

Despojar para melhor expor a linguagem (Sobre o vazio em *Dez* de Abbas Kiarostami)

Oswaldo Teixeira

G.E. Estéticas do cotidiano – UFMG / UnilesteMG

Estamos no cinema, juntos e completamente sós. Um contador, desses regressivos que servem para marcar o início de um filme, mostra o número dez; uma linha gira em torno desse número. O filme começará em aproximadamente dez segundos, de acordo com a convenção que o cinema estabeleceu e nos habituou a esperar. Mas subitamente, antes de passar para o próximo número, o marcador se detém; uma criança fecha a porta de um carro. O filme já começou? É com essa dúvida que entramos na imagem. O filme, se começou, começa num momento qualquer¹, na interrupção repentina de uma marcação do tempo.

Um momento qualquer deve ser entendido aqui como a individuação de uma hora do dia, uma heciedade, um acontecimento que não diz respeito a um sujeito ou a um objeto específico, mas tampouco os exclui completamente, uma vez que é também neles que esse momento pode se manifestar em vida: o simples fato de que algo exista tal qual é. Um momento qualquer não diz respeito ao tempo cronológico, que se pode medir e contar, mas ao “tempo indefinido do acontecimento”, o que é bem diferente, como nos explica melhor Deleuze e Guattari:

Mesmo quando os tempos são abstratamente iguais, a individuação de uma vida não é a mesma da individuação do sujeito que a leva ou a suporta. E não é o mesmo Plano: plano de consistência ou de composição das heciedades num caso, que só conhece velocidades

¹ A partir deste ponto faremos continuamente referência ao termo “qualquer”. Este termo é inspirado no pensamento de Giorgio Agamben, autor de *A comunidade que vem*, obra em que aproxima esta expressão a noções como as de não-representabilidade e errância, libertando assim o conceito de singularidade do falso dilema imposto por um pensamento dicotômico. “O ser que vem é o ser qualquer [...] O Qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, mulçumano), mas apenas no seu ser *tal qual é*. A singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal” (AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*, p. 11).

e afectos; plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. *Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não pára de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. (Deleuze e Guattari, 1997)

Uma maneira de apresentar a questão que discutiremos aqui seria esta: como pode o cinema fazer passar tais intensidades e velocidades temporais indefinidas pelo corpo do espectador? Ou melhor: como pode o cinema, através de uma narrativa que necessariamente deve passar por um tempo cronológico, liberar partículas de tempo suspensas entre “o que vai se passar e o que acaba de se passar”? Vejamos como essas questões passam pelo filme *Dez* de Abbas Kiarostami.

Neste filme, assistimos a dez cenas, todas separadas por um contador de cinema, que é sempre interrompido antes de completar sua contagem. Essa espécie de cronômetro, é a figura utilizada em *Dez* para evidenciar e explorar uma impossibilidade mesma do cinema: a de mensurar o que se passa *entre* as cenas, uma questão que diz respeito à montagem, e que o cineasta leva ao limite neste filme.

A narrativa se desenvolve em dez blocos de tempo desconectados uns dos outros, ou melhor, conectados justamente pelo que os separa – por um vazio inserido entre eles. Cada um desses blocos nos apresenta uma conversa entre uma mesma mulher, Mania, que dirige um carro pelas ruas de Teerã, e um outro personagem: seu filho, sua irmã, uma velha senhora, uma prostituta, uma jovem, uma amiga.

Nessas conversas, Mania desenvolve um tema que sempre retorna, e que, de certa forma, é a linha narrativa principal sobre a qual o filme se desenrola: a não aceitação por parte do filho de sua recente separação. Um tema que sempre retorna, mas sempre de forma diferente, e que a acaba conduzindo a uma perambulação – indeterminada, vaga, não conclusiva. Aliás, é nessa indefinição mesma que, para nós, reside a força deste filme.

