UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ALEXANDRE WAHRHAFTIG

Tensionamentos da ficção em *Cópia fiel* de Abbas Kiarostami

São Paulo
2015

ALEXANDRE WAHRHAFTIG

Tensionamentos da ficção em *Cópia fiel* de Abbas Kiarostami

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Wahrhaftig, Alexandre

Tensionamentos da ficção em "Cópia fiel" de Abbas Kiarostami / Alexandre Wahrhaftig. -- São Paulo: A. Wahrhaftig, 2015.
183 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Cristian da Silva Borges

Bibliografia

1. Cinema 2. Abbas Kiarostami 3. Ficção I. Borges, Cristian da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Alexandre Wahrhaftig

Tensionamentos da ficção em *Cópia fiel* de Abbas Kiarostami

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Cristian da Silva Borges, pela orientação constante ao longo desse trajeto, por suas leituras atentas e ótimas sugestões.

À Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello e ao Prof. Dr. Rubens Machado Júnior, pela leitura do texto apresentado ao Exame de Qualificação e por seus comentários que muito ajudaram na (re)estruturação desta dissertação.

À minha família, pelo enorme apoio, sempre.

Ao Breno, pelas conversas preciosas e pelo café.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa concedida.

RESUMO

Tensionamentos da ficção em *Cópia fiel* de Abbas Kiarostami

O filme *Cópia fiel* (2010), de Abbas Kiarostami, configura um objeto estranho dentro da filmografia desse autor iraniano. Ao mesmo tempo que muito dialoga com questões já apresentadas em trabalhos anteriores do diretor, o filme marca uma ruptura, indica um novo caminho. Se sua obra continuamente explorou os cruzamentos entre ficção e realidade, *Cópia fiel*, por sua vez, parece mergulhar na ficção sem se referir a uma realidade que lhe seja exterior ou contígua. A dramaturgia e as construções formais do filme (enquadramentos, montagem, *mise en scène*) elaboram uma reflexão conceitual sobre a própria ideia de ficção e representação artística, explorando os conceitos-chave da obra: cópias e originais. Esta dissertação busca, através da análise fílmica, investigar tais procedimentos do filme que competem para tensionar a própria ideia de ficção cinematográfica. Dividimos nosso percurso em três partes para dar conta de distintos aspectos da ficção que o filme aborda, sintetizados nos termos *palco*, *espelho* e *janela*. O *palco* representa o ponto em que a ficção se coloca como evidentemente separada da realidade: lugar de paradoxos e de fricções entre ator e personagem. O *espelho* representa as infinitas repetições e duplicações da estrutura do filme e a relação de identificação-projeção do espectador com a obra. Por fim, a *janela* explora o viés realista do filme, sua vocação "transparente", problematizando a possibilidade de se acessar um determinado real, o original de todas as cópias.

Palavras-chave: Abbas Kiarostami; *Cópia fiel*; ficção; real.

ABSTRACT

Tensioning fiction: *Certified copy* by Abbas Kiarostami

The film *Certified copy* (2010), by Abbas Kiarostami, is a strange object within his filmography. It continues to work on issues presented in the director's prior works, but it also represents a rupture, indicating a new path. His works continually explored the entanglements between fiction and reality, whereas *Certified copy* seems to abolish any perspective on an exterior reality to the film's fiction. The dramaturgy and the formal constructions of the film (framings, montage, *mise en scène*) build a conceptual reflection on the very idea of fiction and artistic representation, exploring key-concepts of the work, such as copies and originals. This dissertation intends to investigate through filmic analyses the procedures that tension the notion of cinematic fiction. The text is divided in three parts, each of them aiming at a particular aspect of the fiction explored by the movie, each compressed into one symbolic notion: *stage*, *mirror* and *window*. The *stage* represents the strict division between reality and fiction: a place of paradoxes and frictions between the actors and their characters. The *mirror* investigates the infinite repetitions and duplications within the film structure, and also the spectator's process of projection and identification. Finally, the *window* explores the realistic aspect of the film, its "transparent" vocation, questioning the possibility of a true access of the real, the original to every copy.

Keywords: Abbas Kiarostami; *Certified copy*; fiction; real.

SUMÁRIO

Introdução: real irrealidade 1

Capítulo 1: O palco 13

- No início, um palco vazio 13
- A revolução da narrativa: o palco é preenchido 19
- A abertura: o espectador preenche o palco 23
- Auto-sabotagem do palco: o paradoxo 28
- Corpos no mundo 38
- Corpos no palco 46
- O *metteur en scène* no palco 56

Capítulo 2: O espelho 63

- Espelho-objeto: absorção do fora-de-campo 63
- Espelho-mundo: repetição, ritmo e ornamentação 73
- Espelho-eu: identificação e projeção 90
- Complexo espelho-janela 102

Capítulo 3: A janela 109

- A passagem do tempo: paradigmas de continuidade 109
- Ancoragem no espaço: abstrações e descontinuidades 121
- O original: da natureza à palavra 133
- A última janela e a primeira cópia fiel 145

Considerações finais: da Itália para o Japão 150

Bibliografia 161

Filmografia - Abbas Kiarostami 167

Apêndice: Entrevista com Luca Bigazzi 169

INTRODUÇÃO: REAL IRREALIDADE

> Kundera conta uma história fascinante que genuinamente me impressionou:
> ele relatou como o léxico de seu pai diminuiu com a idade e,
> no fim de sua vida, reduziu-se a duas palavras: "É estranho! É estranho!".
> Claramente ele não chegou a esse ponto porque não tivesse muito mais a dizer,
> mas porque essas duas palavras efetivamente resumiam sua experiência da vida.
> (...) Esse filme são as minhas "duas palavras". Ele resume quase tudo.
> Eu digo "quase", pois já estou pensando em meu próximo filme.
> Um filme de uma palavra talvez.
> Abbas Kiarostami[1]

Uma década antes de realizar *Cópia fiel*, Abbas Kiarostami filmou *Dez* (2002). No material de lançamento do filme, no festival de Cannes de 2002, ele escreveu um pequeno texto, do qual retiramos a passagem acima. *Dez* foi esse filme de "duas palavras". Seu manifesto de depuração formal, cujo rígido dispositivo sugere o apagamento da direção e da equipe de filmagem, ausência de *mise en scène* em uma acepção mais clássica e questiona a ideia de autoria, representou um forte choque para aqueles que acompanhavam a trajetória cinematográfica do diretor iraniano. O minimalismo narrativo que sempre esteve presente em sua obra alçou outro patamar. O filme, feito com duas câmeras digitais presas ao painel de um carro filmando, em campo e contracampo, a motorista do carro e seus passageiros no banco ao lado, é um mergulho no real da cidade de Teerã, sob o ponto de vista dos dramas (ficcionais) de uma mulher de classe média. Dramas, mas sem uma condução narrativa evidente, sem uma *mise en intrigue*.[2] Nada mais distante do filme narrativo, com roteiro e equipe, que viria a realizar dez anos depois. Mas não nos adiantemos.

Após *Dez*, filme radical de "duas palavras", Kiarostami partiu para o seu projeto de filme de "uma palavra", cujo título, com graça, reproduz esse corte "pela metade": *Cinco* (2003). O apagamento da direção, bem como o mergulho no real, vão mais longe. Composto por cinco planos-sequência, dos quais ao menos um aparenta ser trucado, *Cinco* é uma observação em tempo distendido de situações aparentemente banais: um pedaço de madeira flutuando no mar, animais sobre a areia da praia, o reflexo da lua na água ao som do coaxar

---

[1] Apud Rosenbaum; Saeed-Vafa, 2003, p. 124-125. Todos os trechos de textos em língua estrangeira citados nesta dissertação foram por nós traduzidos, exceto quando indicado.

[2] Termo utilizado por Youssef Ishaghpour (2007), em análise do filme, que poderia ser traduzido literalmente por "colocar em intriga" (ecoando a *mise en scène*, "colocar em cena"). O autor assim o define: "em uma *mise en intrigue*, o conjunto dos fatos e das significações estão articulados em um universo fechado, de modo a produzir uma impressão de necessidade dramática, de suspense, de nó e de expectativa por um desfecho" (p. 23).

de sapos. Kiarostami afirma que sequer realizou o filme: "mais ou menos como se eu houvesse declamado uma poesia que já estivesse escrita" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 322).

Para Alain Bergala (2004), contudo, *Cinco* não representa um encontro imediato com a realidade, mas, pelo contrário, traz um equilíbrio, inédito na obra de Kiarostami até então, entre o artifício e a realidade, entre a manipulação e a revelação, entre o cinema mental e o cinema do real. *Cinco* seria, portanto, não uma mera contemplação, mas um tensionamento equilibrado entre esses termos opostos (continuando, de certa forma, o projeto de *Dez*).

Aonde ir depois de um filme de "uma palavra" como *Cinco*? Após voltar-se ao movimento do mundo tensionando todos esse "termos opostos", o caminho a seguir poderia muito bem ser a repetição do método, que consistiria em seguir a trilha dessa curiosa contemplação manipulada, variando apenas o material real sobre o qual o cinema se debruçaria. Não foi isso que Kiarostami fez. Ele decidiu atravessar a tela do filme, virar a câmera de costas para o mundo e de frente, agora, para o próprio cinema. Esse é o caminho pelo qual optou ao realizar *Shirin* (2008), filme em que acompanhamos uma sucessão de rostos de mulheres em um cinema assistindo a um filme a que, por sua vez, só temos acesso pelo som. Aqui, o olhar recai sobre a sala de cinema, sobre o “efeito-cinema”. A grande ficção está lá, mas relegada ao fora de campo. Na imagem, vemos uma espécie de documentário sobre rostos no cinema.

Esses três longas metragens que precedem *Cópia fiel* traçam uma curiosa trajetória estética para o cinema de Kiarostami da primeira década dos anos 2000. Os três, extremamente radicais em suas proposições, almejam a um cinema até certa medida sem encenação. Em *Dez*, é o dispositivo que está em jogo; em *Cinco*, a observação do movimento do mundo; em *Shirin*, assistimos aos efeitos de um filme "invisível" sobre uma plateia visível. Bastante diferentes entre si, os três filmes, contudo, assemelham-se por seus gestos formais que os distanciam do cinema narrativo de ficção (mas também do documentário) e da *mise en scène* no seu sentido mais cristalizado. São objetos estranhos dentro do cinema, misturas muito particulares de real bruto com diferentes graus de manipulação.

Se cada um desses filmes representou um deslocamento em relação ao anterior, *Cópia fiel* é, mais do que um deslocamento, um recomeço, um voltar atrás. Nada, nesse percurso, poderia sugerir que Kiarostami partiria para um filme de romance na Itália, com roteiro e uma atriz profissional no elenco (já que roteiros fechados e atores profissionais nunca fizeram muito parte do universo de trabalho de Kiarostami).

Cópia fiel narra, ao longo de um dia e meio, o encontro de uma francesa e de um inglês na Itália. Ela, uma vendedora de antiguidades. Ele, um escritor que estuda o valor da cópia na obra de arte. Eles, que não se conheciam, passam o dia juntos discutindo sobre arte e relações afetivas e transformam-se aos poucos, como por mágica, em marido e mulher, casados há 15 anos. Uma história decerto fantástica e que, mais do que tudo, é uma ficção, pura e simplesmente; sem lugar para o documentário, para o dispositivo, para o acaso, para a contemplação do movimento do mundo e para a presença metalinguística direta do cinema em seu interior (ainda que a Arte esteja sendo o tempo todo debatida no filme). É o próprio Kiarostami quem afirma, ao ser questionado sobre os limites de seu cinema de "uma palavra", que teria esbarrado num muro, num beco sem saída, citando um poema que diz: "Inseguro, eu paro diante de uma encruzilhada / O único caminho que conheço é o da volta" (Cutler, 2011, p. 15).

Mas *Cópia fiel* representa uma "volta" apenas na medida em que retorna à encenação ficcional, a um cinema de *mise en scène*. O filme, porém, já é bastante diferente daquilo que Kiarostami apresentara em suas ficções no Irã.[3] Estas, por sua vez, nos fornecem poderosas pistas para que mergulhemos no universo de *Cópia fiel*. A marca da autoria não deixa de funcionar como um guia poderoso e, ao mesmo tempo, traiçoeiro para a investigação crítica. Saber, de início, que o nosso objeto de estudo é um filme *de* Abbas Kiarostami é já prefigurar um caminho, uma trajetória para o desenvolvimento de nossa investigação. É como se o próprio autor, pela constituição de sua obra pregressa, já nos indicasse o percurso a ser realizado, os temas a serem tocados. A autoria funciona como guia, pois sugere o aprofundamento de certas formas e temas, permite que certos elementos sejam melhor desenvolvidos, revistos, esmiuçados. Mas torna-se traiçoeira também, pois ao sugerir um caminho específico, recusa outros tantos possíveis. É preciso ter cautela. De acordo com Frédéric Sabouraud (2007) – já antecipando o choque que causaria o filme *Cópia fiel* –, a obra do diretor é marcada justamente pelo fato de escapar de si própria:

> A obra de Kiarostami é, também ela, conscientemente constituída na forma de uma experiência feita de recomposições regulares, de viradas de 90 graus, criando seu próprio ziguezague, seu percurso ao mesmo tempo caótico e

[3] Quanto aos filmes que Kiarostami realizou fora do Irã antes de *Cópia fiel*, ressaltamos que são filmes de encomenda ou de direção coletiva. *Cópia fiel* é o primeiro longa-metragem de produção própria que o diretor realiza fora de seu país.

> construído, sem a menor pretensão de encontrar o dispositivo ideal, a forma definitiva (Sabouraud, 2007, p. 35).

Dentro desse ziguezague de recomposições, *Cópia fiel* representa não apenas mais uma virada de 90 graus, mas também um afastamento em relação a algo que desde muito cedo acompanhou as análises, a recepção crítica da obra e os próprios depoimentos do diretor: o *real*. Elemento de difícil conceituação, demasiadamente amplo e fluido, ele surge no cinema frequentemente associado ao universo do documentário, em oposição à ficção. Se a obra de Kiarostami constantemente chamou para si o *real*, ela o fez na medida em que embaralhou e minou as categorias de documentário e ficção, levando as imagens e sons de seus filmes a uma indeterminação muito particular, que atinge o ápice nos seus filmes do início dos anos 2000 (seria *Dez* documentário ou ficção? E *Shirin*?).[4] Foi justamente o *real*, enquanto problema (jamais solução), que serviu como base, entre outras tantas possíveis, para se pensar o cinema de Kiarostami, para ordená-lo segundo uma coerência conceitual e uma unidade estilística.[5]

Há, evidentemente, outras questões perpassando a obra do diretor, mas a recorrência do *real* como conceito operador chama atenção. E é sua suposta ausência enquanto problema, em um filme todo pautado por um roteiro, filmado com elenco profissional, distante da realidade social iraniana à qual Kiarostami se dedicou por décadas, que soa perturbadora em *Cópia fiel*. É essa ausência que nos intriga ao nos depararmos com o filme. Por outro lado, a presença do real que acompanhamos ao longo da filmografia de Kiarostami, como veremos, está longe de ser constante e uniforme. Há um longo processo de transformação na forma pela

---

[4] Jean-Claude Bernardet comenta a indeterminação que Kiarostami deposita sobre o status da imagem entre essas categorias: "Nessa indeterminação, o que importa não é se o material é ficcional ou documental, ou se há um diálogo entre os dois. O problema não está aí, não está mais aí. Diante dos filmes de Kiarostami, *ficção* e *documentário* parecem categorias ultrapassadas que não permitem um discurso adequado sobre elas. É um dos aspectos da *crise dos paradigmas*. O que importa é a dúvida, é considerar indeterminado ou não conseguir determinar o que vemos e ouvimos. Com a coisa indeterminada, nossa relação será de suspeita ou de fascínio, um fascínio questionado pela suspeita, uma suspeita abolida pelo fascínio, em constante oscilação" (Bernardet, 2004, p. 157). Nesse ponto, o *real* atravessa a ficção tanto quanto o documentário, e já não serve como marca de distinção entre as categorias.

[5] Youssef Ishaghpour apoiou-se no conceito de real para estudar a obra de Kiarostami, intitulando seu livro sobre o diretor de *O real, cara e coroa* (Ishaghpour; Kiarostami, 2004). O filósofo Jean-Luc Nancy, em seu livro *A evidência do filme* (2001), trabalha em diversos momentos a partir do conceito de real para falar do cinema do diretor. Jean-Claude Bernardet debruça-se, em parte de seu livro *Abbas Kiarostami* (2004), sobre as relações do diretor com o real e em como seus filmes operam segundo "manipulações", "construções", "revelações" ou "restituições" do real. Jean-Louis Comolli (2008) se vê às voltas com problemas de *realismo*, *real* e crença na imagem ao tratar de sua obra. E o filme *Close-up*, exemplo máximo de tensão entre ficção e real, objeto de estudo de inúmeros autores, foi tema da pesquisa de doutorado de Ivonete Pinto (2007) cuja tese intitula-se justamente *Close-up: a invenção do real em Abbas Kiarostami*. Não faltam, portanto, exemplos de textos que convocam para si o conceito de *real* ao tratar de Kiarostami.

qual o diretor convoca o choque e a fusão entre real e cinema em seus filmes que vale ser relembrado.

Em 1970, Kiarostami inicia sua carreira de cinema trabalhando no Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (conhecido como Kanun).[6] Ali, em Teerã, produz filmes de variadas durações, quase sempre focado no universo infantil. Nesse território já se constitui uma primeira associação de sua obra com o *real*. Desde o princípio, ele desenvolve seu gosto por trabalhar com atores não profissionais (crianças em sua maioria), por realizar planos de longa duração e por filmar em locações reais, características que lhe renderam, pela crítica ocidental *a posteriori*, uma aproximação apressada com o neorrealismo italiano. Na realidade, tais características, aliadas a um certo "franciscanismo" técnico e estético, acompanharam boa parte do cinema autoral iraniano dos anos 60, no movimento conhecido como *cinema motefavet*. Mais do que seguir uma estética italiana, que Kiarostami até conhecia e apreciava, ele dava prosseguimento à estética do cinema novo do Irã, em oposição ao cinema comercial do país.[7]

Seus filmes buscavam um encontro com a realidade social, impressa tanto nos corpos dos atores que escolhia quanto na duração com que observava as ações. Além disso, havia um franco interesse em afastar-se de temáticas melodramáticas e de narrativas de violência e sexo para abraçar o cotidiano. Um cotidiano sem *pathos*, mas atento ao peso, muitas vezes imenso, dos dramas que atravessam a infância (vide filmes como *A experiência*, 1973, ou *O viajante*, 1974).

Nessa fase de sua carreira, realizou também uma obra com intuito de lançamento comercial fora dos auspícios do Kanun: *O relatório* (1977). O filme, apesar de atravessado por atividades cotidianas, duração dilatada, atores não profissionais etc., destoa do conjunto da obra realizada no Kanun por aprofundar-se em temáticas sexuais e violência doméstica. Não que os outros filmes fossem idílicos; havia pessimismo, dureza, melancolia. Mas nesse filme há um afastamento do universo infantil e um mergulho asfixiante no mundo do matrimônio.[8] *O relatório* – talvez seu filme mais *realista* no sentido de se embrenhar pelas dificuldades sociais de personagens condenados à terrível condição matrimonial em que

---

[6] Criado em 1965 pela princesa Farah, esposa do xá Reza Pahlevi, o Kanun foi um órgão de caráter educativo com intensa produção cinematográfica.

[7] Ao aproximar em demasia Kiarostami do neorrealismo italiano, corre-se o risco de obliterar sua relação com a própria história do cinema iraniano. Mesmo que este possa se inspirar em filmes italianos, ele possui um desenvolvimento particular.

[8] Não à toa, o filme foi bastante aproximado de *Cópia fiel* pela crítica, dada a sua temática de crise no casamento. A aproximação acompanhou inclusive o lançamento do DVD de *Cópia fiel*, que inclui como material extra o filme *O relatório* na íntegra.

vivem – é um episódio isolado na filmografia do diretor; projeto sem continuidade, visto que em seguida veio a Revolução Islâmica e tornou seus temas "irrepresentáveis" pela censura.

O viés do realismo tal qual se configura no novo cinema iraniano pós anos 60 é apenas uma forma do cinema ir em direção ao *real*. Abbas Kiarostami, ao final dos anos 80 e início dos 90, transforma essa relação. Com o filme *Onde fica a casa do amigo?* (1987),[9] obra que conferiu reconhecimento internacional ao diretor, ocorre um distanciamento dessa estética "neorrealista". O filme, de um minimalismo extremo, pautado por repetições, aproxima-se mais da poesia do que da prosa realista de seus filmes anteriores (cf. Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 128-129). Tal minimalismo carrega um particular traço de realidade: distante da psicologia das personagens, mergulhamos na imanência de suas ações e de seus deslocamentos pelo espaço; filme de corpos na paisagem, mantendo um compromisso com a *realidade* da filmagem em seus planos-sequência tomados em locação.

