma limitação de tempo de gravação ou ajuste técnico.

[...] deixaram de ser necessárias as presenças do operador-chefe e do operador de câmera. Um depois do outro, os elementos característicos do cinema tornaram-se supérfluos, e é isso que torna necessária a presença do diretor. Ao mesmo tempo, o espaço limitado do automóvel impunha a supressão de minha figura. Refiro-me a minha presença como diretor, como aquele que pretende controlar tudo: esse controle já não era mais possível. Pela primeira vez, eu perdera meus privilégios profissionais: [...] tinha de permanecer sentado no banco de trás, sem poder controlar tudo, como acontece habitualmente. Evidentemente não se trata de uma situação negativa. A intervenção do diretor durante o trabalho dos atores pode ser construtiva, mas também destrutiva. A nossa presença impede a câmera de se aproximar da intimidade das pessoas. Digamos que, em *Dez*, esfumei minha presença, pelo menos durante as filmagens. Como um treinador de futebol, preparei meus jogadores antes da partida e, assim, quando começaram a jogar, limitei-me a observar, a verificar, introduzindo pequenas correções. (KIAROSTAMI, 2004, p. 260)

Se na montagem foram utilizados 5 segundos ou 5 minutos de um mesmo plano, não é a consequência mais importante destes recursos, mas sim a geração de uma dilatação/distensão do tempo no trabalho de interpretação dos atores. Há uma alteração mais profunda, na relação da equipe com a câmera (espaço de produção), gerando um espaço fílmico diferenciado.

Eu não escolhia os dias para as filmagens. Em função do tempo que tinham e, sobretudo, de seu estado de espírito, os atores é que diziam em que dia íamos rodar. A câmera digital e o automóvel estavam sempre prontos, à disposição deles, porque a equipe fora reduzida a apenas três pessoas. (KIAROSTAMI, 2004, p. 261)

Há o benefício para os atores que não estarão diante de uma grande equipe e reféns das dificuldades técnicas que a câmera poderá gerar. Devemos lembrar que existem diferentes modos de interpretação que irão interferir na experiência do espectador com o filme e, portanto, este benefício é ainda maior com atores não profissionais frequentemente utilizados por Kiarostami, o que implica mais uma escolha estética e, sendo assim, este modo de

filmagem pode ser mais positivo quando se utiliza esse tipo de ator que dará ao personagem um certo tipo de interpretação.

O cineasta dirige os diálogos, mas é preciso esperar que os atores amadores expressem as emoções que representem o diapasão de seus textos. Só desse modo a representação pode ser natural. Se os assuntos das conversas eram direcionados, a expressão, no entanto, era livre. (KIAROSTAMI, 2004, p. 260)

O intuito não é recriar uma espontaneidade que poderia existir na realidade, mas um tipo de espontaneidade do cinema, e do cinema apenas.

O carro é este espaço privilegiado em que Kiarostami deseja desenvolver seus personagens. Uma “estética”, como caracterizará Bernardet (2004), que o diretor iraniano começou a trabalhar desde o começo de sua produção cinematográfica. Nos filmes anteriores, Kiarostami já propunha o carro como um espaço cinematográfico devido à sua crença na dinâmica privilegiada existente em nossa relação com este veículo. O que implica que o recurso tecnológico foi associado a um espaço com características propícias. Se imaginarmos por um instante que o recurso [de posicionar duas câmeras fixas para cada personagem] fosse utilizado dentro de um espaço maior, como um quarto ou uma sala ou mesmo em um local externo, seu efeito sobre os atores teria sido o mesmo? Não se tratando mais de um ambiente propício para a interação entre duas pessoas (ainda que em silêncio) teríamos o mesmo efeito? Talvez este olhar dessa possível câmera num quarto poderia tomar para si aquele olhar da vigilância tão associado ao filme de Kiarostami (BERNARDET, 2004). No carro, a câmera se funde com a própria estrutura do espaço do veículo, mas no quarto esta câmera poderia se tornar um objeto demasiado presente, ostentando uma posição privilegiada. Há nestas duas possíveis utilizações da câmera um papel de restrição, mas que se constituem de formas diferentes: na primeira, a câmera se restringe junto aos atores; na outra, ela se restringe, mas ainda sim ela está acima da equipe. E ainda, os atores poderiam se entreter com alguma ação inerente ao espaço em que se encontram. A própria visão que os atores-personagens têm do

espaço seria diferente: em uma delas, o percurso, em outra, a imagem habitual de um quarto. Fazer das percepções um prolongamento para ações é muito mais forte em certos ambientes.

E o que vale para os três corpos fundamentais vale também para a outra trindade, a das personagens, cineasta e câmera: colocá-los “na melhor postura possível, no sentido em que se diz, de uma configuração estelar, que ela está numa posição astrologicamente favorável”. (PHILIPPON *apud* DELEUZE, 2007, p. 242)

E, de fato, como argumenta Munt (2012, tradução nossa), Kiarostami opera a partir do *Open Screenplay* (roteiro aberto), que possibilita durante a filmagem o desencadeamento da realidade, o acontecimento de algo que não estava previsto, ou seja, o acaso pode surgir. É claro que o filme não segue, simplesmente, um caminho qualquer; é preciso estabelecer limites dentro dos quais podem surgir acontecimentos espontâneos. “[...] o *Open Screenplay* existe de alguma forma num estado precário, entre ordem e espontaneidade”<sup>34</sup> (MUNT, 2012, tradução nossa). Em certos momentos não é mais possível discernir a restrição da criatividade. “[...] fazer cinema também é pensar. A arte do cinematógrafo, por intermédio de seus realizadores, comporta pensamentos” (VASCONCELLOS, 2006, p. 54).

As novas características do espaço de produção transformam a relação da equipe e dos objetos com a câmera, pois o trabalho no set não se faz em função somente da câmera. A câmera ocupa um novo lugar no espaço de produção: ela se torna parte integrante do espaço e do tempo, indiferenciada em relação ao ambiente ao seu redor. Algo já presente nos filmes de Jean Rouch, por exemplo, em *Eu, um Negro* (1958), em que a câmera se torna peça central do próprio filme e, como define Fieschi (2009), ela ganha toda uma nova função. Rouch propõe a três jovens africanos produzirem com ele um filme, no qual poderiam fazer e dizer o que eles quisessem. A câmera passa, então, a criar as situações. O filme se cria no ato de filmar, no encontro com as improvisações de personagens criados por eles próprios. Não se filma mais

---

<sup>34</sup> “[...] the Open Screenplay exists in a somewhat precarious state, between order and spontaneity [...]” (MUNT, 2012).

cenar ou se atua diante das câmeras: inventa-se uma realidade. Em *Dez*, sabe-se que há um espaço visado pela câmera, no qual atores e objetos estão no quadro ou fora dele, mas não é uma relação hierárquica rígida e o papel de restrição que a câmera impõe se modifica em relação a um set convencional; ela se torna indiferenciante ao abrir espaço para novas possibilidades. É no próprio espaço de produção que a câmera se torna transparente. A equipe não se dá mais conta da própria câmera, mas no espaço fílmico ela se torna opaca, assumindo sua presença.

E, retornando à questão benjaminiana sobre a autonomia do autor, percebemos que os procedimentos de Kiarostami são outros devido às inovações técnicas que ele propõe. É claro que não é apenas a possibilidade técnica, mas o fato de Kiarostami tê-las compreendido e incorporado como potenciais formais. Pois, alguns cineastas usam essas mesmas inovações técnicas com as mesmas intenções, com os mesmos temas, enfim, com a mesma forma.

Ao darmos importância ao tipo de espaço de produção, não estamos afirmando que ele é o fator primordial para pensarmos o tipo de pensamento engendrado pelas imagens do filme, mas queremos destacar a relevância de sua estruturação para que no produto final resulte este tipo de imagem. Não apenas seu processo contribuiu para a produção de tal imagem, mas diversas outras escolhas estéticas diretamente identificáveis no filme tiveram papel decisivo, as quais iremos abordar na próxima seção.

#### 4.4 ESPAÇO FÍLMICO

A segunda perspectiva de descrição é dada a partir do espaço fílmico. As características do espaço fílmico em *Dez* serão descritos a partir das escolhas estéticas, considerando a relação câmera-diretor-atores no espaço de produção, a partir do qual, a nosso ver, poderá contribuir para a produção de um espaço fílmico específico. Na realização desta

descrição serão considerados os seguintes parâmetros: enquadramento, ponto de vista, montagem, banda sonora, e, ainda, as subcategorias: plano, direção do olhar dos personagens, composição do quadro, profundidade de campo, exposição à variação de luz, falso *raccord*, montagem em blocos.

O espaço fílmico<sup>35</sup> é formado pelo campo e pelo o que há fora de campo. “Pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem, ambos, de direito, a um mesmo espaço [...] perfeitamente homogêneo” (AUMONT, 2007, p. 25). O campo se constitui pelo que é circunscrito pelo quadro de imagem, “como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço” (AUMONT, 2007, p. 21); e o fora de campo, por um espaço que imaginamos como prolongamento daquilo que é visível no enquadramento, pois “percebe-se o campo como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele” (AUMONT, 2007, p. 24). Há, ainda, relações de reversibilidade, nas quais estes componentes podem se submeter: o que estava fora de campo<sup>36</sup> passa a ocupar o campo e vice-versa. Podemos citar, como exemplos desta relação, as entradas e saídas dos personagens no quadro, os movimentos de câmera, o plano e o contraplano, os olhares dos personagens, etc.