Entre as conversas com o filho, Mania conversa também com outras mulheres, que, por sua vez, desenvolvem outros temas. Embora os temas sejam diferentes, eles se tocam em alguns pontos com o de Mania. No entanto, esse ponto nunca é completamente

definido no desenrolar das cenas, pois elas não se ligam por uma relação causal explícita. Trata-se de um filme em que a personagem perambula, está sempre de passagem, em trânsito entre um ponto e outro – pelas ruas da cidade, ao mesmo tempo que pelos temas que desenvolve.

O filme, assim, está sempre por começar, sempre por vir. Um começo que a cada vez é interrompido por uma nova cena, que, por sua vez, é interrompida por um outro contador. O tempo passa nas cenas e entre as cenas – mas, neste caso, já não é mais o tempo cronológico, significativo ou dramático da representação, centrado no desenvolvimento psicológico das personagens. É, antes, um tempo que se desdobra para fora, e que anuncia um acontecimento, mas nunca o codifica, nunca o representa. Não há mais uma separação entre a experiência da vida e a experiência da linguagem, em que uma daria conta da totalidade da outra, mas, ao contrário, um esforço no sentido de promover uma pequena confusão entre elas. O que nos leva a fazer, em relação a este filme, o mesmo questionamento de Deleuze, inspirado pelas reflexões de Herman Melville, a respeito do romance:

Por que o romancista se consideraria obrigado a explicar o comportamento de seus personagens e a lhes dar razões se a vida por sua vez nunca explica nada e deixa nas suas criaturas tantas zonas obscuras, indiscerníveis, indeterminadas, que desafiam qualquer esclarecimento? É a vida que justifica, ela não precisa ser justificada. (Deleuze, 1997)

Para obter tal resultado, Kiarostami cria um dispositivo que mantém o filme flutuando numa espécie de limbo, de confusão entre a identificação e o distanciamento por parte do espectador. Esse dispositivo é metodicamente construído, e, seguindo algumas pistas do próprio Kiarostami, analisaremos aqui um pouco mais detidamente essa construção metodológica.

Tudo começa pelo corpo. A postura dos corpos dessas personagens, filmadas dentro de um carro em trânsito, é curiosamente bastante semelhante à dos espectadores que assistem ao filme, sentados imóveis na sala de cinema, onde na tela são projetadas imagens em movimento:

... duas poltronas confortáveis, uma conversação íntima entre duas pessoas não assentadas face a face, mas lado a lado, imóveis e em movimento. Parece-me que a posição assentada lado a lado assegura, cria sempre uma situação mais segura para o diálogo. Se

for necessário, nós nos olharemos. Dito de outra forma, estamos ao mesmo tempo consigo mesmo e com o outro. Mas temos, normalmente, o direito de não encarar nosso interlocutor. Nós o olhamos nos olhos quando esperamos uma réplica, uma reação. (Kiarostami, 2002)

Num primeiro momento, esse comentário de Kiarostami talvez revele o desejo de estabelecer um certo jogo de identificação entre a posição dos corpos dos atores e a dos corpos dos espectadores. No entanto, esse mesmo comentário prepara um sutil distanciamento entre os corpos da tela e os corpos assentados na poltrona do cinema, sobretudo quando nos deslocamos da posição de identificação e passamos a nos concentrar na situação de diálogo. Sentados numa sala de cinema, não conversamos com a pessoa ao lado, não a encaramos nos olhos, o diálogo aqui acontece entre o filme e esse “autômato espiritual”, como diz Jean-Louis Scheffer, que o cinema cria em nós. Juntos e completamente sós: o espectador de cinema é aquele que, através do filme, dialoga consigo mesmo. Em *Dez* não é tanto o que se passa nas cenas o que nos encara nos olhos, mas é sobretudo quando o filme nos revela sua impossibilidade de continuar a narração, quando abre um vazio entre as cenas, que ele nos solicita uma réplica, uma reação qualquer.