Após um terremoto na região onde filmara *Onde fica...?*, Kiarostami realiza *E a vida continua* (1992), filme sobre um diretor de cinema que parte com seu filho pela região destruída em busca das duas crianças que atuaram em seu filme anterior – no caso, o próprio *Onde fica...?*. Um ator não profissional, Fahrad Kheradmand, interpreta o papel do diretor de cinema que seria Kiarostami. Nesse filme, a relação filme-realidade ganha novos contornos. Em primeiro lugar, tanto o filme rodado ali anteriormente quanto o terremoto são reais. Há, porém, uma restituição do caos da tragédia: misturam-se destroços reais com construções elaboradas exclusivamente para o filme. Certas cenas do filme problematizam a própria relação do cinema com a realidade, como a cena em que o diretor-personagem encontra um ator idoso de seu filme anterior. Este se mostra perdido em meio ao que supostamente seria sua casa, mas que ele revela ser apenas a "casa para o filme" (não o filme *Onde fica...?*, mas o próprio *E a vida continua*). E não é sequer possível saber se esse senhor atua ou não nesse momento.

O filme seguinte de Kiarostami, *Através das oliveiras* (1994), também brota a partir de uma relação com um filme anterior. Aqui, acompanhamos os dramas amorosos de Hossein, ator não profissional escalado para fazer um papel de um sobrevivente em *E a vida continua*, sobre cujas filmagens se debruça o filme de 1994, uma espécie de *making of* ficcional. O cinema se multiplica, assim, em camadas, numa verdadeira *mise en abyme*. Há então três

---

[9] A tradução do filme para lançamento fora do Irã, em diversas línguas, alterou o título para *Onde fica a casa do meu amigo?*, acrescentando-lhe um pronome possessivo. O título original vem de um verso do poema *A morada* de Sohrab Sepehri e não possui pronome (Cf. Rosenbaum; Saeed-Vafa, 2003, p.6). Preferimos mantê-lo conforme o original nesta dissertação.

diretores envolvidos: Kiarostami, atrás das câmeras; Fahrad, visto como ator em cena; e Keshavarz, que interpreta o diretor de *E a vida continua* em *Através das oliveiras*. Segundo Jean-Luc Nancy (2001, p. 32-34), esse entrelaçamento de ficções estica nosso olhar em direção ao real . Mais do que querer falar de cinema, trata-se de ir em busca da realidade. Ou, como nos diz Comolli (2008, p. 170), Kiarostami nos ensina que para além de uma "inscrição da realidade", o cinema se volta para a "realidade da inscrição". Segundo o próprio diretor: "era um filme que falava de um filme anterior, mas que fazíamos agora, então o passado e o presente se confundiam em um mesmo presente" (apud Ciment; Goudet, 1995, p. 17). Dessas confusões a partir das quais *Através das oliveiras* constantemente problematiza o embate da filmagem com o real, destaca-se o lugar dos atores-personagens, divididos, não sem conflito, entre "ser" e "atuar".

A questão da "atuação" e do "ser outro" ocupa o centro de *Close-up* (1990), feito antes de *E a vida continua*, a partir do julgamento real de Sabzian, homem processado por fingir ser o famoso diretor Moshen Makhmalbaf e enganar uma família de classe média alta de Teerã. *Close-up* não apenas documenta cenas reais (do julgamento, de entrevistas), mas também reencena toda a farsa de Sabzian escalando como atores o próprio Sabzian e a família enganada. O filme torna-se o encontro *real*, por via da *ficção*, dos corpos envolvidos na história. Documenta-se esse encontro, justamente a partir de sua fabricação ficcional. E a própria realidade da história é uma realidade de falsificação, de fingimento, de ficção: Sabzian é processado por "atuar", mas é também convocado, pelo filme, para "atuar" sendo agora ele mesmo. O filme não apenas representa uma realidade, mas engendra uma nova realidade. Não há como separar filme e real.

Esse bloco de filmes – *Close-up*, *E a vida continua* e *Através das oliveiras* – forma um sólido núcleo de problematizações das relações entre o cinema e o real, entre ficção e realidade. Para Nancy (2001, p. 26), a metalinguagem de Kiarostami, que encontramos nesses filmes, visa menos falar de cinema do que sublinhar as formas como, juntos, o olhar e o real são mobilizados. Através da metalinguagem, Kiarostami mostra como uma realidade se constrói através e a partir do cinema, sem separar o filme daquilo que ele mostra e elabora.

A metalinguagem seguirá no cinema de Kiarostami no epílogo de *Gosto de cereja* (1997) e na narrativa de *O vento nos levará* (1999). No primeiro, através de uma espécie de coda gravada em vídeo, na qual vemos a equipe de filmagem trabalhando; o ator (que logo antes cometera suicídio na história) caminha e fuma ao lado da equipe de filmagem, enquanto um grupo de soldados alegres descansa sobre a grama. No caso de *O vento nos levará*,

acompanhamos a história de um diretor de televisão e sua equipe que partem para um vilarejo curdo, onde aguardam pela morte de uma anciã para registrar o ritual fúnebre do local.

Nesses dois filmes, já notamos um afastamento das problemáticas apresentadas nos anteriores. São filmes imersos na ficção que encenam. Neles, a metalinguagem surge menos como uma forma de "mobilizar o olhar e o real" do que como um meio para aprofundar-se em certos temas da narrativa. No caso de *O vento nos levará*, o cinema surge como o trabalho do estrangeiro que está ali naquele vilarejo; é um indicativo de uma relação de poder que se estabelecerá entre o homem da cidade (e do audiovisual) com os moradores da região, que, aliás, chamam-no de "engenheiro", pois nem sabem ao certo sua profissão. Na coda de *Gosto de cereja*, o efeito das imagens de bastidores em vídeo busca mais apontar para um lugar outro, um além da morte do personagem, do que "desconstruir" o ilusionismo do cinema, mostrando seus bastidores. Kiarostami afirma, a respeito desse final, que não se trata de "cinema dentro do cinema", procedimento de *mise en abyme* bastante incorporado ao cinema iraniano pelo qual o diretor diz ter perdido o interesse (Ciment; Goudet, 1997, p. 83).

Em seguida, na filmografia de Kiarostami, adentramos os anos 2000, de que acima falamos, quando as relações problemáticas *real-cinema* voltam à tona, de modo bastante particular. *Dez*, *Cinco* e *Shirin* mantêm uma relação forte e conturbada com o *real*, seja ele o real do dispositivo, do movimento das coisas no mundo ou da própria experiência do cinema (ou ainda de todos esses "reais" combinados).

Uma vez realizado este breve e parcial resumo da filmografia do diretor, chegamos enfim a *Cópia fiel*. Surge, aí, uma questão importante: por que viés aproximar-se do filme, se o real, justamente, não está mais lá? O problema da ausência do real é, ao mesmo tempo, o da presença da ficção, da construção, da encenação. E, nesse sentido, devemos atentar menos para o que não está do que para o que de fato está lá. Ficção, por sua vez, é outro termo ou conceito de grande amplitude, que atravessa a história da filosofia, da arte, da literatura, do cinema. Buscar defini-lo antes da análise do filme parece ser um caminho fadado ao fracasso. Melhor será nos valermos da ficção como um operador para adentrar no universo conceitual de *Cópia fiel*, sempre guardando relações com a estética (multiforme) da própria obra de Kiarostami, mas sem procurar definir o conceito idealmente de antemão.[10]

---

[10] Procuramos aqui, metodologicamente, tratar a ficção de forma similar ao tratamento que Patrice Pavis (2000) confere ao conceito de teatralidade. Pavis critica a idealidade que tal conceito traz e busca, ao contrário, investigar como determinadas encenações teatrais contemporâneas se relacionam com o que seria a teatralidade. De fato, existem diferentes "teatralidades" para cada encenação e, assim, o conceito, mais do que um conceito *em si*, torna-se um operador para descrever pragmaticamente peças específicas. Compreendemos a distância e a diferença entre teatralidade e ficção; trouxemos o exemplo aqui apenas para ilustrar que buscamos não fazer da

A ficção é, em um nível, a forma pela qual o filme *Cópia fiel* elabora seu discurso narrativo. É também o próprio objeto, ou pelo menos um dos objetos, que o filme visa investigar conceitualmente, através de sua dramaturgia e de sua composição plástica, sonora, temporal. Ishaghpour (2010, p. 31) coloca *Cópia fiel* no grupo de filmes conceituais do diretor.[11] Por conceitual, entendemos que, mais do que apenas contar uma história, o filme busca esquematizar um pensamento, trabalhar com conceitos. Ou talvez, no caso de *Cópia fiel*, que o filme busca esquematizar um pensamento justamente através de sua própria narrativa. Um pensamento sobre a ficção, através da ficção, mas sem a metalinguagem das equipes de filmagem em cena ou da *realidade* da filmagem, da inscrição.

Inflado de discussões teóricas entre as personagens sobre obras de arte e o valor dessas obras, e de como a representação artística se relaciona com a realidade que lhe é exterior, o filme esconde sua vocação conceitual sob uma narrativa romântica, mimética, em que tudo se desenrola "naturalmente" no interior de sua ficção. Porém, o esconderijo é o próprio tesouro. Não é "atrás" dessa narrativa, por uma análise minuciosa das palavras proferidas pelos personagens, que um pensamento ou uma conceituação sobre a ficção emerge. É na própria superfície da trama e da imagem que se desenha uma problemática do conceito de ficção. Nosso interesse aqui é, paradoxalmente, mergulhar na superfície.

O que em *Cópia fiel* decanta na superfície já estava presente na obra anterior de Kiarostami, mas enredado com o *real*. Afinal, ainda que seus filmes tenham se voltado com mais ou menos intensidade para o real, foi sempre em relação à ficção e à manipulação desse real que eles se constituíram. Nesse sentido, são emblemáticos os truques que sempre acompanharam o processo de filmagem do diretor e que, uma vez descobertos, causam profundo espanto àqueles que crêem assistir a um registro "passivo" (fiel) do real.

Poderíamos citar inúmeros exemplos aqui, mas basta lembrarmos de *Cinco*, o filme "mais passivo" do diretor, que ele "encontrou", como se recitasse uma poesia já escrita, para entendermos a que ponto seus filmes são minuciosamente construídos. No documentário *Making of 5*, em que acompanhamos imagens dos bastidores da filmagem de *Cinco* com uma narração reflexiva de Kiarostami, é possível ver, entre outras coisas, o diretor posicionando cuidadosamente um pedaço de tronco de madeira à beira do mar para filmar as ondas levando-o. Trata-se de um jogo entre o controle (do diretor) e o acaso (da natureza). Vemos

---

ficção um conceito ideal e sim ver como ela, a ficção, é sugerida, apontada e problematizada, pragmaticamente, no filme *Cópia fiel*.

[11] Desse grupo, segundo o autor, fazem parte *Cinco*, *Shirin* e *Roads of Kiarostami* (2006) – este último, uma meditação sobre o trabalho fotográfico de paisagens do diretor, contrapondo imagens estáticas com imagens em movimento e uma narração reflexiva.

também, em outra cena, um homem responsável por organizar o movimento de patos de um lado para o outro pela praia. Nessa cena dos patos, aliás, está muito latente, sem necessidade de se referir aos bastidores, a presença de um controle (excessivo quase) por trás daquelas imagens em que inúmeras aves cruzam o quadro.

Em *Cinco*, bem como em alguns momentos de outros de seus filmes, a ficção é mobilizada para que dê acesso ao *real*, um real não exterior ao filme, mas intimamente vinculado à sua feitura, à sua presença, enquanto cinema, no mundo.[12] Ora, esse vínculo precioso que o cinema de Kiarostami construiu entre fabricação e revelação, representação e apresentação, ficção e realidade, possui como ponto cego justamente aquilo com que *Cópia fiel* se debate: a construção da ficção para além de sua contraposição ao real, o seu próprio jogo interno de criação. Não se trata mais de problematizar a relação do cinema com o mundo e o real, mas de problematizar a própria máquina da ficção no seu interior, ficção essa que jamais deixou de estar presente na obra de Kiarostami, mas que aqui vem para o primeiríssimo plano.

Uma pergunta parece ecoar no filme: qual é a realidade *da* ficção? Ou ainda, de que natureza é essa *irrealidade*? Não mais buscar entender como a ficção se faz realidade no mundo, ou como a realidade torna-se ficção no cinema, mas esmiuçar as próprias tramas da ficção, suas operações particulares. Ao investigar o movimento que *Cópia fiel* realiza sobre a própria ficção, nosso método será o da análise fílmica, esmiuçando cenas específicas, construções visuais, detalhes de interpretação, *mise en scène*, cenografia, montagem, som. Será um embate contínuo com a obra que, quando necessário, trará à tona trabalhos anteriores de Kiarostami para iluminar certas questões do filme de 2010. Para circunscrever melhor o problema da ficção em *Cópia fiel*, dividimos nossa dissertação em três caminhos distintos e complementares, os quais resumimos sob três elementos simbólicos: o palco, o espelho e a janela. São elementos que carregam em si certos paradigmas da ficção e da representação artística, mas que foram sugeridos como paradigmas justamente pelas problematizações que o filme constrói. A cada um deles, corresponde um capítulo desta dissertação.

O *palco* é o emblema da *separação* de um espaço próprio para a ficção, afastado do real. Nele, as pessoas se tornam personagens. As ações adquirem motivação, significação.

---

[12] A tese de Ishaghpour a esse respeito é de que não basta registrar passivamente o real, mas é necessário, para que ele venha à tona, uma certa "poética da restituição", uma "reconstrução" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 105-115). Segundo Ishaghpour, esse teria sido um equívoco do filme *ABC Africa* (2001), documentário de encomenda no qual Kiarostami mergulha no "primeiro encontro" com a realidade de Uganda, enquanto que a sua astúcia no Irã sempre fora reelaborar a realidade: "a realidade constitui um objetivo, mas de forma nenhum um dado" (Ishaghpour, 2007, p. 18).

Cópia fiel problematiza a ficção ao construir um palco que se sabota internamente, na medida em que seus personagens, sem serem desconstruídos, revelam-se paradoxais, múltiplos. Há um desajuste muito particular que, sem abolir a separação do palco (ficção) e do mundo (real), volta nosso olhar para a própria fabricação dessa separação. Esse é o ponto central de nosso primeiro capítulo, que abre nosso percurso pelo universo do filme justamente por sua narrativa e sua dramaturgia. Percurso que passa também, não só pelo texto do filme, mas por aqueles que encarnam esse texto e que por ele são constituídos: atores e personagens. O fato do filme escalar a profissional (e mundialmente famosa) Juliette Binoche e o cantor de ópera William Shimell como protagonistas não pode passar desapercebido numa trajetória de um diretor que marcadamente evitou trabalhar com atores profissionais.

No segundo capítulo, o *espelho* passa a ser o elemento em foco. Extremamente simbólico, o espelho é constantemente associado a obras que pensam a si próprias (a reflexão) e ao próprio fazer artístico, mimético, ficcional (o mundo da ficção é cópia espelhada do real; a representação é um espelho do mundo etc.). Porém, para além dessas questões, que estão diretamente vinculadas a um determinado modo de pensar da tradição ocidental, o espelho surge no filme, primeira e concretamente, como um objeto que transforma a visualidade das cenas. Cabe investigar em que medida a operação visual do espelho de fato problematiza o movimento da ficção, sua cinematização. Num outro nível, o espelho é metáfora para uma forma particular de o espectador se relacionar com a ficção e seus personagens: a identificação. Kiarostami sempre buscou se afastar da identificação afetiva.[13] Agora, contudo, mergulha em uma história romântica repleta de sugestões de identificação, tocando assim num problema central da ficção e do cinema narrativo, sem deixar de "sujar as mãos", sem um distanciamento "seguro". E o espelho é também o próprio motivo estruturante do filme, organizando sua montagem e ecoando por toda parte através de duplicações e repetições de elementos, contribuindo para a elaboração de um mundo excessivamente construído em sua aparente naturalidade casual.

Ao final, é preciso voltar ao real de que a análise do filme se afastou até então. A *janela*, foco do terceiro capítulo, representa essa vocação do cinema (e da arte) de olhar para o mundo, de deixá-lo passar através de si: transparência ideal. Por mais que *Cópia fiel* não esteja atrelado a essa vocação irrestritamente, ela o atravessa. A realidade do mundo vem à tona na continuidade realista da decupagem do filme, bem como na forma, conturbada até

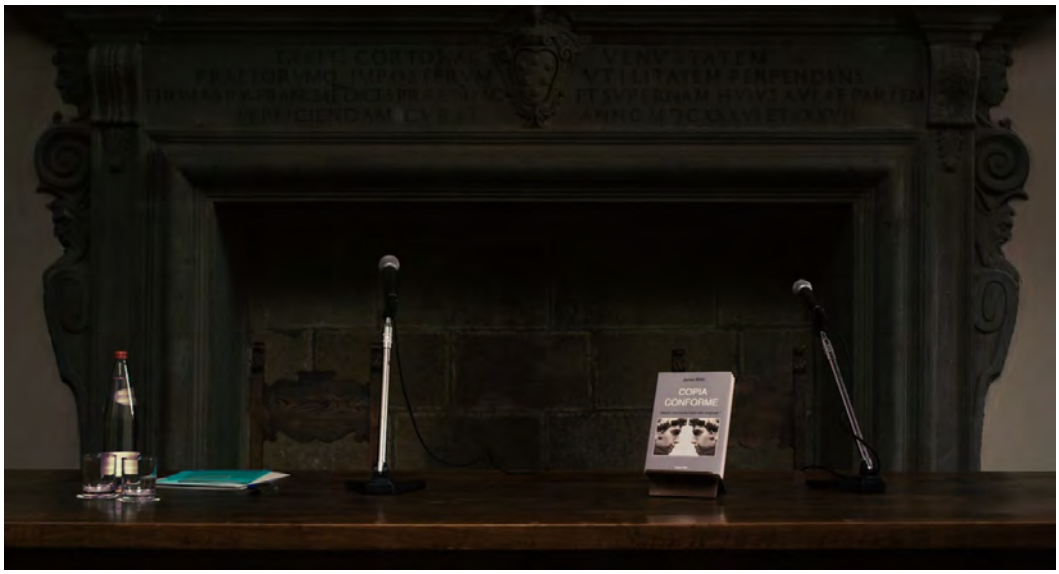
---

[13] Em *Shirin*, ele se aproxima do tema da identificação, mas mais como tema de estudo conceitual do que como forma de tecer seu filme. O espectador de *Shirin* não é conduzido às lágrimas violentamente como o são as espectadoras do filme dentro do filme (ainda que ele possa, evidentemente, emocionar-se).

certo ponto, com que o filme adentra o universo (real?) da paisagem da Itália. Após termos passado pelos paradoxos dos personagens e pelas duplicações infinitas dos espelhamentos, cabe agora também uma pergunta: nesse universo de cópias, há lugar possível para um original, para o real? Emblematicamente, o último plano do filme será de uma janela aberta, ecoando talvez mais questões do que repostas, ao voltar nosso olhar para uma paisagem crepuscular.

Separação, duplicação e transparência: três formas de se aproximar da ficção, de investigar suas operações, perscrutar seu funcionamento. A singularidade de *Cópia fiel* é traçar esse caminho sem se colocar "fora" da ficção, sem desconstruí-la. E tampouco se trata de criar um mundo ficcional excessivo que, pelo seu maneirismo, remeteria a si próprio. No filme, uma economia narrativa convive lado a lado com uma infinidade de problematizações visuais, estruturais, conceituais. Ou melhor, é justamente essa "convivência" que amplifica as problematizações. Problematizações acerca da natureza da ficção, da arte e de sua relação com o mundo. Dessa vez, porém, não se visa o real, e sim a ficção. A obra de Kiarostami sempre sublinhou que a ficção e o cinema fazem parte do mundo real tanto quanto qualquer outra coisa; não estão isolados dele. Investigar as operações da ficção, portanto, é continuar a se debruçar sobre o mundo, mas agora a partir de uma nova posição. Esse filme representa, pois, o exílio de Kiarostami: exílio tanto de sua terra natal (o Irã), quanto da presença em uma realidade mais imediata da filmagem; um mergulho na irrealidade da ficção. Paradoxo da ficção: estar e não estar, ser e não ser, exílio infinito.

CAPÍTULO 1: O PALCO



Fotograma do plano inicial de *Cópia fiel*

No início, um palco vazio

O primeiro plano de *Cópia fiel* é uma imagem fixa e frontal de um espaço vazio. Ocupando a parte inferior do quadro, há uma mesa, sobre a qual vemos dois microfones, uma garrafa de água com alguns copos e um livro apoiado de forma que conseguimos ler seu título: “COPIA CONFORME”.[14] Atrás da mesa, duas cadeiras e logo uma parede. No centro da parede, ocupando quase todo o fundo do quadro, uma lareira antiga, adornada com figuras esculpidas e uma inscrição em latim. O fundo da lareira, feito de grandes tijolos, torna a profundidade da imagem mínima. O ponto de fuga é obstruído, não há horizonte. A imagem mostra-nos algo próximo de um palco de teatro, com seus objetos de cena dispostos, sugerindo que alguma ação deverá se desenrolar nesse espaço.

