

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Carolina Caniato Portes

A AMBIGUIDADE, O TEMPO E A ATENÇÃO:
uma reflexão sobre o realismo no filme *O Espelho*

Juiz de Fora

Março de 2015

Carolina Caniato Portes

A AMBIGUIDADE, O TEMPO E A ATENÇÃO:
uma reflexão sobre o realismo no filme *O Espelho*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para obtenção do
título de Mestre em Comunicação, na linha de
pesquisa em *Estética, Redes e Tecnocultura*.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora

Março de 2015

AGRADECIMENTOS

A minha família, que sempre me apoiou e esteve ao meu lado em minhas decisões;

Ao meu namorado Eduardo, pelas longas conversas, risos, choros, músicas e filmes que dividimos em nossa trajetória juntos desde o início da faculdade. Obrigada por ficar comigo nos momentos de crise e de felicidade.

Ao meu professor e orientador Nilson Alvarenga, que, talvez sem saber, é o principal responsável pelo meu gosto e minha vontade de estudar e fazer cinema. Obrigada pela calma, conselhos sábios e por me ajudar a ver aquilo que eu não conseguiria sozinha.

Ao professor e amigo Maximiliano Lopez, que chegou de longe, com um sotaque diferente, na metade de minha trajetória no mestrado e acabou embaralhando minhas ideias com novos autores e com seu jeito leve e delicado de ensinar e de viver a vida.

A professora Alessandra Meleiro, pelas reflexões sobre o cinema iraniano tão importantes para esta pesquisa e por ter aceitado fazer parte desta etapa que se conclui.

Aos meus amigos. Em especial ao Otávio e a Rafaella, por tornar a vida mais leve, principalmente nos dias mais difíceis, a cada vez que nos encontramos nesses últimos dois anos. E também ao Francisco, colega de turma, com quem dividi as alegrias e dificuldades da escrita da dissertação até os momentos finais.

“Cinema, nem uma arte, nem uma técnica: um mistério.”
Jean-Luc Godard

RESUMO

Nossa pesquisa pretende analisar como se constitui o realismo no filme *O Espelho*, tendo como norte três conceitos principais: a ambiguidade, o tempo e a atenção. Esses conceitos serão trabalhados a partir da perspectiva de três referenciais teóricos. O primeiro deles, o crítico André Bazin, nos dará base para pensarmos a ambiguidade a partir de seus estudos sobre o neorealismo italiano. O segundo, Gilles Deleuze, que propõe o nascimento de uma nova imagem caracterizada, principalmente, por sua relação com o tempo. E Jorge Larrosa, que, a partir de seus estudos sobre o conceito de experiência e atenção, nos ajuda a pensar a relação realidade-filme-espectador. A partir dessas perspectivas, tentaremos enxergar as particularidades da construção narrativa de *O Espelho* na sua relação com o espectador, inserindo o filme em uma discussão mais ampla sobre o realismo no cinema.

Palavras-chave: Cinema realista. Cinema iraniano. Ambiguidade. Tempo. Atenção.

ABSTRACT

This research aims to analyze how the realism emerge in the Iranian film *The Mirror*, through three main concepts: ambiguity, time and attention. These concepts will be think from the perspective of three different authors. The first of them, the critic André Bazin, will give us the basis to think the ambiguity through his studies of Italian Neorealism. The second author is Gilles Deleuze, who proposes the birth of a new image characterized primarily by its relationship with the time. And Jorge Larrosa, who, through his study about the concept of experience and attention, help us to think the relationship between reality-movie-viewer. From these perspectives, we will try to see the narrative particularities of *The Mirror* in its relationship with the viewer, also entering the film in a broader discussion of the realism in cinema.

Keywords: Realistic cinema. Iranian cinema. Ambiguity. Time. Attention.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 PELOS CAMINHOS DO REALISMO NO CINEMA.....	16
2.1 O CINEMA E SUA RELAÇÃO COM O REAL SEGUNDO ANDRÉ BAZIN	17
2.2 DEPOIS DO NEORREALISMO ITALIANO.....	22
3 DELEUZE E AS IMAGENS DO CINEMA.....	33
4 A EXPERIÊNCIA, A ATENÇÃO E A NARRATIVA REALISTA.....	38
4.1 EXPERIÊNCIA E REALIDADE.....	38
4.2 A ATENÇÃO	41
5 A ANÁLISE DO FILME	43
5.1 O ESPELHO	45
5.1.1 O microcosmos	45
5.1.2 O ponto de suspensão.....	54
5.1.3 As vozes.....	59
5.1.4 A chegada em casa	64
5.1.5 Algumas reflexões.....	70
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	78

1 INTRODUÇÃO

O cinema nos permite descobrir e reinventar as coisas do mundo que foram apresentadas a nós através dele e essa talvez seja uma de suas maiores potencialidades. Este “experimentar o cinema”, como propõe o pesquisador Cezar Migliorin, constitui uma experiência dupla: “implica relacionarmos-nos com o mundo que o filme faz ver e ouvir, ao mesmo tempo em que implica uma relação com aqueles que o desenham, recortam, esboçam” (MIGLIORIN, 2013, p. 194).

Pensado de outra maneira, o cinema nos dá a possibilidade de olhar para o mundo de outra forma, através dos olhos de outra pessoa que nos coloca em contato com aquela fatia específica da realidade. O cinema, enquanto meio de comunicação, é um só, mas a maneira como cada filme nos coloca em contato com o mundo é múltipla e é particularmente essas diferentes possibilidades que nos interessam nessa pesquisa.

Desde os primórdios do cinema, primeiro a invenção da fotografia e depois o desenvolvimento dos brinquedos óticos, o que os inventores dessas máquinas tinham em mente era a ilusão, a apreensão total e perfeita do que viam no mundo, com cores e sons. A partir dessa afirmação, o crítico André Bazin nos confronta com uma afirmação: o cinema, então, ainda não foi inventado (BAZIN, 1991, p. 31). Embora o autor tenha escrito isso na década de 50, a afirmação se faz atual. Ora, por mais desenvolvidos que estejam os aparatos técnicos, ainda não temos maquinários que sejam capazes de restituir a realidade tal qual como ela é. Tudo que vemos é ficcionalizado, é uma mera representação do real, que, quiçá, não possa ser apreendido nem por nós mesmos, por nossos corpos e mentes.

Segundo Bazin, o cinema teria uma vocação realista, “não propriamente como veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como *forma* de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações” (BAZIN, 1991, p. 10). O realismo, termo controverso que pode ser interpretado de diferentes maneiras, se refere, neste caso, a um certo tipo de imagem que estabelece uma relação diferente com o real, uma relação que está aberta à experiência, à ambiguidade, ao imprevisto.

Antes de ser enquadrado, julgado, fragmentado, o mundo existe, com toda sua beleza e obscuridade. Para que o cinema se encontre com toda essa riqueza, “é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar

a instituição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si” (XAVIER, 1991, p.10).

Por este caminho, Bazin nos indica, assim, que não é todo e qualquer cinema que estabelece essa relação com o mundo e com espectador. Os diferentes tipos de cinema dão conta, cada um a sua maneira, de acessar o real. Mas, sabendo da impossibilidade de alcançá-lo de forma plena, o cinema realista parece tentar nos aproximar dele, tentando afastar possíveis representações do mundo que possam nos deixar presos. Sendo assim, há certo tipo, ou certos tipos, de imagem que estão propensas a fazer aparecer “mais realidade”, ou seja, de estreitar as relações com o real, de aproximá-las a relação que nós temos com o real, constituindo, assim, uma das definições de cinema realista.

É exatamente essa relação que mais nos interessa nesta pesquisa. Definimos aqui esta etapa como uma tentativa de delinear a experiência com o filme realista. Existe uma distância entre o filme e o espectador que não pode, e talvez não deva, ser definida, exatamente porque ela faz parte da experiência que nasce nesse encontro. Nossa intenção não é procurar uma verdade sobre a experiência de um espectador com determinado filme, algo parecido com um estudo de recepção. Além disso, tal abordagem vai de encontro às possibilidades de interpretação deixadas pela própria narrativa. A experiência não está em um nem no outro, mas nessa relação complexa.

Nosso desejo é entender esse meio do caminho, e tentar perceber como a própria relação do filme com o real poderia dizer de certa maneira nossa de se relacionar com o real, com o mundo. E isso não poderia ser feito de outra forma que não, primeiramente, procurando entender como se constitui o cinema realista. Quais são e como são trabalhados os elementos, tanto relacionados ao roteiro quanto à construção das imagens que são particulares deste tipo de narrativa.

Falar do cinema realista de forma geral, entretanto, não é o tema desta pesquisa, entendendo, principalmente que não há uma fórmula definida e aplicável aos filmes. Os conceitos apontados por Bazin ganham vida e novos significados quando conseguimos enxergá-los em outras obras, clareando caminhos e desvendando certos aspectos.

Sendo assim, tomaremos como objeto de análise para pensarmos as questões da pesquisa

o filme iraniano *O Espelho*¹, de Jafar Panahi.

Explicar o porquê da escolha deste filme, porém, nos parece uma tarefa não tão óbvia. Ao mesmo tempo em que envolve todas as questões próprias teóricas que apresentaremos em seguida, essa escolha se dá também de forma subjetiva. Em primeiro lugar, por uma questão de gosto, o filme nos tocou de alguma forma. Pode ter sido uma empatia pela história, pelos personagens ou por algum sentimento despertado no momento do encontro com a obra. O que sabemos é que há algo além do que vemos no filme, algo que permanece estranho e oculto e talvez seja justamente esse mistério, esse “algo a mais” difícil de colocar em palavras, que nos impulsionaram a escolhê-lo como objeto de análise.

Se já soubéssemos de antemão o que o filme tem, o que ele pretende ou o que ele é, se todas as razões para a escolha já estivessem desvendadas não haveria motivos para esta pesquisa. Sabemos, também, que é impossível esgotar um filme. É preciso manter o mistério, a indefinição, para que ele continue sendo potente como obra de arte, como bem coloca o pesquisador Cezar Migliorin:

Certas obras são distantes demais do que conheço, do que entendo como arte e filme, e aí a obra grita: “me acompanhe, não me deixe sozinha! Se me abandonares ao sair da sala alguém dirá o que sou e eu ainda não sei o que sou, e morrerei se descobrirem. Se me derem um rótulo, se ninguém vier manter o meu estranhamento, a minha indefinição, desaparecerei muito antes de que eu possa gritar o que posso.” O que é conhecido tranquiliza, mesmo que seja violento e explícito, rude e covarde. Escrevo sobre um filme porque ele grita: Eu posso mais! (MIGLIORIN, 2006)

Tendo esclarecido este ponto sobre a subjetividade da escolha do filme, achamos por bem apresentá-lo brevemente. Em primeiro lugar porque voltaremos a falar dele somente no final deste trabalho, no momento da análise, e em segundo, porque algumas justificativas e nossas hipóteses da pesquisa só poderão ser estabelecidas ao se falar dele.

O Espelho é um filme iraniano dirigido por Jafar Panahi e lançado em 1997. É o quinto longa dos onze do diretor. Panahi é um nome conhecido do Novo Cinema Iraniano, movimento que teve início após a Revolução no Irã de 1979.

O filme se passa em Teerã, no Irã e tem como mote uma situação relativamente simples: Mina, uma criança, é esquecida pela mãe na saída da escola. Ela decide, então, voltar para casa

¹ Título original: *Ayneh*

sozinha. A partir desta situação poderiam ser criados filmes infinitamente diferentes, mas Panahi encontrou uma maneira bem particular para contar essa história.

Em uma primeira visualização, podemos perceber que o filme se divide em três momentos distintos:

No primeiro, Mina percebe que sua mãe a esqueceu na saída da escola e decide voltar para casa sozinha. Acompanhamos a garota nessa jornada: ela tenta entrar em contato com a mãe pelo telefone, logo depois o amigo de uma professora decide levá-la até sua casa de moto. Mais tarde, ela decide pegar um ônibus.

No segundo momento, durante uma cena dentro do ônibus, Mina decide que não vai mais participar do filme – e ficamos sabendo que a atriz e a personagem tem o mesmo nome. Ela se revolta com um dos outros atores por algum motivo desconhecido e sai do ônibus. Há um momento de tensão em que a equipe tenta convencê-la a voltar para a gravação, mas a menina está decidida e vai embora sozinha. Todo esse conflito é documentado com a câmera e está presente no filme.

No terceiro momento, o diretor, Panahi, decide começar a acompanhar a volta de Mina à sua verdadeira casa. Como ela havia saído abruptamente das gravações, o microfone ficou pregado em sua roupa, o que permitiu que a equipe pudesse ouvi-la. Acompanhamos Mina nesta outra jornada: ela sabe onde fica sua casa, mas não sabe como chegar lá. As situações da primeira parte se repetem, ela pede ajuda às pessoas, faz ligações, pega caronas e acaba encontrando no cainho uma figurante que havia contracenado com ela.

Com o filme, Panahi parece propor uma discussão sobre o ficcional e o real. O próprio título da obra, *O Espelho*, nos remete a esta questão. A divisão do filme nesses momentos distintos é clara e de início temos a sensação de que a primeira parte parece ser ficcional, ou seja, criada pelo diretor, e a terceira, real, adquirindo um aspecto de documentário, onde a menina “de verdade” vai procurar sua casa.

Entretanto, estas divisões, em um olhar atento, parecem se tornar mais opacas. Podemos perceber algumas pistas lançadas pelo próprio roteiro. Logo no início da primeira parte, um personagem pergunta à Mina se ela fazia parte do elenco do filme enquanto a mãe ficava trabalhando. Já nas cenas finais, outro personagem comenta que havia visto a menina gravando na frente da escola há algumas semanas. Entramos, assim, em um jogo do diretor, que ora nos

faz crer em uma coisa, ora nos faz crer em outra.

Embora essa seja uma questão suscitada pelo filme, o que pretendemos com este filme não está relacionado diretamente a isso, portanto, achamos prudente sinalizar logo no início. Como bem diz Abbas Kiarostami:

Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irrealistas, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa [...] Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade... (KIAROSTAMI apud ISHAGHPOUR, 2004, p. 87).

Nos interessa, portanto, não discutir quais aspectos são reais ou ficcionais, mas a instabilidade que o filme desencadeia a partir do seu ponto central ou da segunda parte, como nomeamos acima. Há algo neste meio do caminho que desestabiliza o espectador e dificulta que ele tenha certezas ao longo do filme. Neste ponto poderíamos dizer que ele coloca o espectador em um estado de suspensão.

É como se na primeira parte, a narrativa estivesse centrada na personagem principal, mas logo depois ela abrisse outras possibilidades dentro do próprio filme. O diretor nos entrega à diferentes processos: o de se fazer o filme, o de estar perdido na cidade, o de viver naquele lugar, o de ser um espectador e muitos outros que aparecerem.

Porém, é importante frisar novamente que não pretendemos dar conta do significado do filme, de entregar como resultado uma conclusão fechada. Em primeiro lugar, porque sua própria estrutura narrativa não parece ter sido construída com a finalidade de se chegar a uma conclusão. Em segundo, porque entre o filme e quem o assiste, os efeitos são imprevisíveis e quase incomensuráveis, então tentar dizer “a mensagem” do filme, seria, de alguma forma, reduzi-lo, limitá-lo. Essa imprevisibilidade, porém, não invalida a tentativa de entender o que acontece no processo.

Em uma análise prévia do filme encontramos a presença de diversos elementos que Bazin observou para definir a nova imagem do neorealismo italiano, principalmente aquela relativa à ambiguidade, à abertura da narrativa que possibilitava uma maior participação do espectador. Retomar as análises feitas pelo crítico será, assim, de suma importância, tendo em vista que, a partir de uma perspectiva mais histórica, Bazin tenta chegar no âmago mesmo do que seria o

realismo no cinema. Nos aprofundaremos em seus estudos, por se tratar de um dos primeiros a observar este “novo cinema”.

Alargando a visão sobre o realismo no cinema e buscando outros elementos para analisarmos as particularidades de *O Espelho*, tomaremos também como referencial teórico um dos trabalhos do filósofo Gilles Deleuze a respeito do cinema. Deleuze retomou e contrapôs alguns aspectos apresentados por Bazin, propondo uma nova perspectiva para olhar as obras cinematográficas a partir da ideia de que elas são formas de pensamento. Uma parte desta reflexão se dá em sua obra “A Imagem-Tempo” (2007), em que ele reflete sobre o surgimento da nova imagem no pós-guerra, principalmente, a partir da forma como o tempo passou a ser trabalhado nos filmes.

O objetivo será sempre o de falar sobre o cinema realista a partir dos seus elementos constituidores, mas será inevitável fazer comparações com outros tipos de cinema existentes, assim como Deleuze fez entre a imagem-movimento e imagem-tempo e Bazin entre o “antigo realismo” e o neorealismo italiano. Entretanto, em nenhum momento esta comparação será feita com juízo de valor. Ela é necessária apenas para, em primeiro lugar, conseguirmos compreender melhor as particularidades, como diferentes narrativas podem gerar sentidos diferentes. Em segundo lugar, porque nenhuma matriz narrativa é completamente pura. Embora haja predominância de certos estilos, elementos e artifícios de todos os tipos de narrativa podem se mesclar e criar diferentes sentidos, como é o caso do filme que escolhemos como objeto de pesquisa. Essa abordagem nos permite, assim, ter uma visão mais alargada da experiência que podemos ter com o cinema.

Embora os autores que citamos, nessas obras específicas, se concentrem em estudar o realismo no cinema, não pretendemos enquadrar *O Espelho* como realista. Poderíamos dizer que ele segue estilos, tendências de uma certa forma de construção de narrativa fílmica que se relaciona mais com a proposta de imagens realistas apontadas por Bazin e Deleuze. Procuraremos entender as particularidades de *O Espelho*, a partir destes conceitos e também de outros inesperados que aparecerão ao longo da análise que, talvez, se relacionem mais diretamente com outra proposta de cinema.

Sendo assim, a partir do referencial teórico que apresentamos até aqui, traçamos algumas pistas que nos guiarão na busca por entender as particularidades de *O Espelho* em seu contato

com os espectadores, com o mundo.

Nossa primeira hipótese, que se relaciona também ao que acreditamos que seja uma singularidade da experiência com um filme realista, está ligada diretamente ao tempo. Este, por sua vez, está ligado a outros dois elementos: a ambiguidade e a atenção.

Quando falamos sobre o tempo, nos referimos à forma como ele é trabalhado no filme, como propõe Gilles Deleuze. Se o cinema realista busca oferecer ao espectador uma percepção da imagem semelhante da que temos na realidade física, a decupagem dos planos e a sua montagem serão pontos centrais para que isso se concretize. Portanto, recuperando a proposta de Deleuze, essa percepção se dá por conta de como o tempo é representado nos planos, no caso da narrativa realista, ele é direto, sem fragmentação.

