
**Espaço de produção, tecnologia e imagem: uma análise fílmica
de Dez, de Abbas Kiarostami**

Production, technology and Image: Filmic Analysis of Ten directed by
Abbas Kiarostami

Espacio de Producción, tecnología y imagen: Análisis Fílmico: Diez de
Abbas Kiarostami

Recebido em: 10 jul. 2012

Aceito em: 27 jun. 2013

Nilson Assunção Alvarenga

Universidade Federal de Juiz de Fora (Juiz de Fora-MG, Brasil)

Professor Doutor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da UFJF. Contato: nilsonaa@terra.com.br

Tomyo Costa Ito

Universidade Federal de Juiz de Fora (Juiz de Fora-MG, Brasil)

Mestrando em Comunicação da UFJF na linha de Estética, Redes e Tecnocultura.
Contato: tomyoito@hotmail.com

RESUMO

Este artigo pretende descrever as imagens (e sons) do longa metragem Dez de Abbas Kiarostami sob a perspectiva da forma de utilização da tecnologia digital em seu processo de produção. Nossa hipótese é que uma específica utilização da tecnologia tem papel definidor no modo de articulação das imagens no filme. Utilizaremos um método de análise fílmica baseado na proposta de Jacques Aumont e Michel Marie no livro A Análise do Filme.

Palavras-chave: Análise fílmica; Cinema. Kiarostami; Tecnologias digitais.

ABSTRACT

This paper aims to describe the images (and sounds) of the feature film Ten by Abbas Kiarostami from the perspective of the mode which digital technology is used in its production process. Our hypothesis is that a specific use of technology plays a role in defining mode of articulation of the images in the film. We use a method of film analysis based on the proposal of Jacques Aumont and Michel Marie in A análise do Filme.

Keywords: Film Analysis; Cinema. Kiarostami; Digital Technologies.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo describir las imágenes (y sonidos) de la película Diez de Abbas Kiarostami desde la perspectiva de la forma en que se utiliza la tecnología digital en su proceso de producción. Nuestra hipótesis es que un uso particular de la tecnología juega un papel en la definición de la articulación de las imágenes de la película. Utilizamos un método de análisis de películas basadas en la propuesta de Jacques Aumont y Michel Marie en A análise do Filme.

Palabras Claves: Análisis fílmico; Cine. Kiarostami; Tecnologías Digitales.

Introdução

No livro *A Análise do Filme* há um princípio, insistentemente reforçado, de que “não existe método universal para analisar filmes” (AUMONT; MARIE, 2009: 30). Isto significa que cada filme demanda um tipo de análise particular no qual o pesquisador “precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo” (AUMONT; MARIE, 2009: 15). Tal postura se alinha com as nossas pretensões que buscam expor/apresentar, justamente o que há de desvio (e não o que há de mediano) no filme *Dez* no modo como a tecnologia é utilizada na produção das imagens. Dessa forma, adotamos um dos modelos explicitados no livro apenas como ponto de partida, pois é necessário especificar e ajustar o método em função do objeto tratado (AUMONT; MARIE, 2009). Nossa análise não pretende ultrapassar as dimensões cinematográficas do filme. Não estamos interessados no filme como mera ilustração de conceitos e ideias externos a ele. O que pretendemos expor é o filme em si.

Adotamos o modelo de análise da imagem e do som, pois nos parece ser o mais pertinente de acordo com a nossa descrição do filme que privilegia a questão tecnológica em sua construção. Além disso, tal modelo utiliza parâmetros mais próximos à linguagem do cinema, menos contaminados por outros métodos científicos e de utilização mais restrita.

A descrição permite “imobilizarmos” o filme, de fazer uma pausa em seu “fluxo contínuo e avassalador”, inspirado na proposta benjaminiana¹. Portanto, a construção da análise visa uma “imersão” no objeto, na busca de manter fidelidade com a obra², no sentido de permitir ao objeto apresentar suas próprias qualidades. E é nesse trabalho de descrição, de “cristalização” do filme que se revelarão essas qualidades, a partir das quais construiremos uma análise propriamente interpretativa. Dessa forma acreditamos que a pesquisa passe por um refinamento em termos de profundidade, especificidade e validade.

