



Análise do Dispositivo Narrativo Fílmico em *Dez*, de Abbas Kiarostami¹

Georgia da Cruz Pereira²

Universidade Federal do Ceará

Resumo

O presente trabalho analisa o filme *Dez*, do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, a partir da perspectiva narrativa, buscando identificar de que maneira o dispositivo narrativo desenvolvido pelo diretor atua na construção da narrativa. O presente artigo trabalha a partir da análise de como se dá a construção do dispositivo narrativo cinematográfico, suas especificações e características, a natureza das imagens obtidas, os acontecimentos e situações suscitados. Este estudo realiza, assim, através da metodologia da análise fílmica uma discussão sobre os métodos empregados por Kiarostami e o resultado alcançado pelo filme em questão.

Palavras-chave

Cinema Iraniano; Dispositivo; Narrativa.

1. As Teorias da Narrativa

1.1 Narrativa Cinematográfica

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles” (BERNARDET, 2004; p.16). A afirmação de Jean-Claude Bernardet no que concerne à análise fílmica diz respeito às muitas teorias que se propõem a estudar a narrativa cinematográfica e, no mais das vezes, terminam por estudar a história do filme e erigir uma série de interpretações sobre ele, travestidas de análises.

A respeito do que seja a narrativa cinematográfica, André Parente (2005; p.253) nos explica que em geral ela “é descrita como o dispositivo, por excelência, por meio do qual o cinema representa, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta uma segunda vez”. Segundo ele, a narrativa “não é a representação ou a relação de um acontecimento,

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Georgia da Cruz Pereira (georgia.cruz.pereira@gmail.com) é graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e especialista em Meios Audiovisuais Eletrônicos. Atualmente, desenvolve estudos sobre cinema e audiovisual no Mestrado em Comunicação Social da UFC. Suas áreas de interesses são: Comunicação; Jornalismo; Cinema e Audiovisual; Narrativa Audiovisual; Documentário; Artes Visuais; Análise de Obras de Arte; Teoria Literária; Intersemiose; Literatura; Crítica da Arte.



mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar em que este é chamado a se reproduzir” (PARENTE, 2000; pp.13-14).

Dessa forma, as imagens são elas próprias acontecimentos e não devem ser relegadas a segundo plano, a elemento secundário ou mera estrutura de acomodação de um discurso, nem tão somente suporte para o narrador ou composição de uma representação.

Os estudos da narrativa fílmica são condicionados por aqueles estudos que abordam a narrativa de um modo geral, que por sua vez estão relacionados à concepção do que venha a ser a narrativa para cada teoria, pressuposto a partir do qual tais estudos são formulados.

Daí advém, em parte, o porquê de em diversas teorias a narrativa cinematográfica ser tomada para análise com parâmetros lingüísticos, estabelecidos para analisar a narrativa textual escrita e que acabam por não levar em consideração a narrativa como um fato cinematográfico, deixando de relacioná-la a processos fílmicos e imagéticos (PARENTE, 2000).

A narrativa é vista por Parente como uma função criadora daquilo que é contado, além de abarcar o que quer que seja necessário para tanto. Dessa forma, “a narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os personagens e as coisas” (PARENTE, 2005; p.259). A narrativa é dividida entre a narrativa verídica e a não-verídica, vistas a partir dos processos narrativos imagéticos que condicionam.

Essas narrativas se diferenciam em vários aspectos tais como a dimensão da narrativa, os atos narrativos e os componentes materializados, ações e objetos que compõem a situação ou história, personagens e suas relações com as situações, e principalmente em relação ao mundo fabricado por elas. “Diferentemente da narrativa verídica, a narrativa não-verídica exprime um porvir múltiplo do mundo, que afeta tudo o que se torna dele, mesmo aquele que a conta e a escuta ou vê” (p.261).

1.2 Narrativa e Dispositivo

A visão do cinema como um dispositivo surgiu no contexto dos anos 1970 e levava em conta características além da própria imagem, como sua recepção. Esse conceito surge “entre os teóricos estruturalistas franceses, Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel, para definir a disposição particular que caracteriza a condição



do espectador de cinema, próximo do estado do sonho e da alucinação” (PARENTE, 2005).