Aos poucos, o som ambiente vai sendo preenchido por vozes indistintas, tosses, alguns passos; ruídos que, pela sua reverberação, revelam-nos algo do tamanho daquela sala, uma espécie de auditório. Surgem, junto com as vozes crescentes, os créditos iniciais sobre a imagem. Lemos o título do filme em caixa alta: “COPIE CONFORME”.[15]

Após os créditos, pela esquerda do quadro, entra um homem que fala ao microfone, em italiano, sobre o evento aguardado pelo público: trata-se do lançamento do novo livro de

---

[14] "Cópia fiel" em italiano.
[15] "Cópia fiel" em francês.

James Miller. O homem, que depois descobriremos chamar-se Marco Lenzi e ser o tradutor da edição italiana do livro anunciado, avisa ao público que o autor está atrasado. Ele o faz com algum humor, comentando que James não poderá culpar o tráfego pelo atraso, já que ele está hospedado no mesmo edifício. Pouco tempo depois James chega, o que percebemos pelos aplausos e por um comentário de Lenzi ("Ah, James chegou"[16]).

Em seguida, o segundo plano do filme, cujo ponto de vista é o exato oposto do primeiro, mostra a plateia sentada em cadeiras dobráveis improvisadas, de frente para a câmera. A primeira fileira, dos assentos marcados como "reservados", está mais vazia. Ao fundo, James Miller (interpretado por William Shimell), é impedido de seguir em direção à mesa pois é interpelado por pessoas lhe pedindo autógrafos. Dentre elas, está a personagem de Juliette Binoche (sem nenhuma alcunha no filme, sendo creditada como Elle – "ela" em francês – nos créditos finais). James interrompe os autógrafos e segue em direção ao palco, distanciando-se do fundo conforme caminha pelo corredor formado entre as cadeiras do público. Logo voltamos ao mesmo enquadramento da primeira imagem do filme, agora com o personagem de James entrando em quadro pela direita.

Esse início do filme nos aponta pelo menos duas direções. Por um lado, muito do que vemos e ouvimos diz respeito ao que está à margem do discurso oficial da conferência: é o anúncio do atraso do autor e o adiamento de sua entrada, é a mesa vazia, é o som do público que aguarda. A continuação da cena (com os planos subsequentes) contribui para tal marginalização do lado oficial do evento: quando James Miller enfim fala ao microfone, o que a câmera nos mostra é, em grande parte do tempo, a movimentação de Elle entre o público (aproximando-se das cadeiras da frente até ocupar um lugar com aviso de reservado), seu diálogo inaudível com Marco Lenzi e suas trocas de olhares com o filho, apoiado na parede lateral da sala. A decupagem faz com que deixemos de ver o lado oficial do evento propriamente, para vermos as suas margens. O próprio palco do evento sofre de interrupções e atrasos. Quando James chega, a primeira coisa que fala é que nem poderia ter culpado o tráfego, pois veio caminhando ao local. Repetição que recebemos com humor e que contribui para o adiamento daquilo que se aguardava desde o primeiro plano. Pouco antes do fim da cena – quando Elle caminha para ir embora, por insistência de seu filho – o telefone de James toca e ele o atende no meio da conferência, interrompendo seu discurso, que escutávamos em grande parte do tempo como som *off* das imagens de Elle na plateia.

---

[16] Em italiano, "Ecco, è arrivato James".

Assim, são pequenos eventos marginais que povoam a cena “oficial”. Não apenas são secundários em relação à palestra que está sendo apresentada – o que acaba por competir para que tornem a palestra secundária em relação a eles –, mas também muito opacos (quem é a personagem de Juliette Binoche? O que ela conversa com Marco Lenzi e o que anota no papel que lhe entrega? O que seu filho quer?). Mergulhamos em um universo que não nos é completamente explicado e que privilegia pequenos traços alheios ao discurso do evento. Somos jogados, como espectadores, no meio daquela conferência, sem uma apresentação clara da personagem feminina e apenas com uma apresentação "oficial" da personagem masculina.

Tal rarefação de informações e abundância de acontecimentos "menores" já nos é conhecida como uma marca do cinema de Kiarostami há décadas. Mas, para além desse mergulho na situação, desatento para o discurso de James, e para além da omissão constante de explicações para o que vemos, há uma outra característica marcante, expressa principalmente no primeiro plano. Trata-se de uma segunda direção formal para a qual o filme aponta: antes de tudo, o que temos diante de nós nesse plano é um palco; e observado inclusive de um ponto de vista bastante teatral. O olhar da câmera coloca-nos na clássica posição de espectadores de teatro por uma visão fixa e levemente em *contra-plongée*. Mais do que isso, dada a lareira com o fundo emparedado, a pouca profundidade contribui para isolar a ação, como num palco. A mesa, limitando a circulação dos personagens em quadro para trás dela em relação à câmera, funciona como uma espécie de proscênio; enquanto a lateral do quadro, marcando o fora de campo por onde entram e saem James Miller e Marco Lenzi, serviria, seguindo tal lógica, de coxia.

No teatro, a coxia é um espaço *fora* da ação representada e, portanto, *fora* da peça representada (pelo menos no teatro convencionado pelo palco italiano). No cinema, o fora de campo encontra-se *fora* do quadro, mas virtualmente presente na ação interna do plano, como elemento ao qual a ação e os olhares se reportam (ou por ele são reportados). O que ocorre aqui não é uma transformação desse fora de campo (*fora de quadro*) em coxia (*fora de cena*), mas uma coincidência entre a "coxia" da conferência de lançamento e o fora de campo do enquadramento inicial. Naturalmente, os espectadores diegéticos da palestra viram Marco Lenzi aproximando-se da mesa para falar ao microfone, enquanto que nós, espectadores de cinema, não. Porém, atentamos ao fato de que ao subir no palco, Lenzi transforma-se: ganha o direito à palavra, à atenção, ao silêncio. Ele ganha o público, passando da coxia para o palco.

À teatralidade inerente ao evento social, portanto, acrescenta-se uma forma teatral de filmá-lo, um ponto de vista teatral: leve *contra-plongée*, ponto de vista fixo, coincidência

entre fora de campo e coxia. Isso tudo pelo menos no início da cena. Ao final, essa teatralidade é apaziguada pela falta de atenção que a filmagem confere ao discurso de James, expressa pela decupagem – com sucessivos intercâmbios do ponto de vista – que acompanha as trocas de olhares entre Elle e seu filho. De uma decupagem que se inicia pela alternância entre o palco e a plateia, passa-se a uma série de outros planos: plano próximo de Elle sentada ao lado de Lenzi, plano do filho dela encostado na parede, plano de James visto lateralmente. Abandona-se o aspecto "teatral" inicial da cena e adentra-se na realidade "cinematográfica" das interações das personagens.[17]

De toda forma, o fato é que adentramos *Cópia fiel* pelo teatro: pelo teatro social e pela forma teatral do *palco*. Pretendemos, a partir dessa *mise en scène* inicial, apontar um movimento mais geral do filme como um todo, afastando-nos do propósito de simplesmente evidenciar a "marca" de Kiarostami aqui. Encontramo-la, sem dúvida, na desinformação.[18] Não são poucos os filmes do diretor que se iniciam com um mergulho em uma dada situação, com pouco detalhamento à respeito das personagens apresentadas. Porém, mais do que apontar tais recursos estilísticos de Kiarostami nesse filme, desejamos compreender como uma problemática que diz respeito às interações entre realidade e ficção, obra e mundo, ator e personagem, e que atravessa sua obra, ganha em *Cópia fiel* novos contornos.

O *palco* é elemento emblemático da conjugação de termos como realidade e ficção: ele marca uma *separação*, define um território de ficção separado da vida. Se compararmos a abertura de *Cópia fiel* à de *Através das oliveiras*, podemos acompanhar uma transformação na abordagem de tal separação. Os dois filmes, digamos, são introduzidos com um plano de *palco*. Em *Através das oliveiras*, não há propriamente o palco cenográfico ou algo que a ele se assemelhe, como há em *Cópia fiel*, mas a *mise en scène* dispõe o ator em relação à câmera, de forma a estabelecer um palco. A primeira imagem do filme é a do ator Mohammed Ali Keshavarz – um dos raros atores profissionais que habitam o cinema de Kiarostami no Irã – a céu aberto e ao lado de uma árvore. Ao fundo, diversas garotas enfileiradas, todas vestindo o *chador*[19]. Keshavarz olha para a câmera, olhando a nós, espectadores, e apresenta-se como o

---

[17] Falamos aqui em realidade "cinematográfica" simplesmente por sua representação ser fortemente pautada pelas alterações de ponto de vista, jogo com o fora de campo e com o som *off*. Não pretendemos valorar o "cinematográfico" contra o "teatral" e nem desconsiderar o início da cena como sendo também "cinematográfico".

[18] Segundo Bernardet (2004, p. 53-54), a desinformação (ou subinformação) é uma característica constante das narrativas e do método de Kiarostami, fundamental para a forma como o diretor pensa a relação do espectador com o filme.

[19] O *chador* é um manto negro que, em cumprimento com a lei islâmica, esconde o corpo da mulher, deixando apenas o rosto e as mãos expostos. No Irã, é obrigatório às mulheres cobrir os corpos, mas não necessariamente

ator que interpretará o papel de um diretor de cinema filmando no interior do Irã onde no ano anterior ocorrera um terremoto. Ele interpreta, portanto, o papel do diretor do filme *E a vida continua*. Conforme explica a nós onde está e quem é, surge do fundo uma mulher que pede para que ele se apresse, pois as meninas estão esperando. Entendemos, pois, que ele está fazendo o *casting* do filme com aquelas meninas. Assim que termina a cena, as garotas aplaudem-no, como que assistindo a uma apresentação (aliás, trata-se de fato de uma apresentação, mas para nós e para a câmera, e não para elas).

Em *Através das oliveiras*, o palco sobre o qual Keshavarz se apresenta é o *mundo*. E do fundo, da profundidade desse mundo, surgem outras pessoas, outros elementos que acabam por arrastar o ator para a personagem que deve interpretar, para a ação que deve realizar. A ficção urge, mas está no mundo, atrelada ao mundo (o *casting* é com garotas da região do terremoto). Há toda uma complexa mistura entre os termos. A cena foi ensaiada, pois a assistente do diretor já o trata como personagem e não como ator, mas ainda assim, ela embaralha o que é a presença da filmagem no mundo e o que é a representação da filmagem sobre o mundo.

Planos iniciais em comparação – *Através das oliveiras* e *Cópia fiel*

Muito diferente é o palco de *Cópia fiel*, isolado da natureza, sem fundo. William Shimell ou Angelo Barbagallo (Marco Lenzi), afastando-se da postura de Keshavarz, não nos olham frontalmente nessa primeira cena. Ainda que seus olhos encontrem a lente da câmera, visam sempre a plateia, para além da objetiva. O olhar sugere o fora de campo e não o antecampo.[20] O véu que protege a ficção não cai; a "quarta parede" está fechada. O palco italiano se sustenta e a separação é afirmada. Estamos, portanto, em um espaço de ficção que

---

através do *chador* (pode-se usar um lenço nos cabelos, por exemplo). O *chador* é mais comum entre mulheres religiosas.

[20] Segundo Jacques Aumont (2004, p. 41), o antecampo é o outro fora de campo, o campo daquele que filma. O cinema narrativo clássico, em geral, opera uma clivagem radical entre o conjunto campo/fora de campo de um lado, e o antecampo do outro.

será levado a cabo pelo filme até o final, sem jamais se desconstruir.[21] Na abertura de *Através das oliveiras*, as meninas formam uma "plateia" incorporada ao plano do "palco". Em *Cópia fiel*, a plateia encontra-se divorciada do suposto "palco", no contracampo.

O vazio do palco inicial, por outro lado, é sugestivo de uma segunda postura: ele convida-nos a observar o processo de formação de uma ficção, de sua elaboração como narrativa. Tal "vazio" inicial já estava presente em outros filmes de Kiarostami, ainda que não sob a “forma-palco”, como em *E a vida continua*, no qual observamos, do ponto de vista de uma cabine de pedágio, os carros que por ela passam. No som, escutamos o rádio com notícias sobre o terremoto que atingiu a região. Somente após oito carros passarem por ali, todos parando e pagando a tarifa, surge o carro dos protagonistas (de início sem nenhum destaque especial). O personagem pergunta ao funcionário do caixa se as estradas estão bloqueadas, mas isso não chega a lhe conferir importância em relação aos outros motoristas que por ali passaram, pois anteriormente já víramos um motorista realizando a mesma pergunta. E é só com o desenrolar do diálogo e com a troca de ponto de vista que o último motorista (o protagonista) ganha importância e passa a conduzir a narrativa a partir dali.

Em *Cópia fiel*, o palco é de fato um palco vazio. Em *E a vida continua*, é uma janela (literalmente, a janela da cabine de pedágio) para fora, para o exterior. Porém, nos dois casos, Kiarostami deixa a câmera pacientemente à espera para que a história surja diante dela. Fica ali, estática, aguardando que algo ocorra. E o que ocorre é o preenchimento desse “palco”: seja o preenchimento de uma mesa vazia por uma pessoa, seja o preenchimento da indiferença dos carros que passam por um carro em particular. Para além de uma separação, o palco representa igualmente um espaço a ser preenchido: por ações, gestos, olhares, diálogos, enfim, por personagens, por corpos de atores.

Até certo ponto, o cinema e a literatura, diferentemente do teatro, não têm essa necessidade: eles podem abandonar suas personagens.[22] O palco, porém, segundo Anatol Rosenfeld (Candido et. al., 2014, p. 31), não pode permanecer "vazio".[23] Pensar, portanto, *Cópia fiel* como um filme fundado sobre a premissa da *forma-palco* é pensá-lo como um filme fundamentado sobre suas personagens e sobre uma certa separação entre ficção e vida.

---

[21] Mesmo quando ocorrem olhares para a câmera mais adiante na narrativa, eles sempre visam o fora de campo, e não o antecampo.

[22] Kiarostami, inclusive, realizou uma obra destituída de personagens: *Cinco*.

[23] Essa afirmação de Anatol Rosenfeld, contudo, não deixa de ser um pouco normativa em relação ao teatro. É possível substituir os corpos dos atores no palco por "corpos de som" (vozes, ruídos etc.) ou ainda por autômatos e marionetes. Tal divisão entre as artes, concernindo a necessidade de personagens, feita por Rosenfeld, não deixa de ser normativa em relação ao teatro, visando uma modalidade específica deste.

A revolução da narrativa: o palco é preenchido

Se tentássemos resumir a trama do filme, poderíamos dizer que é a história de um casal de desconhecidos que, ao longo de um dia discutindo arte, filosofia, relações afetivas e familiares, passam finalmente a discutir sua própria relação, seu passado conjugal comum, a crise de seu casamento de quinze anos. Passado conjugal comum de um par de desconhecidos: eis o paradoxo estrutural da trama do filme.

Na primeira metade do filme, acompanhamos o encontro entre Elle, uma francesa que mora na Toscana com seu filho de 13 anos, dona de uma loja de antiguidades, com o autor inglês James Miller, que está na Itália, em Arezzo, para o lançamento de seu livro acerca do valor das cópias das obras de arte. Após deixar um bilhete com Marco Lenzi, na cena de abertura, Elle deixa a palestra, arrastada pelo filho que insiste em comer algo em um café ali perto. No dia seguinte, ao que tudo indica, James visita a loja de Elle e os dois se conhecem. Eles passeiam de carro até o vilarejo de Lucignano, trajeto marcado por debates incessantes a respeito de arte (cópias e originais) e a respeito de relações familiares. Apesar de terem acabado de se conhecer, discutem veementemente. Há uma estranheza nessa intimidade com que debatem. Ora parecem muito íntimos, ora verdadeiros desconhecidos. O passeio todo, aliás, é marcado por discordâncias entre eles.

Em Lucignano, após visitarem um museu, os dois vão para um café, onde se dará um acontecimento crucial para a trama que, não por acaso, divide o filme em dois.[24] Ao saírem do café, eles progressivamente deixam de ser desconhecidos em um primeiro encontro para se tornarem, cada vez com mais asserção, marido e mulher de longa data. Deixam um pouco de lado as conversas sobre arte e passam a perscrutar a própria relação, o casamento em crise: a segunda metade do filme revela, assim, a transformação de um passeio aparentemente casual e turístico em busca de museus e obras de arte em uma longa discussão de casal, com momentos de maior proximidade e outros de grandes desavenças. Ao final da narrativa, acabam por visitar o hotel e o quarto onde supostamente passaram a lua de mel quinze anos antes. Conversam um pouco nesse quarto e o filme termina sem nenhuma indicação de como aquele dia e aquela relação continuaria.

Nos filmes anteriores de Kiarostami, principalmente a partir do final dos anos 80, não há cenas com tamanho peso dramático e narrativo como a cena do café que divide *Cópia fiel* ao meio. O que geralmente estruturava-os narrativamente era a existência de um evento inicial

---

[24] A cena do café está exatamente no meio do filme.

disparador a partir do qual uma narrativa minimalista se desenrolava, sem forte hierarquia dramática entre suas cenas. Em *Onde fica a casa do amigo?*, filme que consagrou Kiarostami fora do Irã e que sintetizou uma série de marcas de sua autoria, acompanhamos as andanças de Ahmadpur em busca da casa de seu colega de classe Nematzadeh para devolver-lhe o caderno que pegou por engano. *E a vida continua* mostra, através das vilas destruídas pelo terremoto que atingiu o Irã em 1990, um diretor de cinema que, junto com o filho pequeno, sai em busca dos atores de seu filme rodado naquela região (que, não por acaso, é o próprio *Onde fica...*). *Através das oliveiras* trata das insistentes tentativas de aproximação amorosa de Hossein com Tahereh, durante o período em que estão rodando um filme e atuando juntos na mesma cena (o filme em questão é *E a vida continua*). Em *Gosto de cereja*, vemos Sr. Badii em busca de um "ajudante" para cometer suicídio. Em *O vento nos levará*, um diretor com sua equipe de televisão espera pela morte de uma anciã em um vilarejo para gravarem o ritual do enterro. A partir do ano 2000, o minimalismo narrativo se intensifica: em *Dez*, mergulhamos no cotidiano de uma mulher em Teerã, enquanto dirige conversando com seus passageiros; em *Shirin*, vemos os rostos de mulheres em um cinema assistindo a um filme que apreendemos apenas pelo som.

Em todos esses exemplos, notamos a progressiva diluição da narrativa rumo a uma quase ausência da mesma, emblemática em *Cinco*. Em alguns deles, notamos a existência de um evento disparador e o desenrolar de uma ação a partir de então. Em outros, apenas somos lançados em uma situação narrativa mais esgarçada e cíclica, em que as ações já não parecem caminhar progressivamente rumo a um objetivo específico (é o caso de *Dez*). De toda forma, guardadas as inúmeras diferenças entre eles, é difícil notar uma cena específica nesses filmes que apresente reestruturações dramáticas, pontos de virada e fortes revelações no desenvolvimento das narrativas.

Logo, o que ocorre na cena no café em *Cópia fiel*, que divide o filme ao meio? Dentre a multiplicidade de elementos que se apresentam, destacamos dois acontecimentos da trama, centrais na configuração da identidade das personagens. Primeiro, James descreve a Elle uma cena que presenciara na Itália cinco anos antes e que o marcara profundamente, a ponto de ser a origem da ideia para o seu livro. Ele vira uma mulher andando em Florença com seu filho de mais ou menos 8 anos de idade em uma situação peculiar: a mulher sempre ia bem à frente do filho quase sem olhar para trás, de braços cruzados, parando somente nas esquinas para checar se o filho a seguia. Ora, no início do filme víramos uma situação extremamente semelhante quando Elle estava levando seu filho para lanchar – ela andando à frente dele, enquanto ele, de cabeça baixa, jogava um videogame portátil e a seguia a passos lentos. Mais

do que isso, se o seu filho aparenta ter 13 anos, cinco anos antes ele teria 8, como na história contada por James. Ele prossegue e narra o fato de ter encontrado os dois – mãe e filho – pela primeira vez juntos na Piazza, aos pés da estátua de David. Ao ouvir tal história, Elle mostra-se extremamente sensibilizada, como se ouvindo algo sobre si mesma. Isso faz com que suspeitemos, portanto, que James já a conhecia de alguma forma. Teria ele a encontrado agora sem reconhecê-la? Ou estaria falando de uma mãe muito parecida, com a qual ela se identificara ao ouvir a história? Ou, na verdade, saberia James que vira justamente Elle no passado, fazendo com que tudo o que viveram nesse dia até então tenha sido uma mera encenação dele perante ela? Após vê-la derramar uma lágrima e comentar o quão familiar soa essa história, ele pergunta se ela conhecia tal mulher e seu filho. Ela responde, enigmaticamente: "Eu não estava bem nessa época".[25] James continua a história, por insistência de Elle, e conta que a mãe dissera algo para o filho sobre a estátua. Ele não acredita, contudo, que ela teria dito que a estátua é só uma cópia e que o original está na Academia. O estranho, nesse momento, é que James pergunta a Elle se ele estaria certo em fazer tal suposição, como se Elle possuísse a resposta, a certeza sobre a história dessa mãe. Investigar o passado dessas identidades não parece nada simples.