Isso não significa que a montagem não exista em *O Espelho* e mesmo em outros filmes realistas. A diferença está em como ela é feita e qual a finalidade dos cortes nos diferentes tipos de decupagem. A utilização de planos-sequência, em detrimento de vários cortes na cena, por exemplo, nos proporciona uma vivência real do tempo. Ou seja, dentro de uma cena experimentamos o tempo como duração.

Essa possibilidade desencadeia, ainda, outras percepções. Ao experimentar a duração real do tempo no filme, nos aproximamos da forma como a realidade física se apresenta a nós: cheia de ambiguidades, outro conceito chave que pretendemos trabalhar. O espectador deste tipo de filme não tem certeza sobre o que ele vê, sobre os desejos e pensamentos do personagem ou sobre o que virá a seguir em sua jornada, o que se aproxima sensivelmente do que vivemos no “mundo real”. Estamos tão perdidos nas possibilidades do mundo como estes personagens.

Ainda em nossa hipótese, essa ambiguidade gerada pela forma como o tempo é trabalhado no cinema realista, desencadeia outro processo, o da atenção. No cinema clássico, quando se retalha o tempo e o espaço na decupagem, montando-os, em seguida, numa lógica de causalidade, o olhar ou a atenção do espectador é dirigida com uma finalidade: chegar à conclusão do filme.

Acreditamos que o uso de plano-sequência e profundidade de campo no cinema realista, demanda do espectador outro tipo de atenção. Em vez de “seguir as pistas” que são dadas a todo momento para se chegar à resolução do conflito do personagem principal, o cinema realista deixa que o espectador veja. Ele se torna assim, um sujeito mais atento, no sentido de ter a

possibilidade de dar atenção a tudo que está sendo mostrado. É um movimento contrário: quando não se dirige o olhar, quando não impõe o que deve ser visto, na verdade, se pode ver tudo.

Para nos ajudar a pensar sobre o conceito da atenção no filme, agregaremos ao nosso referencial teórico o professor e filósofo espanhol Jorge Larrosa. Embora os estudos do autor sejam voltados para os campos da Educação e da Linguagem, suas contribuições sobre o conceito de experiência e, que engloba em certo momento o conceito de atenção, dialogam diretamente com as ideias apresentadas sobre o cinema por Bazin e Deleuze.

Como dito anteriormente, nosso desejo é tentar perceber, tendo o filme *O Espelho* como objeto de análise, de que forma a própria relação do filme com o real poderia dizer de certa maneira nossa de se relacionar com o mundo. A experiência acontece, justamente, em nossa relação com o mundo. Mas não é qualquer relação. É um tipo de relação mediada pela atenção em detrimento da intenção, da aproximação amorosa em detrimento do afastamento crítico, de uma abertura de possibilidade em detrimento da objetividade, tópicos que aprofundaremos no desenvolvimento da pesquisa. As contribuições de Larrosa vêm como forma de potencializar as discussões sobre a relação entre o espectador e um tipo de cinema que propõe uma abertura de significados e sentidos como o realista.

Encontramos nessa interdisciplinaridade uma possibilidade de explorar de forma mais alargada os conceitos que o próprio filme suscita, três deles que acabaram constituindo nosso foco de análise: o tempo, a ambiguidade e a atenção. De certa forma, esses conceitos aparecem nos trabalhos dos três autores, ora se complementando, ora trazendo novas possibilidades de para olhar o objeto de pesquisa. Acreditamos, assim, que a combinação desses três elementos dentro do filme *O Espelho* é o que pode proporcionar uma experiência, uma apreensão sensível do filme tão particular.

Trabalharemos nessa pesquisa com um espectador ideal e com uma situação de encontro com o filme também ideal. Embora a questão da espectadorialidade seja importante no momento de análise do filme, já que estamos falando sobre como as formas narrativas geram sentidos e sensações diferentes a partir dos conceitos apresentados, pretendemos tomar o filme em si mesmo, procurando suas relações com o real. Afinal, antes de chegar ao espectador, existe uma relação prévia entre as imagens e o mundo, mediada pelo diretor e pela técnica, que passará

também por outras lentes: as nossas enquanto pesquisadores.

2 PELOS CAMINHOS DO REALISMO NO CINEMA

A mente deve saltar de um fato para o outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar um riacho. Acontece de o pé hesitar na escolha entre dois rochedos, ou de não acertar uma pedra ou de deslizar sobre uma delas. Assim faz nossa mente. É que a essência das pedras não é de permitir aos viajantes atravessar os riachos sem molhar os pés (...) (BAZIN, 1991, p. 251)

Assim como Bazin, pensamos os diferentes tipos de narrativas cinematográficas como um rio e suas margens. Poderíamos dizer que o filme realista é um rio imensamente largo. Sabemos que do outro lado há uma margem, mas praticamente não podemos vê-la. Para chegar até lá, precisaremos atravessar o rio, passar por águas bravas e calmas, olhar para trás, quase desistir, encontrar outros que tentam atravessar também e, às vezes, se perder no meio do caminho. É possível alcançar a outra margem, mas talvez a travessia tenha sido tão mais emocionante, que a chegada perde seu impacto. Por outro lado, compararíamos a narrativa clássica com a tentativa de atravessar o rio com mais segurança, construindo uma ponte sobre ele. Podemos atravessá-lo calmamente, seguindo o caminho com a certeza de que vamos chegar do outro lado, sem correr o risco de entrar na água e, conseqüentemente, sem saber como ela está, gelada ou morna.

Quanto maior a distância, menos conseguimos enxergar a outra margem. Visto dessa forma, o filme realista, então, nos convida a habitar a distância entre as duas margens, já que não trabalha no sentido de chegar ao outro lado.

É interessante observar como a metáfora do rio em relação ao cinema esteve presente tanto em nosso desenvolvimento da pesquisa quando nos escritos de Bazin. A contribuição do crítico nesse sentido, entretanto, se revelará ainda mais profunda e pertinente ao ser explorada, como faremos mais adiante.

2.1 O CINEMA E SUA RELAÇÃO COM O REAL SEGUNDO ANDRÉ BAZIN

Através de um discurso quase apaixonado, permeado de elogios, as contribuições de André Bazin sobre o realismo cinematográfico, desenvolvidas nas décadas de 1940 e 50, se fazem extremamente atuais quando pensamos na relação que podemos estabelecer com um filme.

Mais de meio século já se passou e Bazin continua sendo referência no pensamento sobre cinema, principalmente quando se trata de estudos sobre filmes do neorealismo italiano. Mas a obra do autor, que não chegou a ser escrita por ele como tratados teóricos e sim como ensaios, percorre também outros caminhos que nos permitem conhecer uma diferente concepção de história do cinema, que nos permite ver o há de comum entre a imagem de Vittorio de Sica e a de Orson Welles e como essas características ecoam no cinema contemporâneo, podendo caracterizar o que se chama de cinema realista.

Bazin talvez tenha sido uns dos primeiros críticos a notar substanciais mudanças que ocorreram no cinema do pós-guerra na Europa, principalmente a partir do que estava sendo produzido na Itália, caracterizando esse momento como um novo realismo, o neorealismo.

Independente da posição da crítica cinematográfica da época, em suas análises do cinema que surgia no pós-guerra, Bazin caminhava numa tentativa de se chegar à essência do realismo, desbravando, assim, essa nova forma diferente da relação realidade-filme-espectador. Poderíamos dizer, a partir da “vocação realista” proposta por Bazin, que essa nova forma estaria ligada, então, não a um retrato fiel do mundo, da reprodução da realidade tal como a vemos, mas sim uma tentativa de reprodução de nossa vivência no mundo, que é perpassada e constituída por diferentes experiências, por ambiguidades, por imprevistos. Ou seja, através de artifícios – que detalharemos ao longo da pesquisa – o cinema realista provoca percepções, sentimentos e sensações diferentes no contato com a obra, mais vinculados à relação que estabelecemos com o mundo, e com as coisas que estão nele, do que com a forma como o vemos.

Parece interessante, entretanto, nos determos em uma discussão anterior ao neorealismo levantada pelo próprio autor, caracterizada por ele como “A evolução da linguagem cinematográfica”. Desde a época da chegada do som até os filmes do pós-guerra, a indústria cinematográfica – nesse caso, Bazin se atém aos filmes dos Estados Unidos e da Europa – se

modifica bastante, tanto tecnicamente quando em seu conteúdo.

Observando essas nuances ressaltadas por Bazin, podemos ter uma visão mais abrangente de seu pensamento. Além disso, a discussão nos ajuda a esclarecer o sentido que o termo realismo carrega nesse contexto e aponta uma certa maneira de distinguir as diferentes narrativas cinematográficas que tomaremos como base para desenvolvermos nossa análise.

O primeiro filme sonoro com voz foi *O Cantor de Jazz*, dirigido por Alan Crosland e lançado pela Warner Brothers em 1927. Com a introdução da novidade técnica, muitos achavam que o cinema seria revolucionado, tanto para bem, quanto para mal.

Não entraremos na discussão da chegada do som ao cinema propriamente, tema que fugiria de nossa pesquisa. O que importa nessa discussão é que Bazin acreditava que a chegada do som não foi suficiente para transformar completamente a forma como o cinema era feito. Ou seja, o som pode ter sido uma revolução em termos técnicos, mas não em termos estéticos. Isso porque certos elementos da construção do filme que estavam em vigor antes da chegada do som, permaneceram sendo utilizados. O som, nesse caso, aparece como um “a mais” que enriqueceria o trabalho. Ele seria apenas acrescido ao que já estava sendo feito.

Antes de explicar quais eram esses elementos, é importante observar como Bazin chegou até eles. Podemos perceber neste momento da análise uma primeira crítica do autor em relação a certas formas de construção do sentido do filme.

No cinema produzido de 1920 a 1940, Bazin observa duas tendências opostas: aqueles diretores que acreditam na imagem e aqueles que acreditam na realidade. Por imagem, Bazin entende “de modo bem geral tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada” (BAZIN, 1991, p. 67).

Essa representação é composta de diferentes elementos. Um deles se refere à plástica da imagem e o outro à montagem.

A plástica da imagem abarca o cenário, a maquiagem, a interpretação, a iluminação e, finalmente, o enquadramento que capta a disposição desses elementos, ou seja, tudo que vemos em um plano.

O outro elemento da representação é a montagem, “que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo” (BAZIN, 1991, p. 67). Para o autor, a montagem é o que diferencia o cinema da fotografia animada e é o que constitui o nascimento do filme como arte

e, por fim, o nascimento de uma linguagem.

Bazin faz, ainda, um panorama dos diferentes estilos de montagem existentes até a década de 40, como a montagem paralela, de Griffith, a montagem acelerada, de Abel Gance e a montagem de atrações, de Sergei Eisenstein. Entretanto, não aprofundaremos a discussão acerca das montagens. Vamos nos ater ao fato de que, para o autor, esses três estilos coexistiram com um outro tipo de montagem chamada por ele de “invisível”. Segundo Bazin, esse estilo foi o mais frequente no filme americano clássico produzido antes da guerra.

A montagem invisível introduz uma continuidade visual entre os planos e é feita com base na lógica dramática ou matemática da cena. Ela cria uma ilusão de totalidade, ou seja, os planos podem ter sido gravados em lugares e tempos diferentes, mas isso não fica visível aos olhos do espectador. Os cortes dos planos tem apenas o objetivo de analisar o acontecimento de acordo com essa lógica dramática e, para Bazin, isso constitui uma insensibilidade para com o espectador: “o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático” (BAZIN, 1991, p. 67).

Mas mais do que apontar os diferentes estilos de montagem, Bazin estava interessado em um aspecto que emerge de todas elas: as montagens citadas não mostravam o acontecimento em si, mas aludiam a ele. É certo que as imagens são compostas de elementos e momentos da realidade, mas a significação do filme depende mais da organização dos planos do que de seu conteúdo.

Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último do relato, e a imagem bruta, se intercala uma etapa suplementar, um ‘transformador’ estético. O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano da consciência do espectador (BAZIN, 1991, p. 68)

Sendo assim, o autor assinala estes como procedimentos como aqueles que direcionarão o espectador a certas interpretações sobre o que é representado. Vale ressaltar também que são ainda utilizados amplamente até os dias de hoje, como veremos mais adiante.

Entretanto, após essa análise, Bazin chega à conclusão de que se deixarmos de considerar a plástica da imagem e a montagem como a essência da linguagem cinematográfica, a introdução do som, na verdade, não desempenha um papel revolucionário no que concerne à

estética dos filmes pois estes procedimentos já estavam presentes. Ou seja, mesmo com a inserção desta novidade técnica, Bazin não identifica esse momento como de ruptura com um modelo anterior, como uma mudança drástica no cinema, em termos estéticos.

Em paralelo a essa discussão, Bazin identifica neste mesmo período, entre 1930 a 1940, aquilo que ele chama de “uma certa comunidade de expressão da linguagem cinematográfica” (BAZIN, 1991, p.70). Por um lado, nos Estados Unidos, o cinema de Hollywood triunfava. Por outro lado, acontecia na Europa o cinema francês, que Bazin declarava como o segundo melhor do mundo. Por lá, se destacavam cineastas como Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier, que apontavam uma certa tendência cinematográfica que o autor chama de realismo noir ou realismo poético.

As cinematografias de outros países da Europa não entraram na discussão. Bazin explica que para o cinema soviético, alemão, inglês e italiano essa época específica não foi tão significativa quanto as vieram depois. Mas o cinema norte-americano e francês já davam conta de definir “o cinema falado anterior à guerra como uma arte que alcançou visivelmente o equilíbrio e a maturidade” (BAZIN, 1991, p. 71).

Sobre o triunfo de Hollywood, tópico que mais nos interessa nessa discussão, Bazin afirma que ele se deu, em parte, por conta dos gêneros cinematográficos instituídos e popularizados. São eles a comédia americana, o burlesco, o filme de dança e o music-hall, o filme policial e de gângsteres, o drama psicológico e de costumes e o western.

Os gêneros, com suas formatações e regras bem estabelecidas são capazes de agradar mais facilmente, pela identificação e assimilação rápida do público. Portanto, os gêneros servem, principalmente, ao mercado, permitindo que o filme tenha também um possível alcance internacional. Além disso, Bazin acrescenta que os gêneros possibilitam também um interesse por parte da elite culta, desde que eles não fossem hostis ao cinema.

A classificação segundo gêneros só é possível, como já comentamos, por conta das regras bem elaboradas e estabelecidas para a construção de cada filme. Ou seja, isso tem relação diretamente com a forma do filme. Certos estilos de fotografia e de montagem que casam perfeitamente com o tema e com a história que se deseja contar. Bazin aponta que ao assistir filmes de William Wyler ou de John Ford, ele tem a sensação de uma arte que encontrou seu equilíbrio, uma forma ideal de expressão. Temas dramáticos e morais são trabalhados de forma

elevada e clara numa eficácia artística, reunindo, assim, todas as características de uma arte clássica (BAZIN, 1991, p. 72).

Este ponto nos parece importante, pois essa mesma análise feita por Bazin a respeito do cinema de Hollywood é válida ainda hoje como uma definição para o que ficou conhecido como cinema clássico.

Trataremos deste tópico mais adiante, mas é importante assinalá-lo. Recorre-se a André Bazin geralmente por conta de suas análises sobre o neorealismo italiano, mas, além disso, o autor tem estudos sobre várias outras cinematografias e aspectos dentro da maneira singular como vê a história do cinema. Estudos estes que tem eco, seja consciente ou não, em teorias do cinema mais recentes. Portanto, nos pareceu interessante embasar nossa pesquisa também nestes outros estudos feitos pelo autor.

Até agora, portanto, Bazin apresentou um panorama da evolução da linguagem cinematográfica, como ele mesmo designa, por um ponto de vista histórico, desde o cinema mudo até os anos 1940. Colocando de lado as novidades técnicas como determinantes, o autor se interessa, então, em entender mais profundamente quais os sinais de uma verdadeira revolução da linguagem, que teria acontecido nos anos seguintes.

Encerraremos esta primeira parte com uma citação de Bazin que nos chamou atenção por fazer uma metáfora entre o equilíbrio ao qual a linguagem cinematográfica se encontrava em 1939 e o fluxo de um rio, muito semelhante a que fizemos no início deste capítulo.

Em 1939, o cinema falado chegara ao que os geógrafos chamam de perfil em equilíbrio de um rio. Isto é, a curva matemática ideal que é o resultado de uma erosão suficiente. Atingido o perfil de equilíbrio, o rio flui sem esforço de sua fonte à sua emboradura e cessa de escavar ainda mais seu leito. Mas, caso ocorra algum movimento geológico que aumente excessivamente a penepiano, modifique a altitude da fonte, a água começa a trabalhar novamente, penetra nos terrenos subjacentes, embrenha-se, mina e escava. Por vezes, tratando-se de camadas de calcário, todo um novo relevo se esboça em baixo-relevo quase invisível sobre o planalto, mais complexo e irregular no caso de seguirmos o curso da água (BAZIN, 1991, p. 73).

2.2 DEPOIS DO NEORREALISMO ITALIANO

Interpretamos, assim, essa reconfiguração do fluxo do rio como o surgimento do neorealismo italiano. O aparecimento de uma “matéria ainda inexplorada” (BAZIN, 1991, p. 72), que segue novos caminhos e propõe novos olhares.

Os anos de 1940 a 1950 são apontados por Bazin como o momento em que aparece essa matéria inexplorada no cinema italiano. Uma revolução que, a princípio, talvez tenha sido feita mais pelos temas abordados do que propriamente pelo estilo de relatar aquela história.

Fugindo de uma análise simplista calcada numa espontaneidade do surgimento deste novo cinema, Bazin vê a Liberação italiana do regime nazista como agente principal deste movimento.

Historicamente, o cinema italiano era bem ativo e muitos dos diretores do neorealismo já trabalhavam anteriormente. Embora houvesse exceções, as produções italianas cediam ao mercado e seguiam certos padrões que acabaram por reunir pretensas características de um cinema nacional: “gosto e mau gosto do cenário, idolatria da vedete, ênfase pueril da interpretação, hipertrofia da *mise-en-scène*, intrusão do aparelho tradicional do bel canto e da ópera (...)” (BAZIN, 1991, p. 234).

O capitalismo e o fascismo equiparam os estúdios cinematográficos, melhorando a qualidade técnica das produções, mas a guerra deixou marcas sociais, políticas e econômicas que parecem ter criado condições para que o novo realismo surgisse. Não era possível mais fazer o mesmo tipo de imagem, contar a mesmo tipo de história. A conjuntura era outra, a situação do país era outra, conseqüentemente, o cinema também se transformaria.

A influência dessa condição após a guerra afetou não só a forma como os filmes eram construídos, mas, conseqüentemente, os sentidos e alcance que poderiam ter, o que parecer ser um ponto central em seus estudos. Bazin identifica elementos e artifícios deste cinema que se relacionam de outra forma com o mundo real, propiciando, assim, uma outra participação do espectador que poderíamos colocar como mais participação mais ativa e interna ao filme.