Ismail Xavier explica que essa teoria do dispositivo vinculava o aparato técnico a questões ideológicas e que essas estavam ligadas à “desmistificação do sujeito e da consciência como entidades autônomas (Marx, Nietzsche e Freud)” (XAVIER, 2005; p.175). Um dos nomes que aqui podemos destacar é o de Baudry, que via esse dispositivo com um aparato ideológico vinculado à “vontade burguesa de dominação criada pela imagem perspectivada. Esta produz uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista que remete a essa vontade de dominação” (PARENTE, 2005).

Outros estudos apontavam, ainda, um caráter discursivo ao dispositivo. Uma maneira de simulação cinematográfica, com seus efeitos de representação cinematográfica e que tem sua base no cinema narrativo clássico, em particular o hollywoodiano.

No entanto, André Parente (2005) compreende o dispositivo cinematográfico apresentando três dimensões: uma dimensão arquitetônica, uma dimensão discursiva e uma dimensão tecnológica, que vai da câmera ao projetor.

Alguns teóricos do cinema contemporâneo, em grande parte inspirados pela obra de Deleuze, Foucault e Lyotard, cada um a seu modo, problematizam a questão do dispositivo, pelo menos por duas razões. Em primeiro lugar, para mostrar que o cinema, enquanto dispositivo, produz uma imagem que escapa à representação, aos esquematismos da figura e do discurso, à linguagem e suas cadeias significantes, à significação como processo de reificação. Por outro lado, cada um a seu modo, descobre por trás das alianças que o cinema estabelece com outros dispositivos e meios de produção imagética, um processo de deslocamento deste em relação as suas formas de representação dominantes. (PARENTE, 2005)³

No cinema contemporâneo, e na sua relação com as novas mídias, quando se fala em dispositivo pode-se, dentre outras noções existentes, associar ao dispositivo arquitetônico do cinema, ligado à projeção, que pressupõe uma estrutura determinada para seu funcionamento; ou, em outro caso, ligar a uma concepção de dispositivo narrativo, aquele que proporciona a realização dos acontecimentos na narrativa e no mundo.

No primeiro caso, essa idéia de dispositivo vem acompanhada da noção de “dispositivo modelo”, que está ligado a uma configuração do espaço e do tempo, tal

³ Texto inédito, cedido pelo autor.



como define Dubois, “que valem e significam tanto ou mais por elas mesmas quanto pelas imagens que nelas aparecem” (DUBOI, 2004; p.101).

Podemos achar relação dessa definição de dispositivo com os elementos espaciais constitutivos de uma sala de cinema, por exemplo, que pressupõe uma sala escura, poltronas voltadas numa só direção, projeção numa tela, espectadores sentados e quietos, silêncio e atitude, em geral, contemplativa frente às imagens.

A outra noção de dispositivo – e que será adotada na análise que se segue – diz respeito ao dispositivo como estratégia narrativa, como compreende Cezar Migliorin (2005). Este dispositivo é a própria motriz da narrativa, do movimento, sendo dotado de capacidade para produzir os acontecimentos.

Dessa forma, a construção e a ativação do dispositivo é o que inicia a narrativa fílmica, através de uma estrutura criada em que os personagens estão inseridos e nela atuam. Nessa concepção, o dispositivo deixa de ser algo exterior à narrativa e se converte em parte integrante da narrativa, em agente dessa narrativa que passa a acontecer após sua ativação num tempo e num espaço determinados.

A respeito da formulação e configuração desse dispositivo narrativo, Migliorin (2005) explica que “o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos”.

Dentro dessa utilização do dispositivo como fundamentador de uma narrativa, pode-se dizer que o artista/diretor realiza um corte no tempo e no espaço, pois o que acontece dentro do dispositivo está isolado dos demais acontecimentos do mundo, está preso a uma temporalização própria da estrutura narrativa a qual está inserida e tal situação se insere dentro de um “presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação” (MIGLIORIN, 2005).

Essa narrativa só existe enquanto o dispositivo está ativado, este presente absoluto se desfaz quando o acontecimento é terminado e o dispositivo desmontado.

Neste sentido, a narração via dispositivo coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida, nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o



passado - nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares -
nem dá pistas para o futuro. (MIGLIORIN, 2005)⁴

Migliorin afirma que a utilização desses dispositivos está baseada numa vontade de referenciar as obras audiovisuais que dele se utilizam, no real, criando uma situação que só existe em quanto dispositivo, num processo de “ativação do real”.