Esse diálogo é filmado em campo e contracampo, com os atores posicionados frontalmente em relação à câmera, olhando diretamente para a objetiva. Isso marca uma forte diferença em relação às cenas de diálogo anteriores no filme, cujos campos e contracampos respeitavam a pequena angulação dos olhares em relação à lente, convencionada para a continuidade narrativa (com os rostos visando o fora de campo). Assim, fica demarcada uma transformação narrativa para a qual devemos atentar: ao movimento dramático de questionamento da identidade das personagens, associa-se uma forma de decupagem e *mise en scène* que os coloca de frente para a câmera.

Novamente, como na cena de abertura, o olhar frontal não visa a nós, espectadores, mas ao outro personagem. Dessa vez, contudo, a estranheza é muito maior, já que somos colocados numa posição muito mais íntima em relação às personagens, se compararmos com a situação da conferência. Enquanto que no evento o olhar da personagem simplesmente cruzava com o nosso e depois focava em outro ponto, aqui o olhar-câmera insistentemente nos encara.

Conforme Stéphane Delorme nota, em crítica ao filme na revista *Cahiers du cinéma*, esse diálogo que toca num ponto obscuro do passado das personagens não passa de uma "pista

---

[25] No original, em inglês, "I wasn't well in those days".

falsa", "apenas um passo em direção à revolução da narrativa propriamente fantástica: repentinamente, eles se comportam como marido e esposa" (2010, p. 10). Como isso se dá? Aqui entra em curso o segundo acontecimento crucial desse episódio. O celular de James toca e ele sai para atendê-lo, deixando Elle sozinha à mesa. A dona do café, observando-o através do vidro da janela, comenta para Elle que ele é um bom marido. Elle não a corrige e dá prosseguimento à conversa, mantendo o equívoco. Conversam bastante, sobre os ideais de um relacionamento, sobre hábitos ruins dos homens. A senhora, em determinado momento, cochicha algo no ouvido de Elle, cobrindo grande parte do quadro com suas costas corpulentas (deixando-nos sem ver nem ouvir). Pouco depois, de volta ao balcão, ela mostra-se incomodada ao saber que James só fala inglês, sendo que sua suposta esposa, morando no país há cinco anos, fala fluentemente italiano, inglês e francês, sua língua materna. Elle explica que ele só sabe falar inglês e segue reclamando de vários comportamentos do “marido”: ele só se barbeia a cada dois dias, preocupa-se demais com o trabalho, não telefonou no aniversário do filho na semana anterior etc.

Assim que James retorna, Elle lhe diz que foram tomados por casados pela senhora. Ele acha graça e flerta, dizendo que provavelmente formam um belo casal. Ela então lhe explica que a dona do café estranhara o fato de ele não falar italiano sendo que sua "esposa" e "filho" vivem na Itália. James então responde que só lhe ensinaram francês na escola – contradizendo o que Elle dissera antes a respeito de ele só saber inglês. E assim que saem do café, Elle passa subitamente a discutir e agir como esposa de James. Eles inclusive mudam a língua pela qual se comunicam, passando do inglês para o francês.

A ideia de uma *revolução da narrativa*, que se configura exatamente na metade do filme, encontra-se no cerne de sua estrutura dramática. Se no início da cena parecíamos nos aproximar, ainda que por um caminho tortuoso e muito incerto, da identidade das personagens, essa “revolução fantástica” coloca em suspenso tal aprofundamento, pois as identidades (re)começam a se anuviar.

A princípio, os dois parecem jogar um estranho jogo, interpretando uma vida de casal; parece que Elle incita James a entrar no jogo que ela começou (mas antes ele já a convidara a ser a mãe da história que deu origem a seu livro). Estaríamos, portanto, diante de personagens que interpretam outros personagens? Um palco dobrado sobre si mesmo? Aos poucos, porém, o que parece ser um jogo consciente transforma-se em verdade para aqueles personagens, relativizando tudo o que vimos até então, não sendo mais possível determinar com certeza quem são essas personagens nem a verdadeira natureza de sua relação.

A crítica poderia, a partir das informações dadas a conta-gotas ao longo do filme a respeito do passado das personagens, tentar determinar precisamente a história por trás desse casal. Segundo Jean-Claude Bernardet, ao analisar as críticas da imprensa na época de lançamento do filme,

> A interpretação dominante é que os dois personagens não se conheciam no início do filme e em determinado momento, sem aviso prévio, “fingem ser um casal de verdade”, passam a interpretar papéis, ela se comporta como se fosse a esposa e ele a segue no jogo. Dessa forma ambos passam a representar a sinistra decomposição de um casal, que de fato não são. Dessa forma o filme ganha coerência psicológica e se encaixa numa forma clássica de narrativa (Bernardet, 2010c).

Tal interpretação estaria subordinada a modelos de narrativa pautados pela "coerência psicológica" e pela "forma clássica", pois pressuporia a necessidade de que os personagens tenham uma identidade e uma história determinadas. O mesmo problema se dá ao constatarmos, inversamente, que os personagens já se conheciam no início do filme, mas apenas fingiam não se conhecer.

Ainda que tal mecanismo de personagens interpretando personagens possa ser interessante, dada sua tentativa de mimetizar o funcionamento da ficção (se na ficção atores interpretam personagens, em sua representação veríamos personagens interpretando personagens), ele funciona segundo a suposição de que personagens bem definidos (com uma unidade psicológica) fingem uma história que não é a deles, resguardando assim uma identidade verdadeira frente a uma identidade falsa. Porém, tais suposições interpretativas em busca da verdade da narrativa vão de encontro ao que o filme constrói: uma abertura de tal sorte que não encerra em si um significado final.

A abertura: o espectador preenche o palco

Muitos críticos, ao contrário do que Bernardet aponta, admitiram a impossibilidade de determinar o verdadeiro caráter da relação entre as personagens de Binoche e Shimell. Assim, o que fez essa parte da crítica foi constatar a dúvida, a abertura e a ambiguidade como intrínsecas à estrutura da obra.

Tais elementos – dúvida, abertura, ambiguidade – são centrais para a estética de Kiarostami e têm presença certa em quase todas as análises de sua obra. Sua importância diz

respeito à possibilidade de o espectador participar do jogo da obra ativamente, completando suas lacunas da maneira como lhe convier. Conforme nota Bernardet, as declarações de Kiarostami a esse respeito são tantas, que poderíamos inclusive, dentro de sua obra, "falar de uma *estética relacional*, isto é, uma estética que privilegia o papel do espectador" (2004, p. 52).

O termo de que se vale Bernardet – estética relacional – serve de título ao livro de Nicolas Bourriaud (2009), dedicado à arte contemporânea caracterizada por sua interação com o espectador. A obra de Bourriaud se debruça pouquíssimo sobre o cinema, focando-se em instalações e performances, campos artísticos potencialmente muito mais enfáticos na sugestão de diferentes "modelos de socialidade", integrando obra e espectador, quando este, a partir do contato com a obra, vira não só observador, mas co-autor. Assim como o cinema, peças de teatro de palco italiano são muito pouco abordadas por Bourriaud, já que o palco também é um forte delimitador de espaços de observação e espaços de ação. Poderíamos considerar que o limite imposto pelo dispositivo cinematográfico convencionado (a sala de cinema, a projeção, a recepção imóvel) torna a relação com o espectador, consequentemente, limitada à fruição "passiva" como que diante de um palco italiano. Não à toa, a arquitetura de um cinema é muito próxima daquela de um teatro mais clássico. Kiarostami se propõe a enfrentar esse problema: como criar esse "interstício social" em que o espectador não seja mera figura passiva a contemplar uma obra autônoma (e autômata) na sala de cinema?

Em primeiro lugar, falar do espectador como figura passiva é partir de pressupostos já combatidos por muitos teóricos. David Bordwell, por exemplo, sugere, seguindo a teoria cognitivo-perceptiva, que o filme não coloca o espectador em um lugar passivo, mas fornece-lhe uma série de elementos para que ele, ativamente, execute uma variedade definida de operações (1985, p. 29-30). Assim, diante do filme, o espectador está constantemente elaborando suposições, testando hipóteses e fazendo inferências (p. 37). O centro nevrálgico da investigação teórica de Bordwell é o filme narrativo de ficção e, ao falar em "variedade *definida* de operações", sugere a criação de um campo cognitivo *definido* pelo filme e ofertado ao espectador. Há uma série de caminhos para o espectador seguir em sua atividade cognitiva, mas estes estão sugeridos pela obra. Assim, o espectador de fato possui uma atividade – ele não é passivo –, mas que é limitada, definida de antemão.

O filósofo Jacques Rancière expande o debate em torno dessas ideias criticando também a concepção prévia de um par de opostos ativo/passivo. Segundo o autor, oposições como essa definem uma "distribuição aporística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desigualdade”

(2012, p. 17). Em suas reflexões, o filósofo trabalha com conceitos da teoria pedagógica da emancipação intelectual[26] que ele transfere para a arte, principalmente para o universo das performances teatrais, mas também para os filmes. A desigualdade de que fala diz respeito ao processo pelo qual um professor escolar detém um saber e busca transmiti-lo a seus alunos. Nessa concepção pedagógica, busca-se de fato a igualdade entre as pessoas a partir dessa distribuição do conhecimento, mas o princípio para alcançar tal "igualdade" é, de início, pressupor uma desigualdade – o aluno é inferior ao mestre (2002, p. 9-14).

No caso da arte, Rancière questionará, portanto, encenadores e artistas que busquem "salvar" o público de sua passividade – pois, ao pressupor o público como passivo, sua "salvação" já se encontra comprometida por uma desigualdade fundante. A atividade do espectador deve ser tida como primordial. De forma semelhante a Bordwell, o filósofo dirá: "O espectador também age tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara e interpreta" (2012, p. 17). Não é, pois, passivo.

As declarações de Kiarostami acerca da importância do espectador parecem fazer eco a tais ideias: "O diretor e o espectador devem ser colocados em pé de igualdade. Nenhum dos dois é superior ao outro." Kiarostami pensa realizador e espectador como co-realizadores do filme e, nesse sentido, aproxima-se da *estética relacional* de Bourriaud. Entretanto, não se trata apenas de sugerir lacunas a partir das quais o espectador as completaria seguindo uma "variedade definida de operações" possíveis. Para o diretor, trata-se de potencializar o fato de que cada espectador completa a abertura do filme segundo sua própria visão, o que dá um tom diretamente político ao seu projeto estético: "Se um filme tivesse o poder de tornar todos os seus espectadores idênticos, o realizador seria um criminoso" (Ciment; Goudet, 1995, p. 15).

Seria natural incorporar *Cópia fiel* a esse universo estético defendido (e construído) por Kiarostami. Porém, é preciso operar uma distinção e não mergulhar tudo o que o filme nos apresenta sob os conceitos de ambiguidade ou abertura. *Gosto de cereja* serve como um contraponto interessante para aprofundarmos tal investigação. Nesse filme, o suicida Sr. Badii é emblematicamente um personagem misterioso. Quase nada sabemos a seu respeito: desconhecemos tanto sua história, família e trabalho como também o que o motiva rumo ao suicídio. Mas mesmo que quase nada saibamos dele, imaginamos que tal personagem possui um passado e uma personalidade específicos; imaginamos uma unidade identitária para ele. Ora, é justamente essa imaginação supositiva ao redor da verdade da personagem que *Cópia*

---

[26] Teoria primeiramente elaborada pelo pedagogo francês Joseph Jacotot (1770-1840).

fiel destrói. Trata-se aí de uma dúvida de outra espécie: não somos apenas desinformados ou mal informados sobre Elle e James; somos informados contraditoriamente.

Admitindo que haja uma "revolução narrativa", por via da qual as identidades das personagens sofrem um forte abalo, perguntamo-nos se a constatação da dúvida acerca de tais identidades não é, assim como a tentativa de investigar a verdade por trás delas, de pouco uso para a crítica e a análise do filme. Trata-se de uma dúvida muito distinta daquela a que fomos acostumados no cinema de Kiarostami, através dos constantes finais abertos (sem resolução) e das faltas de informação. Quando inquirimos os motivos que levam Sr. Badii ao suicídio em *Gosto de Cereja*, uma multiplicidade infinita de possibilidades se abre diante de nós. Sabemos apenas que ele busca o suicídio e não temos acesso a suas razões.[27] Essa abertura ainda existe em *Cópia fiel*, por exemplo, ao final do filme, quando ficamos sem saber como a história continuaria (eles permaneceriam juntos na Itália? James partiria? etc.), o que levou a personagem feminina a se mudar para a Itália, ou o que foi dito nos cochichos entre ela e Lenzi e entre ela e a senhora do café.

Porém, ao utilizarmos a dúvida e a ambiguidade como conceitos fundamentais para lidar com o jogo da relação entre as personagens, incorremos em um duplo perigo. Primeiro, o perigo de enxergarmos apenas uma pseudo-abertura no lugar da abertura defendida pelo diretor em seus depoimentos e em seus filmes: mesmo que não aceitemos decidir se os protagonistas são casados ou desconhecidos, a escolha parece oscilar unicamente entre esses dois termos, não deixando o espectador livre para completar o filme com sua imaginação, mas apenas apontando-lhe dois caminhos pré-determinados. Kiarostami, em *10 sobre Dez* (2004), nos dá uma pista para fugir dessa leitura, ao falar que não suporta filmes com "ridículos jogos de adivinhação".[28]

O segundo perigo, certamente mais grave, é que a "dúvida" ou a "ambiguidade", ao se referirem à inter-relação das personagens, remetem inevitavelmente a uma ideia preconcebida de narrativa e de constituição de personagem. Através de termos como ambiguidade, nesse caso, não estaríamos pressupondo que algo nos foi omitido, impedindo-nos de chegar a uma

---

[27] "Longe do tempo vetorial das narrativas tradicionais, nas quais conhecemos os objetivos dos personagens, mas não o resultado de suas ações, o parco conhecimento da razão de ser das ações que vemos os personagens praticar gera como que um tempo sem finalidade, um tempo em meandros, como o espaço da trajetória que não se dá em linha reta e se espalha em pausas e desvios. É uma fonte de prazer, mas também de insegurança – nunca sabemos com certeza de fato o que estamos vendo. A desinformação tem uma função poderosa na relação do espectador com os filmes: como nunca sabemos por que os personagens agem, prestamos muita atenção a tudo que vemos, a tudo que é dito, já que qualquer detalhe pode nos servir de indício para suprir a falta de informação" (Bernardet, 2004, p. 53-54).

[28] *10 sobre Dez* é uma espécie de filme-aula de Kiarostami. Com uma câmera digital, enquanto dirige pelas estradas das locações de *Gosto de cereja*, o diretor grava a si próprio dando depoimentos acerca de sua visão da arte e do cinema.

verdade sobre essas personagens? Estaríamos reafirmando a ideia da “coerência psicológica da personagem” e da “forma clássica da narrativa”, de que Bernardet fala, porém a partir da constatação de que jamais conseguiremos efetivamente decidir que identidades são essas; a partir da constatação de uma falta essencial. Ora, mas e se, ao contrário, nada nos foi omitido? E se tudo estiver ali, à nossa frente, pelo menos no que diz respeito à relação que o casal constrói? Será que não é a própria ideia de identidade das personagens e de ficção narrativa que é colocada em xeque aqui?

Quando falamos em uma ideia preconcebida de narrativa, precisamos especificar melhor os termos. Vale lembrarmo-nos das formulações de David Bordwell acerca do funcionamento da ficção narrativa no cinema. A partir das teorias dos formalistas russos, o autor utiliza os conceitos de *fábula* e de *syuzhet* em sua empreitada para compreender a forma pela qual a narrativa de ficção se constrói no cinema. Tais termos designam dois aspectos distintos e complementares da ficção. A *fábula* é o *constructo imaginário* que o espectador cria unindo as ações apresentadas pelo filme em uma cadeia cronológica de causa e efeito. Em outras palavras, a *fábula* é a história do filme (passível de ser recontada ao telefone para um amigo). O *syuzhet* é o arranjo ou a arquitetônica para apresentação da fábula no filme. Enquanto que a *fábula* é construída pelo espectador *a posteriori*, o *syuzhet* é constituído materialmente no filme em interação direta com um terceiro conceito apresentado por Bordwell, o *estilo*, ou seja, o sistema de componentes mobilizados para apresentação do *syuzhet* que são próprios ao meio expressivo empregado (no caso de um filme, componentes próprios ao cinema). Tanto o *estilo* quanto o *syuzhet* estão impressos na tela; a *fábula* é imaginária. Resumindo, a narração, dentro do filme de ficção, é o processo pelo qual *estilo* e *syuzhet* interagem para que o espectador (re)construa a *fábula* (1985, p. 49-53).

Quando Kiarostami afirma seu desejo de um cinema que não possa ser "contado ao telefone" (Nancy, 2001, p. 88), o que está em jogo é um cinema em que a fábula seria, se não acessória, pelo menos de importância equivalente a uma série de outros elementos, não sintetizando em si mesma o sentido do filme. Contar uma história não é o essencial para Kiarostami, segundo ele mesmo explicita em diversas entrevistas. Porém, mesmo que a história contada ao telefone não faça jus ao filme, há uma *fábula* construída pelo espectador, por mais incompleta, repleta de incidentes assignificantes, aberta e ambígua que ela seja. Em *E a vida continua*, por exemplo, ainda que não saibamos o final da história (os dois garotos por quem os protagonistas buscam serão encontrados vivos?) e não saibamos muito sobre a vida das personagens, construímos, a partir do *syuzhet*, uma *fábula* (com toda a abertura que o filme nos fornece para tanto). Mesmo quando nos deparamos com sequências completamente

anti-ilusionistas – em *E a vida continua* há uma cena particularmente forte na qual um dos atores se dirige à equipe de filmagem, pois não encontra um objeto de cena que, em seguida, lhe é entregue por uma assistente de produção –, a *fábula* ainda resiste. Nessas sequências de quebra da ilusão, é como se houvesse algo do *syuzhet* que não se encaixasse na *fábula* ou que criasse uma segunda *fábula* (a história da filmagem), mas a *fábula* primeira persiste (no caso, a busca pelos meninos sobreviventes nos locais do terremoto). E é justamente essa persistência da *fábula* que é colocada em crise em *Cópia fiel*.

Quando falamos em dúvida e ambiguidade a respeito da verdade dos personagens, partimos do pressuposto de que ainda há uma *fábula* no filme, mas cuja elaboração a partir do *syuzhet* é impossível de ser feita plenamente. Ora, mas o que o filme nos apresenta não é uma narrativa que se esquiva desse modelo? Se abordarmos o filme com tal modelo em mente, naturalmente concluiremos que o filme nos omite informações essenciais privando-nos da possibilidade de estabelecer com alguma precisão a *fábula* e a identidade das personagens. Porém, se não abordarmos o filme, pelo menos no âmbito das identidades das personagens, a partir do modelo *fábula-syuzhet* e simplesmente aceitarmos que nada nos é omitido, outras possibilidades se abrem para a análise da obra.

Auto-sabotagem do palco: o paradoxo

Proponhamos, pois, uma terceira via, distante tanto da busca por desvendar a verdade sobre as personagens quanto da mera constatação da abertura da narrativa.[29] Jean-Claude Bernardet já apontara um caminho profícuo em suas notas publicadas na internet a respeito do filme:

> Uma possibilidade de compreender *Cópia fiel* passa pela Teoria da Complexidade (ou do Caos) e a sensibilidade das condições iniciais do sistema. Nessa narrativa as *condições iniciais são instáveis* e se modificam no decorrer do filme, i. e., se modificam no decorrer da própria narrativa. Exemplificando: num determinado momento o personagem de Juliette Binoche afirma que o personagem masculino não

[29] Reiteramos aqui que nosso objetivo não é excluir a ambiguidade ou a dúvida da estrutura e da percepção do filme, mas notar que a sua aplicação à análise não deve ser feita de maneira irrestrita. Frequentemente, fala-se em ambiguidade e abertura como uma forma de liberdade para o espectador (é Kiarostami mesmo quem defende esse ponto). Porém, no que tange à identidade das personagens em *Cópia fiel*, falar em ambiguidade parece não oferecer tanto uma liberdade para o espectador, mas sim delimitar um campo interpretativo (ou isso, ou aquilo) e cognitivo, segundo o padrão narrativo fábula-syuzhet. Há pontos em aberto no filme, não há dúvida. Quanto às personagens, contudo, propomos outra forma de lê-las.

> fala sua língua, o francês. Pouco depois ele fala fluentemente francês. Acredito que essa estrutura narrativa seja inovadora e contribui para escapar às convenções realistas (mesmo que a trama seja fantástica) em que as condições iniciais permanecem fixas (Bernardet 2010b).[30]

Para Bernardet, através da ideia de *instabilidade das condições iniciais*, pode-se dizer que aquilo que o filme apresenta não necessariamente se mantém como verdade conforme a trama se desenvolve. Em outra nota, Bernardet (2011b) alerta que as condições de base (ou iniciais) não são apenas aquelas que surgem no início do filme, mas qualquer situação apresentada antes de outra situação, com a qual mantém relação. Assim, tudo está, a todo momento, em trânsito como verdade. Não há estabilidade narrativa e, portanto, é difícil falar inclusive em identidades para as personagens.