¹ Benjamin possuía uma crença no pensamento a partir de fragmentos, no mergulho em seu interior, pois via neles uma “concentração de significações diversas na intensidade de uma única forma” (GAGNEBIN, 1992: 44). É preciso, portanto, uma imersão no objeto, um modo específico de aproximação ao objeto que se caracteriza por um eterno retorno a obra. “Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas” (BENJAMIN, 1984: 50).

² Ressaltamos, entretanto, a necessidade do leitor assistir ao filme, pois apesar de utilizarmos recursos de descrição nossa análise interpretativa terá sempre como ponto de partida a própria obra.

Ele [o analista] propõe-se descrever meticulosamente o seu objecto 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, 2009: 14).

Nossa descrição se constitui a partir de uma leitura específica do filme *Dez* que visa investigar a produção das imagens realizadas por meio de tecnologias digitais. Temos então a hipótese de que o modo de utilização da câmera digital criou um tipo específico de articulação das imagens. São imagens geradas a partir de uma tecnologia específica, mais precisamente, a partir de uma determinada forma de utilização dessa tecnologia.

[...] o objectivo da análise é elaborar uma espécie de ‘modelo’ do filme (no sentido cibernético, não no normativo, como é evidente), e que por consequência, tal como qualquer objecto de pesquisa, o objecto da análise do filme exige ser construído (AUMONT; MARIE, 2009: 33).

Para realização dessa análise nos utilizaremos de instrumentos de citação e descrição. Os de descrição serão, de acordo com a necessidade de cada sequência, a decomposição plano a plano e a descrição verbal de imagens do filme que facilitam a visualização por parte do leitor das imagens do filme. O instrumento de citação será o uso de fotogramas do filme.

Dez blocos

Numa breve sinopse, o filme apresenta 10 sequências de conversas entre uma mulher que dirige um carro e o passageiro (que varia conforme a sequência) sentado no banco do carona. O carro se torna um local de onde se dão as relações entre os personagens. Apesar de não ser explicitado no filme sabemos que os personagens estão andando de carro pelas ruas da cidade de Teerã, capital do Irã. Os conflitos que são contados ou vividos dentro do carro se referem, no mais das vezes, a questões enfrentadas pelas mulheres no Irã e suas posições diante dessas questões. Não pretendemos nos estender em relação à temática do filme, pois não é nosso objetivo discutir essa questão.



Figura 1 e 2: Dez, 2002, Abbas Kiarostami

Em relação ao processo de produção do filme, a locação principal é o interior de um carro, no qual foram posicionadas em seu painel duas mini câmeras digitais. Uma delas tem como campo a motorista e a outra o passageiro. Depois de posicionadas, as câmeras não sofriram qualquer alteração dentro de um mesmo plano (enquadramento, movimento, abertura do diafragma, profundidade de campo, etc), permanecendo fixas – como demonstrado nas figuras 1 e 2.

Cinema e as tecnologias digitais

As tecnologias digitais foram introduzidas aos poucos na produção cinematográfica. Em meados dos anos 1980, houve as primeiras experiências na produção de efeitos especiais digitais. Em 1989, o workflow de edição de som se tornou digital. Em meados dos anos 1990, a maioria dos filmes tinha suas imagens editadas digitalmente. E já no final do século XX, as câmeras digitais passaram a ser utilizadas para fazer cinema (SWARTZ, 2005).

Manovich (2008) argumenta que a substituição da tecnologia fílmica tradicional pela tecnologia digital tem como consequência a redefinição da lógica de criação do processo fílmico. Concordamos com o autor, apenas em parte, pois o processo de produção pode ter sido alterado, como ele afirma, mas a nova lógica de criação com o uso da tecnologia digital não tem provocado mudanças significativas em termos de linguagem e, conseqüentemente, nos modos de pensamento que a articulação das imagens digitais engendram, como nos mostra uma porção significativa dos filmes contemporâneos. Sua utilização, grosso modo, costuma se limitar à busca pela imagem

em alta definição, à produção de efeitos especiais e a processos técnicos de pós-produção. O meio se altera, o fim continua o mesmo.