2. O Dispositivo como Estratégia Narrativa

2.1 *Dez*: mulheres e caminhos de Kiarostami

Dez seqüências filmicas aparentemente independentes e justapostas. Assim poderíamos simplificadamente explicar o filme de Abbas Kiarostami que, a propósito da quantidade numérica de seqüências, se chama *Dez*. Filmado no interior de um carro, o filme fala, dentre tantos outros assuntos, das mulheres iranianas, por mais universais e válidos que todos os seus questionamentos, dúvidas, realidades, desafios, dificuldades, aspirações *ad infinitum* sejam.

O carro em questão é guiado por uma jovem mulher, Mania. Divorciada do primeiro marido e mãe de um garoto de 10 anos. Recém casada com outro homem, Mortaza, ela sofre as pressões de uma sociedade extremamente patriarcal que tende a ver com maus olhos as mulheres que priorizam sua vida profissional ao invés de dedicarem-se exclusivamente à família e criação dos filhos.

É seu próprio filho, Amin, quem a julga e recrimina, é ele quem nos dá uma mostra dessa pressão a qual Mania, bem como as mulheres daquela sociedade, está submetida. Amin aciona discussões sobre a moral e a postura masculina daquela sociedade, questão que será tratada ao longo do filme nos muitos diálogos que o permeiam. *Dez* apresenta fortes traços da cultura iraniana e aborda várias questões como a relação entre mulher e sociedade, algumas determinações de ordem moral, legal e religiosa.

Ao longo de *Dez*, Mania dá carona a outras mulheres, todas elas com concepções de vida e perfis bem distintos, trabalhando essa multiplicidade de perfis femininos a partir da singularidade de cada uma delas. Cada personagem é única e como tal é tratada. Pelo banco do passageiro passam a irmã de Mania, uma senhora idosa bastante religiosa, uma moça que foi rechaçada pelo noivo com quem sonhava casar, uma

⁴ Texto disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>



prostituta que encara a vida como uma eterna troca, e o filho da motorista, Amin, como já havíamos dito.

As conversas são intensas e de uma variedade temática bastante significativa e, a esse respeito, Alberto Elena (2002) nos diz que “*Dez* é um filme de extrema crueza na apresentação dos problemas e dos pontos de vista de seus personagens, que discutem sobre temas completamente inéditos no cinema iraniano contemporâneo: amor, desamor, sexo, prostituição, aborto, droga ou corrupção da justiça são apenas algumas das palavras-chave no particular léxico da película”⁵ (p.257).

Essas palavras surgem em contextos variados, à medida que a motorista vai ou volta de algum lugar pelas ruas de Teerã com um passageiro por vez a bordo. O destino pouco importa, pois é o percurso a ser realizado, o caminho, que é o mais importante. Assim não se sabe para onde Mania leva cada uma de suas passageiras ou onde realmente fica a casa da avó tão solicitada por Amin como destino. E aqui vemos uma característica importante da obra de Kiarostami que o acompanha desde seu primeiro curta (*O Pão e o beco, 1973*): o prazer da trajetória.

O prazer está no caminho que se percorre, no que se encontrará por lá, no que se ouvirá, nas pessoas que encontrará e nas histórias que se tornarão conhecidas, nas revelações que serão feitas, nas lágrimas derramadas, nas palavras caladas. As informações não estão pré-estabelecidas. Cabe ao espectador descobrir o que o filme tem a dizer, como será o filme.

Essa tendência está presente em praticamente todos os seus filmes, como *The Traveller, Onde está a casa do meu amigo?, Gosto de Cereja*. Bernardet (2004) fala que essa característica kiarostamiana está ligada, muito provavelmente a um desejo de deixar as coisas em aberto, inconclusas. Mais importante do que chegar a algum lugar é pôr-se em marcha, é ir.