Para uma melhor compreensão das descrições que se seguirão, faz-se necessário esclarecermos a noção de plano. Temos três formas para caracterizá-la segundo Aumont (2007, p. 40-44).

---

<sup>35</sup> Acreditamos que o espaço fílmico não seja um mundo imaginário materializado pela representação como quer Aumont (2007, p. 26), e sim uma realidade independente circunscrita pelo filme. A utilização do termo imaginário, embora bastante profícua em outros contextos, pode gerar sentidos ambíguos para nossas descrições e análises.

<sup>36</sup> É preciso ressaltar que, segundo Deleuze (2007), o cinema moderno traz uma modificação no espaço fílmico que é a substituição do fora de campo por um interstício. Na imagem-movimento, o “todo era aberto” e a imagem cinematográfica possuía um fora de campo, naquilo que havia de possibilidade em aparecer demarcado pelo campo, e um todo mutável que se dava a ver pela associação das imagens. Mas agora se diz que o “todo é o fora”, e o que conta, afirma Deleuze, não é mais a associação das imagens, mas o “interstício” entre imagens. O espaço não cria mais um todo racional, mas sim uma indiscernibilidade na relação entre o campo e o fora de campo.

Primeiro, o tamanho do plano se dá com referência às figuras humanas. Em *Dez*, existe, em quase toda sua duração, um mesmo tamanho de plano, mostrando ora a motorista, ora o passageiro em plano de peito (ver fotogramas 01, p. 51). Apenas um plano do filme se diferencia em relação ao seu tamanho: é um plano de conjunto (ver fotogramas 07, p. 70) que mostra de dentro do carro pelo para-brisa a prostituta que acabou de descer do veículo;

Segundo, o plano pode ser classificado como fixo ou em movimento, sendo três os movimentos possíveis, panorâmica, *travelling* e *zoom*, sendo ainda possível a combinação desses movimentos. Em *Dez*, observamos que os planos são, ao mesmo tempo, fixos e em movimento, pois as duas formas coexistem. Se tomarmos como referência o espaço interno do carro, temos um plano fixo centrado nos personagens, mas, se tomarmos o espaço fora do carro que se observa através da janela, temos um plano em movimento de *travelling* horizontal (que se dá não propriamente pelo movimento da câmera, mas do próprio carro);

Terceiro, o plano como unidade de duração, ou seja, o tempo em que dura a permanência de um plano entre cortes. Em relação à duração, há variação no filme: dos 198 planos, apenas 5 têm mais de 3 minutos; 6 planos têm entre 3 e 1 minuto; 26 planos têm entre 60 e 30 segundos; mas a maior parte dos planos tem duração média ou curta; 82 planos têm entre 30 e 10 segundos e 79 planos têm menos de 10 segundos. Em nossa primeira visão do filme, fomos levados a pensar que haveria uma prevalência de planos mais longos, o que acabou não se confirmando.

O filme *Dez* possui, em relação ao campo e a fora de campo, uma situação bastante particular. O campo, ou seja, o espaço em que se dá o desenvolvimento da ação, é bastante reduzido. O que aparece em campo são, apenas, a motorista, o passageiro e aquilo que é possível ver pela janela do veículo. Esse espaço que aparece na janela é marcado por uma incompletude, já que o espaço e as pessoas que por ele passam não nos trazem informações relevantes, seja numa função dramática ou simplesmente geométrica. Esta possível falta de

interesse que o espaço externo ao carro pode gerar é, para os espectadores do Irã e do Oriente Médio, ainda maior, já que o ambiente fora do carro faz parte de sua cultura visual habitual. Para o espectador ocidental, essas imagens podem gerar outros tipos de interesse, pois a arquitetura, o tipo físico e os trajes dos transeuntes podem chamar a atenção, devido a uma curiosidade antropológica e cultural.

Da mesma forma, em outros filmes em que a Kiarostami utiliza a “estética do carro” (BERNARDET, 2004), como no caso de *Vida e nada mais* e *O gosto de cereja*, temos o campo, em diversos momentos, composto pelo interior do carro e seus ocupantes e imaginamos o fora de campo a partir do que vemos pelos vidros do veículo, mas, diferentemente do que ocorre em *Dez*, o princípio de reversibilidade é utilizado e o fora de campo vai se tornar o campo e, então, temos a visão de um conjunto mais amplo do espaço que o carro está percorrendo, por exemplo: um plano de um personagem que olha para fora do carro é complementado pelo contraplano daquilo que ele está observando (ver fotogramas 02) ou planos de fora do carro que podem ser associados ao ponto de vista do narrador (ver fotogramas 03, p. 66).



Fotogramas 02: Em *O gosto de cereja* o personagem Badie aborda um operário para ajudá-lo numa difícil tarefa. No fotograma, à esquerda, Badie em primeiro plano observa o operário, que, recusando-se a ajudá-lo, esconde-se atrás de uma pequena construção, revelada pelo contraplano, mostrado à direita.



Fotogramas 03: Em *Vida e nada mais*, temos planos de fora do carro de diversos ângulos.

Esta falta de reversibilidade em *Dez* cria um espaço que não se completa, pois o fora de campo, que é sempre referido pelos personagens – conforme mostra os fotogramas 04 abaixo –, nunca se reverte em campo. Esta incompletude pode gerar um estranhamento por parte do espectador, causando incômodo. Uma das razões para isso talvez seja o hábito do espectador com o plano e contraplano, bastante presente no filme clássico<sup>37</sup>.



Fotogramas 04: Nestes dois planos de blocos diferentes, vemos Amin, à esquerda, com seu corpo virado para fora, chamar um amigo (o qual o espectador não vê) que está passando na rua; à direita, Mania conversa com outro motorista que imaginamos estar estacionado à sua frente (o espectador não vê o outro carro).

O ponto de vista reforça a instauração de um espaço fílmico “estranho” e acaba por criar um distanciamento. Aumont e Marie (2009, p. 111) apontam a evidência que os

<sup>37</sup> A montagem clássica poderia ter sido sentida como claustrofóbica. É primordial lembrarmos que este espaço fílmico construído nos filmes clássicos nem sempre foram vistos confortavelmente pelos espectadores que inicialmente também se incomodavam, por exemplo, com a aparição de um personagem com o corpo “cortado”, procedimento frequente nos planos de peito e primeiro planos, por exemplo. O que significa que o espaço fílmico clássico não foi naturalmente considerado como mais próximo de uma realidade que existiria fora do filme, mas foi sendo incorporado como tal a partir dos hábitos de espetatorialidade que iam sendo formados.

enquadramentos de um filme sempre serão associados a uma “instância narradora” ou da “enunciação”, no que tange ao ponto de vista. Mas, em particular, o filme *Dez* nos permite formular a seguinte questão: a relação particular equipe/câmera no espaço de produção altera de alguma forma essa evidência? Será que não seria possível afirmar que o ponto de vista também pertence ao espectador? Acreditamos na presença desses dois pontos de vista de quem conta a história e de quem a reconta (o espectador) e nos resta observar o ponto de vista em relação aos personagens.

A partir da comparação dos diálogos dentro do carro em outro filme de Kiarostami, *Gosto de Cereja* (ver fotogramas 05), podemos notar a diferença de posição de câmera em relação ao *Dez* (fotogramas 06, p. 68).



Fotogramas 05: Nos diálogos de *O Gosto de Cereja*, como por exemplo, na conversa do senhor Badie e o seminarista, os olhares dos personagens estão quase de frente para a câmera.

Neste filme, a angulação<sup>38</sup> da câmera (em relação a uma linha reta imaginária formada pela ligação dos olhares dos personagens) é pequena, ficando mais próxima dos olhares que quase encaram diretamente a câmera. Então, há o estabelecimento de uma identificação do olhar do espectador com o olhar dos personagens levando-o para dentro da cena. A câmera

<sup>38</sup> A angulação a que nos referimos é em relação à linha reta estabelecida pelo encontro do olhar dos dois personagens no interior do carro. Quanto menor a angulação mais de frente a câmera ficará em relação ao olhar do personagem e quanto maior for a angulação menos a câmera estará de frente para o olhar do personagem.

toma o ponto de vista dos personagens – pelo menos em relação ao campo e contracampo<sup>39</sup> clássicos e dessa forma há possibilidade de o mecanismo de identificação agir sobre o espectador.



Fotogramas 06: Em *Dez*, o ângulo da câmera em relação ao encontro do olhar dos personagens é grande.

Bernardet comenta a diferença na utilização do dispositivo nos dois filmes.

Ele instalou as câmeras no capô. Elas não representam o ponto de vista de nenhum personagem, e sim do narrador. Acho que uma das razões para não voltar ao dispositivo de *O gosto de cereja* é que ele não permite um diálogo espontâneo entre os dois interlocutores. Como a câmera ocupava ora o assento do passageiro, ora o do motorista, só podia haver um ator por vez dentro do carro, e o diálogo entre eles tinha que ser construído na sala de montagem (BERNARDET, 2004, p. 38).

Kiarostami confirma que ele era o interlocutor dos atores, e não o outro ator.

No filme *Dez*, a angulação<sup>40</sup> é maior tornando mais difícil o estabelecimento de uma relação de identificação do espectador com os personagens (fotogramas 06). O ponto de vista permanece então num terceiro lugar do qual o espectador irá acompanhar os diálogos. Se o

<sup>39</sup> “Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos. Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens” (XAVIER, 2005, p. 35).