A base material da produção artística foi uma questão bastante trabalhada por Walter Benjamin (1996). Em especial, no ensaio *O autor como produtor*, ele argumenta que a autonomia do autor é dependente da forma como este se apropria das técnicas e tecnologias de sua época. O autor perderá sua autonomia sempre que abdicar de seu papel como artista, que é o de criar novas formas de expressão. Para Benjamin, a produção artística orientada na direção de uma inovação pela técnica carregaria, automaticamente, uma tendência política correta. Entendemos, então, que a forma de utilização da tecnologia digital implica uma determinada postura do produtor diante de suas possibilidades. A postura de Abbas Kiarostami nos parece dialogar com a autonomia do autor em Benjamin, quando o cineasta opta por uma maneira de utilizar a câmera digital de forma a explorar novas possibilidades de expressão e não simplesmente utilizá-la buscando o mesmo resultado obtido por meio da tecnologia tradicional do cinema. O que se pode fazer a partir das possibilidades abertas pelas tecnologias digitais? Que tipo de utilização pode fazer mais jus a essas potencialidades? O que essas tecnologias nos permitem fazer diferente? Estas são perguntas que parecem estar no horizonte do modo de utilização da câmera e de outros recursos no filme *Dez*.

Dessa forma o filme parece apontar para uma direção diferente no que se refere à lógica majoritária do uso das tecnologias digitais. A utilização de uma micro câmera digital para captar diálogos dentro de um automóvel indica uma possível tentativa de inovação da linguagem cinematográfica. Parece-nos que o uso da tecnologia digital possibilita o estabelecimento de um novo espaço de produção³, que prescinde de operadores de câmera e possibilita uma forma particular de atuação dos atores de filmar tomadas mais longas.

³ Nosso recurso à categoria espaço de produção não tem como objetivo uma crítica ideológica. Consideramos que o filme existe enquanto realidade independente. Suspendemos então a discussão referente ao “estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade” (XAVIER, 2005: 13) caracterizados por posições ideológicas específicas onde a consideração da concepção de espaço de produção tem papel de destaque em que se esconde ou evidencia o trabalho cinematográfico. A esse respeito, Baudry (1983: 386) enfatiza que “o que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica”. Se a decupagem tem ou não a pretensão de expor o dispositivo colocando-se numa posição ideológica específica não é levada em consideração nesta pesquisa. A questão da impressão de realidade (onde está colocada a problemática do real/representação) não está presente. O que está em jogo para nós é como o trabalho no espaço de produção interfere na definição de uma articulação específica das imagens que, por sua vez, traça um modo específico de pensamento.

O espaço de produção, “onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de ‘escrita’” (AUMONT, 1995: 29), engloba a prática da filmagem e montagem em que se utiliza a base material do cinema. As modificações na dinâmica do espaço de produção criam um espaço fílmico específico, em outras palavras, geram um modo particular de articulação das imagens.

Espaço de produção e espaço fílmico: essas duas concepções demarcam as perspectivas pelas quais iremos realizar a análise das imagens do filme. Utilizaremos um conjunto de parâmetros para a descrição desses dois espaços que se modificam entre si. A escolha dos parâmetros terá como referência os seguintes autores: Jacques Aumont, Michel Marie, Noel Burch, Ismail Xavier e outros que tratam especificamente das imagens cinematográficas.

Espaço de produção: a construção de uma nova relação espaço-tempo

A primeira perspectiva é demarcada pelo espaço de produção. Para tal descrição nos utilizaremos dos seguintes parâmetros: falta de operador de câmera; a exposição da imagem a variações de luz; um tipo de particular de relação entre a câmera, os atores e equipe de filmagem; a possibilidade de planos mais longos.