Podemos aqui falar de outro princípio de Kiarostami: o princípio de incompletude. Sempre falta algo para que possamos firmar os pés num chão seguro. O que fica não é a resposta a alguma indagação, a resolução de alguns problemas, mas o não-saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. A certeza, nunca. O que fica é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. O que importa na busca é o seu dinamismo, não o seu objetivo. (BERNARDET, 2004; p.57)

⁵ *Diez* es un filme de extrema crueza en la presentación de los problemas y los puntos de vista de sus personajes, que discuten sobre temas completamente inéditos en el cine iraní contemporáneo: amor, desamor, sexo, prostitución, aborto, droga o corrupción de la justicia son tan sólo algunos de los términos clave en el particular léxico de la película



Outro elemento bastante recorrente na obra de Kiarostami e que em *Dez* – e também na presente análise que se segue - tem importância fundamental é o carro. Jean-Claude Bernardet (2004) chega a chamar de obsessiva a presença de automóveis nas obras do cineasta. Há carros em *O vento nos levará*, *Através das Oliveiras*, *Ten on 10*, *Na ordem e na desordem?*, e em muitos outros filmes do cineasta.

Essa estética do carro funciona como aporte físico para os filmes de buscas e objetivos, serve de meio para os filmes de trajetórias e funciona como espaço para que um universo seja criado, uma vez que em alguns filmes, especificamente *Dez* e *Ten on 10*, o cineasta trabalha com uma ausência aparente de mise-en-scène em decorrência da utilização do carro. Há uma predileção de seu uso por parte do cineasta e ele próprio o admite ao dizer que o carro favorece o acontecimento de determinadas situações.

Kiarostami começa a trabalhar o carro desde o início de sua carreira como diretor de cinema; encontram-se carros, circulação, motoristas e passageiros em vários filmes de curta metragem que realizou no Kanun (Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e dos Jovens Adultos). Por exemplo, em *Experiência* (1973) um garoto de uns catorze anos atravessa perigosamente no meio dos carros, segurando uma bandeja cheia de copos de chá; *Na ordem e na desordem?* (1981) é um filme didático sobre o respeito aos sinais luminosos. Mas, mesmo antes de ser cineasta, Kiarostami já tinha ligação com essa temática. (...) Conseguiu um emprego no Departamento de Rodovias e Trânsito, onde permaneceu por uns treze anos e trabalhou até como guarda de trânsito. (MARTINS apud BERNARDET, 2004; p.42).

Em *Dez*, o veículo foi escolhido como ambiente ideal para filmar mulheres devido às restrições existentes no Irã para a captação de suas imagens. No país, as mulheres têm de se cobrir com o véu em locais públicos e na presença de pessoas alheias à família, o que torna inviável qualquer tentativa de registrá-las em situações mais íntimas ou mais verossímeis.

“Se o carro foi uma solução para filmar mulheres num ambiente mais ou menos íntimo (quando estão de carro elas têm de se cobrir com o véu, porém costumam afrouxá-lo), é também uma solução que dá continuidade a uma forma que já estava presente na obras anteriores.” (BERNARDET, 2004; pp.27-28).

Apesar de manter elementos auto-reflexivos e característicos de suas produções anteriores, Kiarostami introduz aqui uma personagem principal até então inédita em seus filmes: a mulher. Anteriormente, todas as suas personagens principais eram



homens e a figura feminina estava relegada a um segundo plano, a menções por meio das personagens masculinas e papéis coadjuvantes. Essa ausência, segundo o próprio cineasta, em muito se devia às restrições de se filmar com mulheres.

No nosso país, há a obrigação de mostrar as mulheres com o véu. Ora, mostrar uma mulher que sai da cama com o lenço, é muito irreal. Mesmo que ela tenha de ir tomar um duche, deve estar coberta. Na vida, ela não está, mas o cinema impõe esta obrigação. Mostro-as na rua, onde elas são realmente obrigadas a usar o véu e é muito mais real. (BLOUIN e TESSON, 2002).

E nesse primeiro intento de mostrar mulheres em seus filmes, Kiarostami chega a um extremo: o de preencher a tela com mulheres. Se antes elas estavam ausentes e aparentemente esquecidas em suas produções, em *Dez* elas dominam a cena, as temáticas em questão são por seus diálogos definidos, o universo feminino permeia toda a narrativa.

2.2 O carro como dispositivo

Formado por dez seqüências filmicas, *Dez*, de Abbas Kiarostami, pode ser considerado como um filme que se utiliza de um dispositivo como estratégia narrativa. Isso se deve ao fato de haver a criação e a utilização de um dispositivo que possibilite acontecimentos na obra filmica.