<sup>40</sup> A angulação da câmera em *Dez* é bastante elevada, não permitindo que exista confusão entre o olhar de quem vê a imagem com o olhar do personagem em questão. “Nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação” (XAVIER, 2005, p. 35).

ponto de vista não pertence aos personagens, nos resta então associar o ponto de vista a esses dois lugares, o do enunciador ou do espectador. O ponto de vista do enunciador se desloca para o ponto de vista do espectador, mas a sua posse se torna móvel, ela permanece nesse “entre dois”, indo de um lado para outro, sem podermos determinar com exatidão seu lugar. Os espectadores assumem um papel, que não é aquele da identificação, mas de tomar para si aquele ponto de vista. Permanece uma indiscernibilidade entre o ponto de vista do enunciador e o ponto de vista de quem assiste.

Se, ao contrário, o espectador for levado a se identificar com os dramas dos personagens, corremos o risco de nos comprometermos a projetar uma possível ação para dar conta das situações em que estão envolvidos os personagens e chegaremos a uma resolução, na solução de um problema. A possibilidade de termos uma visão pura daqueles acontecimentos se esvai nessa urgência de resolução.

A forma permanecia a mesma: dois bancos confortáveis, uma conversa íntima entre duas pessoas sentadas, não face a face, mas uma ao lado da outra, na posição que considero ideal para o diálogo. A câmera de vídeo também se encontrava em uma posição privilegiada e excepcional: estava ao mesmo tempo presente e ausente, fixa e em movimento. (KIAROSTAMI, 2004, p. 258)

Podemos concluir desta passagem que o carro, para Kiarostami, sempre representou um ambiente privilegiado para o desenvolvimento de um diálogo, em que as pessoas podiam se sentir mais à vontade para uma conversa. E que não é apenas a câmera que constrói essa situação de intimidade, mas são ambos os elementos necessários para que ocorra tal agenciamento. Se a locação fosse um outro ambiente, o envolvimento dos atores com a câmera não se daria desta forma indiferenciada e, por consequência, a relação dos personagens no espaço fílmico não se daria com este grau de intimidade.

Há um único plano que se diferencia dos demais em todo o filme. Este plano é o último da sequência 7 (fotogramas 07), em que a prostituta sai do carro e a motorista a

observa parada na esquina abordando os motoristas dos carros que passam por ali até que ela entra em um dos carros que logo depois deixa o campo do quadro. Segundo Bernardet, a presença deste plano reforçaria o dispositivo, chamando a atenção para a presença do esquema de duas câmeras fixas. “[...] como o plano quebra o sistema que o filme vinha seguindo rigorosamente, somos pegos de surpresa e o dispositivo é percebido com intensidade” (BERNARDET, 2004, p. 119). Acreditamos que este plano acaba por reforçar não tão somente o dispositivo do filme, como defende Bernardet, mas evidencia um novo espaço fílmico. O plano representa menos uma virada no desenvolvimento da narrativa do que uma modificação na forma de fruição dos planos do interior do carro.



Fotogramas 07: No final do bloco 7, a prostituta, que não tem o seu rosto revelado em nenhum momento da cena, sai do veículo de Mania e passa a abordar os carros que passam. Este plano é o único que possui enquadramento e ponto de vista diferentes dos demais do filme.

Neste plano, a questão do ponto de vista pode ser associada à motorista, personagem principal que observa as breves ações da prostituta, o que configura um exemplo de câmera subjetiva. Podemos ver o para-brisa do veículo em primeiro plano, o que atesta que o ponto de vista parte do interior do carro. O plano é totalmente fixo e em relação a sua posição temporal no filme o plano está posicionado próximo à metade do filme.

Mesmo que o espaço fílmico fosse reduzido e os pontos de vistas ainda tornassem o espectador mais distanciado, a utilização de outros recursos também fortalece estas características, pois, por exemplo, se o espectador fosse bastante informado sobre o drama dos personagens, suas intenções e objetivos, a redução do espaço, o distanciamento e o estranhamento seriam eclipsados.

Na composição do quadro, o espaço visado pela câmera na quase totalidade do filme nos fornece pouca informação visual que nos permite ver os trajes dos personagens, alguns poucos objetos e o interior do carro. Se o espaço fílmico é reduzido em espaço e distante dramaticamente, que relação estabelecemos com o que está no campo da imagem? Apesar dessa aparente “pobreza” visual, o espectador estabelece uma relação com os personagens, mas ele é um ouvinte distanciado do drama dos personagens, permitindo a ele uma maior abertura de pensamento e a oportunidade de observar os rostos dos personagens, suas expressões, suas reações.

Pela pouca informação visual, são os diálogos que nos fornecem informações sobre os personagens e dos conflitos que vivem. Nós espectadores nos posicionamos, como já dissemos, nesse lugar de escuta, um lugar que não é o da identificação, mas de um certo distanciamento em relação aos personagens, um certo distanciamento da própria narrativa. O que ainda colabora para esta afirmação são as informações fragmentadas que recebemos dos personagens. É impossível traçar uma linha narrativa contínua, pois ela é cheia de espaços vazios, incompleta, especialmente quando Mania conversa com a senhora religiosa (bloco 8), com a mulher que queria se casar (blocos 6 e 2), com a prostituta (bloco 7) e com a mulher abandonada (bloco 4). Esses diálogos pouco acrescentam ao conflito entre Mania e seu filho (Amin), que tem uma duração maior no filme.

As ruas da cidade e aqueles que por ela passam estão em campo e podem ser vistos pelas janelas do carro, que nos dão uma ideia da região em que os personagens vivem.

Kiarostami explora a realidade que cerca o carro que, para Bernardet (2004), será majoritariamente masculina e, o interior do carro, espaço feminino. A exploração deste espaço se dá pela escolha do uso de grande profundidade de campo, dando nitidez às imagens que estão para fora do carro. “O que se define como profundidade de campo é a distância, medida de acordo com o eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o ponto mais afastado que fornecem uma imagem nítida” (AUMONT, 2007, p. 34). O espaço fora do carro também pode se tornar foco de atenção (ver fotogramas 08). É importante frisarmos que, em alguns momentos, essas imagens se tornam menos nítidas pelo mover do veículo, e não por questões de profundidade.



Fotogramas 08: O espaço da janela pode ser foco da atenção do espectador: à esquerda, vemos um motorista olhando para o interior do carro (provavelmente por curiosidade, pois as câmeras colocadas no interior do veículo ficavam visíveis); à direita, um policial de trânsito faz gestos que chamam a atenção para sua presença na imagem.

O campo da janela do automóvel exerce uma função dramática nos blocos 5 e 1 em que Mania vai buscar Amin, e o pai do garoto aparece em outro carro. Porém, a câmera não se aproxima do pai. Em outros momentos, quando este recurso é utilizado, há um esvaziamento narrativo, pois a informação remete muito pouco aos diálogos que estão ocorrendo no carro (mais uma vez, a restrição como recurso formal). Podemos citar, com exemplo, a discussão de Mania com outro motorista no bloco 6 (ver fotogramas 09) e quando ela dá carona para a senhora que está indo para o templo, rezar. Temos ainda a referência ao espaço fora de campo

quando Mania parece falar sozinha com outro motorista (bloco 1) e, também, com o dono da loja que não quer que ela estacione no local (bloco 9).



Fotogramas 09: Mania reclama do motorista que está vindo pela contramão. No plano seguinte, vemos, da janela, os ocupantes do outro carro retrucando.

Além da profundidade de campo, a variação de luz é um dado imagético. Optou-se por não trabalhar a imagem ajustando-a em relação a essas variações, o que ocasionou ora imagens “escuras”, ora imagens “estouradas”. Aqui devemos frisar que não houve preocupação em obter uma imagem tecnicamente perfeita em seu sentido fotográfico, em termos de exposição de luz. Esta escolha parece reforçar a hipótese de Bernardet de que o que impressiona nos filmes de Kiarostami e, em especial em *Dez*, é seu aparente estado bruto, como se aquelas imagens tivessem sido captadas diretamente da realidade, sem intervenções.

O espectador já possui um certo hábito em relação a este tipo de imagem, como, por exemplo, na experiência com visões de documentários, nos quais muitas vezes as imagens não são captadas na melhor condição técnica, mas por sua importância documental são preservadas em detrimento da técnica. Ao longo da história do audiovisual, o acesso a equipamentos amadores colabora para esta afirmação: as pessoas adquiriam câmeras amadoras para o registro familiar ou pessoal, e apesar delas possuírem uma péssima qualidade técnica, ganhavam um estatuto de fidelidade ao se aproximarem intimamente de uma realidade. História que ganhou novas versões nos últimos anos com câmeras digitais e

celulares associados às redes sociais que, inicialmente, possuíam baixa resolução, criando imagens que aparentavam um estado bruto. Sua fácil portabilidade permitia captar imagens de manifestações e conflitos armados que rapidamente repercutiam na mídia. A imagem de menor qualidade parece engrandecer a credibilidade do fato, pois evidencia a precariedade de sua captação (mas não defendemos que as imagens de *Dez* são precárias).

Por que essa redução da linguagem a uns poucos elementos mínimos, esse nível quase zero da linguagem, exerce sobre nós o que poderíamos chamar de fascínio? Acredito que seja seu caráter (aparentemente) tosco, sua brutalidade – no sentido de material bruto, que não teria sido manipulado, não teria sido reelaborado, mas entregue ao espectador tal qual foi captado. Embora gerado por técnicas digitais, nos agarramos a esse material (aparentemente) bruto em resposta a dúvidas que hoje provocam em nós a multiplicidade das imagens que nos cercam e nas quais não confiamos. (BERNARDET, 2004, p. 119)

Em relação à criação de um espaço fílmico distanciado, a falta de técnica pode colaborar no sentido de criar a sensação de aquela imagem estar sendo captada de forma inocente ou, em outras palavras, de uma forma pouco mediada, que não sofreu intervenções externas.