A forma de utilização dos meios de produção tecnológicos gera uma modificação ao nível da decupagem. Como coloca Burch (2006: 24), a palavra decupagem, no sentido dado pelos franceses, reconhece que as operações de filmagem e montagem fazem parte de um mesmo processo. Uma modificação na execução da filmagem terá impacto no trabalho de montagem e inversamente uma modificação na concepção da montagem também altera a forma como se capta as imagens. A decupagem é entendida no termos de Noel Burch, como uma relação de espaço-tempo.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de ‘pedaços de tempo e de pedaços de espaço’. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na montagem (BURCH, 2006: 24).

Com a tecnologia digital, a execução da filmagem ganha novas possibilidades, inexistentes no cinema, ou ainda que possíveis, de difícil execução. O espaço de produção pode funcionar a partir de outras dinâmicas e, por consequência, o espaço fílmico se constitui também de outra maneira.

O trabalho de filmagem num set de cinema quase não possui semelhanças com a gravação do filme *Dez*. Uma equipe básica de filmagem costuma ser constituída por um número elevado de pessoas, a começar pelo diretor e os atores, seguimos com fotógrafo, assistentes de direção, câmera, foquista, continuista, etc. No filme de Kiarostami esse número foi drasticamente reduzido, chegando em certos momentos a estarem presentes apenas os atores e o diretor (escondido no banco de trás do carro). Esse número reduzido nos parece causar uma mudança no espaço de produção do filme.

Outra modificação trazida pela utilização da câmera digital é a possibilidade de produzir tomadas mais longas do que as possíveis no processo cinematográfico tradicional. Enquanto que com as câmeras que utilizam película, a duração do plano pode ter no máximo dez minutos, devido à extensão física do rolo de filme, com a base de gravação digital esse tempo se estende consideravelmente. As consequências dessa possibilidade não são apenas de gerar, no corte final, tomadas em plano-sequência. Há uma alteração mais profunda, na relação da equipe com a câmera (espaço de produção) gerando um espaço fílmico diferenciado. E em *Dez*, essa possibilidade é explorada no sentido de permitir uma longa duração na relação dos atores com a câmera.

Além das tomadas mais longas a câmera não é operada. O ajuste é único, antes de rodar e após o início da gravação não se interfere na câmera, não há ajuste de foco, diafragma e obturador (não há uma busca por uma alta definição da imagem e pela imagem tecnicamente perfeita). Os ajustes de câmera são secundários nesse novo tipo de filmagem.

Essas novas características do espaço de produção transformam a relação dos atores e dos objetos com a câmera, pois o trabalho no set não se faz em função da câmera, mas a atenção se dirige também ao espaço visado por ela. A câmera ocupa um novo lugar no espaço de produção, ela se torna parte integrante do espaço, indiferenciada em relação ao ambiente ao seu redor. Sabe-se que há um espaço visado pela câmera, onde atores e objetos estão no quadro ou fora dele, mas não é uma relação hierárquica e a câmera não tem mais um papel de restrição, mas de desencadeadora. Algo já presente nos filmes de Jean Rouch, por exemplo, em *Eu, um negro* (1959), a

câmera constrói uma relação com os personagens. A câmera se torna peça central do próprio filme e como define Fieschi (2009), possui toda uma nova função. Não se filma mais cenas ou se atua diante das câmeras. Inventa-se uma realidade.

Espaço fílmico: enquadramento e ponto de vista

A segunda perspectiva é demarcada pelo espaço fílmico. As modificações na dinâmica do espaço de produção criam um espaço fílmico específico. Como já dissemos essa noção é fundamental na descrição das articulações do filme, e para a realização dessa tarefa nos utilizaremos dos seguintes parâmetros: enquadramento; ponto de vista; montagem e banda sonora. Vamos nos utilizar também de subcategorias: plano; direção do olhar dos personagens; composição do quadro; profundidade de campo; exposição à variação de luz; falso raccord; montagem em blocos. As implicações e características de cada um desses parâmetros serão explicitadas ao longo do texto.