Tal instabilidade, que Bernardet associa à Teoria da Complexidade, está diretamente ligada ao *tempo* do desenvolvimento narrativo, uma espécie de sabotagem do sistema causa-efeito que impossibilita a afirmação de uma verdade única. Deleuze, em *Imagem-Tempo*, investiga filosoficamente a dificuldade de se construir uma verdade no tempo:

> Se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise. Essa crise eclode desde a Antiguidade, no paradoxo dos "futuros contingentes". Se é *verdade* que uma batalha naval *pode* acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ela podia não acontecer). É fácil tratar tal paradoxo como sofisma. Mas ele não deixa de apontar a dificuldade que há em pensar uma relação direta da verdade com a forma do tempo, e nos condena a situar o verdadeiro longe do existente, no eterno ou no que imita o eterno (Deleuze, 2007, p. 159-160).

Ainda segundo Deleuze, o filósofo Leibniz teria se aproximado de uma resolução desse paradoxo ao elaborar a noção de *incompossibilidade*. No exemplo da batalha naval, diríamos que ela acontece em um mundo e não acontece em outro mundo. Trata-se de mundos

---

[30] O exemplo de Bernardet é um pouco infeliz, pois é perfeitamente possível que Elle tenha simplesmente inventado a história de que James não saberia francês para a senhora do café. De toda forma, sua argumentação se sustenta sobre o conjunto dos acontecimentos do filme, que fazem com que o casal de desconhecidos se transforme em marido e mulher.

possíveis, mas não compossíveis entre si (p. 160). Um par de filmes que representa tal incompossibilidade ao tratar de relações amorosas e que podemos aproximar de *Cópia fiel* é *Smoking/No Smoking* (1993), de Alain Resnais. Nele, acompanhamos as desventuras de um grupo de casais ao longo de determinado período de tempo. O filme sucessivamente retorna a certas marcações temporais para mostrar o que teria ocorrido se em tal ponto específico da história um personagem tivesse agido diferentemente. Assim, há um desenvolvimento ramificado de inúmeras histórias possíveis (doze, para ser exato), compondo como que um rol de universos (narrativos) não compossíveis entre si, mas todos possíveis. Podemos ver, portanto, uma personagem em um mesmo filme abandonar a sua esposa e também jamais tê-la abandonado.

A narrativa de *Smoking/No smoking*, apesar de suas idas e vindas, não deixa de ser essencialmente "verídica" ou "verossímil" em sua coerência interna, em cada uma de suas ramificações:

> No fundo, a trajetória das personagens respeita a irreversibilidade do tempo, a sua linha única. Elas não têm consciência do jogo de variações, são meros instrumentos. Para as personagens existe apenas uma história. Para o espectador há doze. (...) Ele é o único capaz de acompanhar o vai-e-vem do tempo, ao contrário das personagens, para as quais o acúmulo de histórias não é percebido (Rewald, 2005, p. 11).[31]

À semelhança de *Smoking/No Smoking*, em *Cópia fiel* os personagens não parecem ter consciência que vivem uma história de rumos incompossíveis. Porém, a diferença entre os filmes é brutal: em *Cópia fiel* não há diferentes ramos de histórias incompossíveis, mas uma única história (um único universo) sobre a qual estão justapostas tais incompossibilidades. Dessa forma, o filme afirma o paradoxo, sem resolvê-lo. O filme se aproxima, assim, da hipótese de Deleuze, que não enxerga na formulação de Leibniz uma resolução ao paradoxo do tempo, pois pode-se afirmar perfeitamente que os mundos incompossíveis pertencem a um mesmo e único universo (Deleuze, 2007, p. 160). Parece ser esse o caso explicitado em *Cópia fiel*: o universo em que Elle e James são casados e o universo em que eles são desconhecidos fazem parte de um mesmo e único universo paradoxal. E o que Deleuze dirá para caracterizar

---

[31] A análise de Rubens Rewald (2005) do filme *Smoking/No Smoking*, feita em sua dissertação de mestrado sob orientação de Jean-Claude Bernardet, dialoga com conceitos da Teoria da Complexidade. Há um cruzamento, portanto, na própria trajetória de Bernardet, que interliga Teoria da Complexidade, *Cópia Fiel* e *Smoking/No Smoking* (ainda que no texto de Rewald, não esteja colocada a ideia de *instabilidade das condições iniciais do sistema*).

um certo estilo de cinema do pós-guerra cai como uma luva para a narração do filme de Kiarostami: "É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros" (2007, p. 161).

Ivonete Pinto (2010) interpreta a temporalidade de *Cópia fiel* em outros termos: não como a sobreposição de presentes incompossíveis, mas como uma *negação da elipse*. Segundo a autora, se entre a primeira metade do filme e a segunda, quinze anos houvessem se passado, tudo estaria muito bem justificado nos termos da causalidade e da psicologia do modelo narrativo canônico. O incômodo vem, portanto, dessa elipse negada. Segundo esse raciocínio, surge uma hipótese para compreendermos por que o modelo *fábula-syuzhet* não funciona no filme, já que recai em um paradoxo narrativo-temporal. Esses termos, contudo, caminham em um sentido negativo de compreensão da obra. Negativo, pois pautado pela falta: é a falta da elipse que problematiza a construção temporal da obra. Pensemos, tomando outra direção, não segundo faltas, mas segundo efetivamente o que o filme apresenta.

Pensemos, pois, a partir das reflexões de Bernardet e Deleuze, e ultrapassando tanto a tentativa de estabelecer uma verdade única sobre tais personagens quanto a simples constatação da dúvida acerca de tais identidades, que o casal é e ao mesmo tempo não é casado. Ou ainda, de forma invertida, que eles são e não são desconhecidos. Mais do que isso, diríamos que não somente o futuro é aberto para múltiplos acontecimentos (o que acontecerá?), como o próprio passado também o é (o que teria acontecido?). Tanto o passado anterior à narrativa do filme (anterior à visita de James à Itália), como aquele das cenas que passam (e que ficam para trás na linearidade da exibição) adquirem a instabilidade da coexistência de múltiplos passados.

Devemos apenas tomar o cuidado de não tornar ideias como a da Teoria da Complexidade ou a dos tempos incompossíveis uma forma de justificar o filme segundo um sistema que o preceda. Ou ainda, não devemos cair no erro de reformular a ideia de verossimilhança segundo uma adequação coerente a outras interpretações do funcionamento do tempo e do universo que não as mais correntemente usadas para a narratividade. É importante que enxerguemos tais teorias como meios de acesso às operações do filme, e não como algo que justifique tais operações ou as fundamente. Inversamente, tais ideias podem servir para problematizar o que mais comumente acreditamos ser a "adequação" de uma obra

mimética à realidade, já que esta sempre é acessada segundo um sistema de crença, interpretação e linguagem que a torne "acessível".[32]

Enfim, constatemos, pois, o *paradoxo* que constitui o tempo do filme e, consequentemente, a identidade das personagens. As outras duas formas de se aproximar das personagens (verdade ou dúvida) evitam o problema do paradoxo que, não podemos deixar de notar, é a forma pela qual o filme, efetivamente, apresenta Elle e James. Bernardet não chega a falar em paradoxo ao tratar do filme, preferindo os termos *deslizamento*[33] e *instabilidade*. Mesmo assim, acreditamos que a ideia de paradoxo caminha junto às ideias do crítico, por evitar refrear-se na constatação da dúvida sobre a identidade das personagens.

É ainda em Deleuze que encontramos sinteticamente uma definição para a noção de paradoxo: "o bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo" (1975, p. 1).[34] Descontextualizando tal afirmação, orientada em sua origem para uma discussão sobre a história do pensamento e da linguagem, e transferindo-a para o estudo da dramaturgia, encontraremos bons caminhos para compreender o paradoxo na narrativa. Poderíamos supor que a dramaturgia do cânone busca, como o bom senso, a afirmação de um sentido determinável. Fora do cânone, muitas vezes o que se constata é a mera impossibilidade de se chegar a esse sentido inequívoco. Mas a constatação da dúvida poderia atestar indiretamente a existência de um sentido determinado ao evidenciar certa impotência para atingi-lo. O sentido existe, mas o filme não o atinge. Em *Cópia fiel*, mais do que simplesmente evitar um sentido

---

[32] Em um pequeno livro sobre a miniatura persa, Youssef Ishaghpour faz uma comparação entre a pintura renascentista, tida como "realista", e a pintura persa, mais "simbólica", que é muito elucidativa das questões que aqui abordamos: "É perfeitamente absurdo crer que exista desde sempre uma 'realidade' desprovida de constituição simbólica – a ciência moderna sendo-lhe a mais eficaz –, de maneira que diferentes mundos culturais tenham escolhido 'ver' de uma ou outra forma. A 'realidade' depende da conjunção das práticas e das crenças que lhes dão acesso. Assim, as diferenças entre a miniatura persa e a pintura ocidental provêm de sistemas de pensamento e consequentemente de princípios estéticos distintos, e não do fato de que uma seria 'realista' e a outra não" (2009b, p. 39-40). Guardadas as diferenças entre os dois universos (o universo da pintura, do Renascimento e da miniatura persa, de um lado, e o universo das narrativas cinematográficas, de outro), a constatação de Ishaghpour nos ajuda a perceber que é uma falácia falar em adequação à realidade em si mesma. Uma obra, uma representação, sempre se vincula a uma determinada forma de se enxergar a realidade.

[33] Ainda segundo Bernardet (2011b), não há uma centralidade tão forte no episódio do café. O deslizamento de uma situação de identidades a outra é gradativo e ocorre ao longo de todo o filme. O episódio do café seria, portanto, não um ponto central, mas um "momento de adensamento" dentro do fluxo de deslizamentos. Para nós, porém, seguindo raciocínios como os de Stéphane Delorme (2010, *Cahiers du cinéma*), Youssef Ishaghpour (2010, *Trafic*) e Franck Kausch (2010, *Positif*), o episódio do café representaria a condensação de uma mudança efetiva na percepção da narrativa para o espectador e, portanto, acabaria adquirindo uma centralidade, ainda que percebamos o deslizamento em curso ao longo de toda a obra.

[34] Deleuze chega a tal definição em sua discussão dos devires no tempo. Não é nosso intento aqui associar o filme de Kiarostami à teoria deleuziana, por mais que encontremos pontos em comum, principalmente no que se refere à recusa de identidades fixas ou a uma identidade infinita entre futuro e passado. Esses termos e, principalmente, a ideia de devir, podem muito bem se associar ao trajeto narrativo de *Cópia fiel*, mas tal associação, devidamente aprofundada, mereceria uma dissertação à parte.

determinável (o que já se dá pela abertura da narrativa em seus muitos pontos sem resolução), encontramos a afirmação simultânea de dois sentidos em forma de paradoxo: James e Elle são casados; James e Elle acabaram de se conhecer.

O cerne do paradoxo do filme encontra-se, pois, na configuração da identidade de suas personagens, que decorre do paradoxo temporal dos presentes e passados incompossíveis. Algo de semelhante notamos em *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais.[35] Nesse filme, os personagens principais, também um casal, estão constantemente às voltas com o fato de terem ou não se conhecido no passado. Podemos ler a história a partir do fato de que ou o homem mente ao falar à mulher que se conheceram antes, ou ela o engana fingindo não se lembrar de nada (ou então ela, de fato, perdera a memória). Esses caminhos, entretanto, resvalam na observação que Bernardet fizera a respeito de *Cópia fiel*: "dessa forma o filme ganha coerência psicológica e se encaixa numa forma clássica de narrativa". Ou ainda, essa forma persiste na ideia da construção de uma *fábula* no sentido trabalhado por Bordwell. Melhor pensar que, no filme de Resnais, estamos diante de uma configuração temporal outra, distante da causalidade a que nos habituamos no cinema narrativo canônico. E tal estrutura temporal incide diretamente sobre a forma de apresentação das personagens, desconcertando a formação de identidades psicológicas unificadas.

Curiosamente, o próprio Bordwell encontra uma aporia na análise da ambiguidade de *O ano passado em Marienbad*:

> O syuzhet é ornamentado de tal forma que é impossível construir uma fábula. Pistas são ou insuficientes ou contraditórias. Uma ordem de cenas é tão boa quanto outra qualquer[36]; causa e efeito são impossíveis de distinguir; até mesmo os pontos de referência espacial mudam. Isso pode parecer a própria encarnação do sonho da ambiguidade significante, mas não é. Uma vez que não há mais fábula para interpretar, que não há mais um ponto estável de partida para a construção de personagem ou causalidade, a ambiguidade se torna tão penetrante a ponto de não guardar consequências (Bordwell, 1985, p. 232-233).

O texto de Bordwell parece querer mais apontar para os limites de *Marienbad* do que para os limites de sua própria teoria da narrativa, colocada em crise pelo filme de Alain

---

[35] Não por acaso, trata-se de um dos filmes chave para a teoria de cinema de Deleuze em *Imagem-Tempo*.
[36] Observação relativamente grosseira de Bordwell, demonstrando sua análise como exclusivamente orientada nesse momento pelo sistema fábula-syuzhet.

Resnais. De toda forma, ele é preciso ao identificar que a noção de "ambiguidade" não é mais o que deve orientar a apreensão da obra, pois não guarda mais "consequências".

Se considerarmos, portanto, o *paradoxo*, quais seriam suas consequências? É possível, primeiramente, ampliar um pouco a definição de *paradoxo*. Aqui nos valemos do estudo do paradoxo elaborado por Luiz Costa Lima (2014).[37] O paradoxo engendra uma situação de indecidibilidade provocada pela oscilação incessante entre dois valores considerados (verdadeiro e falso, por exemplo), dos quais nenhum pode ser excluído. Há, portanto, um terceiro termo, que é sim excluído, mas existente, e que deve orientar a análise do paradoxo. Tal terceiro termo – irrepresentável semanticamente – produz as oposições entre os dois valores. No paradoxo, porém, ele salta para o primeiro plano, dada a oscilação constante entre os dois outros termos (não excluídos). Isso faz com que passemos a ver a verdade não mais como autodefinida, mas como igualmente produzida, junto com o falso. Produzida, justamente, por esse terceiro termo, cuja particularidade no paradoxo é ser visto como *existente*, apesar de excluído (p. 266-267).

Da abstração semiótica sobre a qual se debruça Costa Lima, extraímos um dado fundamental: o paradoxo aponta para "algo" que produz as oposições (o "terceiro termo"). Se até então víamos o *paradoxo* das personagens de *Cópia fiel* como uma consequência do paradoxo temporal da narrativa, é possível operar um desvio e, a partir do paradoxo das personagens, apontar para o "algo" que constrói as personagens (desconhecidas e casadas). Esse "algo" é o que engendra a própria ficção, mas ao que apenas podemos aludir, já que se tal termo fosse representado, deixaria de ser um operador dos valores, para se tornar um valor representado.

Na prática, voltando para a materialidade da obra, estamos lidando com a constituição da identidade das personagens de ficção, que aqui se configuram de forma paradoxal. É preciso, pois, nos perguntarmos: o que é exatamente um personagem de ficção? Uma primeira resposta nos vem da teoria literária, através de Anatol Rosenfeld. Em um pequeno ensaio intitulado "Literatura e Personagem", Rosenfeld aponta que aquilo que as orações projetam em uma ficção têm certa tendência a se constituir como realidade.[38] O que elas projetam é o que o autor chama de "objectualidades". Tais objectualidades têm, portanto, tendência a se constituírem como realidade. O que a oração de ficção apresenta parece pertencer a um universo que ultrapassa a própria materialidade do texto, parece-nos como algo do mundo (da "realidade"). Quando Rosenfeld aborda especificamente o personagem, ele diz que, embora os

---

[37] Lima estuda o paradoxo orientando-o para uma análise da literatura de Franz Kafka.
[38] Sendo a literatura, o texto escrito, o objeto de estudo de Rosenfeld, as orações constituem seu ponto de partida.

contextos objectuais projetados pelas orações estejam pouco a pouco produzindo os personagens a que fazem referência, "parecem ao contrário apenas revelar os pormenores de um ser autônomo" (Candido et. al., 2014, p. 16-17). Há um reforço mútuo entre os termos: as objectualidades parecem se constituir como realidade e o personagem parece se constituir como ser autônomo.

O interesse aqui é notarmos que o personagem não existe antes e para além das orações e das objectualidades por meio das quais ele surge e nas quais está inserido. E mesmo quando se trata de um personagem do "mundo real", o que temos em uma representação (literária, teatral, cinematográfica) são apenas fragmentos que buscam dar forma a esse ser. Patrice Pavis, por sua vez, dirá que jamais temos acesso ao personagem, mas sim aos *efeitos de personagem* (1997, p. 171). Apesar de todas essas constatações, a impressão corrente é a de que o personagem é um ser autônomo. Tal impressão, porém, não é algo que possa ser generalizado a toda representação narrativa. Muitos autores literários, principalmente no século XX, colocaram-se em embate direto com essa questão. Entre eles, encontramos justamente Alain Robbe-Grillet, autor do roteiro de *O ano passado em Marienbad*. Em seus escritos críticos, encontraremos mais elementos para aprofundarmo-nos na definição de *personagem*.

O autor comenta, a respeito de *O ano passado em Marienbad*, que seus personagens não possuem existência para além da vida que na ficção nos é apresentada, o que compete por minar a impressão de autonomia: "Eles não são nada além daquilo que o vemos ser: clientes de um grande hotel de temporada, isolado do mundo exterior, e que parece ser uma prisão. Que fazem eles quando estão fora dali? Somos tentados a responder: nada!" (Robbe-Grillet, 2001, p. 59).

Esse universo isolado, em que apenas sabemos aquilo que nos é dado a ver, parece reproduzir a operação da ficção: fora das orações, fora dos planos, fora do hotel, os personagens deixam de existir. Somos jogados em uma imanência pura da ficção, presos ao que a obra efetivamente nos coloca. É muito difícil enxergar as personagens de Robbe-Grillet e de Resnais, isoladas nesse hotel fora do tempo e fora do mundo, como seres autônomos à nossa frente, facilmente contíguos à nossa realidade. Se atentamos para a estrutura do roteiro, para a *mise en scène*, para a construção espacial e temporal do filme, o que temos é uma elaboração que o tempo todo nos impede de construir efetivamente tal "autonomia" do ser ficcional. Para além de muitas especificidades da encenação, no que toca à dramaturgia, isso se torna gritante no modo pelo qual o personagem masculino se refere ao "ano passado" junto

à personagem feminina, o tempo todo falando dos planos que fizeram e dos quais ela não se lembra:

> Quanto ao passado que o protagonista tenta introduzir à força nesse mundo fechado e vazio, temos a impressão que ele o inventa à medida que fala, aqui e agora. Não há ano passado em Marienbad, e Marienbad não está em nenhum mapa. Tal passado possui tampouco alguma realidade para além do instante no qual é evocado com determinada força; e, quando ele triunfa enfim, ele se torna simplesmente o presente, como se jamais tivesse deixado de sê-lo (Robbe-Grillet, 2001, p. 59).

O fato de o passado se construir de tal maneira "fora da realidade", ou melhor, de existir apenas no instante em que é evocado, faz com que atentemos para a construção dos próprios personagens pela ficção. E tal construção é muito próxima daquela definida por Rosenfeld: não há seres autônomos, mas são as orações que os constroem a cada instante. Ou ainda, poderíamos dizer, no caso da cinema, são as cenas, os planos, os cortes, os sons, os gestos, as falas, os olhares etc. que constroem, a cada instante, as personagens.

Se retornarmos ao filme de Kiarostami, veremos que o procedimento, ainda que distinto, guarda consequências similares. Em *Cópia fiel*, ao observarmos que as personagens possuem ora uma relação, ora outra; que o passado de sua relação é ora um, ora nenhum, somos forçados a vê-los não como seres autônomos, mas como seres constituídos pouco a pouco pelas objectualidades que os determinam. É a "incoerência paradoxal" de suas histórias que produz a reflexividade da sua construção.

Nesse sentido, é emblemática a fala de Juliette Binoche, em entrevista, ao responder se a "ambiguidade" (com o perdão da palavra) da relação do casal colocou dificuldades para a construção de sua personagem:

> Não, porque eu estava sempre interpretando dentro do momento. Em uma cena em que o homem seria meu marido, eu interpretava como se eu estivesse com um marido; em outra, na qual ele poderia ser um estranho, eu interpretava como se estivesse com um estranho. Sem complicações psicológicas – apenas é preciso ser verdadeiro ao instante do momento (Andrew, 2010, p. 38).

Tal fala demonstra que, mesmo no processo de construção das personagens, não havia uma ligação causal ou uma progressão contínua, dramática, entre o estar com um estranho e

estar com um marido. Não há um personagem verdadeiro frente a outro falso: os dois existem paradoxalmente.