#### 4.4.1 A montagem

Em *Dez*, já na filmagem, se opera uma decisão de montagem de não mostrar dois personagens no mesmo plano (isso apenas acontece na sequência em que a mãe busca o filho que está com o pai). Se não se mostra dois personagens, a escolha principal do trabalho de montagem no filme é decidir em qual momento cada um dos personagens estará em campo. Outro dado importante da montagem é o uso de corte sobre corte durante as falas dos personagens. Quando há corte sobre corte, a intenção de Kiarostami não nos parece ser a de evidenciar o corte, mas de preservar a continuidade do diálogo. Na verdade, não importa nem mascarar nem evidenciar a existência deste corte.

O filme foi montado com uma divisão em dez blocos que não são necessariamente contínuos nem são passíveis de serem remontados para criar uma continuidade ainda que descontínua. Alguns elementos geram a impressão de uma sequência linear no filme, como a presença da motorista em todas as sequências, e também o personagem Amin. Mas os outros blocos em termos de cronologia poderiam estar posicionados em qualquer parte do filme. A incompletude dos diálogos, também, colabora para isto.

No bloco 1 do filme, Kiarostami procede por repetição. Neste bloco, composto por apenas dois planos, o diretor retoma planos muito parecidos com o do bloco 5, inclusive o figurino dos personagens é idêntico. No primeiro plano do bloco 1, Kiarostami utilizou um plano muito parecido ao do primeiro plano do bloco 5, o que nos leva a suspeitar de que o diretor resolveu utilizar no bloco 1 um outro plano que teria sido gravado originalmente para o bloco 5. Não podemos saber se Kiarostami já havia pensando nesta repetição no momento da filmagem ou se isto foi uma decisão de montagem. Já o último plano do bloco 1 é, de fato, a repetição do segundo plano do bloco 5, no momento em que Amin diz à mãe para levá-lo à casa de sua avó. Este final nos parece indicar que a narrativa do filme não se desenvolveu e a relação de Amin com Mania, sua mãe, permaneceu a mesma. A repetição do plano (ver fotogramas 10, p. 76), nos parece reforçar esta ideia, ao dar ao espectador a sensação de estar vendo a mesma cena se repetindo, o que em parte é o que realmente acontece.



Fotogramas 10: Estas duas imagens foram extraídas de blocos diferentes, da esquerda para a direita respectivamente, dos blocos 5 e 1. Eles evidenciam a provável repetição, proposital, do plano de Amin.

#### 4.5 A PRODUÇÃO DE NOVAS REALIDADES

A “incompletude” do espaço filmico não seria consequência da escolha do modo de filmagem utilizando duas câmeras digitais para criar uma relação íntima entre os atores que, como já vimos no item 4.3, envolve uma relação indiferenciada câmera-diretor-atores. Sem prejuízos na criação desta intimidade no espaço de produção, Kiarostami poderia ter optado pela reversibilidade do campo e fora de campo: um exemplo seria o plano da rua que o carro percorre, presentes em *O gosto de cereja* e *Vida e nada mais*, como mostram os fotogramas 11 e 12, a seguir.



Fotogramas 11: Nesta cena de *O gosto de cereja*, o senhor Badie dirige, sozinho, seu carro em busca de uma pessoa para ajudá-lo. Estes dois planos, que vemos acima, sucedem uma imagem do senhor Badie dirigindo o veículo.



Fotogramas 12: Nesta cena de *Vida e nada mais*, a estrada é mostrada, durante um diálogo entre dois garotos sobre um campeonato de futebol. No diálogo, não há referência ao percurso em si nem à paisagem.

A relação câmera-diretor-atores produz uma relação espectador/espço fílmico que tem como característica a dilatação do tempo e a redução do espaço. Mas pensemos neste momento: haveria de fato uma redução do espaço para Kiarostami? A intenção do diretor não é propriamente criar uma incompletude no espaço fílmico, mas de criar um espaço cinematográfico, uma nova realidade do cinema. Aquilo que, a princípio, poderia restringir, acaba produzindo um novo espaço. Ao propor essas novas realidades, o diretor convida o espectador para uma maior participação, pois é nesta interação que o espaço se torna de fato realidade.

“Não consigo entender o cinema que se baseia no campo-contracampo”. O que ele não consegue entender? O campo mostra um interlocutor que se dirige a outro; o contracampo mostra o outro, ouvindo ou respondendo, ou seja, primeiro, apresenta-se o espaço onde está um personagem, e, no plano seguinte, o espaço para o qual olha e onde está o outro a quem se dirige – o espaço se fecha sobre si mesmo. Provavelmente seja isto o que Kiarostami não aceita: o fechamento do espaço. Ele, que sempre procura, pelo contrário, o aberto, o inconcluso. (BERNARDET, 2004, p. 61)

Mas extrair ou separar o som da imagem que nos aproxima de uma significação nova, que é a própria estética do cinema [...] Na prática, separamos as coisas e, com um novo ordenamento, obtemos uma coisa nova, diferente da realidade habitual. (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 63)

A concepção de cinema de Kiarostami nos leva a supor que não há uma redução do espaço; poderíamos dizer que há na verdade uma expansão dos espaços possíveis, já que interessa ao diretor não representar a realidade, mas sim apresentar uma nova realidade. E o estranhamento pelo qual o espectador é acometido seria originado não pela sensação de redução de espaço, mas pela existência/insistência deste novo espaço, diferente daquele que ele [espectador] está habituado. Ainda que esta câmera gere um espaço sentido muitas vezes como claustrofóbico, a nosso ver, pelo contrário, ele tem um sentido libertador e é restritivo a partir da referência clássica, mas, ao mesmo tempo, abre espaço para outras possibilidades, outras realidades. Portanto, não podemos estabelecer que o espaço seja incompleto ou reduzido, mas apenas indeterminado.

#### 4.6 CAMINHOS DE *DEZ*

Ao analisar o título do filme, Bernardet (2004, p. 14) conclui que a escolha do número “10” foi aleatória, não importaria se houvesse, no filme, nove ou 11 blocos. O autor ressalta em sua conclusão que o número 10 não remete à temática do filme, e sim leva o espectador a pensar o dispositivo do filme, sua construção. Neste sentido, o autor estabelece um paralelo de *Dez* com duas obras da *structural films*: filmes que possuem estruturas rígidas, predeterminadas e simplificadas, e é esta característica que se apresenta em primeiro plano para o espectador. Mas devemos nos perguntar se a estrutura de *Dez* estaria em primeiro plano numa possível experiência do espectador. Kiarostami se utiliza de uma estrutura rígida e simples que – ainda que remeta ao dispositivo do filme – possibilita o envolvimento com a temática tratada no filme. A simplicidade e a rigidez presentes nesta flagrante experimentação formal produzem uma imagem que gera, potencialmente, o aprofundamento da psicologia do personagem, já que este não está colocado em situações nas quais ele consegue agir; pelo contrário, ele não só não sabe como agir, mas também como reagir, com quais emoções ele deve reagir àquelas situações. E, portanto, há um abismo entre o espectador e os personagens, pois o primeiro não é capaz de se identificar com o segundo, já que as ações e emoções se encontram num estado indecível, o que implica um estado de indiscernibilidade de sentimentos, e não de certezas também do espectador. Esta forma (que parte de uma experimentação) de apresentar os personagens possibilita uma aproximação múltipla à temática do filme. Ela não apresenta uma solução ou resposta, mas coloca a questão em discussão abrindo a possibilidade de diálogos que apresentem visões diversas. Ou seja, o filme não usa as mesmas prerrogativas das instituições que restringem certos comportamentos da mulher no Irã, impondo condições, nem impõe a respeito do tema defendendo uma tese,

mas abre possibilidades para o pensamento, para que se possa sempre vislumbrar novas possibilidades de vida. “Quando o filme não é nada mais do que é, quando não é simples suporte instrumentalizado para transmitir informações, isto é, quando a forma é o conteúdo e o conteúdo é a forma, o discurso descritivo beira o impossível” (BERNARDET, 2004, p. 17). Em *Dez*, a estrutura é tão importante quanto seu conteúdo; um reforça o outro, a forma colabora para a grandeza do conteúdo assim como o conteúdo colabora para a importância da forma.

Nossa descrição tem por objetivo não esgotar o filme, mas fornecer elementos suficientes para, no próximo capítulo, nos aproximarmos da análise deleuziana do pensamento do cinema, apresentando nosso conceito de imagem-corpo e, para também, tentarmos, a partir dele, produzir uma outra configuração.

## 5 - O CONCEITO DAS IMAGENS DE *DEZ*

Neste trabalho, consideramos que os modos de articulação das imagens não são simples produtos da consciência, mas são antes produtoras independentes de pensamentos. O cinema é, portanto, uma experiência de pensamento que vem do exterior, de algo “de fora”<sup>41</sup> e que nos força o pensamento.

A consciência, no que diz respeito ao dado, percebe por intermédio dos sentidos (os pontos de contato imediato com o real) e dos afetos produzidos por esses sentidos, não inventa a realidade; ela é propriamente parte dessa percepção. A consciência não doa sentido ao real, nem cria uma realidade; é parte do mundo. (VASCONCELLOS, 2006, p. 57)

As imagens do filme vêm à consciência e produzem nela outra imagem; o pensamento. Ambas fazem parte de um conjunto comum de imagens, sendo o cérebro uma imagem entre outras. Sendo assim, devemos nos perguntar que modos de pensamento a específica articulação das imagens em *Dez* nos fazem produzir ou, nas palavras de Deleuze (1992, p. 78), “quais circuitos, que tipos de circuitos” de pensamento estas imagens “traçam, inventam, uma vez que os circuitos não preexistem”.