O espaço fílmico não é um mundo imaginário materializado pela representação como quer Aumont (1995: 26), e sim uma realidade independente circunscrita pelo filme. Esse espaço é formado pelo campo e por fora de campo. “Pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito a um mesmo espaço [...] perfeitamente homogêneo” (AUMONT, 1995: 25) O campo se constitui pelo que é visível no quadro da imagem, “como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço” (AUMONT, 1995: 21). E o fora de campo, por um espaço que imaginamos como prolongamento daquilo que é visível no enquadramento, pois “percebe-se o campo como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele” (AUMONT, 1995: 24). A noção de espaço fílmico ainda necessita da compreensão de que seus componentes estão submetidos, constantemente, a relações de reversibilidade, o que estava fora de campo⁴, passa a ocupar o campo e vice-versa. Exemplos dessa relação são as entradas e saídas dos personagens no quadro, os movimentos de câmera, os olhares dos personagens, etc.

⁴ É preciso ressaltar que, segundo Deleuze (2007), o cinema moderno traz uma modificação no espaço fílmico que é a substituição do fora de campo por um interstício. Na imagem-movimento o ‘todo era aberto’ e a imagem cinematográfica possuía um fora de campo, naquilo que havia de possibilidade em aparecer demarcado pelo campo, e um todo mutável que se dava a ver pela associação das imagens. Mas agora se diz que o ‘todo é o fora’, e o que conta dirá Deleuze, não é mais a associação das imagens, mas o ‘interstício’ entre imagens. O espaço não cria mais um todo racional, mas sim uma indiscernibilidade na relação entre o campo e o fora de campo.

Para abordarmos o parâmetro de enquadramento se faz necessário recurso à noção de plano. Temos três formas para caracterizá-lo segundo Aumont (1995: 40-4):

(1) O tamanho do plano que se dá com referência às figuras humanas. Em quase todo filme existe um tamanho de plano, mostrando ora a motorista outrora o passageiro em plano de peito (figuras 1, 2 e 5, 6). Apenas um plano do filme se diferencia em relação ao seu tamanho, é um plano de conjunto (figuras 7 e 8) que mostra de dentro do carro pelo pára-brisa a prostituta que acabou de descer do veículo.

(2) Plano fixo ou em movimento, sendo três os movimentos possíveis, panorâmica, travelling e zoom, sendo ainda possível a combinação desses movimentos. No filme, observamos que as duas formas coexistem num mesmo plano. Se tomarmos como referência o espaço interno do carro temos um plano fixo centrado nos personagens, mas se tomarmos o espaço fora do carro que se observa através da janela, temos um plano em movimento em travelling horizontal (que se dá não propriamente pelo movimento da câmera, mas do próprio carro).

(3) Plano como unidade de duração, o tempo em que dura a permanência de um plano entre cortes. Em a relação à duração, há variação no filme, com a prevalência de planos mais longos.

Em relação ao ponto de vista, Aumont e Marie (2009: 111) apontam a evidência que os enquadramentos de um filme sempre serão associados a uma “instância narradora” ou da “enunciação”. Mas, em particular, o filme *Dez* nos permite formular a seguinte questão: a falta de operadores de câmera no espaço de produção altera de alguma forma essa evidência? E se tal evidência é coerente, não poderíamos afirmar que esse ponto de vista também pertence ao espectador? Se identificarmos a presença desses dois pontos de vista de quem conta a história e de quem a reconta (o espectador), só nos resta observar o ponto de vista em relação aos personagens.