O que faremos, então, é tentar elencar os artifícios e elementos apontados como constituidores deste novo cinema, deste novo realismo que surgia na Itália e que embasarão nossa análise do cinema realista contemporâneo.

Um dos primeiros elementos identificados por Bazin é a atualidade do roteiro. Os filmes neorrealistas foram construídos de forma tão integrada ao espírito da época, que seria difícil descontextualizar os acontecimentos e inseri-los em um momento historicamente neutro. “A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual se enraizou” (BAZIN, 1991, p. 238). Ou seja, as consequências da guerra não são tratadas como um passado, mas elas são vivenciadas no momento da produção do filme, estando presentes na temática e na forma de construção da narrativa e das imagens.

É preciso pontuar, contudo, que estes elementos não são fixos, não constituem regras estáticas e a riqueza do trabalho de Bazin está exatamente em como ele conseguiu identificar elementos que davam sinais do nascimento de um novo tipo de experiência cinematográfica na época, dentro e fora da Itália.

Sendo assim, o realismo não está vinculado estritamente a temas específicos, mas sim à maneira como são trabalhados em um filme. Estar mais historicamente demarcado e preocupado com uma denúncia social da sociedade é uma característica que Bazin identificou no surgimento do neorrealismo italiano, mas não são premissas para o que se chama hoje de cinema realista. Podemos encontrar filmes de ficção científica, como o trabalho de Andrei Tarkovsky em *Solaris* (1972) e *Stalker* (1979), que podem ser considerados realistas justamente pelo modo como se apresentam ao espectador, sem ter nenhum vínculo com um momento histórico específico da Liberação.

Essa questão é problematizada pelo próprio Bazin em seu texto sobre o filme *Ladrões de Bicicleta*, filme neorrealista de Vittorio de Sica. Ele questiona: o que resta do neorrealismo quando ele precisar se voltar a temas tradicionais, ou seja, quando ele se desligar da conjuntura histórica em que surgiu? (BAZIN, 1991, p.264). Há, portanto, uma estética neorrealista que existe independente do contexto histórico e é por esta razão que percebemos como Bazin encontra elementos para definir o realismo tanto em *Paisá*, de Rossellini, quanto em *Cidadão Kane*, de Orson Welles e no próprio *Ladrões de Bicicleta*. Todos estes filmes possuem estilos diferentes, mas “levaram adiante, no fundo, o mesmo propósito estético essencial, eles têm a mesma concepção estética do realismo (BAZIN, 1991, p.255).

Sobre esses aspectos que acabamos de elencar, Bazin se refere constantemente como um

“realismo social” ou um “humanismo revolucionário” que está na base deste cinema. O neorealismo tinha certa consideração pelo indivíduo, os personagens existiam com uma verdade perturbadora. De forma alguma eram símbolos, reduzidos a simples representações de um modo de viver daquele momento (BAZIN, 1991, p. 239). Ou seja, era impossível, segundo Bazin, ficar de fora do filme e do personagem, no sentido de julgá-lo à distância.

Ainda sobre a questão dos temas trabalhados, podemos fazer aqui um adendo com outra visão sobre filmes neorealistas desenvolvida pelo cineasta Cesare Zavattini, também um dos primeiros a teorizar o cinema italiano da época. Para ele, ao observarmos nosso dia-a-dia chegaríamos a conclusão de que ele é entediante, entretanto, esta é, de fato, nossa realidade. “A vida não é aquilo inventado nas ‘histórias’; a vida é outra coisa. Para entendê-la implica um minuto, se deter numa busca paciente” (ZAVATTINI, 2000, p. 53, tradução nossa)². O grande feito do cinema neorealista italiano foi ter conseguido se deter nestes momentos da vida quase que de forma documental. O filme realista, sob esse ponto trazido por Zavattini, trata mais de uma observação e reprodução da vivência na realidade, tentando minimizar a produção de situações ficcionais através dela.

Como exemplifica o autor, podemos tomar como mote para um filme a situação de uma mulher que vai comprar um par de sapatos. Essa é uma situação banal, não há nada de especial neste ato. A não ser que você se detenha neste momento, que vasculhe procurando as mais complexas relações que existem em nosso mundo e que podem aparecer naquela situação.

É interessante também o que o próprio autor fala sobre a banalidade. Ao fazer um filme sobre um fato que chamamos de banal, a banalidade, na verdade, desaparece. Cada momento pode ser explorado, se mostrar infinitamente rico e, por isso, a banalidade desaparece como se nunca houvesse existido (ZAVATTINI, 2000, p. 58).

Esses elementos nos parecem de suma importância para pensar a análise de *O Espelho* e as possíveis relações entre os ensaios de Bazin e o cinema iraniano contemporâneo. Como já apresentado anteriormente, o longa de Jafar Panahi parte de um incidente incitante aparentemente simples, que é o fato de a mãe de uma garotinha não ter ido buscá-la na escola e a menina tentar voltar para casa sozinha. Entretanto, a forma como o diretor desenvolve o filme

² No original: Life is not what is invented in the ‘stories’; life is another matter. To understand it involves a minute, unrelenting, and patience search.

a partir desse acontecimento foi o que nos interessou. Ele consegue explorar aspectos tanto culturais e sociais da sociedade em que Mina vive, quanto sobre a própria construção do filme, levantando a questão da relação real-ficção no cinema.

Na sequência apresentada por Bazin, há outro elemento presente no cinema neorrealista italiano: “a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais” (BAZIN, 1991, p. 240). Ou seja, atores profissionais e pessoas comuns poderiam trabalhar juntas num mesmo filme. Por conta disso, a relação do filme com o personagem não era dada ao público a priori. Sabemos que certos atores podem ficar marcados pelos seus personagens e, em alguns casos, trilharam toda uma carreira representando um mesmo perfil de personagem. Além disso, o apelo que o filme tem com a participação de um ator popular é bem diferente daquele não tem. Bazin acreditava que atores não profissionais ou não vedetes poderiam se identificar mais com seu personagem, tornando sua atuação mais autêntica.

Entretanto, é importante frisar que este tópico não é central para a definição do neorrealismo italiano. O uso de atores não profissionais não era novidade; Sergei Eisenstein e o cinema revolucionário russo já haviam feito isso anos antes. Mas Bazin era a favor dessa estratégia e a ter mencionado comprova que era um ganho para o novo cinema que surgia.

Tanto a atualidade do roteiro, quanto o uso ou não atores profissionais caracterizam matérias-primas para a estética do filme neorrealista. Isso afirma, uma vez mais, que o realismo em um filme, como proposto por Bazin, não está ligado à reprodução da realidade de forma crua, “pura”, sem intervenções ou artifícios. O realismo, portanto, é estético.

Tanto o real quanto o imaginário pertencem, em arte, apenas ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais fáceis de caírem nas malhas da literatura ou do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação (BAZIN, 1991, p.242).

O neorrealismo não mostrou nenhuma regressão, mas sim um passo além na linguagem cinematográfica de acordo com Bazin. O autor afirma que é uma progressão, uma evolução da linguagem. Como comentamos inicialmente, o discurso de Bazin é apaixonado e talvez isso o tenha levado a conseguir produzir análises tão profundas. Gostamos de pensar, porém, que talvez não seja exatamente uma evolução, porque para isso talvez teríamos que nos perguntar “evoluir para onde?”, “qual o ponto de chegada?”. Com o receio de que talvez essa pergunta não possa ou não deva ser respondida, pensamos que o neorrealismo apontou novos caminhos dentro

da linguagem cinematográfica. Utilizando a metáfora do próprio autor, esse cinema modificou o relevo no fundo do rio e as águas foram obrigadas a seguir novos fluxos, respingando aqui e ali e desembocando em novos rios, como o cinema contemporâneo iraniano. Nessa perspectiva, não sabemos qual é o fim, onde o rio acaba. E talvez nunca chegaremos a saber.

A partir de 1940, Bazin identifica dois filmes que marcaram a história do cinema. *Cidadão Kane*, de Orson Welles e *Paisà* de Roberto Rossellini foram dois filmes que fizeram a estética do cinema evoluir consideravelmente em direção ao realismo, como afirma o autor (p. 244). Passaremos, nesse momento, a pinçar os artifícios e técnicas utilizadas pelos diretores que ajudam a compor essa estética realista.

Antes, porém, devemos observar que *Paisà* faz parte do neorealismo italiano, mas Orson Welles estava em outra realidade. Entretanto, ambos os filmes deram um passo em direção ao realismo, o que afirma a tese do autor de que o neorealismo foi um momento importante, mas não foi o único porque o realismo em si não é exclusivo do cinema italiano ou de qualquer outro país. Ele é um modo, uma forma de construção de imagens e de narrativas que produzem sentidos e sensações particulares. E é por isso que é possível encontrar esses elementos em filmes geograficamente e temporalmente distantes.

Sobre *Cidadão Kane*, Bazin destaca dois aspectos que fizeram dele um marco na história: o trabalho diferenciado com a profundidade de campo e, conseqüentemente, uma nova forma de decupagem.

Para explicar esses artifícios, o autor retoma a decupagem clássica introduzida por Griffith, que perpassou décadas e continua sendo amplamente utilizada. A decupagem clássica recorta a realidade em planos, em pontos de vista sobre o acontecimento, obrigando o espectador a ver aquilo que ele está mostrando e, conseqüentemente, induzindo o espectador a certas interpretações e sensações. Pensemos, então, na situação hipotética de um personagem que está se escondendo de outro. No momento em que se ouve um barulho, Bazin afirma que o diretor não deixará de nos mostrar a maçaneta em primeiro plano, transformando a condição psicológica do personagem, sua aflição, em imagem (BAZIN, 1991, p. 245).

O que Orson Welles trouxe de novo foi a possibilidade de deixar toda a cena num mesmo plano ao trabalhar a profundidade de campo de forma diferente. Com isso, Welles “restituiu à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: sua continuidade” (BAZIN, 1991,

p.244). Enquanto a decupagem clássica, mostra diferentes partes da cena sucessivamente, a profundidade de campo de Welles nos deixa ver tudo, sem direcionar nosso olhar. O campo visual ampliado, não fragmentado, permite que o espectador procure o que ver já que “a coisa a ser vista” não está dada. Ela está, na verdade, mesclada aos outros elementos posicionados no quadro.

Essa técnica pode ganhar também outros níveis, quando não só não está destacado aquilo que devemos ver, como mesmo depois de identificá-lo, ele é deixado de lado. Essa situação acontece em vários momentos de *O Espelho*. Na segunda metade, quando Mina está tentando chegar em casa sozinha pedindo informações para estranhos na rua – e assistimos a este trajeto, que é, aparentemente, “documentado” pelo diretor – há uma cena em que a perdemos de vista. Acompanhamos a menina caminhando quando um ônibus para em frente à câmera, cobrindo todo o quadro. O ônibus começa a se mover e a câmera – que está dentro de outro ônibus – também. Nesse trajeto, Mina não aparece, porém ouvimos uma conversa do que parece ser um homem tentando vender um objeto. Isso acontece porque o microfone do estilo lapela não foi retirado dela no momento em que decidiu sair do filme. A câmera passeia um pouco pela imagem, buscando a fonte daquele som e, então, foca um grupo de pessoas reunidas, ao que parece, em torno deste vendedor. Durante alguns segundos ficamos imersos na conversa das pessoas, que se torna ainda mais instigante porque não vemos o objeto do qual todos falam. De repente, vemos o lenço branco de Mina no meio do grupo. Logo depois ela se afasta e retoma sua caminhada.

O Espelho é permeado por estes momentos de encontro. Mina pede ajuda a diferentes pessoas em diferentes locais, que, inclusive, não necessariamente precisariam ter acontecido na ordem em que foram colocados. São grandes blocos de acontecimento que nos inserem no problema da personagem e nos fazem caminhar pela história.

Isso nos remete a outra característica encontrada por Bazin no filme *Paisà*: a técnica do relato. Ela é, de certa forma, fundamental para entender a construção de um filme realista, já que diz respeito a um modo de desenvolvimento do roteiro, que o diferencia substancialmente, por exemplo, de um filme clássico.

Em seus estudos sobre o cinema clássico hollywoodiano produzido entre 1917 e 1960, David Bordwell apresenta uma série de características definidoras destes filmes, que tiveram

origem nos filmes de Griffith e foram absorvidas e também modificadas por cineastas de todo o mundo e que permanecem bastante atuais. O filme clássico é regido, de acordo com o autor, por um princípio unificador primário que perpassa todos os seus elementos: a causalidade (BORDWELL, 2005, p. 280). As cenas, portanto, são construídas a partir da relação de causa e efeito, uma acontece por causa da outra. Segundo Bordwell, até mesmo as analogias entre cenários, personagens e situações, são regidas por este princípio. “Esse processo é particularmente evidente em um procedimento bem característico da narração clássica – o prazo final ou ‘último momento’ (deadline)” (BORDWELL, 2005, p. 280).

Com a previsão de um final bem marcado, o meio do caminho até chegar a ele precisa ser construído para que esse objetivo seja, de fato, alcançado. Portanto, uma cena precisa da outra porque os elementos que a compõe se tornam úteis para se chegar ao fim do filme.

Soma-se a isso o caso dos fatos espetaculares e dos grandes conflitos que estão presentes no roteiro clássico e que são também minimizados no filme realista. O roteiro clássico apresenta personagens, mais especificamente um personagem principal, o herói, empenhado em resolver um problema que o tirou de sua estabilidade. Ele tem um objetivo a atingir e tudo o que vem a seguir é em função disto. O personagem principal se torna, assim, o principal agente causal da linha narrativa. “Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos” (BORDWELL, 2005, p. 279).

Bazin também chama a atenção para a presença do herói em sua análise dos filmes de *Western*. Segundo ele, as origens do gênero remontam as epopeias, baseadas nas grandes proezas dos heróis (BAZIN, 1991, p. 206). Porém, destaca o fato de que esse estilo só tem sentido a partir da moral que se encontra em suas bases: a luta do bem e do mal.

É importante destacar a consolidação do modelo clássico na história do cinema mundial. Bordwell inclusive a classifica como o modelo canônico. Entretanto, o próprio autor argumenta que apesar da estabilidade e da fácil codificação do padrão clássico, o espectador não é passivo diante do filme. Com base na estrutura já conhecida, ele é capaz de formular hipóteses a partir dos elementos dados pelo próprio filme tendo em vista a previsão final. Diante de um filme clássico, então, “o espectador concentra-se em construir a fábula e não em indagar por que a

narração a está representando dessa maneira particular – uma questão muito mais característica da narração do cinema de arte” (BORDWELL, 2005, p. 289).

A técnica do relato proposta por Bazin, entretanto, foge da lógica da causalidade. Ela é minimizada na medida em que as ações têm consequências mínimas, não deixando ganchos que precisem ser retomados em outros momentos do filme. Em vez de cenas interligadas causalmente, o roteiro realista é construído a partir de blocos narrativos, cujos sentidos são produzidos quando se encontram. Ou seja, a realidade não é fragmentada em vários pedaços para que o espectador a construa como um quebra-cabeça. Com isso, não queremos dizer que em um roteiro mais realista não haja nenhuma fragmentação. A não ser que o filme seja todo feito em apenas uma tomada, os cortes existem e continuam sendo fragmentação. O que muda é o tipo de direcionamento causado pelas imagens e se elas já têm um sentido ou uma função a priori, que é o que ocorre num roteiro clássico.

Zavattini aborda este mesmo aspecto sob outro ponto de vista que nos parece pertinente. No neorealismo era possível tomar apenas uma situação e se deter nela, pois ali, na verdade, haveria material para fazer todo o filme. Uma única cena era tão rica e potente que produzia ecos e reverberações que poderiam ser explorados de diferentes maneiras (ZAVATTINI, 2000, p.52). É como se cada cena valesse por si mesma. Se não há a previsão do final, precisamos nos deter, então, no que está sendo colocado naquele momento.

Sendo assim, o caráter de espetacularização e grandes conflitos diminui substancialmente e isso nos leva também à perda do herói que conduz a linha narrativa. Ao pensarmos novamente na personagem Mina, enquanto a acompanhamos caminhando pela cidade, em diversos momentos, é como se ela se mesclasse à paisagem, às outras pessoas que estão andando, ao confuso trânsito de Teerã. Por mais que a câmera siga Mina durante todo o filme e que ela seja, claramente, a personagem principal, quando ela se mescla ao ambiente é como se o que se passa com ela tivesse o mesmo peso do que acontece com as outras pessoas. Aquela é apenas uma história no meio de tantas outras que poderiam ter sido contadas.

Bazin comenta sobre esse aspecto em sua análise de *Paisà*:

A câmera os segue passo a passo, nos faz participar de todas as dificuldades que eles encontram, de todos os perigos, mas com uma perfeita imparcialidade na atenção que dá aos heróis da aventura e às situações que precisam atravessar. Com efeito, tudo o que acontece em Florença atormentada pela Liberação tem a mesma importância, a aventura

peçoal desses dois seres insinua-se, bem ou mal, numa agitação de outras aventuras, como quando se tenta dar cotoveladas através da multidão para encontrar alguém que se perdeu (BAZIN, 1991, p. 252).

Através disso, Bazin observa que a unidade do relato cinematográfico no filme de Rossellini não são os planos, mas sim os fatos, cujo sentido não está estabelecido de antemão, mas se dará na relação com os outros fatos.

No cinema clássico, a participação do espectador se dá de outra forma. De acordo com autores especializados em roteiros clássicos, esta narrativa se refere mesmo a algo eterno e transcultural, “vindo de milênios de narração oral nas sombras do tempo” (MCKEE, 2006, p. 55), um modelo de história que poderia ser chamado de canônico (BORDWELL, 2005, p. 279). Sendo assim, os princípios que constituem a narrativa clássica no cinema são:

um personagem ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. (MCKEE, 2006, p. 55).

Quando encontramos uma estrutura narrativa realista, podemos observar uma grande diferença no arranjo dos elementos que constituem o filme. Ao contrário do clássico, o realista busca não fazer um direcionamento ou um cerceamento do espectador. A linha da trama a se seguir é mais difusa, não há momentos espetaculares ou grandes objetivos a se perseguir, portanto, o espectador não é guiado pela lógica de causa e efeito dos acontecimentos com a finalidade de se chegar a um final fechado.

Apesar disso, o espectador diante de um filme clássico não é passivo. Como afirma David Bordwell, o espectador vai preparado. Ele já conhece a estrutura da trama e a atividade do protagonista que é causalmente determinada em função do cumprimento de um objetivo. “O espectador conhece os personagens e as funções de estilo mais prováveis. Possui internalizadas as normas cênicas de exposição, de desenvolvimento da linha causal anterior, etc” (BORDWELL, 2005, p. 295). E é com base nesses conhecimentos que a atividade cognitiva do espectador se dá, formulando hipóteses que tendem a ser prováveis, como afirma o próprio autor.