Realizamos a descrição das articulações das imagens do filme *Dez* a partir dos recursos e procedimentos utilizados por Kiarostami para identificar o(s) modo(s) de pensamento engendrado(s) pelas imagens. A partir dos dados construídos em nossa descrição e baseados nas análises do cinema de Deleuze, construímos um conceito para falar das imagens de *Dez*.

A tarefa da crítica é formar conceitos, que evidentemente não estão “dados” no filme, e que, no entanto, só convêm ao cinema, e a tal gênero de filmes, a tal ou qual

---

<sup>41</sup> “De fora” não quer dizer de algo que não existe, mas “de fora” de uma subjetividade ou de uma objetividade potencialmente implicadas. “Entretanto, deve-se ter claro que o transcendental não remete a objetos situados fora do mundo, mas, ao contrário, apreende no mundo o que o concerne exclusivamente. Ou seja, o transcendental nunca remete a algo que não exista no mundo. Essa afirmação se faz crucial aqui, uma vez que quero enfatizar que o fora, ou plano de imanência, nos coloca diante do mundo, e não em outro mundo” (LEVY, 2011, p. 104).

filme. Conceitos próprios ao cinema, mas que só podem ser elaborados filosoficamente. Não são noções técnicas (*travelling*, *raccords*, falsos *raccords*, profundidade de campo, planeza, etc.), mas a técnica não é nada se não serve a fins que ela supõe e que ela não explica. São esses fins que constituem os conceitos do cinema. (DELEUZE, 1992, p. 75-76, grifo do autor)

No intuito de ir além, nos utilizaremos do conceito, por nós formado, para tentar mimetizar o pensamento *de Dez* através da escrita, suscitando no leitor imagens mentais que constituem um retorno ao filme, ao seu modo de pensamento. A partir do método benjaminiano, buscamos produzir uma semelhança entre o modo de pensamento das imagens e nosso texto. Desta forma, temos, dentro deste capítulo, dois objetivos: (1) apresentar o conceito de imagem-corpo e; (2) a partir dele, produzir a continuação de uma história, um exercício de linguagem por meio de imagens escritas que compartilhem, com o filme, uma configuração de elementos.

Retomando, de maneira geral, a descrição realizada no capítulo anterior, *Dez* tem fortes características formalistas, o que leva alguns autores, como Bernardet (2004), a concluir que a estrutura do filme é o que está mais evidente para o espectador, mas seus recursos estéticos, ainda que muito rígidos, colaboram para o destaque do conteúdo. Dois fortes elementos dos filmes de Kiarostami, também presentes em *Dez*, são: um formalismo reflexivo que chama a atenção para o dispositivo do filme e seu modo de realização e, ao mesmo tempo, a riqueza do conteúdo apresentado nos filmes, seja pela relevância social e política de seus temas ou pelo tratamento elaborado da psicologia de seus personagens. Estas duas características também presentes em *Dez* funcionam como reforço uma da outra. Não há dualidade entre a forma e o conteúdo, sendo, na verdade, ambos fundamentais na construção do modo de pensamento do filme. “A diferença entre o cinema experimental e o outro cinema é que o primeiro experimenta, enquanto o outro encontra, em virtude de ‘outra’ necessidade que a do procedimento filmico” (DELEUZE, 2007, p. 230). A experimentação realizada por

Kiarostami não concerne a ela mesma. Seu filme não se encaixa no cinema experimental, seus recursos são “encontrados” para cumprir outra finalidade.

A partir da perspectiva do espaço de produção, identificamos as seguintes características principais: (1) a câmera não é operada no transcorrer das filmagens no momento efetivo do registro; (2) número reduzido de participantes no processo produtivo; (3) há possibilidade de gravar tomadas longas. Estas características possibilitam: (1) a expansão do espaço ao dar lugar a novos espaços cinematográficos; (2) ao diretor, à equipe e aos atores um contato indiferenciado com a câmera, não há uma hierarquia rígida entre os componentes da equipe, concedendo maior liberdade em certos momentos para o diretor e, em outros momentos, para os atores em suas improvisações; (3) a partir desta última característica, acreditamos que o espaço de produção do filme *Dez* funcione como um local de invenção/produção de formas.

A partir da perspectiva do espaço fílmico, identificamos as seguintes características principais: (1) o espaço fílmico é indeterminado, já que o fora de campo, apesar de sempre suscitado pelos personagens, não é mostrado; (2) esta indeterminação pode gerar uma sensação de estranhamento no espectador; (3) o grande ângulo do encontro do olhar dos personagens em relação à câmera estabelece um ponto de vista de uma imagem descentrada (o que provoca um distanciamento entre o espectador e os personagens); (4) informações fragmentadas sobre o conflito dos personagens; (5) o percurso do carro que não leva a lugar nenhum. Essas características em conjunto geram uma dilatação do tempo, conforme a próxima seção irá apontar.

## 5.1 DEZ COMO IMAGEM-TEMPO

Os pontos levantados pela descrição da articulação das imagens nos faz associá-las ao modo de pensamento da imagem-tempo. Vasconcellos, a partir dos escritos de Deleuze, resume as características essenciais deste modo de pensar das imagens:

[...] o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extracampo como redimensionamento do todo; a substituição da narratividade pela descrição; o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; a “legibilidade” da imagem e a “visibilidade” do som, configurando uma nova imagem-som, que, em outras palavras, pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som. (VASCONCELLOS, 2006, p. 118)

Identificamos em *Dez*, algumas dessas características, a partir de nossa descrição. No filme existem situações óticas e sonoras puras que se dão num espaço desconectado, devido a algumas escolhas estéticas: pela falta de reversibilidade entre o campo e contracampo, pela falta de informações narrativas e ponto de vista associado a uma imagem descentrada (essa característica impede que o olhar do espectador se identifique com o do personagem gerando um distanciamento).

Para Deleuze (2007), a imagem-tempo traz um modo de percepção<sup>42</sup> que se relaciona com o pensamento, e não mais se prolonga em ação como no esquema sensório-motor da imagem-movimento. Mas o que concerne esta relação entre percepção e pensamento? Para compreendermos melhor esta questão, iremos tratar de dois modos de reconhecimento, que Deleuze (2007) nos apresenta a partir de Bergson, nos quais a percepção está implicada de maneiras diferentes: automático (ou habitual) e atento.

---

<sup>42</sup> “[...] temos então os centros de indeterminação que servem de ‘écran’, tela negra, podendo, assim, fazer com que o contínuo fluxo infinito das imagens encontre resistências, produzindo um anteparo, realizando um processo de reflexão. Com esses centros de indeterminação, as imagens começam a ser refletidas por uma imagem viva. Essa reflexão da imagem é a percepção” (VASCONCELLOS, 2006, p. 85).  
[...] Deleuze afirma que o cinema ‘não’ tem, de modo algum, como modelo, a percepção natural. [...] Ou seja, o cinema extrapola o centro fixo e o quadro estático característico da percepção natural, fazendo-a fugir dos centros determinados e sobrar para os lados, fugindo, assim, do quadro imóvel (VASCONCELLOS, 2006, p. 86).

No reconhecimento automático temos vários objetos num mesmo plano. Estes objetos têm uma forma única e, portanto, ela é menos importante que as relações que eles estabelecem entre si. Nele, que caracteriza as imagens sensório-motoras, a “percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis” (DELEUZE, 2007, p. 59). Já no reconhecimento atento, que está presente no modo de percepção da imagem-tempo, temos um mesmo objeto em vários planos. “A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito” (DELEUZE, 2007, p. 63). Há sempre um retorno (circuito) no objeto que, a cada vez, não se apresenta do mesmo modo, ainda assim permanece sendo o mesmo objeto. Esta é uma relação que se dá diretamente no tempo, já que o movimento se torna secundário.

Aí, desisto de prolongar minha percepção, não posso prolongá-la. Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto, para enfatizar certos contornos seus e extrair “alguns traços característicos”. E recomeçamos, a fim de destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos começar do zero. Em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos. (DELEUZE, 2007, p. 59)

Nesta relação entre percepção e pensamento, presente na imagem-tempo, se estabelece, segundo Vasconcellos (2006, p. 124), “um sentido completamente novo para a subjetividade”; ela deixa de ser “motor e material, e passa a ser temporal e espiritual”: “o que ‘se acrescenta’ a matéria, e não mais o que a distende” (DELEUZE, 2007, p. 63). Esta nova subjetividade se estabelece num encontro traumático com o fora; traumático porque “rompe com todas as nossas referências cognitivas. E perder as referências com o mundo e consigo mesmo é sempre traumático” (LEVY, 2011, p. 127). Mas é neste encontro que se dá, para Deleuze, uma verdadeira experiência de pensamento: “Pensar não é mais conhecer a verdade, mas produzi-la. Ou, nas palavras de Deleuze, ‘a verdade nunca é o produto de uma boa

vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento” (LEVY, 2011, p. 126-127).

A situação sensório-motora é induzida por uma ação ou se prolonga em uma ação, já a situação ótica e sonora pura não é nem induzida nem se prolonga em ação. Em *Dez*, os personagens diante de uma situação não tem mais resposta ou reação. Na conversa com a mulher abandonada pelo marido (bloco 4), Mania tenta impor certas opiniões, mas ela mesma não sabe como agir diante de situações semelhantes que a afligem (e não se trata aqui de pensarmos que os homens saberiam agir: Amin, personagem que “representaria” os homens, também está perdido). Os conselhos irados de Mania reforçam o fato de ela não saber reagir; ela própria não consegue agir diante da situação de conflito com seu filho. Esta falta de ação acaba por criar um espaço indeterminado, já que esta percepção faz com que os objetos passem por uma série de planos, sempre os mesmos, mas de diferentes traços e contornos, a cada vez.

A situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de “espaço qualquer”, seja desconectado, seja esvaziado. (DELEUZE, 2007, p. 14, grifo é do autor)

O carro, como um meio bem qualificado, numa situação sensório-motora, está inserido num espaço mais amplo e costuma ser utilizado como próprio lugar da ação ou para nos informar do estado psicológico do personagem ou de um dado que será fundamental para uma ação seguinte. Nesta primeira possibilidade, o próprio deslocamento do carro é uma ação em si, veículo para se chegar a algum lugar: por exemplo, as fugas e perseguições dos filmes de ação ou as corridas desenfreadas para impedir o grande amor de partir das comédias românticas.

Na segunda possibilidade, a informação sobre o estado psicológico de um personagem acaba por gerar uma narrativa clara. Este estado irá ter efeitos posteriores que serão visíveis por meio das ações tomadas pelo personagem. Podemos apontar, como exemplo de apresentação de um estado psicológico no interior de um veículo, a cena de Janet Leigh no filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, em que sua personagem se debate moralmente por ter roubado o dinheiro do escritório em que trabalha. Suas expressões não estão livres (em sua gênese) como em *Dez*, pois estas atitudes do corpo terão apenas por elas mesmas uma importância menor, já que prevalece a causalidade e a narrativa, ou seja, qual o efeito posterior deste estado psicológico marcado por esta ou aquela expressão do corpo. O que acaba por gerar uma descrição orgânica para os gestos e expressões (objetos que estão em um mesmo plano). Tal tipo de descrição se refere ao reconhecimento automático “quando se diz que uma cadeira é feita para se sentar, ou o capim para ser comida” (DELEUZE, 2007, p. 60). Vasconcellos nos elucida a oposição realizada por Deleuze entre uma descrição orgânica e outra, a descrição inorgânica, que defendemos estar presente no corpo dos personagens de *Dez*.

O cinema das imagens orgânicas remete ao que Deleuze chama de esquema sensório-motor – ações e reações em face do dado, do modelo da reconhecimento. Este pode ser exemplificado pelos “faroestes” e pelos filmes policiais – nos quais um personagem irá sempre reagir diante da ação iniciada por outros personagens. Por sua vez, o cinema que ele denominou de inorgânico ou cristalino desencadeia um peremptório rompimento com o modelo sensório-motor: cessam a ação e a reação face ao dado, agora temos situações ópticas e sonoras. (VASCONCELLOS, 2006, p. 52)

Os personagens estão imersos num espaço fílmico reduzido, dificultando a possibilidade de uma ação útil. O estado psicológico dos personagens não é prolongado por suas ações, o que dificulta sua identificação. As vivências psicológicas valem por si só, pois elas não terão ou terão poucos efeitos posteriores dentro da narrativa. E não é só esta redução que impede uma ação, mas a experiência de puro percurso (perambulação: quem percorre este

caminho é o próprio corpo ou o próprio corpo é o caminho), já que nunca se chega a um destino claro e, portanto, não há lugar para uma ação possível.

A experiência do espectador com as poucas informações sobre o drama dos personagens não está longe da experiência que tem os personagens diante das situações que vivem. Eles não têm o domínio daquilo que lhes ocorre, o que impede o estabelecimento de uma ação (procedimento que é utilizado por Kiarostami no espaço de produção, já que os atores não têm, o tempo todo, as informações referentes aos dramas de seus personagens).

As conversas não chegam numa resolução, numa conclusão. Não há uma relação de causalidade determinada pelas ações dos personagens que criem uma cadeia de eventos. Em *Dez* existem situações banais/limites: no bloco 2, a moça retirando o véu é o momento-limite de seu drama, momento de virada, mas nada acontece; no bloco 9, ao conversar com a irmã, Mania revela como as duas acusavam sua mãe de não lhes dar atenção; no bloco 10, a motorista discute fortemente com o filho; no bloco 5 ela parece cansada e não enfrenta mais o filho. Na falta de informações, de uma ação possível, neste espaço incompleto, os corpos dos personagens se debatem: mãe e filho compartilham da mesma impossibilidade de agir.

Essas ações que se distendem e são entrecortadas por outras, essas ações que ficam em aberto, são características do estilo de Kiarostami. Contribuem para dar essa impressão de um mundo não coeso, onde os elementos não se articulam com precisão entre si, as relações de causa e efeito se esfarrapam, prever não é possível, reinam instabilidade e incerteza. (BERNARDET, 2004, p. 58)

É o que ocorre em *Dez*; nesta impossibilidade de ação, a percepção se relaciona com o pensamento, há uma distensão do tempo. E é na imagem do corpo dos personagens em que este tempo puro se apresenta. A partir das características de *Dez*, devemos nos perguntar, em que a percepção retorna, ao ser impedida de se prolongar em movimento? As expressões dos personagens, seus gestos, sua postura corporal: estas são as imagens para as quais retornamos.

A forma vazia do tempo é a síntese fundamental. Somente quando o tempo não é mais pensado como uma repetição habitual, nem como uma memória insuficiente, que compreende o signo como força do pensamento, obtemos uma imagem direta do tempo. (VASCONCELLOS, 2006, p. 122)

O que veem os personagens de *Dez* enquanto falam? Em *Dez*, o personagem se torna um espectador, ele é um vidente que nos faz ver seus próprios corpos. Em *Vida e nada mais* e *O gosto de cereja* poderíamos pensar em personagens videntes que fazem as paisagens se desdobrarem e formarem imagens e sons puros, mas em *Dez* é o próprio corpo que permanece no campo enquanto os personagens falam, é então o corpo que se desdobra, em sua fala, em suas expressões e seus gestos.

O rosto em sua potência máxima, levado a extremos, pode perder suas três funções, a saber: a individuação, a socialização e a comunicação, desencadeando, desse modo, processos pré-individuais e não comunicantes. Em virtude desse processo de “rostificação” do primeiro plano, estados de coisas espaço-temporais perdem sentido e surgem novos espaços, espaços indeterminados, “espaços-qualsquer”. (VASCONCELLOS, 2006, p. 101)

O conceito de imagem-tempo não se esgota, ao contrário, pode ser ampliado a partir da proposição de novos “traços e contornos”. Estes formam novas configurações que, posteriormente, se juntarão a outras, num eterno exercício. De que modo esta imagem-corpo apresenta o tempo? Quais seriam suas características?

## 5.2 O CONCEITO DAS IMAGENS DE *DEZ*: A IMAGEM-CORPO

Esta imagem-corpo nos permite: (1) chamar a atenção para os movimentos do corpo; (2) criar novas relações do corpo com as situações as quais os personagens estão envolvidos.

Em *Dez*, é criada uma imagem que retorna ao corpo quando as percepções dos personagens incapazes de se prolongarem em ação vão, como dirá Deleuze, se relacionar ao pensamento, afetados pelas situações as quais não conseguem agir, sempre na tentativa de dar

conta daquilo que não é possível assimilar, e daí surge uma série de expressões e gestos, que, normalmente, identificaríamos como ironia, raiva, descontentamento, nojo, alegria, perplexidade, tristeza, etc. São estas diversas faces do corpo que fazem o circuito que Deleuze afirma estar presente entre uma imagem atual e “sua” imagem virtual. Estas percepções, ao não se prolongarem em ação, dão oportunidade para o corpo falar, para o corpo criar novas relações (um recomeço das expressões) com as situações com as quais os personagens se deparam e não são capazes de dar conta. O que importa aqui é como estas expressões potencializam a forma como uma subjetividade pode escolher, suas potências de vida.

Os circuitos cerebrais ganham novos contornos a partir dessa imagem. As posturas e expressões são, muitas vezes, involuntárias, pois não são controladas pelos personagens. Seus corpos se tornam locais privilegiados para o surgimento (ou visualização) de novos afetos, pois eles já estão indiferentes em relação às finalidades da ação. Como já vimos no capítulo anterior, o trabalho com os atores se direcionava neste mesmo sentido de aparecimento de situações inesperadas, que acabavam por produzir uma falta de ação, uma situação na qual não era mais possível agir. E o que mais interessa não são as expressões de forma isolada, no que cada uma pode dizer de um estado psicológico de um personagem, mas, no que esta série, os reencadeamentos das expressões e gestos podem produzir de abertura.

[...] 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. Eu falava com eles em separado. Ambos conheciam as falas que deveriam pronunciar, mas não podiam prever as respostas do outro. O efeito surpresa é que transmitia espontaneidade à relação. (KIAROSTAMI, 2004, p. 262)

Mais uma vez há a necessidade de novos atores, como dirá Deleuze (2007), e em Kiarostami é um tipo especial. “São personagens estranhamente vibrantes em Rossellini, estranhamente informados em Godard e em Rivette [...]” (DELEUZE, 2007, p. 30) e

estranhamente reais em Kiarostami. O procedimento não é o do exagero, mas da espontaneidade, que não deixa de ser um artifício do cineasta. Kiarostami faz questão de frisar que seus atores não são retratos fiéis da realidade, mas são também criações. “Mas, de maneira geral, seria bom desfazer um equívoco que persiste em relação à imagem da mulher no cinema: as mulheres vistas nos filme iranianos não são reais, são ‘as mulheres do cinema iraniano’” (Kiarostami, 2004, p. 259). E o que vale para as mulheres aqui vale para todos os seus personagens: eles não são reais, são apenas os homens e as mulheres do cinema de Kiarostami. Não é a presença do corpo no cinema, como dirá Deleuze, mas de uma gênese do corpo, um corpo do cinema.