O dispositivo em questão consiste de um automóvel, duas câmeras fixas direcionadas, respectivamente, para os bancos do passageiro e do motorista. Simples e engenhoso, o dispositivo de *Dez* proporciona uma série de encontros e conversas, por ocasião do seu acionamento.

Em cena, das duas personagens necessárias para que o dispositivo seja ativado, sempre temos a imagem de apenas uma personagem por vez. Em geral, há a alternância de planos que variam de acordo com o ritmo das conversas suscitadas pelo dispositivo. A imagem, o quadro, é bastante simples e sua composição se repetirá em todas as demais seqüências ou episódios.

Quando a câmera está direcionada para o passageiro, tem-se a situação de maior variação do ponto de vista da alteração de personagens na imagem. À esquerda tem-se a janela do passageiro, no centro do quadro o passageiro (quando o vemos) e um pouco atrás vemos a janela traseira esquerda do veículo. A câmera está posicionada de modo a



que não se possa ver o banco traseiro ou o pára-brisa traseiro, nem qualquer outra parte do veículo além da janela esquerda, o banco dianteiro e seu ocupante, como já dissemos. Essa imagem sofrerá seis variações de personagem, sendo cinco mulheres e um menino, ao longo dos dez episódios.



Composição de quadro do passageiro

Na câmera da motorista tem-se uma composição de quadro bastante semelhante, uma vez que simetricamente o automóvel dispõe, praticamente, de todos os elementos visuais tanto do lado esquerdo quanto do direito, a diferença está no elemento volante, que vemos em quadro sempre, da motorista, que quando aparece, é invariavelmente a ocupante desse lado do carro – diferente dos passageiros que são mutáveis – e do posicionamento da janela no quadro, haja vista que quando temos o passageiro em cena, a janela está do lado esquerdo da tela; e quando temos a motorista, a janela está do lado direito do quadro.



Composição de quadro da motorista

A utilização do carro para compor o dispositivo dispensa a elaboração de uma mise-en-scène no sentido convencional – estúdios, cenários - e os únicos aparatos técnicos utilizados são as câmeras de captura das imagens. Essa quase que completa ausência da equipe de filmagem, bem como do diretor, foi definida por Kiarostami como uma forma de deixar atores não-profissionais mais à vontade e causar menos interferências durante as filmagens das cenas. Com isso, o diretor, nas palavras do próprio Kiarostami, atua como um treinador de futebol.

Quando eliminamos o grupo de pressão, conseguimos eliminar o próprio realizador, num momento particular. É preciso exercer a função de realizador antes do início da rodagem. Semanas e meses antes, é preciso começar a trabalhar e, quando começa a rodagem, é preciso apagarmo-nos, desaparecer. É o que eu faço. Como um treinador de futebol, é preciso preparar bem o grupo antes do início e quando eles começam a jogar, é só preciso olhar e verificar. (BLOUIN e TESSON, 2002)

A iluminação das cenas é proporcionada naturalmente pelos ambientes por onde o veículo vai passando, assim há uma extrema variação de luz de um episódio para outro e até mesmo na relação plano-contraplano, uma vez que em determinado momento temos a situação de luz extremamente estourada no lado do passageiro e de sombra no lado da motorista.

Semelhantemente a outros filmes seus, neste filme o trato com a imagem do ponto de vista estético convencional não é a preocupação de Kiarostami. Com certeza podemos falar de uma plasticidade e de um trato da imagem, podendo o cineasta estar até preocupado com o resultado imagético final a ser obtido. No entanto, percebe-se uma preocupação muito maior com o que vai ocorrer perante a câmera, com a movimentação em cena, com os diálogos, com o desenrolar ou não dos fatos.

A imperfeição da aparência da obra resultante, ou seja, os enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação e ritmo da montagem enfatizam que a idéia, o *que* se põe em cena, é o que realmente importa, e não o *porquê*. Assim a técnica é simplesmente encarada como um instrumento necessário para se atingir algo ou, como diz André Bazin: “Toda técnica remete a uma metafísica” e Bernardet: “A técnica só importa enquanto remete a algo que a ultrapassa, sem o que não se justifica (BERNARDET, 1994; p.56)”. (MELEIRO, 2006; p.110)



Outro elemento que compõe a cena é o som. O som de *Dez* é composto por som direto – o barulho do trânsito com seus motores e buzinas, o barulho das caixas de som que convocam os fiéis às orações nos mausoléus em fins de tarde – e também as vozes das personagens, seus risos, expressões onomatopaicas, choros.