Kiarostami utiliza uma lógica que poderíamos chamar do despojamento, que se dá em diversos níveis nesse filme: narrativo, autoral e técnico. Tecnicamente, ele se utiliza apenas de duas câmeras, acopladas num carro. O cenário é apenas o interior desse carro e pequenos fragmentos de cenas cotidianas de uma metrópole da parte pobre do mundo, que vislumbramos através das janelas, em longos *travellings*. E a montagem dentro de cada cena é basicamente uma variação da técnica do plano/contra-plano, que, pela própria circunstância em que as personagens estão envolvidas, enquadra um diálogo entre duas pessoas que olham a maior parte do tempo para a frente, e apenas eventualmente uma para a outra.

Também a câmera se encontra numa posição privilegiada e excepcional: ela está presente e ausente ao mesmo tempo, está fixa e em movimento ao mesmo tempo. A focal da objetiva corresponde também ao nosso campo de visão natural e a um espaço que nos é extremamente familiar e conhecido. Há algum espectador que nunca experimentou discutir dentro de um carro: uma situação levada afetivamente, nervosamente ao longo de uma conversação, de uma disputa determinante? Quem não viveu isso sobre essas duas poltronas? (Kiarostami, 2002)

Não apenas o espaço físico do carro nos é tão familiar e conhecido, mas sobretudo o espaço que o próprio filme constrói utilizando-se do plano/contra-plano, que sempre situa com certa segurança nosso olhar no espaço da tela. Dentro das cenas não há, portanto, nada de muito original no que diz respeito à montagem. Mas o despojamento técnico no momento da filmagem, implica, nesse caso, necessariamente um despojamento autoral. Como o filme se passa todo no interior de um carro em movimento, tornou-se impossível a presença de técnicos e do próprio diretor durante a gravação, o que, segundo Kiarostami, possibilitou uma interpretação “excepcional, espontânea, simples e natural” (Kiarostami, 2002) por parte dos atores. Aliás, um método de trabalho que o cineasta já vem desenvolvendo há algum tempo, tendo-o nomeado de “atorcracia”: “Estou convencido, depois de alguns filmes, que seria preciso eliminar o diretor! Com efeito, me encaminho numa direção em que é aos atores que ofereço cada vez mais possibilidades” (Kiarostami, 1997). E o cineasta continua enumerando as características de um tal tipo de produção, despojando-se inclusive da tarefa de dirigir a cena, e buscando agora uma identificação do trabalho do diretor com o trabalho dos espectadores:

Dez dispõe também de uma outra vantagem: a ausência do olhar pensante e crítico do diretor em cena. Em tal caso, o diretor está na posição do primeiro espectador que aprecia o trabalho. Ele não está ali para julgar, avaliar e balancear seus atores com um olhar crítico [...] Esses não-atores, em vez de agirem segundo nossos dados e nossa sensibilidade, devem sentir uma total liberdade de ação. Assim, tenho certeza que eles nos oferecerão, a nós, diretores-espectadores, a partir de um tema proposto, variações que ultrapassam nossa imaginação. (Kiarostami, 2002)

Se, por um lado, o método da “atorcracia” evidencia a autonomia aos atores, não podemos nos esquecer do trabalho de preparação das cenas e, sobretudo, da articulação entre elas, efetuado na montagem. É nesse ponto que a lógica do despojamento nos parece mais fecunda: quando o diretor se utiliza da impotência de narrar sozinho uma história, de ser dela o único autor, e oferece, potencializando essa impotência através da montagem, a possibilidade de criação e de realização do filme ao espectador. Assim como Kiarostami fala de não-atores, poderíamos falar de não-espectadores, ou, na forma mais generosa que ele mesmo emprega, diretores-espectadores. Despojar-se da autoria para dar autonomia, não apenas aos atores, no momento da filmagem, mas também aos espectadores, através de uma montagem não conclusiva. É o que aqui estamos

chamando de despojamento narrativo, sobre o qual nos deteremos mais detalhadamente a partir de agora, por considerar que é precisamente nesse dispositivo criado por Kiarostami que se encontra a originalidade estética e a possibilidade de uma experiência com a linguagem em *Dez* um espaço para que a imaginação se manifeste.