Quando Elle, sentada às escadas de um edifício, pergunta a James se ele se lembra em qual hotel eles passaram a lua de mel, ela está escrevendo, naquele exato momento, o passado deles. E é pelo simples gesto de se virar e entrar no edifício ao pé do qual estava sentada, que ela o transforma no lugar onde viveram suas núpcias. O passado só existe na medida em que é evocado, da mesma forma que em *Marienbad*.

De certa forma, são nesses procedimentos que a tematização do "terceiro termo" ocorre. Tematizar o terceiro termo, excluído, porém presente, é atentar para o que constrói as oposições[39] e, portanto, nessa narrativa, ao que constrói as personagens paradoxais. O jogo de *Cópia fiel* torna-se perverso à medida que o filme flerta constantemente com uma representação "fiel" (ou ainda, mimética) da realidade. À diferença de *O ano passado em Marienbad*, não há aqui o espaço barroco e labiríntico dos hotéis e palácios, a montagem não-linear desconstruída, a rigidez hierática das interpretações, as falas mecanicamente repetidas, o congelamento dos movimentos, as mudanças súbitas de espaço etc. No filme de Kiarostami, a princípio, estamos no universo da continuidade, da linearidade. Daí a tensão entre "incoerência" na estrutura da trama e "fidelidade" (verossimilhança) ao mundo real, em suas supostas (e convencionadas) continuidade e linearidade espaço-temporais. Quando falamos em incoerência, não queremos com isso apontar uma fragilidade na composição do filme. Trata-se do contrário. É a incoerência das personagens e da trama, que, sob a forma do *paradoxo*, volta nossa atenção para a própria constituição dos seres como ficcionais, em um embate contínuo com um certo realismo por meio do qual tais personagens nos são apresentadas.

Há uma força muito particular em problematizar o funcionamento da ficção sem colocar-se fora dela, sem apontar para o universo "documental" que a circunscreveria no cinema. De certa maneira, quando Kiarostami colocava dentro de seus filmes imagens e sons desse suposto "fora" da ficção – as equipes de filmagem trabalhando, os atores saindo de seus personagens –, ele acabava por integrar o "fora" ao "dentro" ficcional. No momento em que um ator sai de seu personagem e dirige-se à equipe de filmagem (como em *E a vida continua*), ele é capturado novamente nas malhas da ficção (isso poderia ter sido encenado, isso poderia constituir uma ficção em segundo grau etc.). A ficção é uma máquina devoradora com a qual Kiarostami sempre jogou e brincou ao realizar seus filmes, muitos dos quais lidos

---

[39] "A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição" (Deleuze, 1975, p. 77).

como documentários repletos de truques ficcionais ou como ficções calcadas na realidade documental.

O que *Cópia fiel* propõe é a tentativa de se fazer brotar esse "fora" da ficção, que aqui associamos ao "terceiro termo" do paradoxo, no seu próprio interior, na própria constituição de suas personagens. O *paradoxo*, mais do que uma desconstrução da ficção, é uma espécie de sabotagem. O palco, a separação, o lugar resguardado da ficção, não é desconstruído: ele opera uma espécie de auto-sabotagem, na qual a ficção que ele sustenta revela indiretamente a verdade de seu funcionamento ficcional. Não no sentido de uma revelação ou de um *making of*, mas num sentido mais profundo, mais complexo, que busque dar conta do caráter ficcional sem representar esse caráter de fora, apenas fazendo com que ele funcione até um certo limite no qual, entre outras coisas, as personagens deixem de poder se constituir como seres autônomos. Limite no qual a ficção se afirma não como lugar de distinções entre a verdade e o falso, mas como lugar do possível.

Ainda sobre a obra de arte literária, Rosenfeld diz que ela nos restitui uma liberdade que a vida real não nos concede: o imenso reino do possível. Segundo o autor, a ficção seria um lugar ontologicamente privilegiado pois nela podemos sair de nós mesmos e viver o papel do outro e, assim, ampliarmos a nossa apreensão da própria realidade (Candido et. al., 2014, p. 48-49).[40] Ora, o que *Cópia fiel* faz é quase que interiorizar esse processo da ficção na sua estrutura narrativa, não de forma mimética (um personagem que, ao encontrar uma obra de arte, vive a possibilidade de ser outro), mas de forma absoluta: o personagem vive o ser outro irrestritamente.

Corpos no mundo

À diferença da literatura, no cinema há corpos em cena. O palco, como metáfora para o filme e também literalmente no teatro, não é um lugar apenas de personagens, mas de atores. E a questão de colocar um corpo em cena para interpretar um personagem não é nada simples para Kiarostami – conforme depreendemos dos diversos depoimentos do diretor e de filmes explicitamente calcados no tema do "ser outro" (*Através das oliveiras* e *Close-up*, por exemplo).

Diante dos corpos que *Cópia fiel* nos apresenta podemos formular diversas perguntas para orientar nossa análise, mas uma questão fundamental parece vir à tona de maneira mais

[40] Conforme Ernst Cassirer, segundo Rosenfeld.

incisiva: por que tais corpos? Por que elencar uma atriz francesa de fama internacional (Juliette Binoche) e um cantor de ópera inglês (William Shimell)? Por que colocá-los lado a lado? Por que, em um papel secundário, um célebre roteirista de cinema (Jean-Claude Carrière)? O que mais salta aos olhos no elenco de *Cópia fiel* é o fato de estarmos diante de atores profissionais – ainda que nem todos de cinema. E isso se torna um problema de análise na medida em que, se considerarmos a obra de Kiarostami, notamos que o ator profissional lhe é uma figura, se não ausente, pelo menos bastante rara (quase a ser evitada).

Logo, à pergunta que se costumou fazer a seu cinema durante décadas e que atravessou diversas entrevistas feitas com o diretor – "por que elencar atores não profissionais?" – devemos substituir outra: "por que elencar profissionais?". Quando vemos um filme narrativo, raramente nos perguntamos por que o diretor preferiu profissionais ao invés de buscar pessoas do cotidiano. O problema foi naturalizado, mas não quer dizer que ele não esteja lá. No caso de Kiarostami, dada sua trajetória, é impossível passarmos "naturalmente" pelo fato de que *Cópia fiel* é um filme feito por atores profissionais (sejam eles de cinema ou de ópera). Antes, porém, de investigarmos as escolhas de *Cópia fiel*, é prudente esboçarmos uma espécie de síntese do que constitui o problema do trabalho de Kiarostami com os atores não profissionais em sua filmografia, ainda que esta não seja unívoca quanto a tal questão.

As justificativas que Kiarostami traz em diversos depoimentos para o seu trabalho com atores não profissionais são pautadas por um forte compromisso com o realismo.[41] Lembrando de filmes a que assistira na juventude, o diretor ressalta como no cinema italiano (particularmente no neorrealista) ficara impressionado pelo fato de que os personagens eram semelhantes às pessoas que o cercavam, sua família e amigos (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 197). Isso certamente diz respeito às representações das histórias de tais personagens (imbricadas no cotidiano), mas também remete à fisionomia, aos rostos e gestos dos não profissionais.

No primeiro curta de Kiarostami, *O pão e o beco* (1970), o compromisso com o realismo atravessou suas preocupações com decupagem, *mise en scène* e, logicamente, incidiu sobre o elenco. Assertivo em sua decisão por usar atores não profissionais, o diretor afirma

---

[41] O realismo com o qual Kiarostami se compromete é bastante particular em suas características, conforme veremos ao longo desta dissertação, mas possui traços em comum com o ideário baziniano de uma estética ambígua e transparente, mergulhada no tempo e na profundidade do mundo. No capítulo 3 (*A janela*), há um maior detalhamento das relações entre Bazin e Kiarostami. De toda forma, é preciso lembrar que o próprio Kiarostami, recusa ser considerado um cineasta realista, pois recusa os "ismos" em geral: realismo, sentimentalismo, humanismo (Goudet, 1997, p. 98).

com humor: "fiz meu primeiro filme com um menino de 8 anos, um homem de 80 anos e um cão vira-lata, todos não profissionais"[42]. Ele acrescenta ainda que o próprio filme não era profissional, estabelecendo uma espécie de paralelismo lógico entre as condições técnicas e materiais da produção com aquilo que deve ser posto à frente da câmera. Essa primeira experiência foi determinante para a forma de trabalho com os atores em muitas de suas filmagens posteriores.

O trabalho com não profissionais possui geralmente duas faces: o método e o resultado; o processo e o filme projetado; o ator e o personagem. Certamente implicados um no outro, muitas vezes misturados perversamente, as faces não são, contudo, indistinguíveis. No âmbito do resultado, Kiarostami visa, quase sempre, o realismo. Realismo, e não realidade.[43] A diferença é importante entre os dois termos. O realismo de Kiarostami circunscreve a criação de um mundo (ficcional) muito próximo ao cotidiano, em um tom menor, sem grandes heróis, sem grandiloquência espetacular. Depoimentos do diretor a respeito da forma de decupagem e de *mise en scène* caminham nessa direção, evitando exageros de movimento de câmera e de cortes na montagem (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 203).

A ideia de trazer rostos desconhecidos para a tela funciona também nessa chave. Ao trazer um ator não profissional e não familiar ao público dos cinemas, cria-se um universo no qual a identidade da personagem adere com força ao corpo do ator. O espectador não possui uma imagem prévia daquele corpo e, portanto, não o associa a outros personagens. Mais do que isso, também não o associa à ideia de fabricação de ilusão, de ficção.[44] O aspecto documental do cinema de Kiarostami, que provém muitas vezes da integração à narrativa de elementos pouco dramáticos (não integrados a uma ordem de causa e efeito evidente) e de uma forma que preza pela continuidade espaço-temporal, certamente se beneficia da presença de atores não profissionais em cena. A aderência do personagem ao corpo pode ser tamanha que chega a gerar em nós, espectadores, a dúvida quanto ao caráter fictício ou não das imagens e sons dos filmes, o que, evidentemente, não ocorre em *Cópia fiel*.

---

[42] Comentários do diretor extraídos da parte 7 do filme *10 sobre Dez*.

[43] Fórmula que vale para o seu cinema, mas que em seu trabalho de fotografia de paisagens se mostra insuficiente, se não falsa. A busca de suas fotografias seria pela revelação da realidade propriamente, conforme explica Ishaghpour (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 88-99).

[44] Jean-Luc Godard, ao comentar as diferenças entre documentário e ficção, conta uma anedota simbólica que, apesar de extremamente simples, guarda alguma graça para pensarmos tais suposições de ficção. Ele diz que, quando vemos num filme, uma mulher andando de costas na rua, estamos diante de um documentário. Mas se essa mulher vira seu rosto e revela-se como sendo Kim Novak, o filme vira uma ficção. (Godard, 1989, p. 117).

Kiarostami insiste em buscar um ator cuja aderência ao personagem seja quase total: "Eu nunca mudei a idade de um ator com maquiagem ou com algum outro artifício, e tampouco mascarei sua personalidade pedindo-o para interpretar outro papel que não o seu próprio. Quando um personagem deve ser iletrado, eu contrato um intérprete iletrado" (Ciment; Goudet, 1995, p. 16). Há um exagero nesse depoimento, já que filmes subsequentes como *Gosto de cereja* o desmentiriam. De toda forma, ele é revelador de um enorme desejo por não falsear os atores. Tudo pode ser inventado no filme (cenários, roteiro etc.), mas os atores devem levar a verdade de si para os personagens que interpretam.

E se enxergamos verdade na atuação desses corpos em seu cinema, isso não se deve simplesmente ao fato de tais corpos interpretarem a si mesmos e pertencerem à realidade social e cultural que o filme representa. Há uma especificidade de atuação, de como esse corpo se coloca em cena, que é muito particular e que exerce um forte efeito de realismo.

Tal especificidade decorre da forma com que Kiarostami trabalha com alguns de seus atores em determinadas cenas. Não podemos falar em um único "método Kiarostami" para trabalho com atores, mas observamos certas recorrências de processo ao longo de sua trajetória quanto a esse aspecto, que são representativas de uma determinada postura ética (polêmica) e estética de seu cinema e da relação que tal cinema estabelece entre realidade e ficção, entre modelo (original) e cópia.

Um dos elementos de tal método consiste em criar uma atmosfera na qual os atores não estejam com o roteiro decorado na ponta da língua. Mais do que isso, trata-se de criar um ambiente no qual as reações dos atores ao que acontece em cena sejam, efetivamente, reações espontâneas, não planejadas nem estudadas racionalmente. Os exemplos de tal processo são inúmeros. Apresentaremos aqui alguns para melhor ilustrar sua operação.

Dez é um caso paradigmático, pois nesse filme os atores encontravam-se sempre dentro de um carro sem a presença da equipe técnica. Às vezes, em algumas tomadas, o diretor escondia-se no banco de trás para acompanhar a cena. O roteiro de *Dez*, mais do que composto por um texto totalmente delimitado, foi feito de sugestões e indicações. Isso possibilitou aos atores participarem efetivamente da criação das cenas, ainda mais estando "sozinhos" entre si. Mais do que um roteiro de sugestões e de um espaço cênico de relativa independência, o método de Kiarostami consistiu em certos procedimentos capazes de propiciar o surgimento do espontâneo, conforme ele mesmo explica:

> (...) procuro sempre acidentes de percurso e imprevistos nas filmagens. Dessa forma, trabalho com cada ator em separado. Nenhum conhece as falas de seu

> interlocutor. As respostas têm de ser surpreendentes o suficiente para dar a eles a possibilidade de encontrar um segundo estímulo para responder assim que passe o efeito surpresa. Nunca há ensaio coletivo. Tudo deve ser novo (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p 262).

Dez é um filme cujo processo se confunde com o próprio resultado. Ele nos mergulha em uma situação que, embora não saibamos exatamente como foi feita, revela muito de seu processo pela sua forma final (duas câmeras presas no painel, dez sequências dentro do carro). Mas se pensarmos nos atores, contudo, isso não se aplica totalmente: não é possível afirmarmos quanto do filme é planejado e quanto não é. É inegável que existe algo de espontâneo acontecendo diante de nossos olhos, mas o objetivo não é nos mostrar a *realidade*, mas uma "verdade" *como se fosse real*. Todavia, a *realidade* do ator está intimamente ligada à impressão de realidade do filme. Kiarostami nos dá mais detalhes sobre o método ao falar da primeira cena do filme, na qual a mãe está levando o filho para a natação e este fica profundamente irritado com o fato de estarem fazendo um caminho diferente pelas ruas:

> A primeira sequência entre a mãe o filho devia imperativamente ser filmada no trajeto que liga a casa deles à piscina. Caso contrário, o filho se recusaria a acreditar. Assim que mudávamos o caminho, o filho dizia: "A gente não vai à piscina, então?" *A realidade e a ficção devem se aproximar o máximo possível para que a ação se torne suficientemente crível para os atores* (Ciment; Goudet, 2002, p. 19, grifo nosso).

É importante notarmos que, segundo Kiarostami, a aproximação do real e da ficção tem como objetivo tornar a ação crível *para os atores*. Assim, o objetivo não é que nós, espectadores, tenhamos acesso à realidade propriamente dita, mas que os atores, ao construírem o mundo ficcional, o construam *realmente*, por motivações *reais* (e não apenas *como se fosse real*). O filme se constitui, portanto, como um documento de gestos efetivamente reais a serviço de um projeto ficcional.

O termo ficção, porém, carregado de uma ideia de narrativa, parece despropositado quando tratamos de um filme-dispositivo como *Dez*. De toda forma, encontraremos métodos muito semelhantes de trabalho em diferentes obras de Kiarostami. Em *Gosto de cereja*, por exemplo, há também a vontade de minimizar a presença da equipe técnica ao redor dos atores, principalmente nas cenas filmadas no interior do carro, que são muitas. Elas geralmente consistem em diálogos filmados em campo e contracampo do motorista com um passageiro.

Apesar da semelhança com *Dez*, aqui não há uma forma "automática" de captação. A câmera ora está no banco do passageiro, ora no banco do motorista. É surpreendente, além do mais, que os atores não tenham se encontrado no set de filmagem, pois cada um contracenava apenas com o diretor atrás da câmera. Isso parece nos distanciar da espontaneidade latente de *Dez*. Todavia, a ideia de filmar no carro implicava na necessidade desejada de uma equipe reduzida e o método de Kiarostami neste caso, ao contracenar com os atores, consistia em esforços para fazer com que eles se esquecessem que estavam sendo filmados e, logo, agissem de maneira *real*:

> Eu prefiro que ela (a câmera) seja sempre discreta. Nos planos no carro, eu ficava sentado, com a câmera logo atrás de mim. Eu falo com o ator não do filme, mas da vida cotidiana. E quando sinto-o à vontade, quando sinto que ele esqueceu da câmera, eu lhe coloco a questão principal e aperto o botão para rodar. Eu suprimo, portanto, o cerimonial do "Silêncio, Rodando, Corta, Claquete", que traumatiza o ator (Ciment; Goudet, 1997, p. 85).

Essa estratégia de tranquilizar o ator não profissional para que ele entregue ao filme gestos e palavras com *intenções reais* – muito mais do que *como se fossem reais* – caminha no mesmo sentido que as intenções do diretor em não revelar o roteiro completo para seus atores.[45] É uma forma de fazer do *set* um ambiente propício não para que o ensaio se confirme – já que Kiarostami nem é adepto de ensaios –, mas para o surgimento do *novo*, do *real*. Os procedimentos para chegar a isso, contudo, podem ser muitas vezes invasivos, eticamente problemáticos, agressivos. Consciente disso, Kiarostami conta que, ao convidar o arquiteto desconhecido Homayoun Ershadi para o papel principal de *Gosto de cereja*, alertou-o de que lhe "faria mal" e lhe "faltaria com o respeito" (Ciment; Goudet, 1997, p. 89).

Para exemplificar essa postura, há uma história curiosa envolvendo o protagonista de *Através das oliveiras*, Hossein, um assistente de produção que vira ator a pedido do diretor Keshavarz para interpretar um sobrevivente do terremoto que acaba de se casar. Hossein, em determinado momento do filme, conversando com Keshavarz, mostra-se indignado que ricos casem-se com ricos, pois de nada serve ter duas casas, afinal "não se pode colocar a cabeça em uma e os pés em outra", segundo ele. A preparação de tal diálogo exigiu que Kiarostami

---

[45] O ator Bezhad Durani de *O vento nos levará* conta, no documentário *A week with Kiarostami* (dir: Yuji Mohara, 1999), que Kiarostami não lhe contara a história do filme nem quem era o seu personagem. Ele, no início sentiu-se bastante confuso, mas depois aceitou o processo, descobrindo, aos poucos, que filme e que personagem eram aqueles.

convencesse Hossein de que este já lhe havia dito isso, quando se conheceram nas filmagens de *E a vida continua*. Durante uma semana, nas filmagens de *Através das oliveiras*, Kiarostami pedia para Hossein contar a outros membros da equipe aquilo que o assistente havia lhe contado anos antes a respeito de ricos casarem-se com ricos. Com o tempo, aquela ideia foi incorporada por Hossein como sendo de fato sua. Na filmagem da cena, portanto, Kiarostami fez com que Hossein novamente falasse aquele texto, ao que em seguida retrucou, do fora de campo: "mas eles [o casal rico] podem habitar uma casa e alugar a outra." Frente a tal resposta, que no filme vem da boca de Keshavarz, Hossein mostra-se extremamente triste, abatido, surpreso (Ciment; Goudet, 1995, p. 16).

A *realidade* da cena é, assim, construída através de uma manipulação perversa dos atores. Para se chegar à ficção de maneira *real*, inserem-se sentimentos à força nos atores. Esses sentimentos tornam-se reais e servem à construção do mundo ficcional. Segundo Kiarostami: "Esse é o meu método: se um personagem deve sentir medo, eu lhe meto medo, e se deve ser feliz, faço-o feliz. Tudo isso deve ser real. Não suporto os sentimentos artificiais" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 222). E o método torna-se mais polêmico à medida que vemos como ele também é aplicado às crianças que atuam em seus filmes, conforme o diretor explica como fizera, por exemplo, para que o jovem Nematzadeh chorasse em *Onde fica a casa do amigo?*, dando-lhe uma fotografia de presente para em seguida rasgá-la na sua frente.[46]

Enfim, há um duplo movimento que atravessa os corpos de atores não profissionais em cena no cinema de Kiarostami. Por um lado, o cinema documenta a *realidade* desses corpos, revela-nos seus detalhes, suas formas de agir, seus sentimentos *reais* no dia da filmagem; por outro, o cinema captura essa realidade e a transfere para sua *ficção*, construindo-a com forte *realismo*. Não devemos, contudo, ver nesses dois pólos uma oposição, como se um fosse a contradição do outro. A singularidade está no cruzamento. Segundo o próprio diretor: "Tento fazer filmes que sejam ao mesmo tempo a representação de uma coisa e um acontecimento. As duas coisas ao mesmo tempo, sem ser nem uma nem outra" (Araújo, 1994, apud Bernardet, 2004, p. 151).[47]

Segundo Jean-Claude Bernardet, apoiando-se na preparação do ator Hossein em *Através das oliveiras*, essa fusão de acontecimento e representação ocorre quando fundem-se

---

[46] Kelen Pessuto trabalha com o termo "método indireto", extraído de um depoimento do próprio Kiarostami, para descrever esse processo no qual os estímulos dados aos atores não profissionais não coincidem com os estímulos da ficção que representam (2011, p. 187-191).
[47] Em entrevista de Kiarostami concedida a Inácio Araújo.

ator e personagem. Mesmo que se possa encarar a preparação de Hossein apenas como um método não ortodoxo de treinar o ator, para Kiarostami o ator só conseguiu incorporar as falas ao poder assimilá-las à sua vida. Nesse sentido, o que vemos diante da câmera é o ator e o personagem fundidos em uma mesma figura que pronuncia aquele diálogo (Bernardet, 2004, p. 155-6).