O que observamos, portanto, é que a participação do espectador no filme clássico, guiado

pelos princípios apresentados, acaba sendo mais cerceada e controlada pelas pistas que a narrativa oferece. O cinema realista, como proposto por Bazin, é capaz de gerar uma experiência que se assemelha a relação que o espectador teria com sua própria vida, com sua vivência no mundo. Ele não mostra a coisa a ser vista, ele deixa que o próprio espectador procure o que ver; ele se dá a ver.

Embora os procedimentos sejam importantes para entendermos como o filme foi construído, para Bazin, não é a especificidade dos procedimentos relacionados ao realismo o mais importante. O que interessa para o crítico é a forma como os artifícios trabalhados nos filmes acabaram por demandar uma relação e uma resposta do espectador mais “participativa”, diferente do “antigo realismo” ou da decupagem clássica.

Bazin faz uma referência sutil sobre essa participação do espectador na metáfora do rio citada anteriormente. No realismo, através dos mais diversos procedimentos e artifícios, o espectador pula de um fato para o outro como pula de pedra em pedra ao atravessar um rio. Ainda que não seja em linha reta e objetiva, essa travessia é mais do que apenas passar de um fato para o outro, é também a impossibilidade de o espectador não se molhar as águas do rio. “É que a essência das pedras não é de permitir aos viajantes atravessar os riachos sem molhar os pés (...)” (BAZIN, 1991, p. 251). Ou seja, os novos filmes desse realismo que Bazin identificou demandava que o espectador entrasse no jogo do filme, que olhasse mais de perto, que participasse da história.

Bazin parece sempre buscar explorar esse tipo de relação do espectador com a imagem e neste trecho temos resumidas algumas das principais ideias sobre esse aspecto.

O assunto deste artigo levaria a analisar as modalidades psicológicas dessas relações, quando não suas relações estéticas, mas poderá ser suficiente observar *grosso modo*:

1. Que a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista;
2. Que ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que, na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido;
3. Das duas proposições precedentes, de ordem psicológica, decorre uma terceira que pode ser qualificada de metafísica.

Analisando a realidade, a montagem supunha, por sua própria natureza, a unidade de sentido de acontecimento dramático. Sem dúvida, outro encaminhamento

analítico seria possível, mas então teria sido um outro filme. Em suma, a montagem se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambiguidade. É o que a experiência de Kulechov demonstra justamente por absurdo, dando a cada vez um sentido preciso ao rosto cuja ambiguidade autoriza as três interpretações sucessivamente exclusivas (BAZIN, 1991, p. 77)³.

Logo no início do trecho, Bazin já deixa claro o interesse em analisar “as modalidades psicológicas” das relações, ou seja, reforça o fato de que o foco está na relação do espectador com o filme.

No primeiro ponto, Bazin retoma o exemplo da profundidade de campo, mas deixa de lado os aspectos técnicos ou estéticos. O uso do procedimento vem revelar esse outro tipo de relação que o espectador estabelece com o filme, que estaria mais parecida com a que ele estabelece com a realidade. Não se trata de pensar como o diretor trabalhou os elementos do filme em relação à realidade, aos objetos do mundo real, mas como o procedimento de certa forma fez aparecer esse novo tipo de relação do espectador com o filme. E são nesses termos que a estrutura narrativa é mais realista, como expõe o próprio Bazin.

O segundo ponto destacado pelo autor estabelece que, por conta dessa relação, o espectador se torna mais ativo, mais participativo. Na montagem analítica, e podemos pensar aqui também na narrativa mais clássica, o espectador é guiado por aquilo que o diretor quer que ele veja. Certamente no realismo as decisões são tomadas pelo diretor, mas a estrutura narrativa não é feita a partir de imagens que pressupõe um sentido e uma trilha pela qual o espectador deve andar. É neste ponto que o espectador se torna mais participativo, quando a ele é dada certa autonomia para se guiar no desenvolvimento da história.

Após esses dois aspectos observados por Bazin, chega-se ao terceiro ponto, crucial para os objetivos e hipóteses de nossa pesquisa. Bazin aponta a essência da realidade como ambígua. Sendo assim, a montagem analítica vem justamente quebrar essa ambiguidade, retirar as possibilidades de interpretação, uma vez que ela direciona o espectador e cria sentidos específicos para as imagens.

Quando a imagem permanece ambígua, o espectador é confrontado com as diversas possibilidades de interpretação e significados, tal qual ocorre na sua relação com o mundo, e,

³ Optamos por colocar todo o trecho na citação, por entender que seja de extrema importância para entendermos o pensamento de Bazin a respeito da ambiguidade.

dessa forma, lhe é demandada uma participação mais ativa, um envolvimento mais próximo.

Assim como Bazin identificou em filmes de diferentes lugares e épocas esse tipo de relação possível com o espectador, trataremos nesta pesquisa de identificar como a ambiguidade foi tratada por Panahi, entendendo que o conceito é central e está presente, além disso, na própria temática do filme e na condição de criação a qual os cineastas iranianos estiveram submetidos no período da Revolução, como abordaremos mais adiante.

3 DELEUZE E AS IMAGENS DO CINEMA

Neste capítulo pretendemos discorrer sobre algumas ideias apresentadas por Gilles Deleuze em seu livro “A Imagem-Tempo” (2007). Ao retomar e contrapor algumas ideias propostas por Bazin, a perspectiva colocada por Deleuze nos auxilia a pensar naquilo que constitui as várias facetas do cinema realista.

Deleuze identificava os grandes cineastas como pensadores. Sendo assim, o filme seria uma forma de pensamento que trabalha a partir de suas imagens cinematográficas: a imagem-movimento – que constitui em grande parte o, chamado por ele, cinema clássico - e a imagem-tempo – constituindo o cinema moderno. As duas imagens são perpassadas e caracterizadas a partir de sua relação com o tempo. Na imagem-movimento, o movimento subordina o tempo e este é representado de forma indireta. Já na imagem-tempo, o tempo é representado de forma direta, de forma pura.

Não pretendemos na pesquisa nos fixar na ideia de uma conexão entre um tipo de imagem e um tipo de cinema, como se o cinema moderno fosse apenas composto de imagem-tempo e o cinema clássico, de imagens-movimento. Nos interessa a conceituação do tempo trabalhada por Deleuze e a percepção desta nova imagem que constitui o realismo no cinema.

Como apontamos, mesmo da perspectiva de Deleuze, é importante lembrar que as duas imagens coexistem dentro de um mesmo filme. Mas faz-se necessário falar sobre elas separadamente para que possamos ter uma visão mais completa da proposta do autor, já que ele mesmo dedica dois livros para falar sobre as duas imagens diferentes. Nossa preocupação em falar sobre as duas se dá, em grande parte, porque no filme *O Espelho* encontramos

características de ambas. Entretanto, a forma como são utilizadas juntas é o que cria as particularidades do próprio filme.

Da perspectiva de Deleuze, o cinema clássico pode ser considerado também como um cinema de ação. Ele se compõe a partir daquilo que o autor chama de encadeamentos sensório-motores. Isso quer dizer que “as imagens agem e reagem umas sobre as outras, construindo uma unidade orgânica, uma conexão lógica ou, mais precisamente, encadeando a percepção e a ação por meio da afecção, que são as três variedades da imagem movimento” (MACHADO, 2010, p. 282).

Entender o cinema clássico como cinema de ação é fundamental para entender o encadeamento sensório-motor. Muito semelhante a definição de David Bordwell sobre o cinema clássico apresentada anteriormente, a ação é o que encadeia e o que gera novas imagens dentro dessa matriz narrativa. A ação é sempre seguida por uma reação, que gera uma nova ação e assim por diante. As forças do meio, por exemplo, agem sobre o personagem. Ele reage, gerando uma consequência que desencadeará uma nova ação. Constitui-se, assim, a imagem-ação e o vínculo sensório-motor e este movimento se dá a partir da técnica – montagem, enquadramentos, atuação, diálogos – que é, de fato, a materialidade do filme.

Após a Segunda Guerra, porém, esse cinema começa a entrar em crise. Assim como Bazin, Deleuze aponta o neorrealismo italiano como o momento de surgimento de uma nova imagem, o grande estouro da crise do cinema de ação. Entretanto, Deleuze identifica a crise mais a nível do pensamento do que a nível do real, como proposto por Bazin (DELEUZE, 2007, p. 9). Portanto, a proposta de Deleuze se afasta da discussão sobre relação entre o cinema e a realidade que Bazin trouxe e caminha no sentido de pensar um novo tipo de constituição das imagens.

A crise da imagem-ação vem justamente questionar os vínculos sensório-motores, dando origem a um cinema que demanda mais pensamento. Não no sentido de intelecto ou inteligência, mas sim da forma como a percepção do filme passa a se relacionar mais com o pensamento do que com o movimento. A crise faz aparecer, então, a imagem-tempo que compõe, em grande parte, o cinema moderno.

Em sua leitura de Deleuze, Machado consegue identificar cinco características principais que tornavam possíveis a imagem: “a situação dispersiva, lacunar, as ligações fracas entre as

imagens, a errância dos personagens, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia de um complô” (MACHADO, 2010, p. 285). Passaremos por todas elas como forma de entender uma parte dessa complexa imagem do cinema moderno.

Diferentemente do cinema clássico, em que as situações se encadeiam de modo lógico e causal para que o herói cumpra sua jornada, na nova imagem as situações são mais dispersivas, carregadas, muitas vezes, por múltiplos personagens que interferem pouco no que acontece. Ora eles parecem protagonistas, ora personagens secundários.

Junto com as lacunas, em segundo lugar, aparecem também as ligações fracas entre as situações. Se no cinema de ação há um claro fio condutor como um trilho que nos guia na história, no cinema moderno a ligação entre as situações é fraca. O elo fica difuso e mais sensível de ser percebido ou entendido no momento em que nos deparamos com ele.

Outra característica destacada por Deleuze na nova imagem é a errância de personagens. Ela já aparecia na imagem-movimento, mas ganha destaque no cinema moderno por sua nova apropriação. Os personagens estão em constante perambulação, porém sem estarem atrelados a uma estrutura baseada na ação.

Em quarto lugar, Deleuze aponta a tomada de consciência dos clichês, tanto físicos quanto psíquicos. Um clichê, nesse caso, pode ser entendido como uma imagem sensório-motora do que quer que seja. “Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão” (DELEUZE, 2007, p. 31) e somos munidos de esquemas sensório-motores que nos ajudam a esquivar, a suportar ou a aprovar tais situações que são horríveis demais ou belas demais.

Além disso, tomando como base Bergson, Deleuze aponta que dificilmente conseguimos enxergar a totalidade de uma imagem dessas. Nossos sentidos perceberão aquilo que nos interessa de acordo com o contexto político, social, religioso em que estamos inseridos. Ou seja, percebemos apenas os clichês, aquilo que nosso esquema sensório-motor já está acostumado e preparado para receber. Entretanto, se ocorre uma quebra ou um bloqueio e nossos esquemas sensório-motores são perturbados, é o momento em que aparece uma nova imagem:

uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável (DELEUZE, 2007, p. 31)

A partir disso, Deleuze faz uma crítica a afirmação de que somos uma sociedade da imagem. Na verdade, seríamos uma sociedade dos clichês já que a imagem sempre cai no clichê, num esquema sensório-motor encadeado por ela mesma e que nos priva de enxergá-la em sua totalidade. Essa seria a quinta e última característica identificada por Machado, o complô organizado que faz com que os clichês circulem. Parece que há uma insistência, uma vigilância, principalmente dos meios de informação que exercem esse papel de encobrir algo na imagem.

Ao mesmo tempo, a imagem parece tentar sempre se esquivar do clichê. A tomada de consciência é importante, mas também é necessário que se procure, então, isso que não é visto, restaurar o que se perdeu ou, ao contrário, fazer buracos, procurar brechas, tirar aquilo que nos obrigaram a ver. “É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro” (DELEUZE, 2007, p.32).

Segundo Deleuze, todos esses elementos foram essenciais, porém “somente enquanto condições preliminares” (DELEUZE, 2007, p. 12). O que deu origem a nova imagem foram as situações óticas e sonoras puras, que romperam com a imagem-ação e o vínculo sensório-motor. A percepção não mais se prolongará em ação, como na imagem-movimento, mas se relacionará diretamente com o tempo e o pensamento.

Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação com ligações sensório-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro (DELEUZE, 2007, p. 12).

Acrescentaríamos também a esta lista de Machado outra característica que se relaciona mais diretamente com certas análises de Bazin sobre o neorrealismo e que aparecerá também no Novo Cinema Iraniano: a vidência. Deleuze nos apresenta o neorrealismo como sendo mais um cinema de vidente do que de ação (DELEUZE, 2007, p.11) e foram as imagens óticas e sonoras puras que possibilitaram essa mudança.

Quando o tempo é representado diretamente, quando a narrativa não é apenas encadeada por situações lógicas de causa e efeito, aparecem as situações óticas e sonoras puras em que o personagem, junto com o espectador, já não consegue agir e reagir, mas apenas ver. “Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação”

(DELEUZE, 2007, p.11). O cinema de vidente também pode ser entendido como o cinema daquele que vê ou que aprendeu a ver. No sentido que Deleuze propõe, seria se soltar das amarras de clichês visuais e descobrir algo novo, algo que estava encoberto pela tradição que o esquema sensório-motor impõe. Assim, além do espectador, os personagens também precisam investir os meios pelo olhar, “que vejam e ouçam as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente” (DELEUZE, 2007, p. 13).

Sendo assim, com a revolução neorrealista e a crise do cinema clássico, o esquema sensório-motor é perturbado, as conexões lógicas das ações e reações se enfraquecem e a percepção não mais se prolonga em ação. É importante destacar que esses são alguns aspectos que Deleuze trata em um estudo mais alargado sobre a imagem-tempo. Entretanto, é a releitura de Bazin sobre o neorrealismo e os elementos constituidores da nova imagem que mais nos interessam para essa pesquisa.

Quando Bazin explora o novo tipo de relação que o espectador estabelece no realismo, uma relação mais ativa, mais participativa gerada pela ambiguidade intrínseca à natureza da realidade e, conseqüentemente, da imagem que estava sendo produzida a partir de certos procedimentos, ele se detém no aspecto da percepção, do encontro e da criação de sentido entre o filme e quem o assiste.

Ao retomar os estudos de Bazin, Deleuze introduz um novo elemento para pensar essa relação: o tempo. O espectador estabelece uma relação com a imagem através da duração do tempo, levando-o a perceber-se percebendo a imagem. Quando isso acontece, ele não pergunta o que há fora dela, mas percebe a imagem em si mesma. Isso é, mais especificamente, o que constitui a representação direta do tempo na imagem, quando o espectador estabelece uma relação direta através do tempo com o filme.

Sendo assim, a percepção não mais se prolonga em ação neste novo esquema de imagens, mas ela passa a se prolongar em pensamento a partir da representação direta do tempo. Por conta deste procedimento, do modo como o tempo é trabalhado no cinema moderno, há certa forma de indiscernibilidade entre o filme e o espectador, já que o mesmo não encontra ligado a obra por meio de identificações com os personagens, no caso do cinema clássico, com o herói. No cinema moderno o espectador se liga à imagem por conta da forma como o tempo é trabalhado e da forma como ele se relaciona com este tempo, criando uma percepção que

sempre se prolonga em pensamento.

Não é nossa intenção classificar *O Espelho* como cinema moderno, mas sim beber destes conceitos trazidos por Deleuze para iluminar a forma como o filme foi construído, entendendo que ele proporciona uma abertura de significado e de pensamento como o autor apontou ao longo de seu estudo. Também não nos propomos a classificar as imagens do filme como sendo imagens-tempo ou não, mas sim pensar em como o trabalho com o tempo específico de Panahi influenciou na espectralidade do filme.

4 A EXPERIÊNCIA, A ATENÇÃO E A NARRATIVA REALISTA

4.1 EXPERIÊNCIA E REALIDADE

O conceito de experiência é complexo, tem definições e aplicações em diferentes perspectivas teóricas. Entretanto, no que concerne a essa pesquisa, acreditamos que as definições do termo apresentadas pelo professor e filósofo espanhol Jorge Larrosa dialogam com as discussões a respeito do realismo no cinema e, mais, potencializam-nas.

Dentre as marcantes frases do autor sobre a experiência, essa nos parece um bom ponto de partida para pensar nossa pesquisa: "A experiência não é outra coisa se não a nossa relação com o mundo, com os outros e com nós mesmos" (LARROSA, 2006, p.186). Ou seja, ainda segundo Larrosa, a experiência não é algo que acontece, é algo que nos acontece, diz respeito à nossa relação com o mundo. Entretanto, para pensar essa relação, é imprescindível pensar na realidade, nas formas como nosso contato com o real se constitui em uma experiência.

A questão da experiência está ligada também ao desejo de realidade, tema abordado pelo autor no texto "Desejo de realidade – Experiência e alteridade na investigação educativa", que tomaremos como nosso referencial. Segundo Larrosa "a experiência é esse modo de relação com o mundo, com os outros e com nós mesmos em que o que chamamos de realidade adquire a validade, a força, a presença, a intensidade e o brilho do real" (LARROSA, 2008, pp. 186-187) apontados por ele para pensar o desejo de realidade contido na investigação educativa. O que tentaremos neste trabalho é aproximar esse modo de pensamento a respeito da investigação

educativa da investigação que nos propomos a fazer.

Resumindo um dos pontos tratados pelo autor, nas pesquisas acabamos nos afastando do real quando objetivamos, classificamos e determinamos as coisas, embora o que desejávamos no início fosse um pressuposto “ganho” de conhecimento sobre o objeto estudado e uma possível transformação da realidade a partir disso. Larrosa (2008) explica que no campo das artes e da filosofia, por exemplo, os autores não parecem ter essa pretensão em relação ao real. Ainda assim suas obras nos tocam como se eles tivessem essa capacidade de apreensão da realidade. Ou seja, a realidade nos atinge de outra forma através da arte.

Para dar prosseguimento à sua argumentação, Larrosa pede que, enquanto leitores, partamos do pressuposto de que a realidade, ou melhor, o real em si, está cada vez mais difícil. Isto porque tudo acaba sendo objetivado, categorizado e, conseqüentemente, desperdiçado como real (LARROSA, 2008, p. 187). Essa sensação apresentada por ele se dá porque talvez tenhamos não só problemas para lidar com o conceito de realidade, mas para lidar com a realidade mesma.

Ao falar sobre essa dificuldade do real, Larrosa apresenta algumas considerações que necessárias para que possamos, mais à frente, pensar no conceito de atenção.