A partir da comparação dos diálogos dentro do carro em outro filme de Kiarostami, *Gosto de Cereja*, podemos notar a diferença de posição de câmera em relação ao *Dez* (figuras 3 e 4). Neste filme a angulação⁵ da câmera (em relação a uma linha reta imaginária formada pela ligação dos olhares dos personagens) é pequena, ficando mais próxima dos olhares que quase encaram diretamente a câmera. Então, há o

⁵ A angulação que nos referimos é em relação à linha reta estabelecida pelo encontro do olhar dos dois personagens no interior do carro. Quanto menor a angulação mais de frente a câmera ficará em relação ao olhar do personagem e, quanto maior for a angulação, menos a câmera estará de frente para o olhar do personagem.

estabelecimento de uma identificação do olhar do espectador com o olhar dos personagens, levando-o para dentro da cena. A câmera toma o ponto de vista dos personagens – pelo menos em relação ao campo e contra-campo clássicos e, dessa forma, o mecanismo de identificação age sobre o espectador⁶.



Figuras 3 e 4: Gosto de Cereja, 1997, Abbas Kiarostami

Já no filme *Dez* a angulação é maior tornando mais difícil o estabelecimento de uma relação de identificação do espectador com os personagens (figuras 5 e 6). O ponto de vista permanece então num terceiro lugar do qual o espectador irá acompanhar os diálogos. Se o ponto de vista não pertence aos personagens, resta-nos então associar o ponto de vista a esses dois lugares, o do enunciador ou do espectador. O ponto de vista do enunciador se desloca para o ponto de vista do espectador, mas a sua posse se torna móvel, ela permanece nesse “entre dois”, indo de um lado para outro, sem podermos determinar com exatidão seu lugar. Os espectadores assumem um papel, que não é aquele da identificação, mas de tomar para si aquele ponto de vista. Permanece uma indiscernibilidade entre o ponto de vista do enunciador e o ponto de vista de quem assiste.

⁶ A angulação da câmera é bastante elevada, não permitindo que exista confusão entre o olhar de quem vê a imagem com o olhar do personagem em questão. “Nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação” (XAVIER, 2005: 35).



Figuras 5 e 6: Dez, 2002, Abbas Kiarostami

Na composição do quadro, o espaço visado pela câmera na quase totalidade do filme nos fornece pouca informação visual que nos permite ver os trajés dos personagens, alguns poucos objetos e o interior do carro. Mas essa aparente ‘pobreza’ visual nos dá oportunidade para observar os rostos dos personagens. A atenção nas expressões faciais possibilita ao espectador indagar-se sobre os pensamentos e afetos que acometem os personagens diante das situações em que eles se encontram.

As ruas da cidade e aqueles que por ela passam também estão em campo, e podem ser vistas pelas janelas do carro que nos dão uma idéia da região em que os personagens vivem. Essa possibilidade se dá pela grande profundidade de campo dando nitidez a essas imagens. “O que se define como profundidade de campo é a distância, medida de acordo com o eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o ponto mais afastado que fornecem uma imagem nítida” (AUMONT, 1995: 34). Tal condição possibilita que o espaço fora do carro também se torne foco de atenção. É importante frisarmos que em alguns momentos essas imagens se tornam menos nítidas pelo mover do veículo e não pela profundidade de campo em si.

Devido a pouca informação visual, são os diálogos que nos fornecem informações sobre os personagens e dos conflitos que vivem. Nós, espectadores, nos posicionamos num lugar de escuta, um lugar que não é o da identificação, mas de certo distanciamento em relação aos personagens, certo distanciamento da própria narrativa.

Além da profundidade de campo, a variação de luz é um dado imagético. Optou-se por não trabalhar a imagem ajustando-a em relação a essas variações o que ocasionou ora cenas “escuras” ora cenas “estouradas”. Aqui devemos frisar que não houve

preocupação em obter uma imagem tecnicamente perfeita em seu sentido fotográfico, em termos de exposição de luz.

Além do ponto de vista do enquadramento que predomina, vamos concentrar a nossa atenção para o único plano que se diferencia dos demais em todo o filme. Este plano é o último da sequência 7 (figuras 7 e 8), em que a prostituta sai do carro e a motorista a observa parada na esquina abordando os motoristas dos carros que passam por ali, até que ela entra em um dos carros que, logo depois, deixa o campo do quadro.