Aqui o som tem uma importância fundamental, uma vez que é através da fala das personagens que tomamos conhecimento das situações, Bernardet (2004) chega a falar numa relação temática evidenciada pelos diálogos das personagens. Aqui percebe-se uma outra característica Kiarostamiana: seus filmes possuem, segundo Bernardet (2004), uma poética baseada na dissociação entre som e imagem. Isso fica claro quando não vemos, durante os dezesseis minutos do primeiro episódio, o rosto da motorista, mas sabemos que ela está lá pela sua voz.

Os diálogos criam uma área temática (algo como: a situação da mulher ou da mulher de classe média no Irã ou na sociedade contemporânea) que não gera ação nem decorre dela. Isso não quer dizer que *Dez* seja desprovido de qualquer ação dramática, mas elas como que ocorrem atrás do filme, e delas só nos chegam ecos. (BERNARDET, 2004; p. 94)

Montados de maneira descontinuada, os episódios são iniciados por uma contagem regressiva que começa em 10 e vai até um, com um contador à moda das *bandes start*. Essa contagem evoca uma circularidade e uma eterna continuidade, se analisarmos do ponto de vista numérico, uma vez que ao mesmo tempo em que o filme começa, ele já está no número final de sua contagem. Assim, no primeiro episódio temos o número 10 e no décimo episódio temos o número 1, o que dá idéia de que ao final tudo recomeça, numa circularidade experimentada também nas imagens, que de certo modo carregam consigo elementos de repetição, também característica da obra de Kiarostami.

Durante as gravações de *Dez*, Kiarostami estava escondido no banco de trás do carro, de modo a não aparecer visualmente nas cenas. A motorista estava com fones de ouvido pelos quais recebia as orientações do diretor a respeito de como deveria proceder e o que deveria ser dito. Em algumas cenas, vê-se a protagonista ajustando o véu. O diretor informa que esse gesto, na verdade, serviria para ajustar os fones. Ele é bastante perceptível no episódio da prostituta. O cineasta revela de que forma não só nesse episódio, bem como em todo o filme, se deu sua relação com a motorista, de modo a



que ele pudesse, por mais que tentasse se apagar de cena, conduzir o ritmo dos acontecimentos.

Ela tinha o microfone na orelha e ela ouvia o diálogo que eu lhe pedia para repetir. (...) Não podíamos dar-lhes uma total liberdade. Era o que me interessava: tudo é muito controlado... e em total liberdade. (BLOUIN e TESSON, 2002)

Considerações Finais

Com as mudanças de perspectiva a respeito da noção de dispositivo, este pode ser visto como uma estratégia narrativa cinematográfica. Como exposto anteriormente, o dispositivo passa a ser visto como um mecanismo interno do filme e sua ativação possibilita que os acontecimentos se processem, faz com que haja a formulação de narrativas audiovisuais e delas também é parte integrante.

Em *Dez* percebe-se a criação de um dispositivo narrativo. Esse dispositivo pode ser sintetizado na figura do carro. É dentro dele que as câmeras estão, é dentro dele que viajamos por vários pontos de Teerã e o mais importante: é dentro dele que a narrativa acontece. Uma narrativa construída de maneira fragmentada e com um aspecto de independência entre cada um dos dez episódios que compõem o filme. No entanto, essa aparente independência se mostra, na verdade, como interdependência. Não é uma independência imagética ou de continuidade, aos moldes das narrativas clássicas e montagens à lá Griffith. O que acontece em *Dez* é uma interdependência temática, que é reforçada por meio da repetição e da circularidade tão marcantes e presentes durante seus 90 minutos.

Ao dizermos que o que aqui acontece é uma interdependência temática, com base na análise exposta, as temáticas surgem a partir dos processos de ativação do dispositivo. Essa ativação proporciona um campo aberto para os diálogos, para as relações interpessoais, para que os acontecimentos surjam ou não. Essa relação de interdependência temática possibilita a percepção desse filme de duas maneiras.