Esse talvez seja o ponto mais singular da presença dos não atores no cinema de Kiarostami. Eles servem como um vetor para que o cinema não apenas seja representação, mas se faça como acontecimento, o que decorre da fusão ator-personagem. Essa fusão também está presente quando o ator Hussein, enquanto está sendo dirigido por Keshavarz, mostra dificuldade em falar, seguindo o roteiro, que morreram 65 pessoas em sua família, quando na verdade morreram 25. Ele não consegue "mentir" tão facilmente em cena, ainda que toda a construção do filme orbite segundo a lógica da "mentira", a lógica da ficção, do falseamento, da construção.

De forma semelhante, em *E a vida continua*, o personagem-ator Ruhi parece deixar escapar (seria ensaiado?) que a casa onde estão não é a casa dele, mas uma casa utilizada apenas para a filmagem. Desorientado nesse ambiente, ele não consegue encontrar sequer uma tigela de água para oferecer ao seu visitante. A tigela acaba por lhe ser entregue por uma assistente de Kiarostami, a qual entra em quadro com o objeto de cena e logo sai. Nesse caso, o ator e o personagem entram em um conflito que é documentado pela própria câmera. Ainda que não possamos afirmar com toda a certeza se tal cena foi "planejada" ou simplesmente "aconteceu", ela é a materialização de uma fricção entre a *representação* que a filmagem *constrói* e o *acontecimento* que a filmagem *é*.

Se quisermos trazer um pouco do vocabulário que o filme *Cópia fiel* nos fornece para a discussão, diríamos que há um "original" em cena: o ator não profissional. Há acontecimentos originais em suas ações, verdadeiros e reais. Todavia, tais acontecimentos são fisgados pela ficção. O personagem em cena não é um original, mas uma cópia, ou seja, ele representa algo que não é; representa uma vida que não é a dele. Em alguns dos filmes que aqui citamos trata-se de um esforço por tentar fazer coincidir cópia e original, ator e personagem. Na evidência de sua não-reconciliação, trata-se de expor a violência do processo: o ator que não consegue dizer o número falso de mortos no terremoto, o ator que revela não conhecer a casa em que mora no filme.

Algo da *realidade*, para além do *como se fosse real* da ficção, é exprimido nesses filmes. Os atores não profissionais no cinema de Kiarostami estão envolvidos, portanto, em uma complexa rede de articulações. Eles são veículo de realismo, são aproximação com a

realidade, são potencialmente o acontecimento em si mesmo. Tudo isso atravessa a filmografia de Kiarostami. Assim, é com grande choque que nos deparamos, após décadas de trabalho com atores não profissionais no Irã, com um filme rodado com elenco profissional na Europa.[48]

Corpos no palco

Cópia fiel escala Juliette Binoche no papel da protagonista feminina. Isso não é pouco, vindo de um diretor iraniano acostumado a (e conhecido por) trabalhar com atores não profissionais. O fato de ter Binoche no elenco traz de imediato consequências para o filme que extrapolam o âmbito da construção da personagem pela atriz. Em um sentido intertextual, escalar Binoche significa escalar uma grande atriz do cinema europeu, famosa internacionalmente tanto por seu trabalho em produções mais comerciais (o que lhe teria valido um Oscar) quanto por sua parceria com grandes autores do cinema mundial (Jean-Luc Godard, Leos Carax, Krzysztof Kieslowski, Chantal Akerman, Michael Haneke, Abel Ferrara, Hou Hsiao-hsien, David Cronenberg, entre outros). Isso faz com que, de saída, *Cópia fiel* estabeleça um ponto de contato com um certo panteão de autores das últimas décadas, ao mesmo tempo em que marca uma distância em relação ao trabalho de Kiarostami no Irã.

Se na década imediatamente anterior a *Cópia fiel*, Kiarostami progressivamente se afastou de uma construção narrativa em seus filmes, ao ponto de migrar do cinema para o museu com trabalhos de vídeo instalação, a presença de Binoche como protagonista carrega consigo para o filme uma certa ideia de narrativa e de ficção que, supostamente, distanciaria *Cópia fiel* dos experimentos mais radicais que marcaram os anos 2000 para o diretor. E o filme não desmentirá essa suposição ao afastar-se da forma-dispositivo (presente em *Dez* e *Shirin*) e da forma-instalação (presente nos longas *Cinco* ou *Shirin*, e explicitada nos vídeos para exposição *Sleepers*, *Ten minutes older* e *Looking at Ta'zyé*). *Cópia fiel* é um filme narrativo que segue um roteiro e cujos personagens são interpretados por atores profissionais.

A presença de Binoche configura uma pressuposição de ficção narrativa para o filme, pelo seu próprio histórico de trabalho no cinema.[49] Ainda que ela esteja presente em *Shirin*, filme que insiste em escapar às categorizações, nele ela compõe apenas um dentre mais de

---

[48] Antes de *Cópia Fiel*, Kiarostami fez no Irã dois filmes com elenco de atrizes profissionais: *Shirin* e o curta-metragem *Where is my Romeo?* (ambos montados a partir do mesmo material bruto). Nesses, contudo, a relação das atrizes não é exatamente a de encarnarem personagens, já que todas aparecem como espectadoras de cinema.
[49] Lembremo-nos novamente de Godard a respeito de Kim Novak virando o rosto (conforme nota acima).

uma centena de rostos.[50] Já em *Cópia fiel*, sua posição de protagonista garante a ela, e ao filme, outra dimensão. A princípio, antes mesmo de vermos o filme, uma vez que sabemos que Binoche está no elenco, já adentramos seu território esperando uma ficção narrativa, por mais infinitamente ampla que ela possa ser. E essa dimensão se desdobra na nossa certeza de estarmos diante de uma atriz que interpreta uma personagem, ou seja, na certeza de estarmos diante de uma construção ficcional, marcada por uma clara separação ator/personagem. Tal separação é evidente em uma primeira constatação de simplicidade ingênua: sabemos (ou cremos saber) que Juliette Binoche não possui uma loja de antiguidades na Toscana. Sua fama, para além de sua profissão, fazem dessa separação ator/personagem quase um dado.

Se antes, no cinema de Kiarostami, no âmbito dos atores, estávamos imersos na dúvida e em um forte realismo (seriam essas pessoas realmente essas pessoas? isso foi ensaiado ou realmente aconteceu?), em *Cópia fiel* passamos para o clássico sistema de "suspensão da descrença", em que sabemos não poder acreditar no que vemos, e ainda assim adentramos o universo ficcional *como se fosse real*. O “palco” torna-se aí evidente. Mas o fato de Kiarostami "adotar" tal sistema e tal profissionalismo de Binoche não é fortuito e deve ser visto com muita cautela.

O paradoxo do ator é esse: ser o que não é. O cinema de Kiarostami no Irã virou do avesso esse paradoxo, buscando as confluências entre ator e personagem, ao mesmo tempo em que expunha a tensão desse jogo. Em *Cópia fiel*, trata-se de abraçar tal paradoxo, o que condiz com o contexto (Kiarostami encontra-se distante de sua realidade iraniana) e o texto da obra (um casal cujas identidades não são fixas).

O paradoxo fundante do ofício do ator, sobre o qual a filosofia muitas vezes se debruçou (tendo em Platão um grande inimigo), é defendido por Diderot, no século XVIII, como condição para o "bom" drama burguês. Empregando termos que muito dialogam com o universo do filme de Kiarostami, Diderot propõe uma total separação entre ator e personagem. Segundo ele, o comediante[51] deve ter a arte de tudo imitar e nenhuma sensibilidade: "se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele?" (1985, p. 162-3). Diderot qualifica o trabalho do ator por uma necessária frieza em contraposição aos acalorados homens sensíveis. Estes servem de modelo ao gênio frio do ator que, a partir deles, constrói suas *cópias* (p. 164).

---

[50] Sua presença como única atriz não iraniana, vestindo um véu, desestabiliza a nossa crença no filme como "documentário".
[51] Entenda-se por comediante, ator.

O fato de Kiarostami se deslocar para a Itália, um dos centros da cultura europeia, e encenar o drama de um casal burguês já soa como uma justificativa para a adoção do sistema clássico de separação ator/personagem defendido por Diderot. O filme, que acreditamos apresentar-se como *palco* (logo, separação explícita, território de ficção), adota no seu método, portanto, essa segunda separação nos corpos dos atores. Podemos seguir adiante com uma outra pergunta: o que serve de modelo a Juliette Binoche para que ela possa viver essa mulher sem identidade fixa, que vive sucessivas transformações? Logicamente, incontáveis imagens de mulheres e de ideias sobre o feminino em algum ponto podem ter inspirado Binoche em seu trabalho. Mas não podemos deixar de notar que há uma evidente semelhança entre as sucessivas mudanças de identidade de sua personagem e o próprio ofício do ator no cinema, como se o seu modelo principal fosse seu próprio labor.

Estamos, contudo, longe de uma representação direta do ofício do ator. Não se trata de personagens que são atores. Mas de personagens que *são outros*, porém sem consciência de o serem. O ofício do ator está internalizado na própria constituição da narrativa desses personagens. Juliette Binoche em nenhum momento se mostra como uma pessoa que joga conscientemente entre diferentes identidades, por mais que seja tal jogo que se desenrole diante de nossos olhos. Ela está sempre imersa na verdade da personagem (ou das personagens) que vive.[52] Mais do que um ator incorporando personagens, parece que estamos vendo personagens atravessando o corpo de um ator. Personagens-atores e não um personagem cuja profissão consiste em atuar. Mais do que *tematizar* a atuação como criação de cópias, o filme *vive* esse processo. Isso faz com que, no limite, o "paradoxo do comediante" chegue a uma aporia: a *cópia* construída pelo ator mostra-se como fragmentada (um personagem é mais de um) e como pura *cópia sem original* (não há modelo real que sustente tal narrativa). Assim, é como se Kiarostami não tivesse deixado de seguir sua prerrogativa de buscar uma coincidência entre ator e personagem, porém agora em um outro nível.

Tal coincidência ganha outro aspecto quando analisamos o próprio processo de criação de Juliette Binoche. A atriz conta que, ao receber o roteiro do filme, ficou chocada com a neurose de sua personagem e sentiu que precisava saber mais sobre ela antes de interpretá-la:

---

[52] "Para Binoche, não há mentira nem ficção: sua personagem não inventa, ela vive o que crê ser verdade, e simplesmente pela força de sua sinceridade ela transforma um estranho em seu marido" (Ishaghpour, 2010, p. 34).

> (...) então eu telefonei a Abbas e disse que queria saber mais sobre ela [a personagem]. E ele apenas falou: "Não precisamos de tais perguntas. Ela é você." Eu fiquei intrigada com aquilo. Mas então percebi que ele queria que eu a interpretasse como eu era, como se eu estivesse com a verdade da personagem mais do que compondo uma nova personagem. Após isso, nós não discutimos mais o papel (Andrew, 2010, p. 18).

Tal depoimento elucida o trabalho de Kiarostami em *Cópia fiel* em três pontos. Primeiro, deixa explícito que o modelo de feminino que deveria ser alcançado por Binoche no papel não deveria vir de um ideal *a priori* ou de outras mulheres, mas da própria vida dela, ainda que, naturalmente, esta esteja atravessada por imagens de outras personagens e pessoas. Em segundo lugar, sugere que a verdade da personagem está na própria atriz profissional que a interpreta: sendo assim, é uma verdade da própria ideia de "ser outro" ou, mais provocativamente, uma verdade da enganação. Por último, a fala de Kiarostami ("ela é você") reflete uma condição muito particular de Juliette Binoche: a de não ser apenas uma atriz profissional, mas também a de ser uma vedete internacional. A presença de Binoche, mais do que, como falamos antes, sugerir uma certa pressuposição de ficção narrativa ao filme, já constrói uma enorme pressuposição a respeito de sua própria personagem.

Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, comparando cinema com teatro, o ator do segundo se caracterizaria pela capacidade de poder criar os mais diferentes personagens, enquanto que o ator do primeiro, quando já conhecido pelo público, encarna personagens iguais a si mesmo. Iguais não no sentido que os personagens representam a identidade pessoal do ator, mas num sentido de construção mitológica: os atores conhecidos do grande público, as estrelas, acabam por se tornar personagens de ficção para a imaginação coletiva (Candido et. al., 2014, p. 114). Sua presença na tela reflete quase que inevitavelmente a figura mítica que foi construída em torno de si.

Assim, Binoche ser ela mesma faz parte de sua posição de *estrela*. Ela não é ela mesma porque interpretaria a sua própria vida, mas porque não pode simplesmente se despir da persona pela qual é conhecida no mundo todo. Há uma figura mítica colada a si que não se esvai tão facilmente. Ao contrário, ela é quase fortalecida a cada filme que faz, ganhando mais profundidade ou reafirmando certos caracteres.[53] *Cópia fiel*, portanto, aproveita-se de sua posição de estrela, incorporando sua mitologia e sua persona para a construção dessa

---

[53] Em um estudo sobre o estrelato no cinema francês, fala-se de Juliette Binoche como "embaixadora da feminilidade francesa", além de caracterizar sua persona (que não deixa de ser transferida para seus personagens) como "cerebral", "angustiada", "herdeira da *nouvelle vague*", ao mesmo tempo que "intensamente apaixonada": "a chave de seu sucesso é sua capacidade de jogar com superfície e profundidade" (Vincendeau, 2000, p. 242).

personagem fragmentada. Essa incorporação, porém, não vem sem conflito. Há um deslocamento aqui que deve ser levado em conta e que nos lembra fortemente da parceria do diretor Roberto Rossellini com a atriz Ingrid Bergman.

Rossellini sempre foi um fantasma na carreira de Kiarostami. Talvez mais um fantasma introjetado pela crítica do que espontaneamente acolhido pelo diretor iraniano. Conforme ele alcançava fama internacional, a crítica insistia, em entrevistas, em buscar referências e influências para seu cinema, pontos de contato com a cinematografia do ocidente – vícios do eurocentrismo. O neorrealismo italiano parecia uma pista, não sem fundamentos (Kiarostami era um espectador desses filmes), apesar das grandes diferenças.[54]

Viagem à Itália (1954), com suas deambulações, a presença constante do carro, seus "tempos mortos", aparecia como um marco particular nas comparações entre Kiarostami e Rossellini, mas que só se consolidaria com o lançamento de *Cópia fiel*.[55] O filme foi saudado inclusive como "cópia infiel" de *Viagem à Itália*.[56] As semelhanças são várias: casal em crise na Itália (ambos não são italianos), passeios de carro, visitas a museus, identificação com obras de arte etc. Por ora, entretanto, focaremos em apenas um ponto de contato entre os filmes: a parceria diretor-atriz.

Rossellini começou a trabalhar com Bergman antes de *Viagem à Itália*, em *Stromboli* (1950). Ela, que já era uma estrela de fama internacional em Hollywood antes de largar tudo e unir-se a ele, inclusive maritalmente, interpreta em *Stromboli* uma mulher exilada em uma ilha vulcânica de pescadores. Em uma das cenas mais célebres do filme, ela assiste a uma pescaria, sentada em um pequeno barco, horrorizada pela violência com que os peixes são fisgados e mortos, enquanto a água do mar espirra em seu rosto.

Em *Viagem à Itália*, Bergman interpreta Katherine Joyce, que está na Itália com seu marido Alex (interpretado por George Sanders) para vender uma propriedade que herdaram. Lá, em meio a passeios turísticos e uma conturbada convivência com o marido, Katherine se vê às voltas com lembranças de um amante já falecido. Ao final do filme, a personagem briga com Alex, sai de seu carro e, desnorteada, perde-se em meio a uma multidão em procissão. Confusa, arrastada pela massa, ela grita em desespero. Alain Bergala, ao analisar essa

---

[54] Bernardet (2004, p.32 e p. 85), Elena (2005, p. 14-15, p. 165 e p. 184-185) e Ishaghpour (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p.128-129) insistem nas diferenças.

[55] Além de referências diretas que alguns autores fazem entre *Viagem à Itália* e Kiarostami, é particularmente curioso que Laura Mulvey, em seu livro *Death 24x a second* (2006), dedique um capítulo unicamente ao filme do Rossellini e, em seguida, um capítulo a Kiarostami, sem diretamente relacioná-los, mas já colocando-os lado a lado.

[56] A expressão é de Bernardet (2011a), que viu no filme uma resposta às dúvidas que tinha (como crítico) a respeito da relação entre o diretor iraniano e o filme *Viagem à Itália.* Ainda segundo Bernardet (2011b), o filme seria um catalisador do imaginário de Kiarostami.

sequência, defende (num comentário que vale, em parte, para a cena da pesca) que o diretor extirpa a atriz de sua proteção (tanto da simbólica proteção de Hollywood, quanto, no filme, da proteção literal de seu carro) para lhe dar "um banho de multidão, de povo, de italianismo" (2005, p. 12).[57]

Podemos dizer que Rossellini fez desses filmes documentários. Documentários sobre a fatura dos próprios filmes (Bergala, 1988, p. 26). É um encontro real entre uma estrela hollywoodiana e a realidade italiana que está documentada nessas ficções. Para Laura Mulvey, a presença das estrelas em *Viagem à Itália* confirma a intenção do diretor de produzir realidade, e não realismo. Tratava-se de realmente colocar em choque tais atores com o mundo ao redor deles, com a paisagem, a geografia, o povo italiano, e não apenas criar uma ficção, mas documentar uma realidade (2006, p. 113).[58]

O que em *Viagem à Itália* significava um diretor em casa com uma atriz estrangeira, em *Cópia fiel* se inverte. Agora temos um diretor estrangeiro, filmando com uma atriz que, apesar de não ser italiana, está em casa: na Europa, no "cinema de autor". Juliette Binoche rebate de maneira assertiva, em entrevista, a sugestão de que talvez Kiarostami quisesse *outra* coisa dela, levá-la para longe dos papeis que havia feito antes: "Acho que não, acho que *ele* queria ser levado para longe, e é por isso que se arriscou a fazer um filme comigo. (...) para quebrar sua própria imagem" (Dupont, 2011, p. 40).

A hipótese da atriz parece bastante contundente e coincide indiretamente com a hipótese do crítico Youssef Ishaghpour, para quem a força de *Cópia fiel* está no fato de Kiarostami não ter tentado realizar um "filme de Kiarostami" fora do Irã. Segundo o crítico, o real cuja revelação vislumbramos na obra de Kiarostami é fruto de uma relação osmótica do diretor com o seu país (Ishaghpour, 2010, p. 30). Logo, filmar no Ocidente, na Itália, não pode ser equivalente a filmar no Irã. No âmbito do elenco, isso se reflete intensamente na escolha de Binoche por, primeiramente, ser uma atriz profissional e, segundo, por ser uma vedete internacional em seu duplo habitat natural (a Europa e o cinema de autor). Ou seja, primeiramente, pela afirmação de um certo distanciamento entre a realidade do ator e a

---

[57] Agradecemos a Pedro Maciel Guimarães pela referência ao texto e por sua tradução.

[58] Mulvey trabalha com o conceito de *delayed cinema* (cinema ralentado ou atrasado, carregado de digressões) em oposição ao cinema narrativo canônico (cujas narrativas caminham, teleologicamente, rumo a um objetivo preciso). Segundo a autora, o cinema narrativo, para funcionar, deve relegar a segundo plano seu caráter indicial, para fazer vingar a temporalidade da narrativa e a iconicidade dos personagens. Mesmo refletindo sobre temporalidades, tal cinema está em geral falando da temporalidade da narrativa e não do registro. O *delayed cinema* pode inverter essa percepção. Em *Viagem à Itália*, por exemplo, percebemos o extra-diegético no trabalho das estrelas, ou seja, quando vemos a personagem Katherine Joyce escovando os cabelos, vemos Ingrid Bergman escovando os cabelos (Mulvey, 2006, p. 183-185). O caráter indicial ou o extra-diegético de que fala Mulvey é correlato da ideia de "documentário sobre a filmagem", empregada por Bergala.

representação de sua personagem, como já vimos antes; segundo, pelo jogo, extra-diegético, com a mitologia da estrela.

Em oposição a Rossellini, não se trata mais de desconstruir a mitologia da estrela, dando-lhe um "banho de povo", mas de “manchar” a própria imagem de autor iraniano de Kiarostami com a marca do universo do estrelato ocidental. É uma estratégia radical e consciente de auto-exílio: distante do Irã e próximo não apenas da Europa, mas do cinema de autor europeu. Kiarostami sai de sua realidade iraniana para visitar o universo mitológico, cinematográfico e artístico do Ocidente.