Figuras 7 e 8: Dez, 2002, Abbas Kiarostami

Nesse plano a questão do ponto de vista pode ser associada à motorista, personagem principal que observa as breves ações da prostituta. Podemos dizer que temos aqui um exemplo de câmera subjetiva. Podemos ver o pára-brisa do veículo em primeiro plano, o que atesta que o ponto de vista parte do interior do carro.

Espaço fílmico: montagem

Depois de tratarmos do enquadramento e do ponto de vista iremos passar para a montagem. Este processo, não tem o corte como recurso fílmico exclusivo, visto que há um “corte prévio” efetuado ainda na fase de filmagem. Devemos então nos perguntar se o corte, ou melhor, a junção de duas imagens é condição imprescindível para que seja considerado montagem? Segundo Aumont (1995: 66) a definição da montagem segundo seu efeito é a “colocação, lado a lado, de dois elementos fílmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos considerados isoladamente, não produz”. Essa definição reforça o modo como tratamos a decupagem

do filme, ao considerarmos os trabalhos de filmagem e de montagem um processo único. Se nos filmes narrativos o trabalho de montagem é antecipado na filmagem, no filme de Vertov, O homem com a câmera, por exemplo, a filmagem que é antecipada em relação ao trabalho de montagem (mesmo sendo uma etapa posterior).

Em Dez, já na filmagem, se opera uma decisão de montagem de não mostrar dois personagens no mesmo plano (isso apenas acontece na seqüência em que a mãe busca o filho que está com o pai). Não há planos de conjunto. Se não se mostra dois personagens, a escolha principal do trabalho de montagem no filme é decidir em qual momento cada um dos personagens estará em campo. Também não há troca de pontos de vista, pois as duas câmeras (apesar de apontar cada um para um personagem específico) partem do mesmo ponto de vista. Outro dado importante da montagem é o uso de corte sobre corte durante as falas dos personagens.

O filme foi montado com uma divisão em 10 seqüências que não são necessariamente contínuas nem são passíveis de serem remontadas para criar uma continuidade ainda que descontínua. Qualquer relação que se estabeleça entre as partes não se chegará a uma linearidade estrita.

Desdobramentos

Esta análise fílmica será utilizada como base para analisarmos os modos de pensamento nas imagens digitais de Dez de Abbas Kiarostami. Esta descrição das imagens se constitui, então, numa primeira etapa. A segunda será uma análise das imagens segundo a classificação do cinema de Gilles Deleuze que considera as articulações das imagens cinematográficas como modos de pensamento. Para Deleuze (2007: 203) “a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem por objetivo mais elevado o pensamento, nada mais que o pensamento e como este funciona”. Portanto, nosso objeto de pesquisa são os modos de pensamento existentes na articulação das imagens do filme Dez de Abbas Kiarostami.

Seria o caso de considerar o cérebro como uma matéria relativamente indiferenciada, e se perguntar quais circuitos, que tipos de circuitos a imagem-movimento ou a imagem-tempo traçam, inventam, uma vez que os circuitos não preexistem (DELEUZE, 2008: 78).

À primeira vista, identificamos os procedimentos cinematográficos adotados no filme *Dez* de Abbas Kiarostami próximos do modo de pensamento traçado pela imagem-tempo que na verdade atesta a “impossibilidade de pensar que é o pensamento” (TACQUIN apud DELEUZE, 2007: 201). Em outras palavras, suas imagens não provocam uma percepção que se prolonga numa ação útil, ao contrário, deixam abertos seus significados, fazendo a percepção retornar e recomeçar nas próprias imagens, reconhecendo a impossibilidade do pensar.

Resta saber se o filme *Dez* corresponde a uma das subcategorias definidas por Deleuze ou se iremos propor uma nova classificação.

Referências

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

AUMONT, Jacques. **Estética do Filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

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

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

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

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

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

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

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

XAVIER, Ismael. **O Discurso Cinematográfico: Transparência e Opacidade**. Rio de
Janeiro: Paz Eterna, 2005.