A relação entre as cenas de *Dez* é articulada de modo a *revelar* uma experiência em seus aspectos por vezes ocultos, misteriosos, e, justamente por isso, mais próximos da dimensão humana. Esta forma de narrar exige um verdadeiro esforço por parte do espectador, exige dele uma interação com a obra. Buscaremos compreender como, nesta exigência mesma, a própria experiência vivida do espectador passa a ser requisitada para que se torne possível, de forma *irreparável*, o aparecimento, como fruto desta relação, de uma imagem qualquer, imagem que ilumine de forma difusa sua própria experiência, e o faça, assim, refletir sobre ela ao mesmo tempo em que reflete sobre o filme. A narrativa, revela, como veremos, uma outra forma de habitar o tempo, ou seja, uma forma outra de presença no mundo e de pertencimento a uma comunidade, não reguladas pela fixidez da representação, mas pela mobilidade daquilo que emerge: uma experiência. A narrativa em *Dez* é o que surge na associação irreparável que a montagem em blocos desconectados é capaz de transformar em realidade para o espectador, ao constituir um espaço vazio com sua própria experiência, inalienável e singular.

Ao afirmar a experiência do espectador, colocando os sentidos da narrativa em trânsito, em movimento, a montagem em *Dez* recorre a esta potência das imagens que não se esgotam nelas mesmas e são capazes de escapar a toda forma de representação. A história que está sendo narrada não é apenas a dessa mulher que perambula pelas ruas de Teerã, mas também aquelas pequenas mas importantes histórias, as de cada um de nós, que permitem inclusive que a outra se constitua, cada vez ligeiramente diferente, nas suas sucessivas interrupções, nos seus sucessivos recomeços.

o fato de o filme ser sempre interrompido entre uma cena e outra nos dá a impressão de que ele ainda não começou ou, a cada vez, de já ter começado há muito tempo. essas interrupções nunca se dão no clímax da cena, como estratégia para provocar suspense. o que nos surpreende não é tanto o que vai acontecer, mas apenas que, para que algo aconteça, seja preciso que, ao mesmo tempo, nós experimentemos montar o filme, dar a ele vida; enfim, que constituamos com ele uma experiência na linguagem.

esses intervalos inserem uma espécie de reflexão sobre o fazer cinematográfico: caso tenhamos nos envolvido na diegese do filme, a entrada repentina de um outro número, logo nos confirma que, fisicamente, estamos ali, naquela poltrona de cinema, e essas imagens que passam à nossa frente, sim, são um filme. mas não apenas isso. esses intervalos interrompem também o fluxo narrativo, e de um momento qualquer passamos a um outro momento qualquer. a relação entre esses dois momentos não nos é dada pelo filme, são apenas momentos da vida de uma mesma personagem em relação com outras personagens. esse vazio que se abre entre as cenas, além de reflexivo, nos solicita a estabelecer conexões com as cenas precedentes, e, na medida em que essas interrupções passam a fazer parte da própria diegese do filme, a preparar conexões para as cenas posteriores. é sobretudo nesses intervalos que o filme se torna indefinido, vago, e, justamente quando nos traz de volta à experiência de ver um filme, nos abre à experiência de ter uma experiência com o filme. o filme está sempre (re)começando, nessa pequena confusão que estabelece entre vida e linguagem.

Quanto mais a narrativa nos libera a percorrer nossa experiência, mais nos sentimos montando o filme, do qual, deste ponto de vista, somos co-autores. E, nos lembra Benjamin, tanto mais sentiremos que este processo realmente passa pela nossa experiência, quanto mais a narrativa se desprende dos aspectos psicológicos que a cercam.

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (Benjamin, 1985)

É este carácter singular da narrativa que a afasta da representação ou da síntese, e a faz flutuar num intervalo entre os dois pólos que tentam constituir uma dialética. A confluência dessas duas correntes é o que Blanchot chama de um “espaço vazio”, ou de um “espaço imaginário”, aberto entre a linguagem e a vida.