Como início da argumentação, o autor afirma que o real não é objeto (LARROSA, 2008, p. 187). Quando nos inserimos em uma relação sujeito-objeto, acabamos nos afastando do real, “desrealizando-o”. Desse ponto de vista, o tipo de relação que não desperdiça o real, para Larrosa, é aquela em que o sujeito é ex-posto, aberto, vulnerável e receptivo. Ele não constrói um objeto para o qual olhar, mas se deixa afetar pelos acontecimentos.

“Em segundo lugar, o real não é representação” (LARROSA, 2008, p. 188), mas poderíamos pensá-lo como presença. Quando tomamos a posição de “senhores do saber” e objetificamos o real, acabamos criando um outro, uma representação daquilo que de fato ele é. A relação com o mundo que se aproxima do real, nesse ponto de vista, é aquela perpassada pela presença, pelo aqui e agora, pela afetação, pelo encontro.

No terceiro momento, Larrosa apresenta a ideia de que o real também não é intencional (LARROSA, 2008, p. 188). A intenção, por melhor que seja, acaba nos afastando do real na medida em que o fabricamos a partir de nossos objetivos. Uma forma de entender esse aspecto é pensando na distância crítica que deve-se tomar, por exemplo, quando pensamos em uma investigação. Larrosa apresenta a proposta de substituir essa distância crítica por uma

aproximação amorosa. Ou seja, substituir o distanciamento crítico, intencional, jurídico, pela aproximação amorosa, que é demorada e atenta.

Portanto, não importa a intenção que temos para com o objeto, mas sim a atenção que damos a ele e esse seria o tipo de relação que não desperdiça o real. Intenção e atenção são inversamente proporcionais, quanto mais de um, menos do outro. “E o sujeito da experiência não é um sujeito intencional, nem crítico, nem jurídico, mas sim um sujeito atento” (LARROSA, 2008, p. 189).

Em último lugar, o real não é lógico, não tem causa nem efeito (LARROSA, 2008, p. 189). Ele escapa do princípio da razão suficiente, que diz que nada existe sem razão, sem finalidade, sem explicação. A vontade de inteligibilidade, de explicação nos afasta do real. “O real é gratuito ou absurdo e resiste à inteligibilidade” (LARROSA, 2008, p. 189).

Dessa forma, Larrosa nos apresenta uma perspectiva do que seria para ele o real, tendo como norte pensar possíveis relações com o mundo que não o desperdicem. Isso nos leva a pensar em uma forma de relação do espectador com a imagem que seguisse os mesmos preceitos. Uma relação que proporcionasse ao espectador outro tipo de experiência que fosse perpassada pela afetação, pela vulnerabilidade, pela sensibilidade, ou seja, mais próxima da nossa experiência com o mundo.

Procuramos neste trabalho aproximar a abordagem de Bazin e Deleuze sobre a relação entre espectador e imagem com a abordagem apresentada por Larrosa entre pesquisador e real. Podemos pensar, assim, que o realismo busque uma certa apreensão do mundo através das imagens que não desperdice o real. Não podemos negar o caráter representativo das próprias imagens, principalmente encadeadas numa narrativa que pretende contar uma história ou trazer à tona algum tema que o diretor queira tratar. Mas talvez a forma como o realismo é trabalhado acabe por evidenciar outro tipo de relação com o mundo que aparece no momento do encontro entre o espectador e o filme. Enxergamos na abordagem apresentada por Larrosa uma possibilidade para ampliarmos nossos pensamentos sobre a relação realidade-filme-espectador no cinema realista, em especial, em *O Espelho*.

4.2 A ATENÇÃO

Em seu texto, Larrosa se aprofunda e se detém em uma questão específica relativa ao conceito de atenção para pensar, assim, como seria um sujeito atento. Faremos o mesmo caminho trilhado pelo autor, tentando dialogar os significados do conceito de atenção com uma possível relação entre o espectador e as imagens que observamos em *O Espelho*.

Como apontado anteriormente, uma relação que não desperdiça o real é aquela perpassada pela atenção e não pela intenção. O sujeito da experiência é atento, aberto, vulnerável e não intencional ou crítico. Através da exposição do significado da palavra atenção em outras línguas, extrapolando os sentidos que conhecemos, o autor encontra perspectivas diferentes para falar sobre essa relação particular com o mundo.

Em primeiro lugar, Larrosa apresenta a atenção como *estar presente*, numa relação com o significado da palavra em inglês *attending*, que poderia significar *estar aí*. Assim, poderíamos pensar o real como o resultado de uma forma de estar presente em nossa relação com o mundo. “É o contrário de estar ausente, de estar distraído, de estar desconectado” (LARROSA, 2008, p. 190).

Em espanhol, a palavra atenção pode ser entendida como tratar bem, cuidar: *atender a algo* ou *a alguien*. Assim, em segundo lugar a atenção pode dizer de uma certa forma de enxergar o real que passa pelo cuidado com o mundo em detrimento de uma atitude de indiferença.

Em terceiro lugar, Larrosa pensa a atenção como escuta. *Attendre*, em francês, é escutar. Sendo assim, o real pode ser pensado como o resultado de um tipo de relação que escuta o mundo.

Ainda em francês, *attendre* carrega o sentido de *espera*. Portanto, em quarto lugar, do ponto de vista da atenção, o real pode ser pensado como uma maneira de esperar, de dar tempo e dar-se o tempo do mundo.

De certa forma, todas essas definições trazidas por Larrosa estão de acordo com a ideia de uma aproximação amorosa em relação ao que se deseja ver ou conhecer em detrimento à uma distância crítica. Portanto, é preciso a presença, o cuidado, a escuta e a espera para que uma relação mais atenta se desenvolva no contato com o mundo.

A perspectiva de Larrosa que apresentamos sobre certo tipo de experiência, uma forma de estar no mundo e de se relacionar com o real, contribui para pensarmos nossas questões da pesquisa de duas formas.

A primeira delas, embora não esteja relacionada diretamente ao cinema, diz respeito aos nossos próprios afazeres enquanto pesquisadores e achamos pertinente apontá-la já que o texto de Larrosa parte desta perspectiva.

É inevitável a objetificação, classificação ou certas categorizações em uma pesquisa como a que propomos. Tudo se torna um recorte, uma maneira de olhar de acordo com os objetivos que traçamos e com o referencial teórico que escolhemos. Nesse momento, nos tornamos sujeitos analíticos em detrimento do lugar de espectador do filme ou leitor do texto, que se deixa afetar sem necessariamente ter objetivos em mente.

Entretanto, não temos a intenção de nos tornar sujeitos críticos. Como abordaremos no capítulo sobre a análise do filme, o sujeito analítico trata de explorar um ou mais aspectos que chamaram sua atenção, que o encantaram por algum motivo. E essa exploração tem a ver com dar atenção, com olhar mais de perto esses aspectos, sem a obrigatoriedade de se chegar a uma verdade. Diferentemente do que acontece com o crítico cinematográfico que, muitas vezes têm razões econômicas, mercadológicas e ideológicas para fazer seu trabalho.

Embora entendamos que a linha que divide os lados nessa relação seja tênue, Larrosa nos apontou o caminho e a importância de se estabelecer uma relação amorosa com o filme. Tentamos resgatar e cruzar os momentos de afetação enquanto espectadores com os momentos de análise à luz dos conceitos trazidos pelos autores, almejando nunca desperdiçar as potências que o filme tem enquanto arte.

Por outra via, a concepção de relação com o mundo que Larrosa propõe a partir do conceito de atenção parecem dialogar diretamente com a forma como o espectador se relaciona com um filme realista. Os vários procedimentos que proporcionam a criação de uma imagem mais aberta ao sentido, à significação e à participação ativa do espectador, demandam uma certa atitude, uma certa atenção que ele deve ter ao que lhe é mostrado.

Não podemos negar que é também dado ao espectador a possibilidade de não ter ou não querer ter essa postura. Mas se ele entra no jogo do filme realista, podemos pensar que este tipo de relação específica que temos explorado nessa pesquisa acontece por conta da atenção que lhe

é demandada frente às imagens. Para que ele perceba a ambiguidade, que entre no tempo da imagem, talvez seja necessário a aproximação amorosa apontada por Larrosa. Uma atitude de espera, de escuta, de presença em relação ao filme que não deve ficar procurando as amarras e os ganchos que o sistema sensório-motor insiste em encontrar. É preciso dar-se o tempo, deixar-se levar pelos acontecimentos, para que, num dado momento, os sentidos comecem a aparecer, numa relação em que se misturem realidade-filme-espectador.

Se as imagens de um filme já carregam em si seus sentidos e caminham em direção a um objetivo, a um final preestabelecido, podemos pensar que talvez não seja necessário uma relação de atenção. Talvez ele não precise se envolver de maneira próxima já que sua experiência com esse tipo de filme específico poderia ser constituída a partir de um olhar distante a partir de um arsenal de informações preestabelecidas. Como disse David Bordwell a respeito do cinema clássico, o espectador não é passivo, mas, neste caso, não precisa ser ativo, pelo menos não como Bazin propôs e como Larrosa explora na relação de atenção.

Tentaremos buscar em *O Espelho* como essa relação de atenção é desencadeada e como ela se relaciona com os outros conceitos envolvidos em nossa hipótese, constituindo, assim, a espectadorialidade específica deste filme.

5 A ANÁLISE DO FILME

Neste capítulo, nos dedicaremos inteiramente à análise do filme de acordo com as premissas e referenciais teóricos apresentados anteriormente.

A análise de filmes não é uma atividade nova. Podemos dizer que ela nasceu quase junto com o cinema, como conta Jacques Aumont, se levarmos em conta os comentários dos cronistas diante das primeiras imagens do cinematógrafo. Em seu livro “A Análise do Filme” (2006), Aumont e Marie fazem um inventário, classificam e comentam as principais análises que foram feitas até o momento, procurando fazer uma reflexão sobre metodologias, possíveis escolhas e precauções que possam ser utilizadas para analisar filmes.

Os autores fazem também uma distinção importante para o contexto dessa pesquisa: a diferença entre análise e crítica. A análise é uma atividade comum aos estudiosos e entusiastas do cinema, aos críticos e aos espectadores interessados em geral. Porém, nem todo aquele que

faz análise, faz crítica. Segundo os autores, nosso olhar se torna analítico quando decidimos pinçar certos elementos no filme – podendo ser algo ligado à construção da imagem, como a fotografia, a trilha sonora, as atuações, ou referente aos elementos internos da própria narrativa – e nos debruçarmos sobre eles, esmiuçando-os, fazendo uma imersão naquilo que nos chamou mais atenção. A crítica, por outro lado, pode ter como funções principais a informação, a avaliação e a promoção, dependendo do contexto no qual está inserido o crítico.

O crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento. Ele propõe-se descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma *interpretação*. (AUMONT; MARIE, 2006, p.14)

Assim, pretendemos nos apoiar nessa abordagem do analista proposta pelos autores, entendendo que, apesar do subjetivismo intrínseco às escolhas dos elementos que analisaremos, não pretendemos fazer juízos de valor, mas sim agregar conhecimento ao campo de estudo do cinema iraniano.

Antes de falar sobre metodologias, porém, é preciso ter em mente que não há uma forma universal de análise de filmes, como destacam Aumont e Marie ao longo de seu livro. O que há são caminhos e procedimentos que podem ser seguidos, mas cada análise nascerá junto com a obra e, portanto, terá suas particularidades. Os autores propõem, portanto, que cada analista construa seu próprio modelo de análise específico para a obra escolhida.

Sendo assim, levando em conta nossos objetivos e o tipo de análise que pretendemos fazer, identificamos ao longo de todo o filme quatro cenas ou sequências as quais nos pareceram potentes para pensarmos as discussões que a pesquisa coloca. De início faremos as vezes de um narrador e contaremos brevemente a situação da cena, uma descrição da linha de ação dos personagens, para situá-la no filme. Posteriormente, nos dedicaremos a fazer uma contextualização da cena na pesquisa, pensando nos sentidos que ela carrega e em sua posição no desenvolvimento da narrativa, e a pensar como ela contribui para trabalharmos as questões da pesquisa de forma mais ampla.

Nossa intenção, dessa forma, é extrapolar a própria cena e perceber como o que observamos nela pode dizer do filme como um todo, procedimentos e ideias que se repetem ao longo da narrativa. Pretendemos alcançar e nos embrenhar nas diferentes camadas do filme,

percebendo como elas se constituem no todo e entendendo que o tema, a construção da narrativa, os conceitos e a forma estão diretamente relacionados.

Sobre isso, Aumont e Marie dissertam utilizando a perspectiva de Bazin. Em uma análise do filme *Foi uma Mulher que o Perdeu* (Michel Carné, 1939), ao falar sobre frequentadores de cineclubes que sempre preferiam discutir a técnica, Bazin diz que “nada é mais perigoso do que um comentário de filme que trata separadamente do 'tema' e da 'forma'” (BAZIN apud AUMONT; MARIE, 2006, p.30). Como visto anteriormente, Bazin procurava sempre partir da forma, relacionando-a aos elementos e personagens que aparecem em quadro com a construção da narrativa e é este o caminho que pretendemos trilhar.

A análise do filme é também inesgotável e, de certa forma, imprevisível. Daremos início a esse trabalho sempre seguindo nossas premissas, objetivos e hipóteses, porém, ao desmembrar o filme, aspectos inesperados aparecerão. Por mais que sejamos precisos e tentemos dar conta do que nos propomos a fazer, é importante lembrar que não pretendemos dar conta do filme ou mesmo de todas as interpretações, algo que seria impossível. Em qualquer filme “sempre sobre algo analisável” (AUMONT; MARIE, 2006, p.39)

5.1 O ESPELHO

5.1.1 O microcosmos

A primeira sequência escolhida para análise compreende as cenas iniciais do filme. Assim como proposto por Bazin, poderíamos dizer que é o relato inicial de *O Espelho*, que, de certa forma, nos introduzirá ao que veremos no filme.

Logo após os créditos, o filme se inicia com um longo plano sequência que acompanha o movimento das pessoas e dos carros em um cruzamento de ruas em Teerã. São quatro esquinas, formando um caminho quadrado por onde os personagens transitarão. Em uma das esquinas fica uma escola. Na esquina oposta diagonalmente há uma cabine de telefone. Esses são dois pontos de referência importantes tanto para a narrativa quanto para ajudar a nos localizarmos na cena.

O plano sequência se inicia na escola. Dela, saem um grupo de meninas que, guiadas por uma mulher adulta, atravessam a rua em direção a esquina oposta. Atravessam novamente até a

cabine telefônica e seguem para fora do plano. Neste ponto passamos a prestar atenção em um senhor idoso, de bengala, que tenta atravessar a rua. Junto com ele, surge também o áudio de uma narração de jogo de futebol, que não é possível identificar de onde vem. O senhor anda vagorosamente e são poucos os carros que diminuem a velocidade para que ele possa passar. Ele fica indo e vindo entre os carros e em um dado momento em que consegue chegar na metade do caminho, ele volta.

Neste momento, começamos a acompanhar dois homens atravessando a rua. Os dois levam nas costas o que parecem ser grandes almofadas. Ao chegarem na outra esquina, nosso foco recai sobre duas mulheres, uma delas com um carrinho de bebê, que atravessam em direção à escola, retornando ao ponto inicial do plano. As mulheres com o carrinho de bebê estavam indo buscar uma menina na escola. Elas se encontram e saem de quadro. Chega ao fim o plano sequência.





Passaremos, neste ponto, para o que identificaremos como a segunda parte desta sequência inicial do filme. Quando o plano sequencia termina, vemos na porta da escola outras duas garotinhas. Elas conversam sobre a possibilidade de a mãe de uma delas ligar para a outra, ao que parece, para que as duas amigas possam se encontrar, quando ouvimos a buzina de carro. O pai de uma das meninas havia chegado. Elas se despedem e uma delas fica sozinha.

Talvez este seja o momento em que identificamos que aquela garotinha – que está com um dos braços engessado e apoiado em uma tipoia - é a personagem principal do filme, Mina, nome que só descobriremos no decorrer da história. Ela olha em volta, claramente procurando ou esperando alguém. Ela volta ao portão da escola e chama pela Sra. Sadeghi, que pode ser uma funcionária ou professora, não fica claro. A senhora se aproxima, sai da escola e a menina conta que sua mãe ainda não havia chegado. A mulher fica surpresa e pergunta se a mãe geralmente a buscava, ao que a menina responde que sim. Sra. Sadeghi diz que precisa sair para fazer compras e sugere que ela continue esperando pela mãe.



Novamente sozinha, a menina pergunta as horas para um homem que passa, porém seu relógio não estava funcionando. Ela avista, então, a cabine telefônica na esquina oposta.

Passaremos, neste ponto, para a terceira parte da cena, que é quando a menina decide sair da escola. Acompanhamos os mesmos movimentos de travessia do cruzamento. Entretanto, já não é montado em plano sequência.

Mina pega sua mochila e fica no meio-fio, tentando atravessar a rua movimentada de carros. Não conseguindo fazê-lo sozinha, acaba segurando no vestido de uma mulher que atravessa ao seu lado e assim consegue chegar na outra esquina. A mulher caminha para o lado oposto e a menina consegue atravessar correndo em direção à cabine telefônica. O áudio da narração do jogo de futebol reaparece.

A cabine telefônica está ocupada e Mina fica esperando um tempo para poder utilizá-la. Quando entra, percebe que não consegue alcançar o local onde se inserem as moedas. Ela escala os ferros da parede da cabine para conseguir fazê-lo. Disca para casa, mas ninguém atende. Ela sai da cabine e caminha novamente em direção à outra faixa de pedestres, onde tenta seguir o senhor idoso, que ainda se encontrava no mesmo lugar tentando atravessar a rua.

Ele faz os mesmos movimentos que fez durante o plano sequência, um vai e vem vagaroso, desta vez com a menina tentando acompanhá-lo. Ao chegar do meio do caminho, ele

retorna para a calçada, mas Mina consegue atravessar correndo. Ao chegar do outro lado, ela para e fica observando o senhor retornar a passos lentos para a calçada, em meio às buzinas dos veículos. A menina continua seu caminho e atravessa correndo a outra rua, retornando à escola.

A escolha dessa sequência – consideramos suas três partes: o plano sequência, os diálogos na porta da escola e a travessia do cruzamento feita pela menina. Ao todo, a sequência tem aproximadamente 11 minutos – como uma das mais importantes para pensar as questões de nossa pesquisa se deu por diversos motivos.

O primeiro deles talvez seja mais subjetivo, relativo à admiração pela composição das cenas. Também se deve a uma curiosidade de explorá-la mais a fundo exatamente pelo fato de ser uma sequência longa que dá voltas no mesmo lugar, onde há repetição de certos elementos que merecem um olhar mais detido. De certa forma, estamos tentando explorar uma cena que mostra um evento aparentemente banal, cotidiano, uma simples travessia em um cruzamento, assim como apontou Zavattini a falar sobre a riqueza da banalidade.