Consistem em dizer que o cinema não tem por objeto reconstituir uma presença dos corpos, em percepção e ação, mas efetuar uma gênese primordial dos corpos em função de um branco, preto ou cinza (ou até mesmo em função das cores), em função de um “começo de visível que ainda não é figura, ainda não é ação”. (DELEUZE, 2007, p. 241)  
 Talvez seja aí que o cinema do corpo se oponha essencialmente ao cinema de ação. (DELEUZE, 2007, p. 243)

Os blocos de Amin e Mania são os mais intensos e melhor elucidam nosso conceito amparado pelas atitudes e pelos gestos corporais dos personagens.

No bloco 10, o primeiro do filme, quando Mania fala para Amin que uma amiga havia ligado para ela, o garoto muda sua expressão facial e faz um leve movimento de corpo para sua direita (ver fotogramas 13, p. 91), se colocando um pouco mais distante em relação a sua mãe, e seu tom de voz também se torna mais áspero. Logo depois, Amin confirma sua intuição expressa sutilmente pelo deslocamento de seu corpo de que a introdução deste assunto não seria agradável para ele: Mania fala de suas razões para separar de seu pai.



Fotogramas 13: Nesta sequência de fotogramas do bloco 10, vemos uma série de variações tanto da postura corporal quanto da expressão facial de Amin no diálogo com sua mãe.

Este bloco é marcado pelo confronto (apenas o garoto é mostrado). Não é apenas a obstinação de Amin, mas também a de sua mãe: ela parece estar inconformada com sua situação em relação ao filho. Ela também age com uma emoção transbordante. Ela não se contém e sua voz (aqui há um dos exemplos da disjunção entre som e imagem, já que sua imagem não é mostrada) é doce, agressiva, irônica; é importante frisarmos que reconhecemos estas expressões a partir de uma psicologia elementar com a qual lidamos em nosso dia a dia, pois as novas relações que essas expressões podem gerar só podem advir do reconhecimento dessas expressões. Há toda uma variação de expressões, ou antes, um estado seriado que perpassa por todas elas, e ainda elas não têm a mesma função dos estados psicológicos que se prolongam em ação, o que não permite estabelecermos o tipo de sentimento em que o personagem está envolvido.

Amin diz “Você sempre procurou encrenca. Não sou burro. Não sou burro”. E Mania responde “Pense o que quiser”. E Amin responde de volta: “Pode pensar assim também”. Numa parte seguinte a discussão entre os dois continua. Mania: “Pedi ao Mortaza para ser gentil, cuidar de você e te amar”. Amin: “Cuidar de mim? Ele me irrita!”. Mania: “O que ele fez para você?” Amin: “Odeio ele”. Mania: “Não fale com ele, se o odeia ou se ele te irrita. De qualquer forma, ele é meu amigo e um bom companheiro”. Neste momento Amin se enfurece. Na verdade, há um corte. Kiarostami escolheu um plano em que Amin está beirando um certo limite e o menino chega a ameaçar a jogar sua pasta pela janela. Instantes depois ele afirma que a mãe já passou da piscina e que não adianta mais percorrer aquele caminho. Em seguida, o menino abre a porta do veículo ainda em movimento, Mania freia e Amin sai do carro batendo a porta e chamando sua mãe de imbecil. Mania continua por alguns metros, procura uma vaga e para o carro. Eles não chegam ao destino.

No bloco 3 (ver fotogramas 14, p. 93), há um outro confronto entre Mania e Amin. Dessa vez, dir-se-ia que a mãe do garoto está mais contida. Amin esbraveja e gesticula com intensidade, com um vigor incrível. É força e esforço. Esforço grande para continuar na briga, pois quando sua mãe desarma seu argumento, surge uma risada do garoto, uma das poucas durante o filme. Este momento é bastante revelador: o corpo fala mais uma vez, à revelia do menino. Logo em seguida, Amin grita e esbraveja de forma ainda mais intensa. Ele parece se enfurecer por ter se deixado rir. “Pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas” (DELEUZE, 2007, p. 227).



Fotograma 14: No bloco 3 de *Dez*, Amin e Mania continuam suas discussões. No primeiro quadro, na parte superior à esquerda, Amin briga com sua mãe por não tê-lo buscado, dizendo saber o que ela estava fazendo em vez de buscá-lo; Mania, então, pergunta ao filho se ele sabe onde ela estava. Amin não sabe dizer e começa a rir, sua mãe também ri, mas o garoto não demora a voltar com suas reclamações.

Sendo o ponto de vista da câmera marcado por uma imagem sem centro, a relação que o espectador estabelece com os personagens o permite observar os movimentos dos corpos. Desvinculados dos personagens por não terem com eles uma identificação emocional, o espectador não toma para si as pequenas ações dos personagens. O espectador não gesticula

com Amin, não raspa seu cabelo como a mulher que não conseguiu se casar, o espectador<sup>43</sup> não chora com o personagem (o espectador poderia até se emocionar com o filme, mas por ele mesmo, e não pela identificação com os personagens). Mas isto não significa que o espectador ignora as situações nas quais os personagens estão envolvidos. O efeito desta distância do espectador em relação ao personagem permite potencialmente tornar os movimentos de Amin mais livres; o corpo está em sua gênese para o espectador. Ainda que o espaço do carro possa limitar os movimentos dos personagens, paradoxalmente, seu corpo está mais livre, na potencialidade de novos gestos e expressões.

Variações de gestos e expressões aparecem em diversos momentos do filme. O garoto grita e gesticula com a mãe; Mania também fala com as mãos, reclama com outros motoristas, a mulher abandonada chora, a outra corta seu cabelo. A câmera colabora para realçar as expressões e posturas corporais de seus personagens, ao se indiferenciar em sua relação com os atores. Câmera e atores estão juntos; o espectador percebe a câmera e a aceita em sua posição, pois ela não se coloca numa posição na qual sua presença necessita ser questionada; a atenção do espectador pode se dirigir aos personagens. Ambos estão presentes para o espectador, já que as câmeras estão se tornando parte do cotidiano e estes aparelhos cada vez menores parecem deixar as pessoas à vontade. Kiarostami procura não julgar seus personagens, assim como sua câmera, ela é indiferente à emoção, mas não ao corpo, suas atitudes e seus gestos.

[...] uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. E ela se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, conforme a lista aberta das conjunções lógicas (“ou”, “portanto”, “se”, “pois”, “com efeito”, “embora”...), ou conforme as funções de pensamento de um cinema-verdade que, como diz Rouch, na verdade significa verdade do cinema. (DELEUZE, 2007, p. 34)

---

<sup>43</sup> É importante frisarmos que Kiarostami procura não manipular seu espectador para que ele sinta uma emoção determinada em uma cena específica. Se os espectadores se emocionam, são em cenas específicas para cada espectador, de forma que há uma abertura, um ponto de indeterminação para a relação que cada espectador irá ter com as imagens.

A câmera de *Dez* é indiferenciante em sua relação mental, já que implica essa íntima relação com a realidade captada. É uma câmera que está sempre nos jogando para fora do senso comum, que sempre nos faz partir de um fora, indiferenciada das finalidades. É o processo de nascimento de um novo corpo e uma nova câmera-objeto.

O tempo se dilata e o espaço se estica na relação equipe/câmera. O momento da filmagem já é uma nova realidade, uma ficção/realidade inventada e vivida naquele transcorrer das imagens. Câmera-corpo-objeto. Em *Dez*, o cinema de Kiarostami se torna ao vivo, e isto não se dá apenas por sua brutalidade/simplicidade/rigidez, mas pela vivência intensa de um tempo muito particular. O trabalho no set de Kiarostami poderia ser apresentado como arte contemporânea, uma performance. E a câmera não estaria no set, soberana, mas estaria na mesma posição em relação ao diretor, aos atores; ela seria como mais um objeto presente no ambiente, estaria no mesmo nível do corpo.

### 5.3 IMAGENS DE *DEZ*

Quais imagens *Dez* nos leva a produzir?

No bloco 10, Mania se dirige para a piscina e seu filho reclama que ela errou o caminho. O deslocamento do carro de Mania tem um movimento semelhante: a personagem quase sempre não sabe por onde ir para chegar ao seu destino, está sempre perdida, e nós, espectadores, nunca sabemos exatamente qual é o seu destino: “desconhecendo quer o destino, quer o trajeto, o movimento prossegue – ele nunca se interrompe” (BERNARDET, 2004, p. 49).

Tratar o corpo como um objeto desprovido de qualquer visão possível: é quando o corpo consegue enxergar.

O acontecimento nada mais é do que um conjunto de singularidades, ou de pontos singulares, isto é, “pontos de choro e de alegria, de doença e de saúde, de esperança e de angústia, pontos sensíveis, como se diz. Tais singularidades não se confundem, entretanto, nem com a personalidade daquele que se exprime num discurso, nem com a individualidade de um estado de coisas designado por uma proposição”. (DELEUZE *apud* LEVY, 2011, p. 107)

Neste modo de pensar, nos parece ser mais importante do que a forma criada. É como se esta forma abrisse o tempo para produção de outras configurações, outras formas. A imagem-movimento apresenta uma imagem fechada, é um “todo fechado”, como afirma Deleuze, sendo que, ao contrário, a imagem-tempo é um “todo aberto”. Acreditamos que a imagem-corpo possa construir essa indeterminação, sem deixar de ser parte do mundo.