Mas o que há *entre* os dois opostos? Um nada mais essencial que o próprio Nada, o vazio do entre-dois, um intervalo que sempre se cava e cavando-se se preenche, o nada como obra em movimento. Certamente, o terceiro termo, o da síntese, irá suprir este vazio e ocupar o intervalo, mas em princípio não o faz desaparecer (porque tudo pararia

imediatamente), ao contrário, o mantém realizando-o, realiza-o na sua própria falta, e por isso faz desta falta um poder, ainda uma possibilidade. (Blanchot, 2001)

O espaço imaginário seria, então, este espaço do despojamento: o vazio. Um espaço livre e ainda não ocupado, ainda não controlado e, por isso mesmo, arriscado para quem o constitui. É neste espaço que uma imagem qualquer, imagem incerta e ambígua, pode surgir, precisamente no confronto entre os fatos narrados e a singularidade da experiência.

A narrativa em *Dez* recusa-se a utilizar a imagem como mera informação ou relato. Ela não é uma representação que exige uma identificação imediata, ou seja, que nos obriga a pensar de maneira idêntica ou semelhante. Ao contrário, é quando se recusa a qualquer forma de identificação, quando as imagens forçam o pensamento a pensar irreparavelmente, é que começa a narrativa: um espaço vazio advém. A imagem que surge neste espaço é uma imagem qualquer: “não uma imagem justa, apenas uma imagem”, na formulação de Jean-Luc Godard. O que devemos pensar não está dito nas imagens, mas tampouco elas nos permitem pensar ou sentir o que quisermos. O que emerge é, sim, um sentimento qualquer, um pensamento qualquer, talvez mesmo inominável, situado em algum lugar entre a necessidade do filme e a contingência do espectador, e, ao mesmo tempo, entre a contingência do filme e a necessidade do espectador. E é nessa relação entre o filme e o espectador que uma imagem emerge no vazio entre as cenas.

Para melhor compreendermos esse ponto será preciso abordarmos o conceito de irreparável, que é desenvolvido por Agamben, em *A comunidade que vem*, e coloca em questão a “tentativa de definir um velho problema da metafísica, a relação entre essência e existência” (Agamben, 1993). Num determinado momento, o autor discute esse conceito através da idéia de potência. Se os dois limites do pensamento ocidental sempre foram a necessidade e a contingência, pensadas em sua diferença ou em sua identidade, Agamben nos apresenta essa questão recorrendo a um terceiro termo, situado a meio caminho entre um e outro: o irreparável. Pensados em termos de potência, a necessidade seria o *não poder não ser*, e a contingência, o *poder não ser*. Entre um e outro, “o mundo finito insinua uma contingência elevada à segunda potência, que não funda nenhuma liberdade: ele *pode não não-ser*, pode o irreparável” (Agamben, 1993).

Nesse ponto seria interessante reformular nossa questão inicial, a de saber como o cinema pode nos liberar ao tempo indefinido do acontecimento, refazendo-a em outros termos: como potencializar a impotência da montagem cinematográfica, considerando que esta é a especificidade e, portanto, o ponto crucial das potencialidades do cinema? Ou, em outras palavras: como poder não não-montar um filme?

Dez nos apresenta uma montagem que, ao organizar diversos blocos narrativos e, ao mesmo tempo, se recusar a conectá-los de forma explicitamente causal, não se pretende denominativa nem conclusiva. A inserção de vazios entre as cenas, ao mesmo tempo em que nos oferece a possibilidade de não pensar as questões propostas pelo filme, nos força a pensá-las de um modo não diferente do que poderíamos fazê-lo. Nem apenas contingente nem apenas necessário, mas algo assim como “necessariamente contingente ou contingentemente necessário” (Agamben, 1993). Em uma palavra, irreparavelmente.

E a narrativa acontece quando o espectador começa a percorrer esse espaço vazio:

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, por certo transforma fortemente aquele que escreve, mas não transforma menos a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa onde num sentido não se passa nada, à exceção precisamente dessa passagem. (Blanchot, 1984)

O que se passa na narrativa é exatamente o que se passa com o tempo: uma transformação, uma metamorfose, que não é mais do que o acontecer de sua própria passagem. Ora, o cinema é o meio que *transforma o tempo das imagens*, sendo submetendo-as aos moldes de uma história cronológica ou liberando-as para o estabelecimento de outras relações temporais.

Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que vos corta a respiração, e todavia desdobrando-se como o eterno recomeço [...], tal é o acontecimento a que a narrativa é a aproximação. Este acontecimento transtorna as relações do tempo, mas entretanto afirma o tempo, um modo especial para o tempo, de se cumprir, tempo próprio da narrativa que se produz no tempo próprio do narrador de uma maneira que o transforma, tempo das metamorfoses onde coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, os diferentes êxtases temporais. (Blanchot, 1984)

O acontecimento na narrativa só pode estar por vir, pois se “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento” (Blanchot, 1984), ele, por sua vez, não pára de vir no próprio movimento que é narrar. Poderíamos dizer que a narrativa é o acontecimento dessa narração. Ou, ainda, que o acontecimento transforma-se na própria narrativa desse acontecer. Maria Gabriela Llansol o diz assim: “sabemos ler apenas a narrativa que sentimos na prossecução da narrativa / sendo sentir, nessa experiência singular e partilhável, a forma maior de pensar” (Llansol, 1997). E se o acontecimento não pára de vir no próprio movimento que é narrar, é também inesgotável, uma vez que está sempre em movimento, “no lugar onde este [o acontecimento] é chamado a produzir-se”, como na *Odisséia*, por exemplo, “nesse mar que será a obra ao tornar-se um oceano à sua medida” (Blanchot, 1984).

A narrativa e o acontecimento, aproximados dessa forma, são, portanto, dinâmicos. Ou seja, não podem ser fixados, e só se dão a ver em movimento, nessa transformação contínua e incessante no vazio, que é a própria passagem de uma potência a outra potência. Podemos dar vários nomes a esse processo; às vezes, o chamamos de pensamento, outras, de imaginação. Ao final desta cadeia de potências, o espectador estará marcado por uma outra perspectiva de atuação no mundo, e suas ações carregarão, de agora em diante, o leve traço dessa passagem.

O vazio que existe entre uma cena e outra, essa suspensão em que o filme nos coloca nos intervalos durante sua projeção, sob a figura de uma contagem sempre interrompida, nos aparece como se aí o cinema nos expusesse sua própria impotência de denotar e de dar sentido às imagens, fazendo apelo a um irreparável que só pode surgir quando o espectador se aventura a imaginar.

Se necessário é o fato de o filme *não poder não ser montado* pelo diretor; se contingente é o fato de o filme *poder não ser montado* pelo espectador; irreparável é o fato de o filme *poder não não-ser montado* pelos diretores-espectadores, para retomarmos o termo de Kiarostami.

Irreparável é o fato de estarmos aqui, juntos e completamente sós, e, talvez, compartilhando este momento numa poltrona de cinema, onde ainda, por vezes, temos a possibilidade de imaginarmos este mundo em que estamos. O que é irreparável é o modo como vivemos e, por conseguinte, como imaginamos o mundo – um modo que o cinema, quando como em *Dez* nos oferece, através da montagem, uma experiência da linguagem, potencializa em nós.

Bibliografia

- AGAMBEN**, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BENJAMIN**, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, pp. 224-232.
- BLANCHOT**, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Ed. Escuta, 2001.
- BLANCHOT**, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d’água, 1984. “O encontro com o imaginário”, pp. 11-17.
- DELEUZE**, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. “Bartebly, ou a fórmula”, pp. 80-104.
- DELEUZE**, Gilles e **GUATTARI**, Félix. *Mil Platôs – Vol. 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- KIAROSTAMI**, Abbas. *10 (Ten) Scénario*. Paris: Cahiers du cinéma, 2002. “Préface”, pp. 5-12.
- KIAROSTAMI**, Abbas. *Textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: cahiers du cinéma, 1997. “Le monde d’A.K”, pp. 23-36.
- LLANSOL**, Maria Gabriela. *O sonho de que temos a linguagem*. Colóquio-Letras UFMG, 1997.