De forma geral, a sequência parece importante primeiro para localizar o espectador, para inseri-lo em um possível cotidiano de Teerã. A movimentação do trânsito é intensa e há que ser esperto e corajoso para enfrentar os carros, que não parecem muito amigáveis com os pedestres. O fluxo de pessoas também é grande e o misto de sons e de vozes é a trilha sonora da cidade. Entendemos que o plano sequência inicial alude, assim, ao lugar onde a história se desenvolverá e o que os personagens daquela história provavelmente terão que enfrentar em sua jornada. É uma localização geográfica, mas também, de certa forma, psicológica.

Observamos nesta cena como o uso do plano sequência influencia na percepção do espectador, dando a sensação de o estar inserindo na história também por causa da forma como é trabalhado o tempo. Não havendo cortes, acompanhamos aquele movimento de forma contínua, completa e, neste caso, vagarosa. É possível fazer parte do processo de saída da escola, fazer o caminho que o grupo de menina faz junto com elas. Quando a câmera se fixa no velhinho, sentimos a tensão de seu caminhar lento e o perigo que ele corre no meio do trânsito. Esta tensão poderia ter surgido também a partir de uma montagem com vários cortes, enfatizando a quantidade e a velocidade dos carros e o passo vagaroso e inseguro do senhor, por exemplo. Mas o fato de esta situação ter sido representada em plano sequência, proporciona este tipo de relação com o espectador que perpassa os três conceitos propostos em nossa hipótese. O tempo e

a ambiguidade que, neste caso, caminham lado a lado no plano contribuindo para que o espectador estabeleça com a imagem uma relação de participação, de imersão, vivendo a realidade que ele vê tal qual ele pode vivenciar na “vida real”, sem cortes, sem montagens, sem direcionamentos. Esse procedimento cria, assim, outro tipo de tensão e de atenção do espectador. Uma atenção como a descrita por Larrosa, aberta, paciente e vulnerável a sentir aquilo que a imagem mostra, que aceita estar perdida e não procura certezas a respeito do que vê.

Dessa forma, acompanhamos cada movimento daquela tentativa de travessia e nos colocamos, enquanto espectadores, em uma posição de observação. O enquadramento também está feito de forma tal que nos dá a sensação de estarmos parados ali na rua. Somos cúmplices do que pode acontecer com aquele senhor, por exemplo. Essa impressão de observação pode ser gerada também pelo próprio posicionamento e movimentos de câmera. Ela está fixa aproximadamente no meio do cruzamento e faz um movimento horizontal sempre para a esquerda. O plano é geral e vemos não só as pessoas que a câmera acompanha, mas também a movimentação da rua amplamente. Ficamos sem saber o destino do senhor idoso, porém, quando a câmera desvia nossa atenção para os outros dois homens que atravessam a rua. Ao cruzarem com as duas mulheres e o carrinho de bebê, a câmera passa a acompanhá-las. Essa mudança no foco de atenção, que já vinha acontecendo desde a saída das crianças da escola, nos remete ao que Bazin e Kiarostami apontam sobre a possibilidade de todos serem personagens de uma história. Como não sabemos até aquele momento quem ou quais são os personagens principais, o filme poderia ser sobre qualquer uma daquelas pessoas.

Esse jogo de seguir as pessoas oferece ainda outros dois aspectos para serem pensados. O primeiro é o próprio poder do cinema, do diretor, que é quem decide o que o espectador vai ver agora. O segundo aspecto é que, neste ponto, ainda que discretamente, é como se Panahi brincasse com o espectador, o enganasse, o colocasse em um estado de dúvida sobre quem será, então, o personagem, quem será o próximo que a câmera vai seguir. Esse movimento é muito parecido com o nosso próprio olho quando nos deparamos com uma paisagem aberta. Dificilmente conseguimos abarcar tudo que aparece, todos os elementos, movimentos e cores. Nosso olho buscará pontos de foco, assim como faz a câmera de Panahi.

Não sabemos para onde olhar, buscamos quem seria o possível personagem daquela

história, seguindo nossos instintos de espectador que procuram aonde se ancorar no filme. E ao perceber esse jogo, percebemos assim, a imagem em si mesma. Ou seja, há um certo perceber-se, uma presença em relação à imagem que acaba sempre retornando a ela para compreendê-la.

Com o final do plano sequência, a cena muda de perspectiva claramente. A partir do momento do diálogo entre Mina e a amiga, a câmera sempre fica na altura dos olhos da menina. É como se ele tivesse, finalmente, escolhido seu ponto de foco. Aquela é a personagem do filme e para ela olharemos a partir de agora. O que veremos também será de sua perspectiva, por conta da altura em que a câmera se fixa.

Então, na terceira parte, quando Mina decide ir até a cabine telefônica, a câmera a segue, porém não mais em plano sequência. Há pelo menos seis cortes ao longo de toda a cena que acontecem quando a menina alcança a outra calçada após atravessar na faixa de pedestres. Os enquadramentos variam de plano médio a plano geral, fixos sempre na altura dos olhos de Mina. Os movimentos de câmera, assim como na primeira parte, são horizontais e para a esquerda. Há apenas uma exceção a essa característica que acontece quando Mina escala a parede da cabine para colocar a moeda no telefone. Nesse momento, a câmera a segue em um movimento vertical, mantendo o enquadramento sempre à altura de seus olhos.



Embora a câmera se fixe em segui-la, no momento em que Mina consegue atravessar a rua e o senhor idoso fica para trás, há um plano diferente que o mostra voltando para a outra calçada. O plano é quase que da perspectiva de Mina, como se estivéssemos vendo o que ela vê.

Existe também outra característica que diferencia esta última parte da primeira: o uso do zoom. Exceto pela situação em que Mina está na cabine, onde o plano é próximo, todos os outros planos dessa sequência são feitos de longe, utilizando o zoom. Isso é perceptível pela quantidade de elementos, veículos e pessoas, que cruzam e fecham o quadro em diversos momentos em que a câmera segue a garota. Essa técnica ajuda ainda mais a criar a sensação de que estamos tentando observar e seguir a personagem mais de perto.

Esta cena nos parece potente porque ela contém em seus 11 minutos vários elementos do filme, como se fosse um microcosmo do macrocosmo que é o filme completo. Poderíamos dizer que é uma sinopse imagética tanto da história que o longa-metragem contará quanto da estética que o constitui. Essa percepção, porém, só é possível após já conhecermos o filme, não é algo que se deduz no momento mesmo da cena.

Esteticamente, observamos uma semelhança das três partes dessa cena com as três grandes partes do filme.

No plano sequencia inicial há mais estabilidade, uma percepção de fluxo, de cadência e de maior controle dos acontecimentos. A câmera fixa, fazendo movimentos panorâmicos, e o jogo de seguir personagens de Panahi comentado anteriormente é bem estável e contínuo. Como não há planos próximos nesta parte, a impressão é de afastamento, como se estivéssemos observando de longe o que acontece naquele cruzamento. De longe, porém, fazendo parte da cena, como se estivéssemos parados no cruzamento junto com os outros personagens.

A segunda parte – o diálogo de Mina com a amiga e depois com a funcionária da escola – coloca o foco inteiramente na ação da personagem, no dilema que ela está vivendo e nas escolhas que ela fará para resolvê-lo, que, neste caso, foi a de ir até a cabine telefônica. É neste momento que passamos a prestar atenção na menina e somos puxados para sua jornada em seguida.

Já a terceira parte, proporciona uma sensação quase avessa à da primeira. A câmera é mais instável. Os cortes e os movimentos para acompanhar a menina nos convidam a observá-la mais de perto, quase que do seu ponto de vista, seguindo os caminhos que ela faz. Deixamos de

ser o espectador-observador que vê os acontecimentos de longe e passamos a nos inserir nele, tentando persegui-la junto com a câmera.

Estas características seriam, assim, um microcosmo do que acontece nas três divisões que observamos no longa-metragem. A primeira parte, que pode ser identificada como a parte "ficcional" do filme – na qual está inserida também esta cena – somos espectadores-observadores. A história segue um roteiro e uma decupagem estáveis. Não há características especiais que nos desviem do foco da jornada da personagem. Isso só vem acontecer no ponto central do filme, no qual o diretor nos coloca em suspensão quando a garota desiste de atuar no filme. Neste ponto levamos um solavanco, somos deslocados de nossa zona de conforto e nos resta ficar à mercê daquela situação, impassíveis diante de tudo, esperando o que aquelas pessoas decidirão. Este ponto do meio poderia ser comparado, assim, a segunda parte desta cena, em que a menina se vê sozinha e sem saber bem qual caminho seguir. A semelhança está não tanto na situação apresentada, mas sim no fato de que esse é um ponto de transição para outro momento da cena. É um ponto de parada, de incerteza do que virá a seguir.

Já a terceira parte da cena, é esteticamente muito parecida com a terceira parte do filme. A câmera mais instável, o uso do zoom e a permanente tentativa de seguir a menina sempre de perto – embora a câmera fique de longe – são características presentes nas duas partes.

Também o fato de já termos um conhecimento do lugar que já havia sido apresentado a nós, faz com que estabeleçamos outra relação com a personagem. É um momento de apreensão e curiosidade sobre o que pode acontecer com ela e, nesse sentido, acaba criando no espectador um desejo de acompanhá-la.

5.1.2 O ponto de suspensão

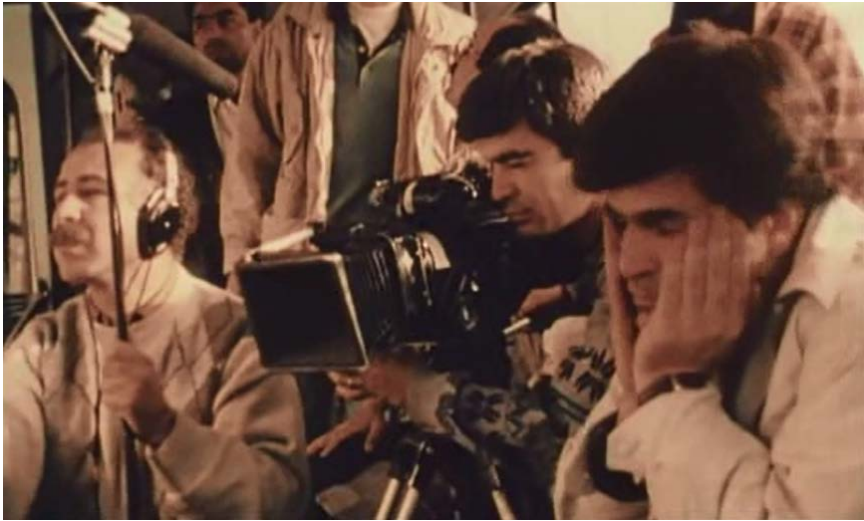
Passaremos para a segunda sequência que será analisada em nossa pesquisa. Com duração de aproximadamente 8 minutos, este é o momento em que Mina desiste de atuar no filme e decide voltar sozinha para sua verdadeira casa.

Após descobrir que pegou o ônibus errado para ir para casa, um motorista conhecido da menina a coloca em outro ônibus que a deixará perto de casa. O funcionário e o motorista tentam puxar assunto com Mina, mas ela não parece querer conversar. Ela encara diretamente a câmera algumas vezes. Então, uma voz, que não sabemos de onde vem, pede a ela que não olhe para a câmera. Logo após, aos 38 minutos, Mina grita que não vai mais atuar no filme e começa a tirar sua roupa e o falso gesso de seu braço. Alguém diz: "Corta".

Neste ponto, há uma mudança radical na imagem do filme. Agora é uma câmera na mão que registra a cena. A textura e a cor da imagem também se alteram, ficando claro que não é mais *o filme* que estamos assistindo, mas uma espécie de making-of.

Um homem, que identificamos como sendo Panahi, se aproxima da menina e tenta conversar com ela, entender o que aconteceu, mas Mina está brava, se recusa a explicar e pede para sair do ônibus. Ela desce e se senta em frente à vitrine de algum estabelecimento na rua.

A equipe parece sem saber o que fazer. Uma mulher – que mais tarde descobriremos que é sua tia – que está com eles decide ir conversar com a menina e Panahi pede para avisá-la que aquela seria a última cena do dia. A conversa é em vão, Mina está decidida e não quer ser mais filmada, mas acaba confessando para a tia que está brava com alguém da equipe.



Dentro do ônibus, eles começam a discutir sobre quem havia causado aquilo e acusam o funcionário do ônibus – é difícil dizer se ele é um ator ou se é, de fato, um funcionário. A tia entra novamente no ônibus e conta que a mãe de Mina havia pedido que ela fosse embora mais cedo. A menina havia decidido ir sozinha e só estava esperando que tirassem o microfone dela para que pudesse partir. Em meio a esta situação, uma mulher que estava passando pela rua entra no ônibus. A equipe começa a gritar com ela, explicando que aquilo era um filme, e ela vai embora.

Panahi decide, então, continuar gravando. Ele diz que não tem certeza se o que quer fazer funcionará, mas pede ao cinegrafista para se posicionar e testam o áudio do microfone que está com Mina.

A imagem muda novamente, retornando para o que a câmera *do filme* registra. Neste momento, o funcionário do ônibus está conversando com Mina, tentando fazer com que ela explique o que aconteceu para que os outros não pensem que ele fez alguma maldade.

Logo a imagem retorna para a câmera na mão. Já que o microfone está funcionando bem, Panahi tem a ideia de seguir a menina no seu caminho para casa. Pede à tia que avise a Mina que ela pode ir, mas que não retire o microfone dela. Na mesma hora, outro homem entra no ônibus comentando com alguém da equipe sobre o jogo de futebol, dizendo que havia ganhado a aposta e sai logo em seguida.

Mina se levanta, agora vestida com sua própria roupa – muito semelhante à de sua personagem – e com a mesma mochila que carregava antes, atravessa a rua e vai para a calçada oposta.

A imagem muda novamente para a câmera *do filme*. Sentimos que o ônibus está em movimento, e a câmera segue Mina quase lado a lado. Ela diminui o passo e começa a olhar em volta, parecendo que, na verdade, estava perdida. Isso se confirma quando ela pergunta a um senhor se ele sabe onde fica a praça com uma fonte no centro. Ele não consegue ajudar e outro homem se aproxima, perguntando se é a praça do Parlamento, ao que Mina confirma. Este segundo homem olha rapidamente para a câmera. Os dois apontam para qual lado a garota deve ir e ela começa a correr.

Essa cena, crucial para o desenvolvimento da história e para a constituição total do que é o filme, nos oferece uma série de elementos para analisarmos e pensarmos de acordo com os

conceitos de nossa hipótese.

Quando Mina diz que não quer mais atuar, abre-se uma ferida no meio do filme. Interrompe e ao mesmo tempo denuncia sua dimensão de filme. A particularidade é que os momentos *making-of* estão inseridos na narrativa, apesar de não estarem previstos na primeira parte. Certamente, após assistir ao filme completo, entendemos a importância desta cena estar presente, pois ela é parte constituidora da narrativa. Porém, no instante em que assistimos a equipe conversar, é como se o filme nos dissesse: “Espectador, espere um pouco em quanto decidimos se ou como o filme continuará”. Somos jogados no meio das questões e problemáticas do que é fazer um filme e também do que é assistir a um filme.

Consideramos esta cena como crucial exatamente porque é ela que coloca todo o filme em suspensão. Se na primeira parte estávamos assistindo *ao filme*, o que virá depois da pausa? O que assistimos na terceira parte também é filme, pois está inserido *no filme*. Mas estaria essa continuação prevista ou não no roteiro? E a interrupção, também foi planejada? Qual é a verdadeira história?

Essas são algumas questões que, a partir da metade do filme, começam a surgir e voltamos continuamente a esta sequência procurando respostas. Todas as dúvidas só existem por conta desta cena, portanto, ao mesmo tempo em que é um ponto de suspensão do sentido do filme, é também um ponto de amparo, ou seja, sempre podemos retornar a ele para buscar respostas. E, além disso, é ela que levanta a questão ambígua entre o que é real e ficção no filme.

Como comentamos na introdução da pesquisa, essa é uma discussão que não aprofundaremos, embora saibamos de sua importância e, talvez, um dos eixos temáticos que Panahi trabalha. Sendo assim, mais do que debater o que é ou não real, gostamos de pensar que, no final das contas, tudo é ficcionalizado. O jogo que Panahi propõe é interessante e talvez se potencialize se não tentamos desvendar o mistério. O lugar do espectador neste filme é o de ficar flutuando nas situações, nas informações e imagens que recebemos e, talvez, nunca chegar a nenhuma conclusão a não ser a mais óbvia e simples de todas: acabamos de assistir a um filme.

A ferida no meio do filme também se dá pela denúncia de que o tempo foi cortado e montado. No momento em que a equipe está conversando, Panahi pede para a tia de Mina dizê-

la que aquela seria a última cena do dia. Minutos depois, ainda tentando entender a revolta da menina, pergunta se havia acontecido alguma coisa no dia anterior. Neste ponto, ele mostra para o espectador que tudo que ele assistiu até agora havia sido gravado descontinuamente. Ou seja, ele quebra a ilusão de totalidade que a montagem invisível proporciona, como apontou Bazin.

Assim, nós, enquanto espectadores, ficamos "perdidos no tempo". Tanto no tempo vivido, contado pelo relógio, já que aqueles 38 minutos de filme não haviam comportado continuamente todas as situações as quais assistimos, quanto no tempo abstrato do próprio filme. Naquele momento, o filme começa a parecer muito maior do que aquele que vivemos. De certa forma, também não conseguimos dizer quando ele começou, quando ele terminará e quanto havia durado até aquele instante. Poderíamos dizer, assim, que além da própria história e sentidos que ele carrega, o tempo também é colocado em suspensão.

Ampliando ainda mais os sentidos que colocamos nesta cena central, poderíamos localizá-la como ponto de tensão do filme. Tensão podendo ser pensada a partir dos vários significados que ela carrega: aflição, angústia, pressão, estiramento. Isso tanto para os próprios personagens do filme quanto para os espectadores. Todos juntos se encontram em um momento de total incerteza.

Este ponto de tensão pode ser pensado também como o momento em que nosso sistema sensorio-motor é abalado. Anteriormente, nossa relação com o filme é a de espectadores que acompanham uma história, com uma personagem e objetivos delimitados – característica que comentaremos mais adiante. De repente, e desavisadamente, a atriz desiste de atuar, e acabamos ficando sem reação diante da situação.

Podemos fazer uma analogia desta relação com a vidência proposta por Deleuze ao pensar a imagem-tempo. Não resta aos atores, à equipe e aos espectadores nada a não ser ver e ouvir. Não há nada que possa ser feito, nenhuma reação que vá “resolver” o problema colocado. É apenas Panahi, com a ajuda da tia, que pode e que consegue resolver a questão, que finalmente encontra uma solução para o filme continuar sendo feito. Parece não fazer sentido procurar respostas, mas apenas esperar, nos entregar à vidência. Se tentamos analisar, colher detalhes ou elementos que possam nos fornecer possíveis explicações, parece que algo dessa relação se perderia. Dessa forma, assim como Larrosa propôs, resta ao espectador participar da cena, entrar no jogo e, pacientemente, se deixar estar no lugar de espectador.