A primeira diz respeito à forma fragmentada, e porque não múltipla, com que a narrativa é construída. Se as seqüências em *Dez* não sofrem grandes variações no que diz respeito a movimentos e ângulos, elas com certeza permitem a criação de um espaço extremamente variável quanto às temáticas. Cada episódio terá seu próprio argumento, seus próprios conflitos, a própria interligação entre personagens, a sua construção



narrativa como se fosse ele próprio um filme autônomo, uma relação de independência aparente, como já a denominamos.

A segunda forma diz respeito à percepção dessa narrativa como uma junção de todos esses fragmentos aparentemente independentes de modo que possamos percebê-la como uma narrativa, possibilitando a interação entre elementos visuais, temáticos, sonoros e o fato de se passarem num mesmo dispositivo. Aqui podemos citar como exemplo dessa junção de episódios e dessa unificação da narrativa a figura da motorista, que participa de todos os episódios e serve de guia para que possamos ir à busca da ponta do fio de Ariadne que nos permitirá compreender os procedimentos narrativos empregados para a construção do filme. Outro elemento aqui é a própria figura feminina, que em geral aparece de maneira generalizada, tanto personificada, quanto tematizada por meio das conversas propiciadas pela ativação do dispositivo.

Por esses procedimentos compreendemos os próprios mecanismos e formas de funcionamento do dispositivo. De que maneira ele é ativado e desativado, quais as partes que compõem essa estrutura, de que forma o diretor se utiliza desse dispositivo? O que acontece quando o dispositivo está em funcionamento? A variação imagética e sonora, sua relação, a própria questão temática, são alguns dos elementos que no decorrer da análise pudemos perceber como respostas a esses questionamentos.

Assim, a estrutura aparentemente simples de *Dez* se mostra bem mais complexa e repleta de meandros e situações de aprofundamentos na aparente superficialidade das imagens. Ao assistirmos ao filme penetramos nós também nesse dispositivo narrativo criado por Abbas Kiarostami, passamos a fazer parte desse universo audiovisual criado pelo cineasta, navegamos pelo panorama da feminilidade que ele traça.

Acompanhamos as histórias daquelas seis mulheres, em faixas de idade e de experimentações diversas, e sua relação com a única figura masculina, o menino Amin ali presente, mas bastante capaz de já mostrar os prenúncios de uma cultura a que muito provavelmente ratificará.

Se Migliorin (2005) nos fala da superficialidade das imagens dos filmes de dispositivo dada a sua forma de atuação, no filme de Kiarostami essa superficialidade dá lugar a uma densidade narrativa e temática que nos faz adentrar pelo universo da percepção e da imagem, repleto de significações e de possibilidades. O dispositivo como estratégia narrativa em *Dez* funciona para que percorramos esse que é um dos muitos caminhos de Kiarostami



Referências Bibliográficas

ADRIANO, Carlos. *Um guia para as vanguardas cinematográficas*. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1611_1.shl>. Acessado em 27/04/2008.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

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

BLOUIN, Patrice; TESSON, Charles. *A Eliminação do Autor: entrevista com Abbas Kiarostami*. Cahiers du Cinema. Setembro de 2002. Disponível no endereço eletrônico <<http://www.atalantafilmes.pt/2003/dez/>>. Acessado em 28/05/2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990

DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

_____. *Los cines periféricos*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibéricas, 1999.

_____. *Reeducar la mirada: el cine de Abbas Kiarostami*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

MELEIRO, Alessandra. *O Novo Cinema Iraniano: Arte e Intervenção Social*. São Paulo, Editora Escrituras, 2006.

MIGLIORIN, Cezar. *O dispositivo como estratégia narrativa*. Publicado na Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, nº 3, primeiro semestre de 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acessado em 25 de maio de 2008.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, Editora Papirus, 2000.



_____. *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. In *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol.1 – Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Cinema em Trânsito: do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo*. Rio de Janeiro, 2005. (Inédito)

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol.1 – Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol.2 – Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

VANOYE, Francis ; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia:

KIAROSTAMI, Abbas. *10 (ten) (Dah)*. DVD, 2002; França/Irão; 94'; 1.66; DTS; cor.