Aquele que tem a experiência de dirigir um veículo sabe como são automáticas as ações envolvidas na direção. Além disso, no interior do carro nossas ações são limitadas, especialmente quando ocupamos a direção. A experiência da viagem implica um tempo morto: é um momento de transição. É preciso se deslocar de um lugar para outro para continuar a ação. O carro nos oferece a possibilidade de nos distanciarmos de nós mesmos e Kiarostami explora esta potência do percurso. Isto não se deu apenas pela escolha do carro como locação, sem dúvida, um espaço propício para proceder por distanciamento, pois o veículo pode se constituir também como local de identificação, de uma certeza de um caminho. O enquadramento fixo nos personagens, o ângulo da câmera, a irreversibilidade do campo, os diálogos fragmentados, a falta de ação dos personagens: todos estes elementos permitiram criar este distanciamento. Um tipo que ainda não havia sido explorado nos filmes anteriores de Kiarostami. Outros recursos, como os planos voltados para a estrada utilizados em *Vida e nada mais* e *O gosto de cereja*, já indicavam distanciamento, mas de outro tipo.

A relação que estabelecemos com as imagens dos corpos no filme *Dez* é a experiência do trauma. Sempre estamos diante do primeiro olhar, a cada vez, novos “traços e contornos” (DELEUZE, 2007). Mas este primeiro olhar também convive com um olhar distanciado. “De

repente” é uma figura de linguagem bastante utilizada nas redações infantis, é o momento exato do trauma, sem sabermos quando é este momento, ele parece ser instantâneo, sem mesmo nos darmos conta ele se apresenta, mas não conseguimos capturar este tempo; ele só pode acontecer “de repente”, numa dimensão temporal que é impossível nos apropriarmos. O acontecimento é tal que o “de” se junta com o “repente”, e aí, mais que “derrepente” aconteceu. Não é possível separá-los. A criança que faz essa junção tem pouca coisa de inocente. Ignorância das crianças grandes que insistem em enxergar erros nas situações nas quais eles não existem. E, em *Dez*, acontecem coisas assim: “derrepente”, não sabemos exatamente quando Amin se enfurece com sua mãe. As reações de Mania são uma incógnita e não mais que “derrepente” seu estado psicológico se modifica. Situações banais do cotidiano, situações-limite: “derrepente” a mudança ocorreu.

Quando repetimos uma mesma palavra várias vezes, ela começa a perder seu significado. Algo parecido ocorre quando permanecemos com o nosso olhar detido em algum objeto ou, até mesmo, em alguém. É neste momento que os objetos perdem seu valor de utilidade, e este observador pode se despir de sua personalidade. Olhar perdido no tempo. A direção do olhar está mergulhada na experiência do percurso, do transcorrer do tempo.

Existem observadores atentos. A senhora atenta do prédio em frente, sempre a vigiar os passos dos moradores da rua. Nenhum movimento escapa ao seu julgamento. Este observador vê aquilo que lhe interessa e não o que pode advir dali. Da janela do terceiro andar, seu olhar se torna quase panóptico. Especialmente à noite, não podemos vê-la, mas sabemos que ela está lá sempre a espreitar. Um beijo de adolescente pode se transformar num banho de água de balde, arremessado da janela. É aquele que nos olha com um olhar atento e não para de contabilizar nossos movimentos. Aquele que estabelece uma identidade para si, se vê obrigado a lembrar coisas perdidas.

Em *Dez*, o espectador está desorientado, já que seu olhar não pode acompanhar o olhar dos personagens, não há identificação. Seu olhar toma o lugar de um *voyeur*. Mas o que é o observador voyeurístico sem o controle daquilo que vê? O *voyeur* sente prazer naquilo que o outro deixa transparecer ao ser observado, porém, não há essa relação aqui, pois os personagens não entregam o que sentem. Tampouco o que cerca os personagens permite ao espectador ter uma visão geral do espaço no qual eles estão inseridos. Não existem referências claras para podermos prosseguir por este caminho. As conversas dos personagens também intrigam aquele que vê, pois não permitem juntar as informações.

A figura do observador distraído. Que momentos são esses em que o corpo não responde mais à vivência do dia a dia? Algumas situações criam oportunidades para o aparecimento de um tipo bastante particular de observador. Um observador descompromissado, e não um profissional, mas aquele que, em certos períodos do dia, é acometido pela falta do que fazer (no bom sentido). É sempre nos intervalos, no percurso, no transitar de um lugar para o outro. No ponto de ônibus e nas rodoviárias, por exemplo, é comum identificarmos estes observadores; nos aeroportos é mais difícil de serem encontrados (é cada um por si). Nas grandes cidades, onde a correria toma conta das pessoas, este número diminui mais ainda. Não são pessoas fáceis de achar, porque as pessoas cada vez menos têm paciência (ou têm medo) de observadores (tudo culpa daqueles profissionais da observação). É um tipo de observador que não se coloca numa posição superior àquilo que observa; ele apenas está ali, pela coincidência do momento.

Nós nos colocamos num lugar especial da observação, observar o corpo de quem observa: esta é a imagem que nos interessa. As expressões e percepções daqueles que observam descompromissadamente podem ser inusitadas. Elas nem sempre são reações lógicas em relação àquilo que elas observam. Estas pessoas, por estarem imersas na experiência de ver, não se sentem alvos de outros olhos e elas podem, em certa medida, serem

espontâneas naquilo que sentem. Elas são desmedidas, não se preocupam com os olhares (“das câmeras”) ao seu redor. É um olhar bastante especial, já que estamos ausentes e presentes. É claro que imagens como estas podem ser consideradas mais invasivas. Aqui, a câmera/nosso olhar não se comporta tanto mais como um objeto, ainda assim, esta se configura como imagem-corpo, já que é ação em suspenso, já que não queremos dela simplesmente o ver sem ver.

Kiarostami tem toda razão quando afirma que quando as pessoas conversam sem estarem de frente, o diálogo possui uma dinâmica especial: o olhar nos olhos é pesado, os olhos carregam sempre muitas qualidades, uma sobreinterpretação; a intenção no olhar é sempre muito forte.

Talvez por esta falta de observadores que seja tão frustrante andar num ônibus no Rio de Janeiro ou no metrô em São Paulo; especialmente nas horas de pico, cada um parece olhar para um canto, para um vazio qualquer. É um estado de quase-morto, é proibido olhar para o lado. Somos obrigados a olhar nós mesmos, num reflexo pálido nos vidros do veículo.

Kiarostami acaba por despertar no espectador essa vocação de observador, aquele que olha, não tão consciente daquilo que olha, incapaz de julgar aquela vida fragmentada. Ele [espectador] se põe a observar.

## 7 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In:\_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidade/Editora 34, 2003.

ALVARENGA, Nilson Assunção; SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. O cineasta como produtor: Notas para uma releitura de “O autor como produtor” e algumas reflexões sobre o cinema brasileiro moderno e contemporâneo. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese; ALVARENGA, Nilson Assunção (Orgs). **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, p.45-81, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A Análise do Filme. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques. Estética do Filme. 5ªEd. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Ismail Xavier, **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro. Graal / Embrafilme, 1983.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In:\_\_\_\_\_. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mágia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG; São Paulo – SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. Apresentação, organização e notas de Jeanne-Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: DEVIRES: cinema e humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, v.6, n.1, p.13-29, 2009.

FREITAS, Romero. No limiar do lógos: mimesis, cidade e infância no pensamento de Walter Benjamin. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Orgs). **Liminares e Passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 241-251, 2010.

FREUD, Sigmund. **A Negativa** (1925), Vol. XIX, Obras Completas, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1969.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Por que um Mundo Todo nos Detalhes do Cotidiano?”. **Dossiê Walter Benjamin**. In: Revista USP. Universidade de São Paulo. Coordenadoria de Comunicação Social, n. 15, pp. 44-7, set.-nov. 1992.

\_\_\_\_\_. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**. Universidade Estadual Paulista, vol. 16, pp. 67-86, 1993.

\_\_\_\_\_. Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; Figueiredo, Virginia (Orgs). **Mimesis e Expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 353-363, 2001.

\_\_\_\_\_. Do Conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza. In: **Kriterion: Revista de Filosofia**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, vol. 46, n. 112, pp. 183-190, dez. 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Os pensadores. Vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef (Orgs.). Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. 3ªEd. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MANOVICH, Lev. ¿Qué es el cine digital? Disponível em: <[www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero5/rev-5/manovich.htm](http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero5/rev-5/manovich.htm)>. Acesso: 11 nov. 2008

MCCLEAN, Shilo T. **The Narrative Power of Visual Effects in Film**. Cambridge: MIT Press, 2007.

MUNT, Alex. Digital Kiarostami & The Open Screenplay. Disponível em: <[http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\\_id=74](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=74)>. Acesso: 04 Mar. 2012.

ROSENFELD, Denis Lerrer. Vida e Obra. In: DESCARTES, René. **Discurso do Método**; tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SWARTZ, Charles S. **Understanding digital cinema**: a professional handbook. USA: Elsevier, 2005.

SILVEIRA, Fabrício. **Scriptura. Pictura**: O método das imagens em Walter Benjamin. In: BRAGA, José Luiz; VASSALO DE LOPES, Maria Immacolata; MARTINO, Luiz Claudio (orgs). Pesquisa Empírica em Comunicação – Livro Compós 2010. São Paulo: Paulus, 2010.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

XAVIER, Ismael. **O Discurso Cinematográfico**: Transparência e Opacidade. 3ªEd. São Paulo: Paz e Terra, 2005.