A mudança de câmera e também da estética da imagem no momento em que Mina desiste de atuar é também responsável por criar esse clima de tensão. Se toda a sequência tivesse sido filmada como a mesma câmera *do filme*, alguma coisa poderia ter se perdido, talvez a sensação de desconforto e de insegurança em que todos se encontram. A câmera na mão, com a imagem instável e a cor distorcida (levemente em tons de sépia), quebra a ilusão da imagem “perfeita” e controlada que o filme carregava até aquele ponto e, justamente, ela interage bem com o momento em que todos se encontram. Sentimos a pessoa por trás da câmera, sentimos a tensão, sentimos que as coisas estão desestabilizadas, portanto, essa mudança na estética da imagem nos parece fundamental para pensarmos esse ponto de suspensão colocado no filme.

Entendemos este trecho como essencialmente ambíguo, tanto do ponto de vista que Bazin propõe quanto do ponto de vista do próprio roteiro, que nos deixa na dúvida a respeito do que estamos assistindo. Talvez o procedimento principal utilizado que tenha desencadeado a situação de ambiguidade tenha sido exatamente a mudança estética da imagem. Ela se torna tão confusa e instável quanto a própria realidade.

5.1.3 As vozes

Esta cena faz parte da sequência final do filme, que se inicia em 1'12" quando Mina está finalmente perto de sua casa.

Ouvimos o áudio de Mina conversando com um homem. A câmera, porém, se encontra dentro do carro, no trânsito. Pressupomos, assim, que a câmera perdeu Mina de vista, mas sabe onde pode encontrá-la. A câmera trafega por uma rua estreita bem vagarosamente em direção a um cruzamento, onde há, ao fundo do plano, um guincho erguendo um carro amassado. Um acidente parece ter ocorrido há pouco.

Durante o trajeto por essa rua estreita, ouvimos Mina contar que o irmão havia pedido para encontrá-lo em frente à agência dos correios, e não em frente ao café. O homem, então, indica a agência mais próxima, enquanto conta a Mina que ele precisa estar ali (no café) pois muitas pessoas procuram músicos para tocarem em suas festas. Assim, ali, eles poderiam encontrá-lo. Depois, pergunta a Mina se ela conhecia alguma estrela de cinema. Mina cita alguns nomes, ao que o homem pergunta se ela não o reconhecia ou, pelo menos, sua voz, mas a

garota não faz ideia de quem ele seja. Ele conta que o pai de Mina o conhece bem porque ele foi dublador do John Wayne. Acabou ficando famoso por isso, mas infelizmente não trabalhava mais com dublagem. Sem respostas da menina, o taxista continua, comentando que a tinha visto há duas semanas gravando uma cena na frente da escola e que havia sido muito bom quando ela pediu a mulher para que pegasse suas coisas. Ele a assistia de longe.



Neste momento, o carro finalmente chega no cruzamento e a câmera se fixa no guincho erguendo o veículo amassado. O carro com a câmera segue para a esquerda. Ouvimos o dublador pedir a Mina que fique esperando em frente a agência de correios pelo irmão. A câmera, então, avista Mina parada na rua.

Essa cena parece importante de ser destacada porque entre ela e a cena anterior há um corte que não havia acontecido antes no filme. A última imagem que vemos de Mina é quando ela salta do táxi, dizendo que conseguiria ir a pé para casa. Após isso, o veículo com a câmera é parado por um policial, pois eles haviam tentado trocar de pista. A situação não fica clara para os espectadores, mas na imagem vemos o policial conversando com a equipe através da janela do veículo enquanto checa alguns documentos entregues a ele.

Neste momento, percebemos que a câmera, na verdade, está dentro de um carro e não mais dentro de um ônibus, como no início é claramente mostrado. Anteriormente, não há

menção há isso, nem mesmo é mostrada alguma situação em que a equipe estivesse trocando de veículo. Aparece, assim, mais um elemento que mostra que houve uma elipse no tempo, algo que ficou escondido dos espectadores.

Em um primeiro momento este dado pode parecer irrelevante, mas em se tratando desta narrativa, qualquer mudança que percebamos no quadro vale a pena ser destacada porque se torna um elemento para entendermos a constituição do próprio filme, além de agregar mais informações às discussões que ele pretende levantar. Parece-nos que esta mudança de veículo simultaneamente ao processo de tentar seguir a garotinha pela rua, seria um evento de importância na empreitada da equipe. Porém, ao ser ocultado dos espectadores, adiciona esse elemento que aumenta mais a ambiguidade colocada pela terceira parte do filme. Essa mudança traz consigo também a dúvida sobre se aquele é o mesmo dia de gravação das cenas anteriores e posteriores.

Soma-se a isso o corte que acontece logo após a cena da conversa com o policial. Até este momento, os cortes ligavam planos mantendo uma coerência espacial e eram invisíveis. Nesta última cena citada, a câmera transita atrás de uma fileira de carros, logo após, há um corte para o plano em uma rua diferente, atrás de um carro diferente. Não só a mudança na imagem e no som é brusca, como o próprio corte é esteticamente diferente. Há algum efeito causado talvez pelo próprio processo de gravação da película que faz com que haja uma mudança na cor nos segundos iniciais do plano após o corte.

Há também a mudança brusca do som. No plano anterior ao corte, o que ouvimos são os sons da rua, do trânsito e, em um dado momento, a narração do jogo de futebol. Após o corte, quase que junto com a imagem, surge também o som do diálogo entre o dublador e Mina. Esse corte, então, acaba criando um deslocamento do espectador da narrativa contínua que vinha seguindo até agora e denuncia, dessa forma, mais uma vez, sua dimensão de filme quando percebemos o corte.

Esta mesma cena carrega outros aspectos relevantes relativos à parte sonora do filme que acaba nos levando a pensar na narrativa como um todo.

Além dos aspectos estéticos, o que mais nos chamou atenção na cena anterior foi a conversa do dublador com a garota. É interessante que estejamos apenas ouvindo a conversa quando somado com o fato de que o homem é um dublador famoso no Irã. Parece notório e, de

certa forma, inusitado que a menina tenha encontrado este personagem justo no momento em que não temos a imagem. Esta é a exata posição de um dublador: o ouvimos, mas não o vemos. O fato de este encontro estar presente no filme, assim, também agrega elementos à ambiguidade da narrativa.

À medida que ouvimos a conversa e o carro segue trafegando lentamente pelas ruas estreitas uma grande expectativa é criada, pois esperamos que a qualquer momento os personagens surgirão no quadro. Ao mesmo tempo, não sabemos bem para onde olhar. Não há um direcionamento, o que nos coloca em certa posição de espera e de escuta, como os diz Larrosa ao definir o termo atenção. Ou seja, nossa atenção neste ponto é dividida entre o que ouvimos e o que vemos, e não resta outra opção a não ser esperar pacientemente até que consigamos reencontrar a personagem, juntamente com a câmera.

O dublador também nos dá uma importante informação ao contar que havia visto Mina gravando uma cena há duas semanas. Nesse momento, temos uma informação temporal sobre o filme, o que nos relembra nosso lugar de espectador "perdido no tempo". Mais uma vez abre-se a ferida, denunciando sua dimensão de *filme*.

Mas é exatamente a conversa entre os dois que nos guia nesta cena e isso se repete em várias outras ao longo do filme.

Na sequência anterior, em aproximadamente 1'04", Mina entra em um táxi. Duas outras pessoas que já estão no carro, um homem e uma mulher, iniciam um debate. Eles têm uma longa conversa a respeito do papel da mulher na família no Irã. A mulher questiona a posição de escrava a qual elas são submetidas, tendo que fazer todo o trabalho da casa enquanto os homens trabalham fora. O homem é a favor desta condição, argumentando que as mulheres que trabalham fora de casa ganham menos e que não é justo que os homens tenham tarefas a fazer depois que chegam do trabalho.

A cena é um plano sequência que dura aproximadamente cinco minutos. A câmera acompanha o táxi pelo trânsito intenso de Teerã. Tudo o que vemos são carros, mas o que mais se destaca na cena é o diálogo, assim como na situação com o dublador. Tomamos nosso lugar de espectador que caminha junto com a câmera. Mas por mais que tenhamos como foco o táxi em que Mina se encontra, não é possível segui-lo todo o tempo. Ele é encoberto por outros veículos que atravessam a imagem e, assim como Panahi fez outras vezes, ficamos perdidos na

imagem, procurando o que olhar, imersos na realidade que nos é mostrada.

Talvez pela fluidez da imagem e pela falta de um foco preciso, a parte sonora ganhe tanto destaque. Não há muito acontecendo na imagem, Mina está dentro do táxi e o maior interesse da câmera – e nossa – é segui-la. Entretanto, esse objetivo traçado, tão característico de uma narrativa de estilo mais clássico, é permeado por outros acontecimentos que não necessariamente fazem parte da história. Poderíamos pensar que são pequenos blocos de relato, como sugeridos por Bazin, que entrecortam a narrativa principal, quebrando a ação, os vínculos sensório-motores e inserindo elementos inesperados que não tem relação direta com o objetivo da personagem principal.

Neste caso, elemento inesperado foi a discussão entre o taxista e a passageira. O tema do debate é relativo à questões culturais e de gênero que são caras não só ao Irã, mas também ao Brasil. Sendo assim, podemos dizer que é, no mínimo, interessante e pode nos fazer refletir sobre as diversas questões apontadas sobre o papel da mulher na sociedade, principalmente se pensamos que a personagem principal é uma menina. Outra questão que a cena nos faz pensar é o fato de a mãe de Mina ser uma mulher que trabalha fora de casa. É relevante perceber como esses temas parecem estar conectados de maneira muito sutil e como isso nos leva a repensar elementos do próprio filme. O diálogo entre as duas pessoas não faz uma ligação direta com a história do filme, mas o filme está inserido nesta realidade que insiste na narrativa, atravessando-a de diversas maneiras. Mas o interessante é que esse tipo de acontecimento nos faz retornar sempre ao próprio filme e não buscar possíveis ligações com algo que está fora dele.

Percebemos, assim, o peso e a importância que o som pode ter em um filme. Os ruídos, as músicas e os diálogos são parte essencial na construção de um filme que possui trilha sonora, seja como explicação, caracterização ou descrição. Entendemos, em *O Espelho*, que há uma equivalência entre a importância das imagens e dos sons. Em cenas como essas que citamos, nossa atenção é mais direcionada pelo som e é quase como se a imagem ficasse em segundo plano.

Existe ainda um elemento sonoro crucial no filme: a narração do jogo de futebol. Ela aparece em diferentes momentos ao longo de toda a narrativa, desde a primeira cena, até a última, o que cria uma unidade temporal e também espacial. Talvez por coincidência, o som da narração da partida entre o Irã e a Coreia do Sul está presente em todas as cenas destacadas

nesta análise, inclusive na última, da qual falaremos adiante.

Nos parece interessante notar que o tempo total do filme é de uma hora e meia. Descontando os segundos dos créditos iniciais e finais, são aproximadamente 90 minutos de filme, que é exatamente o tempo de uma partida de futebol. Infelizmente por conta da legenda que encontramos disponível para o filme, não podemos afirmar que a primeira vez em que ouvimos o áudio do futebol, a partida estava se iniciando. Porém, na cena final contamos com a tradução na legenda e ficamos sabendo que o jogo chegou ao final com a vitória do Irã.

Ao mesmo tempo em que, a partir do ponto central do filme, Panahi nos confronta com a ideia de que o que estamos assistindo é, de fato, *um filme*, que é produzido e montado em outra lógica de tempo, a narração do futebol aparece criando uma unidade. Portanto, não importa o que está fora do filme, mas sim o que está nele, na história que se passa em 90 minutos. Dessa forma, ele ajuda a construir a ilusão da unidade temporal e espacial fílmica.

5.1.4 A chegada em casa

A última sequência analisada é também o momento final do filme, que precede os créditos.

Começando em 1'24", logo após decidir seguir sozinha para casa e obter informações sobre a localização, Mina aparece correndo em direção a uma loja de brinquedos. Ela cumprimenta o dono da loja, um senhor chamado Habibi, e conta a ele que não está mais no elenco do filme. Sr. Habibi se surpreende porque havia sido ele que a recomendara à equipe. Mina diz que estava com o microfone, mas que não podia mais ficar com ele, e o entrega ao senhor. Ela pede que Sr. Habibi diga a “eles” que ela o devolveu.



Durante este diálogo, tudo que vemos é a vitrine da loja cheia de brinquedos. Só avistamos Mina quando ela finalmente sai de lá e segue por uma rua estreita e sem saída. Ao final da rua, Mina toca campainha em uma casa. Alguém abre a porta e ela entra.

Como o microfone está na loja, o que ouvimos é o diálogo de Sr. Habibi com outro cliente. Assim que Mina toca campainha, porém, a narração do jogo de futebol reaparece e o diálogo desaparece. O jogo parece ter terminado e os narradores estão comentando o resultado inesperado de seis a zero da partida do Irã contra a Coreia do Sul.

Com a narração de fundo, uma mulher chega da loja do Sr. Habibi e a identificamos prontamente como a tia de Mina. Ela pede que o senhor vá devolver o microfone para a garota, pois ela precisa continuar com ele. Sr. Habibi aceita e tia Bitá saem da loja. Ouvimos o senhor tentar usar o microfone, mas ele acaba desligando-o.

Neste momento, em que se segue um silêncio, um homem de motocicleta para na porta da casa de Mina. Ela aparece para falar com ele, porém, já está vestida com outra roupa. O homem é um vendedor de roupas. O áudio retorna brevemente, com a narração do futebol, mas logo o microfone é desligado e a cena volta a ficar em silêncio, enquanto o vendedor vai embora.



Duas pessoas aparecem caminhando em direção à porta de Mina. Um homem e a tia de Mina. Ela vai até ele – e aí descobrimos que é o Sr. Habibi – para ligar o microfone e explicar que ele o havia desligado. Ela sai do quadro e ele toca campainha.

Mina atende e Sr. Habibi tenta convencê-la a voltar para o filme e lhe entrega o microfone. A garota se nega e, novamente, o microfone é desligado. Eles permanecem por um tempo conversando, mas não ouvimos nada. O senhor vai embora, enquanto Mina fica olhando na direção da câmera. O som retorna. Sr. Habibi explica que o microfone havia desligado de novo e que Mina não voltaria para o filme. Acrescentou que também poderia procurar outra menina para eles. Mina, ao fundo, fecha a porta. O Sr. Habibi se despede da equipe e o filme termina em aproximadamente 1'30".

Destacamos esta cena final por acreditar que ela condensa uma ideia essencial e particular que encontramos no filme como um todo.

Esse trecho tem importância fundamental porque é o momento em que a jornada da personagem chegará ao fim. Mina havia estado tão perdida nos minutos anteriores que a sensação era a de que ela não conseguiria chegar em casa. Mas o filme termina com um fechamento seguindo os princípios da narrativa clássica: Mina cumpre seu objetivo e consegue chegar em casa. Esse percurso foi permeado de altos e baixos, com momentos em que ora ela parecia próxima de alcançá-lo, ora parecia totalmente impossibilitada.

Como ressaltamos em diferentes momentos, embora estejamos tentando pensar o realismo

no cinema, nenhum filme segue apenas uma matriz narrativa, mesmo porque os procedimentos de todas elas acabam se mesclando conforme são utilizados.

Em *O Espelho* identificamos algo muito próprio do cinema clássico. Em primeiro lugar a definição bem marcada da personagem principal e de seu objetivo. Não temos dúvidas de que o objetivo maior de Mina é chegar em casa, tanto na primeira, quanto na terceira parte do filme. É, de certa forma, esse norte que nos guia no filme. É instigante e cria expectativas em relação ao cumprimento ou não dessa meta.

Se o filme seguisse uma decupagem clássica, a jornada de Mina poderia ser mais estável e previsível, com acontecimentos que a empurrariam cada vez mais para perto de seu objetivo. Mas encontramos uma particularidade da construção narrativa de *O Espelho* que se refere à mistura de procedimentos muito próprios do cinema clássico com outros encontrados com frequência em filmes realistas.

Mais uma vez, isso reforça a ideia de que a utilização de um procedimento ou técnica específica não é suficiente para enquadrar o filme em uma categoria. Cada obra é única e deve ser pensada de dentro para fora. Ou seja, devemos primeiro olhar para o filme, para sua estrutura, para os conceitos que emergem dele, para que depois possamos perceber como ele possui ligações com certos estilos cinematográficos. Foi dessa maneira que Bazin conseguiu perceber uma nova forma dos filmes se relacionarem com o espectador que aparecia tanto nos filmes do neorealismo italiano, quanto no cinema de Orson Welles, por exemplo.

Percebemos em *O Espelho* que apesar da utilização dos procedimentos mais próprios do cinema clássico, não são eles que sustentam a estrutura do filme. Eles servem para criar uma linha guia, um norte para o qual o espectador pode olhar, mas os acontecimentos que aparecem durante a trajetória de Mina no filme não estão a serviço deles. Por exemplo, como citamos anteriormente, o encontro de Mina com o dublador e a conversa entre o taxista e a mulher. Existem ainda outros, como na primeira parte do filme, quando Mina está dentro do ônibus e começa a reparar no comportamento dos passageiros. Um rapaz e uma moça que estão flertando, uma senhora que conversa sobre a perda do marido, dois músicos que começam a tocar dentro do ônibus. É como se naquele momento, o objetivo de chegar em casa estivesse ficado em segundo plano e Mina se vê imersa em todos esses acontecimentos.

São eventos como esses, banais, do ponto de vista que Zavattini apontou, que entrecortam

a trajetória de Mina. São pequenos blocos de realidade não-funcionais, ou sejam, não servem propriamente aos objetivos clássicos que a personagem busca. A banalidade, segundo Deleuze, é importante porque ao menor desequilíbrio dos vínculos sensório-motores, ela pode revelar uma crueza e brutalidade visuais e sonoras que não eram esperadas. Pensamos esse jogo entre a busca pelo objetivo claramente e as interrupções com eventos cotidianos ser uma das particularidades de *O Espelho*.

Além disso, essas diversas interrupções e dificuldades que Mina encontra no caminho nos colocam em dúvida se o objetivo será cumprido ou não. Portanto, percebemos outra quebra no procedimento clássico e isso pode ser pensado de diferentes formas.

Na primeira parte do filme, a personagem nunca chega de fato a cumprir o objetivo, por conta da própria desistência de Mina. Nós nunca chegamos a saber como aquela história teria terminado, mas já somos logo impelidos para outra, sobre a Mina “de verdade”, cujo objetivo permanece o mesmo. Entretanto, Panahi não nos dá garantias de que ela chegará em casa. Ou seja, o objetivo está traçado, mas o final não pode ser previsto, como acontece numa narrativa clássica. Como David Bordwell apontou, no filme clássico o espectador não é passivo, ele consegue fazer hipóteses, porém dentro de um universo delimitado de informações que segue traçando um caminho em direção ao final previsto.

Em *O Espelho*, o espectador é confrontado a todo momento com encontros, acontecimentos, diálogos inesperados. Não estamos assistindo Mina atravessar o rio do alto de uma ponte, apontando para qual pedra ela vai pular agora. Pulamos as pedras juntos com a personagem, fazemos o caminho com ela. Dessa forma, o conceito de ambiguidade pensado por Bazin se faz muito presente. É através dele que participamos de forma ativa da história, nos confrontando com esses trechos de realidade que insistem sobre a história e que nos inserem cada vez mais dentro dela, conhecendo o mundo da personagem e sentindo as dificuldades que ela sente.

Novamente, o plano sequencia predomina nesta cena. A câmera fixa na porta da casa de Mina combinado com os sons de situações que acontecem fora do quadro nos deixam na posição de espera e de escuta. Nossa atenção fica dividida entre o que acontece na imagem e o que ouvimos no som até o momento em que o Sr. Habibi finalmente entra em quadro. O não corte da cena e a falta de direcionamento do nosso olhar, nos impele enquanto espectadores para

a relação de ambiguidade com a imagem, tal qual estabelecemos com a realidade, como propôs Bazin. Nos colocamos novamente no lugar de um espectador observador, como se estivéssemos parados na rua, olhando a cena acontecer, repetindo a mesma sensação que vivenciamos na primeira cena do filme, ao observarmos a travessia no cruzamento.



Ao mesmo tempo em que estabelecemos uma relação de participação ativa com a imagem, num processo de imersão no filme, Panahi insiste em sempre nos lembrar de que estamos assistindo a um filme. O reaparecimento da equipe frente as câmeras – no caso, a tia Bitá – e a própria conversa sobre a necessidade de Mina voltar a atuar, nos lembra de nosso lugar de espectadores que estão assistindo a um filme.

Essa insistência da equipe de que Mina continue no filme, embora ela já estivesse em casa, nos faz pensar que, de alguma forma, para eles, não havia terminado. Eles esperavam que ela continuasse utilizando o microfone para que pudessem continuar filmando, mas a própria menina põe um ponto final na história. Junto a isso, vem a discussão do embate da equipe com a realidade. Não importa tanto se esse momento foi criado pelo diretor ou não, mas sim que ele coloca à mostra a dependência da produção de um filme às condições do mundo real. A equipe pretendia filmar mais, mas a menina já havia chegado em casa, então, o que mais eles pretendiam? Até onde eles iriam? Até onde um filme pode ir?



Da mesma forma que Mina desiste de atuar, colocando um ponto final na primeira parte do filme, e Panahi é obrigado a tomar uma decisão que não estava prevista – tomando como base a lógica narrativa que o filme pretende – no final, ele também é obrigado a parar por causa da menina.

5.1.5 Algumas reflexões

Pretendemos neste ponto retomar alguns dos aspectos mais relevantes que observamos na análise das cenas, como forma de perceber como eles se relacionam mais detidamente com os conceitos que escolhemos como referência para pensar a construção da estrutura do filme e de que forma ele se aproxima do realismo.

O primeiro aspecto a se destacar é o uso do plano sequência. Presente em quase todas as cenas que trouxemos para a análise, esse procedimento se repete ao longo de todo o filme, sendo entrecortado por momentos em que a montagem segue um estilo mais clássico, invisível e com o ritmo acelerado.

A presença constante do plano sequência contribui para que pensemos *O Espelho* como predominantemente realista exatamente por conta da espectralidade que ele produz a partir disso. Como Bazin e Deleuze trataram em seus estudos, o não corte de uma cena faz com que o espectador estabeleça uma relação diferente com as imagens. Do ponto de vista de Bazin, essa

relação se aproxima essencialmente da relação que estabelecemos com o mundo uma vez que ele permite que entremos em contato com a ambiguidade intrínseca à imagem quando mostrada em sua duração. O mesmo podemos pensar sobre o tempo. Quando há a representação direta do tempo em uma imagem, podemos sentir a imagem em sua duração e perceber o tempo, numa relação similar a que os objetos têm com a realidade.

É dessa forma que a experiência do espectador com esse filme pode se assemelhar com a experiência que ele tem no mundo. Tentamos destacar essa relação em *O Espelho* principalmente nos momentos em que chamamos o espectador de observador. São momentos em que ele parece fazer parte do acontecimento, como se fosse alguém que acompanha Mina e a observa de perto, tentando fazer os passos que ela faz, tentando observar o espaço no qual ela está inserida, sem obter respostas óbvias. A cena da travessia no cruzamento, logo no início do filme, é a mais representativa desta relação, em que podemos acompanhar toda a movimentação da rua, sem saber ainda sobre o que se trata o filme ou quem são os personagens.

Como Larrosa descreveu em seu artigo, para ele, o real não é lógico, não é intencional e não é feito de causas e efeitos. Da mesma forma, observamos que o plano sequencia tenta nos colocar em contato com essa crueza das imagens que a câmera captou naquele momento, sem direcionamentos, sem explicações, mas representada em sua duração real. Por esse motivo, podemos pensar que no contato com as cenas construídas a partir do plano sequencia em *O Espelho*, o espectador estabelece uma relação de atenção tal qual aquela apresentada por Larrosa, que é perpassada pela vulnerabilidade e pela sensibilidade. O espectador se torna mais atento e se afasta de uma atitude que procura a lógica, a explicação ou a intenção.

Por conta disso, precisamos o tempo todo retornar à própria imagem para buscar respostas. Esta é outra característica importante que observamos no filme e que está inserida também na experiência com o realismo no cinema. O fato de sempre retornarmos à imagem por conta de alguma indeterminação faz parte da participação ativa que o espectador estabelece com as imagens. O filme não deixa brechas para que saíamos dele e busquemos respostas em outras dimensões. Somos forçados a ficar na imagem, a olhar para ela e, assim, irmos construindo os sentidos e estabelecendo as relações mais diversas com o que assistimos.

Outro aspecto que observamos durante a análise e que nos parece relevante ressaltar é a forma como Panahi consegue desviar a todo o momento do objetivo central da história. Como

comentamos, *O Espelho* carrega em sua estrutura narrativa uma característica muito própria do cinema clássico, referente à definição de um personagem principal com objetivos claros a serem alcançados. Notamos que a todo momento, Panahi insere na narrativa acontecimentos e situações que não servem propriamente ao cumprimento deste objetivo, como exemplificamos com a conversa do dublador e a discussão entre as duas pessoas no táxi. São esses momentos que abalam as características mais tradicionais do filme clássico de se tentar seguir a personagem.

Mesmo na cena final, quando Mina finalmente chega em casa, esse momento é entrecortado pelo áudio do Sr. Habibi com um cliente na loja de brinquedos e depois com o problema entre a equipe e a desistência da garota de continuar o filme. Sempre que nos colocamos na trilha do objetivo da personagem, Panahi nos desvia, perturbando nosso sistema sensorio motor com imagens, sons e situações que parecem desconectadas com as quais não sabemos bem como lidar.

Outra característica marcante que observamos em *O Espelho*, é o fato de Panahi não nos deixar esquecer que estamos assistindo a um filme. Isso se inicia no momento central, o qual chamamos de Ponto de suspensão, que é quando Mina desiste de atuar. Somos inseridos em outro movimento na história, o movimento de observar um filme que está sendo feito.

Esta situação desestabilizadora, coloca o espectador flutuando na situação, numa relação de espera, sem ação. O conceito de vidência trazido por Deleuze correlacionado com o conceito de atenção que trabalhamos se fizeram relevantes para pensarmos esta cena específica. Diante da situação, o espectador fica entregue à imagem, numa relação de ver e ouvir pacientemente, impossibilitado de resolver qualquer questão, de pedir ou dar explicações a respeito do que acontece.

Somos inseridos no problema, o vivenciamos juntamente com a equipe e fazemos proposições junto com eles. Não há espaço para olharmos de fora, somos obrigados a estar presentes, a ouvir e a sentir, indo de encontro à ambiguidade intrínseca ao acontecimento. A peculiaridade da cena está, porém, no fato de que, ainda assim, continuamos assistindo a um filme. Este momento de suspensão, que aos olhos adquire um caráter documental, como um making-of, não é menos filme do que *o filme*. Ele, na verdade, é peça-chave para o restante do desenvolvimento da história e é o que influenciará sensivelmente a participação do espectador

na narrativa.

Embora saibamos que muitos outros aspectos tenham sido observados na análise – e também fora dela – destacamos esses três por pensarmos que agregam e correlacionam bem os conceitos que nos propusemos a estudar na pesquisa. Além disso, foram estes os aspectos que nos fizeram pensar de que forma o filme se relaciona como realismo cinematográfico, tal qual proposto por André Bazin nos estudos que apresentamos no início deste trabalho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos neste trabalho observar como se constitui o realismo no filme iraniano *O Espelho* a partir, principalmente, de três conceitos que nos foram suscitados a partir da própria obra: ambiguidade, tempo e atenção. Cada um desses conceitos foi pensado a partir da proposta de um autor, respectivamente, André Bazin, Gilles Deleuze e Jorge Larrosa.

Nos detivemos, num primeiro momento, a fazer um estudo teórico a respeito da proposta de cada autor, procurando não só entender os três conceitos, mas também o contexto no qual estão inseridos.

De início, apresentamos as análises de Bazin sobre o surgimento de um novo tipo de relação entre o espectador e a imagem, observados por ele a partir dos filmes do pós-guerra na Itália, chamando este momento de neorealismo italiano. Bazin identificou em diferentes filmes certos procedimentos que acabam provando uma participação mais ativa do espectador, em relação ao que proporcionava o “antigo realismo”. Procedimentos como o plano sequência, a profundidade de campo e certos artifícios referentes à escrita do roteiro e desenvolvimento da história, como os blocos de relatos, foram algumas das características observadas por Bazin, que achamos pertinentes para pensarmos nossa análise.

O que nos interessou nos estudos de Bazin foi destacar a forma como ele articulou o conceito de ambiguidade na relação entre o espectador e o filme. Mais do que os procedimentos – que são essenciais para percebermos a estrutura do filme – Bazin estava interessado nesta nova relação em que o espectador passa a ter com a imagem, muito próxima do que ele mantém com a realidade. Isso porque a realidade é, essencialmente, ambígua, e certos procedimentos conseguem sustentar essa ambiguidade na imagem e colocá-la em contato com o espectador. E este foi o ponto que procuramos nos deter para observar como se deu a espectadorialidade em *O Espelho*.

Dando continuidade ao pensamento sobre o realismo no cinema, Gilles Deleuze retomou as ideias de Bazin, articulando a relação entre as imagens e o espectador com o pensamento. Para isso, destacamos alguns argumentos presentes em seu livro “A Imagem-Tempo” (2007), em que ele reflete sobre o surgimento da nova imagem no cinema do pós-guerra, principalmente, a partir da forma como o tempo passou a ser trabalhado nos filmes.

Em suas articulações com o pensamento, Deleuze nos apresenta dois tipos de imagem no cinema, a imagem-movimento e a imagem-tempo. A primeira é entendida como aquela em que o tempo é representado indiretamente, ou seja, a partir de cortes, montagens, elipses e diversos outros procedimentos que são mais presentes no cinema clássico. Na segunda, o tempo é representado diretamente, ou seja, em sua forma pura. O espectador se relaciona com a imagem a partir da duração do tempo, percebendo o tempo na imagem e percebendo seu próprio tempo nesta relação. Essa característica é identificada por Deleuze como sendo mais específica do cinema moderno. Essa perspectiva de Deleuze nos trouxe, assim, mais elementos para pensarmos o que pode constituir o realismo no cinema. Procuramos observar em nossa análise como o tempo foi trabalhado por Panahi, acreditando ser uma característica essencial para compreender a espectadorialidade de *O Espelho*.

Para pensar o conceito de atenção e como ele está articulado tanto dentro da construção narrativa quanto na relação entre o espectador e o filme, tomamos como referência o estudo que Jorge Larrosa desenvolveu no artigo “Desejo de realidade – Experiência e alteridade na investigação educativa” (2008). Suas ideias foram de extrema importância para esta pesquisa porque, para falar sobre a atenção, Larrosa percorre um caminho no qual ele tenta entender o que constitui nossa experiência, entendendo-a como a relação que estabelecemos com nós mesmos, com os outros e com o mundo. O mundo, nesse caso, pensado como o real.

Larrosa não estava pensando o cinema em seu texto. Tendo como foco a investigação educativa, ele agrega a nosso trabalho uma perspectiva mais ampla sobre a experiência e um certo tipo de atenção que podemos ter com o mundo. Tentamos aproximar, assim, esta perspectiva de nossos objetivos, pensando a experiência com o filme realista a partir de uma certa atenção que ele demanda do espectador.

Tendo como principais referências as ideias que apresentamos, partimos para a análise do filme. Mas antes de falar sobre o filme em si, gostaríamos de expor alguns aspectos e dificuldades dessa experiência enquanto pesquisadores.

Como argumentamos em vários momentos deste trabalho, achamos necessário pensar o filme a partir dele mesmo e não do que está fora da imagem. Foi possível perceber como há uma camada escondida na história que está sendo contada, mesmo que não possa ser explicada de forma óbvia. Percebemos que há algo a mais pelo uso das metáforas, jogo de palavras, encontros

e diálogos que parecem deslocados da história principal. Em *O Espelho* há uma ambiguidade intrínseca à narrativa que aparece em acontecimentos inesperados, informações a respeito de como vivem aquelas pessoas que são simplesmente apresentados a nós sem que tenhamos que fazer algo com eles. É um filme, desse ponto de vista, que dá a pensar, que nos coloca em movimento e nos insere naquela realidade distante da nossa.

O momento da análise nos trouxe várias reflexões sobre nosso trabalho enquanto pesquisadores. Como Aumont e Marie apontaram, uma análise nunca acaba, sempre haverá algo a mais para falar sobre o filme exatamente porque não há uma só forma para fazê-lo. Por diversos momentos durante a análise, sentimos que poderíamos ir além do que já havíamos feito. Mas exatamente pela impossibilidade de dar conta de tudo que o filme pode evocar, procuramos nos deter nos conceitos que nortearam a pesquisa. Foi preciso estabelecer um momento para parar a análise, entendendo que ela não está acabada e que poderia ser estendida e ampliada em uma pesquisa de maior duração.

Assim, procuramos nos focar na espectadorialidade do filme perpassada pelos conceitos que definimos em nossa hipótese. Não iremos estabelecer conclusões ou verdades, mas apenas percepções e tendências que observamos, tentando inserir o filme em um pensamento mais abrangente sobre o cinema realista.

Em *O Espelho*, percebemos como os diferentes artifícios de construção de imagem – numa mistura entre aqueles mais próprios do cinema clássico e aqueles encontrados no cinema realista – são utilizados, colocando o espectador em contato com uma obra essencialmente ambígua que se encontra mais aberta à participação.

Principalmente através do uso do plano sequência, ou seja, da representação do tempo em sua forma mais direta, sem cortes, e da tentativa de Panahi de sempre desviar nosso foco de atenção ao que está sendo mostrado, estabelecemos uma relação de ambiguidade com a imagem, o que demanda uma atitude mais atenta, sempre aberta, disponível e vulnerável ao que pode surgir no contato com o filme.

Como nos disse Larrosa, a realidade não é lógica, não é óbvia, não é causa e efeito, mas é uma profusão de acontecimentos e sentimentos que nos arrebatam a todo momento e é preciso tempo, paciência e atenção para lidarmos com tudo isso. Assim nos sentimos ao assistir e analisar *O Espelho*, flutuando nas situações e nas indeterminabilidades, sempre nos questionando a

respeito do que acabamos de ver e tentando entender o jogo que Panahi estabelece. Isso só é possível porque Panahi nos força a olhar para a imagem, a sempre retornar a ela em busca de possíveis respostas para o que estamos assistindo.

O diretor nos coloca no filme, nos insere e nos faz participar da história e também, de certa forma, do mistério de se fazer um filme composto pela complexa relação realidade-filme-espectador. Mina é a personagem principal, mas não é uma personagem que se submete às exigências do filme. Ela toma as rédeas da situação e o filme é obrigado a seguir outros rumos, sem saber bem onde aquilo tudo vai dar. E nós, espectadores, vamos seguindo este caminho, também na espera, na escuta. Enquanto isso, os encontros inesperados de Mina com as pessoas na rua de Teerã, os diálogos, debates que parecem desconectados da história principal, nos contextualizam na realidade em que o filme está sendo feito e, ao mesmo tempo, na realidade em que a personagem está.

O Espelho não é um filme de certezas, é um filme de muitas dúvidas, ambiguidades e surpresas. Seguindo o caminho trilhado por Bazin, da mesma forma que estabelecemos uma relação de ambiguidade, incerteza, espera e paciência com a realidade, estabelecemos com este filme e é desta forma que enxergamos o realismo emergir em *O Espelho*.

Ele é um filme que se faz conforme o assistimos, sem nos dar muitas garantias a respeito de qual será o final, embora tenhamos em mente o objetivo da personagem: chegar em casa. Uma das únicas informações concretas que Panahi nos oferece é a de que estamos assistindo a um filme e, a partir de seu ponto de suspensão, o cineasta não nos deixa esquecer disso.

Da mesma forma acontece na travessia do rio. Se estamos de um lado da margem, que a outra margem está nos esperando, sabemos que podemos chegar ao outro lado. Mas vamos saltando de pedra em pedra, calmamente fazendo nossa travessia, escolhendo qual caminho seguir, tendo em mente apenas uma certeza: a de que vamos nos molhar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

BAZIN, André. **O cinema-ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – volume II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

KIAROSTAMI, Abbas. Epígrafe. In: ISHAGHPOUR, Youssef. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de São Paulo, 2004.

LARROSA, Jorge. Desejo de realidade – Experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (orgs.) **Filosofia, aprendizagem, experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 185-193.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a crise do cinema clássico**. Disponível em: <http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto_machado.pdf> Acesso em: 6 nov. 2014

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MIGLIORIN, Cezar. Cinema e escola, sob o risco da democracia. In: **Revista de Educação Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 9. janeiro/julho 2010, p.104-110.

_____. Por que escrevo sobre um filme? In: **Revista eletrônica Cinética**. junho, 2006. Disponível em < <http://www.revistacinetica.com.br/porquescrevo.htm>> Acesso em: 20 dez 2013

ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the cinema. In: CURLE, Howard; SNYDER, Stephen (orgs.). **Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2000, p.50-61.