Pode-se dizer que tal procedimento não é feito, contudo, sem certos ruídos. Para além da paradoxal estrutura dramática (um ruído na filmografia narrativa ocidental), há outros ruídos específicos que competem para "manchar" a imagem da estrela protagonista. Esse é o argumento de Stéphane Delorme, para quem Kiarostami não trata sua estrela como uma estrela (2010, p. 10). O crítico aproximará o gesto de Kiarostami em relação a Binoche ao de Rossellini em relação a Ingrid Bergman em *Viagem à Itália*, mas, enquanto a atriz sueca mantinha uma elegância fria, "a personagem de *Cópia fiel* possui o andar pesado, e assim que ela se detém para soltar seu sutiã ou massagear seus pés, isso é tudo menos erótico; sentimos a fadiga, o calor, o esforço" (p. 11). O autor se refere a uma cena, no final do filme, na qual Elle tira seu sutiã bege da bolsa e mostra-o para James, como prova de que entrara na Igreja não para rezar e sim para soltar o sutiã que estava usando. Nessa mesma cena, Elle tira o salto alto e massageia os pés.

Mas antes disso a personagem já fora construída, desde o início do filme, sem qualquer glamour ou aura estelar. Ao encontrar James em sua loja, ela coça o nariz mais de uma vez, incomodada com os pelos de seu gato. Depois, quando ele se mostra ansioso por sair de sua loja, Binoche fica um tanto desconfortável, sem saber o que fazer: a postura de seu corpo é "tudo menos erótica". E ao final do filme, quando ela se deita na cama do hotel em uma tentativa de seduzir James, notamos, mais do que a sedução, o desajuste de toda a situação.

Se, por um lado, cenas como as citadas por Delorme podem acrescentar à atriz uma veracidade que lhe faltaria na sua redoma de estrela, elas também sugerem uma quebra de sua imagem mitológica. Não se trata de levar a atriz a um limite físico e de interpretação que, por lhe representar um enorme desafio, desequilibre-a, mas a eleve em seguida para um patamar

de estrela amplificado.[59] É menos um exagero para lhe desequilibrar e mais uma caracterização em tom menor, por detalhes cotidianos, menos idealizados.

Entretanto, com *Cópia fiel*, Binoche ganhou o prêmio de melhor atriz no festival de Cannes de 2010. Em outros palavras, o filme continua a elevá-la como estrela internacional. Por mais que haja tais ruídos, tendemos a concordar mais com Binoche do que com Delorme: o filme parece funcionar muito mais como um deslocamento para Kiarostami do que para a atriz. E, nesse ponto, os paralelos com Rossellini-Bergman devem ser feitos atentando para a inversão de sentido entre os dois trabalhos.

Ambos conseguem trazer para o filme um universo extra-diegético. O par Rossellini-Bergman o faz no sentido de desmitificar a estrela, jogá-la no mundo real da Itália; o par Kiarostami-Binoche, no sentido de afirmar o exílio do diretor. Exílio do mundo para o palco.

O palco de *Cópia fiel* onde jogam os atores não é, todavia, um palco homogêneo. Ou melhor, os atores não jogam todos da mesma forma, ainda que no mesmo palco. Há um desequilíbrio. Enquanto a personagem feminina é interpretada pela já veterana de cinema Juliette Binoche, o protagonista masculino é interpretado pelo cantor lírico Wiliam Shimell. Dessa diferença de registro entre os dois, surgem novos elementos que corroboram para que enxerguemos a ligação e a fricção que existe entre um ator e seu personagem. Colocar uma atriz com bastante experiência ao lado de um cantor em sua primeira aparição no cinema não deve ser visto como casual.

É engraçado que Kiarostami afirme, em entrevista, ter escolhido Shimell por ele não ser ator e, portanto, para poder justamente contrapor a atuação de Binoche à de um não profissional (Adams, 2011). Na busca de uma pessoa mais afastada do mundo do cinema e da ficção, Kiarostami acaba por escalar alguém do âmbito da mais intensa teatralidade: a ópera. Mesmo que Shimmel tenha atuado “profissionalmente” em *Cópia fiel*, à revelia do desejo inicial de Kiarostami, o diretor manteve um "conflito de jogo"[60] na interação entre o

---

[59] Algo que Binoche talvez tenha vivido em *Os Amantes de Pont-Neuf* (Léos Carax, 1991), no qual ela interpreta uma moradora de rua quase cega.

[60] Termo tomado de empréstimo da tese de doutorado de Pedro Maciel Guimarães (*Criar junto: o papel dos colaboradores de criação na obra de Manoel de Oliveira*, 2012, inédita) não sem alguma liberdade para transportá-lo ao universo de *Cópia fiel*. O autor utiliza o conceito, tomado de empréstimo por sua vez das análises feitas sobre a obra de Manoel de Oliveira por Jorge Silva Melo e Mathias Lavin, para tratar do conflito que existe entre ator e personagem nos filmes do diretor português. Isso surge de forma mais evidente em um filme como *Palavra e Utopia*, no qual três atores interpretam o mesmo personagem – o padre Antônio Vieira – em diferentes momentos de sua vida. Assim, com três registros de interpretação distintos, apresenta-se um único personagem com, por sua vez, três "personalidades" distintas. Esse conflito de jogo faz com que a presença (a persona, o gestus) do ator não fique simplesmente à reboque do personagem, mas surja verdadeiramente sobreposta à sua criação – já que se trata, em alguma instância, da construção de três personagens distintos. No nosso caso, para a análise de *Cópia fiel*, usaremos o termo para indicar o conflito que decorre a partir da convivência, em cena, de registros de jogo (de interpretação) distintos entre os dois atores principais. De toda

personagem masculino e o feminino. Decerto, não foi esse o conflito que ele anteviu ao escalá-lo (não profissional x profissional), mas acabou por criar talvez um conflito mais coerente ainda com um filme que trata das cópias, das ficções, dos jogos e que parece de alguma forma desgarrar-se do projeto de revelar o real, revelar aquilo que não faz parte do universo da ficção, do não profissional. Não há o “atrás da câmera” no filme. Não há o não ator ao lado do ator: a realidade do ator é justamente a de ser um ator. Tudo é ficção. Todos são atores: uns de ópera, outros de cinema.

Em apressadas críticas da imprensa, pouco profundas e muito preocupadas em valorar o filme (quantas estrelas ele merece? a foto é bonita? etc.), a interpretação de William Shimell foi vista, em geral, ou como uma surpresa positiva, já que ele não é um ator profissional de cinema, ou como um ônus para o filme, contrastando muito com a atuação de Binoche.[61] Devemos nos ater menos a uma valoração opinativa e mais a uma observação crítica: quais as consequências dessa diferença de registros de interpretação para o discurso da obra?

Uma primeira hipótese surge da própria abordagem de gênero do filme. A ideia de colocar uma gigante do cinema mundial ao lado de um desconhecido do mundo da ópera funciona de forma a fortalecer a personagem feminina em comparação à personagem masculina. Difícil falar em um protagonismo único no filme, já que quase sempre os dois atores estão em cena, mas certamente há uma força, uma graça e uma complexidade na personagem feminina que são negadas ao personagem masculino. O filme segue, inegavelmente, a trilha de mergulho no universo feminino, empreendida por Kiarostami em *Dez* e *Shirin*.

Outra hipótese se abre ao pensarmos o "conflito de jogo" como um ruído na mimese ficcional. É uma forma pela qual o filme coloca em questão a "encarnação", o processo pelo qual um personagem ganha corpo. Não há uma homogeneidade nesse processo, própria à ficção mimética, que estruturaria as diferentes interpretações: o jogo é multifacetado e, portanto, aponta sutilmente para si próprio. Isso fica patente quando o casal, na segunda metade do filme, senta-se em um restaurante e começa a discutir. James está de mau humor e

---

forma, há uma consequência semelhante do conflito de jogo nos dois casos: tal conflito faz com que a ligação ator-personagem torne-se mais problemática em relação à sua forma mais "clássica" de ficção naturalista, na qual o ator serve apenas de suporte ao personagem.

[61] Segundo Bernardet, opiniões desse tipo são fruto de um olhar que não atenta para a especificidade estrutural da obra. Um inconveniente "de encaixar o filme em convenções narrativas e perceber o enredo apenas do ponto de vista psicológico, é que o reduzimos a mais um dos milhares de filmes sobre casais. E então poderemos dizer que Binoche está magnífica ou *over*, que Shimell está contido ou insuficiente (...) " (Bernardet, 2010c). A partir do momento em que admitimos o paradoxo estrutural da trama e, portanto, deixamos de lado tais convenções, abandonamos também observações que buscam adequar a ideia que temos das personagens à interpretação que deles foi feita pelos atores.

atua de maneira exagerada: fala alto, é irônico, gesticula muito com os braços. Enquanto isso, Elle o observa triste, contida. Tudo isso é filmado da mesma maneira que a cena do café: campo e contracampo com olhares frontais para a câmera. A atitude de James não apenas destoa muito de tudo que o seu personagem havia nos mostrado até então, como marca uma clara oposição em relação à interpretação de Juliette Binoche.

Ele, nesse momento, e pela primeira vez, mostra-se pateticamente emotivo, apresentando uma face de sua persona que até então não havíamos visto. E quando o faz, parece que é outra pessoa, totalmente diferente daquela que acompanhávamos até ali. Binoche, por outro lado, mantém um registro de interpretação constante e que não deixa de carregar estranheza para essa cena por conta de seu desequilíbrio, dada a falta de unidade entre as diferentes atuações. Se voltarmos ao texto de Diderot sobre o paradoxo do comediante, encontraremos a ideia, talvez já banalizada, de que quando um ator "ruim" contracena com um ator "bom", devem ser feitos sacrifícios pela unidade da obra (1985, p. 168). Tal argumento não pode ser transplantado para uma análise de *Cópia fiel*, pois o filme tensiona o tempo todo a propria ideia de unidade. Afinal, o que seria essa unidade de que Diderot fala se não a criação de um mundo autônomo que mascare o fato de que ele é uma invenção? A partir do ponto em que os atores atuam de forma discrepante entre si, o jogo se faz visível, mesmo se nos mantivermos na ilusão da ficção. É por isso que, para Diderot, convém o sacrifício de um ator "bom" se "rebaixar" para se equiparar a um ator "ruim", do que correr o risco de representar uma cena sem unidade.[62]

O conflito de jogo, ao apontar para o "fora" da ficção sugere, indiretamente, que as emoções não estão naturalmente surgindo nos corpos, mas que estão, ao contrário, sendo colocadas sobre eles. Isso corrobora a ideia de que mais do que atores encarnando personagens, vemos os atores sendo atravessados pelos personagens. Isso é gritante na cena do restaurante quando, de uma hora para outra, James se transforma em um rabugento marido que cava no passado as falhas de sua suposta esposa Elle ao lembrar-lhe de quando ela dormiu no volante com o filho no banco de trás.

O trabalho dos atores em *Cópia fiel*, enfim, possui uma paradoxal relação com o trabalho de Kiarostami no Irã. Por um lado, tudo se inverte: saímos do mundo e mergulhamos

---

[62] A esse respeito, Diderot conta uma anedota interessantíssima: durante uma apresentação da peça *Inês de Castro* (de La Motte), a atriz Mlle. Duclos repreende a plateia durante o espetáculo por rir em uma cena trágica. Após a sua represália, a atriz retoma sua personagem e a plateia enfim "entra" no drama da peça, emocionando-se junto com as personagens. Diderot diz que o grande comediante deve ser capaz de depor e de retomar sua máscara (1985, p. 175). A história é instigante pois desequilibra as oposições tradicionais entre opacidade e transparência: nesse caso, foi preciso "sair" momentaneamente da ficção para à sua ilusão retornar com mais força em seguida.

no palco da ficção; dos não profissionais passamos para uma vedete e um cantor de ópera; do acontecimento, para a representação com sua separação evidente entre ator e personagem. Por outro lado, trata-se de seguir estranhando o processo de encarnação, mas dessa vez sem se afastar da ficção em direção a um suposto real, mas mergulhado nela. De dentro da separação do palco, através das marcas mitológicas de Binoche e do conflito de jogo de sua interação com Shimell investiga-se o ofício do ator, o seu paradoxal "ser outro".

O *metteur en scène* no palco

Finalizaremos nossas investigações sobre o "palco" em *Cópia fiel* a partir da análise de um plano específico do filme. O plano em questão sintetiza o desejo do filme de investigar as operações da ficção sem almejar se colocar fora dela. Ao mesmo tempo, ele já nos apresenta uma série de novos problemas. Trata-se do plano que encerra a cena, já na segunda metade do filme, em que o casal, passeando por uma praça, pára diante de uma estátua sobre uma fonte. Aqui, interessa-nos particularmente o momento final da sequência, em que chegam à praça um casal de turistas franceses (mais velhos que os protagonistas), interpretados por Jean-Claude Carrière e Agathe Natanson.

Antes da aparição deles, Elle e James discutiam à beira da fonte o valor da estátua e a forma como ela representa um casal formado por um homem e uma mulher. Irritam-se um com o outro enquanto discutem e afastam-se da estátua, indo para um canto da praça, próximos a uma parede. Elle decide buscar outras opiniões sobre a obra e afasta-se de James. Sozinho, James observa o movimento na praça, enquanto Elle conversa com algumas pessoas sobre a estátua da fonte. Podemos ver Elle no reflexo de um espelho encostado em uma parede atrás de James (e também em um pequeno retrovisor de uma motocicleta). Ela parece chamá-lo para si, mas ele, distraído não a vê. Ele escuta a voz de um homem brigando (em *off*) e olha para o seu lado direito em direção ao som.

O contracampo de sua visão é um plano geral de um espaço quase vazio da praça, no qual se destaca um casal no centro do quadro. O homem, Carrière, está de costas para a câmera e grita com a mulher, Natanson, próxima dele e de frente para nós. Ele a repreende duramente por um longo tempo até que, subitamente, fala: "Alô?" e se vira. Percebemos então que estava o tempo todo ao celular e que sua esposa apenas aguardava que ele terminasse o telefonema. Uma espécie de engano típico do cinema de Kiarostami, no qual o espectador é levado a supor algo que a imagem e o som não necessariamente lhe mostraram. Aqui, porém,

diferentemente de outros filmes nos quais a tensão do engano é sustentada por um longo tempo, a cena logo revela sua "verdadeira face", o que lhe dá um certo humor, explicitando que se trata de uma brincadeira com o espectador.[63] Contudo, não é dado ao espectador o plano de reação de James para com ele se identificar.

A câmera acompanha o casal francês com uma panorâmica para a esquerda conforme o homem busca melhor sinal para seu celular. Os dois param diante de Elle e ele finalmente desliga o telefone. Elle, então, aproxima-se deles para conversar sobre a estátua, porém não conseguimos escutar o que dizem, pois um ruído de motor e um acordeão se sobrepõem às suas vozes. Enquanto Natanson parece falar algo sobre a estátua, Elle faz um sinal para que James, fora de quadro, próximo à câmera, aproxime-se deles. O grupo então anda em direção à câmera que por sua vez também se aproxima deles e, durante esse movimento, James entra em quadro pela esquerda e cumprimenta o casal. O grupo forma um círculo e Elle pede, em seguida, que a mulher explique a James o que acabara de lhe dizer sobre a estátua.

Conforme ela começa a falar, a câmera inicia um lento movimento circular para a esquerda ao redor do grupo. A mulher fala sobre a viagem que está fazendo com o marido, que é a quarta ou quinta vez que vêm à Itália (o marido confirma ser a quinta vez), e que vêm sobretudo para apreciar a arte, já que a Itália contém um enorme patrimônio artístico. Elle fica impaciente com o discurso da mulher e a interrompe, diz que seu marido não está interessado nessas explicações. Ela quer que a mulher repita aquilo que havia dito antes, a respeito da estátua. Nesse ponto, a câmera já completou meia volta em torno das personagens e prossegue seu movimento circular.

A mulher fala, então, que notou na estátua uma representação da potência do homem, assim expressa ao colocá-lo erguido em um único bloco de pedra. Mas logo ela se coloca em dúvida e hesita: talvez seja mais de um bloco de pedra. Ela sugere que se aproximem da estátua para ver melhor. Elle fica mais impaciente ainda e diz que não precisam se aproximar para ver. Insiste de novo que a mulher apenas repita o que tinha dito antes. Carrière intervém e a relembra que ela tinha se sentido tocada pela serenidade no rosto da estátua da mulher encostada no ombro do homem. Nesse ponto, a câmera já completou uma volta completa em torno do grupo.

---

[63] É muito mais angustiante o engano suscitado pelo início de *Gosto de cereja*, cuja primeira meia hora parece mostrar o Sr Badii em busca de um parceiro homossexual (ao invés de um cúmplice e ajudante para o seu suicídio). A propósito de tal interpretação, Kiarostami diz: "Agrada-me induzir o espectador ao erro (...) e remetê-lo à sua própria perversão, aos seus próprios fantasmas" (Ciment; Goudet, 1997, p. 89).

Elle finalmente mostra-se aliviada, mas a mulher rebate e diz que aquela não é sua opinião e sim a de Elle. O marido diz: "mas você estava de acordo." Ela começa a se explicar, dizendo que a princípio concordava, mas que também tinha outras opiniões. A partir daí, os dois homens (Shimell e Carrière) se aproximam da câmera e se distanciam do grupo. As mulheres continuam conversando ao fundo do quadro, e a câmera acompanha o caminhar dos homens frontalmente. Saímos da formação circular. Carrière se aproxima de James para lhe dar um conselho como que de pai para filho. Ele antes parece querer perguntar-lhe algo, mas logo se interrompe para ir direto ao ponto e diz: "Eu acredito que a única coisa que ela pede é que você ande ao seu lado e coloque a mão sobre seu ombro." Enquanto fala isso, Carrière coloca sua mão sobre o ombro de James e logo a retira, dizendo: "É tudo que ela espera. Mas para ela, é vital."[64] Ele segue dizendo que não sabe quais são os problemas do casal (não é, afinal, da sua conta), mas sugere que todos podem ser resolvidos por um simples gesto.[65]

James termina a conversa agradecendo, mas dizendo que precisam ir embora para comer alguma coisa. O homem lhe recomenda um restaurante e, logo após as mulheres ao fundo os alcançarem, todos se despedem. Ao fundo do quadro, Carrière sai apoiando a mão sobre o ombro de Natanson. A câmera faz uma panorâmica para a direita, desenquadrando o casal mais velho para acompanhar James e Elle que se distanciam. James, lentamente, levanta seu braço em direção ao ombro de Elle e, no momento em que encostaria nele, não vemos o gesto se completar pois uma árvore nos barra a visão. Logo em seguida, surgem por detrás da árvore, já abraçados – a mão dele sobre o ombro dela – e vão em direção ao restaurante cuja porta vemos à direita do quadro.

Esse longo plano de mais de cinco minutos, que se inicia com Carrière ao telefone, é um dos pontos mais marcantes do filme. Aqui encontramos alguns procedimentos típicos da estética de Kiarostami, como o *adiamento* (o discurso de Natanson que nunca chega ao ponto que Elle deseja) e a *omissão* (jogo com o que vemos/não-vemos; ouvimos/não-ouvimos: Carrière ao celular, diálogo ao longe). Mas mais do que isso, nesse plano estão contidos muitos elementos essenciais da obra, alguns de maneira explícita e outros mais tortuosos. Passemos brevemente por algumas de suas questões, antes de adentrarmos o ponto que nos

---

[64] No original, em francês: "Je pense que la seule chose qu'elle demande, c'est que vous marchiez à côte d'elle et que vous posiez votre main sur son épaule." / "C'est tout ce qu'elle attend. Mais pour elle, c'est vital."

[65] Lembramo-nos aqui de uma cena do filme *Hiroshima, meu amor* (1960) de Alain Resnains, na qual a personagem de Emmanuelle Riva caminha à frente de seu amante (Eiji Okada) e pensa, em voz *over*, no gesto que ele poderá fazer: "ele virá até mim, me pegará pelos ombros, me beijará. Ele me beijará e eu estarei perdida." Aqui também tematiza-se a força dos efeitos de um gesto sobre um casal. Já a relação de Elle e James com a estátua, momentos antes, lembra-nos de outro filme de Resnais, *O ano passado em Marienbad*, paralelo que exploraremos no próximo capítulo.

estimulou a convocar tal cena para a analisarmos: uma problematização interna da construção da ficção.

O que primeiro se mostra aqui é uma discussão sobre a percepção da obra de arte, sobre como diferentes pessoas veem de modo distinto uma mesma escultura. Isso é um tema que é colocado ao espectador, porém a ele não é dado participar do jogo interpretativo no qual os personagens mergulham – afinal, a estátua permanece sempre relegada ao fundo do plano: ou muito pequena ou desfocada ou cortada pelas margens do enquadramento (na maior parte das vezes, tudo isso ao mesmo tempo). Se ao espectador não é dado jogar, lhe é permitido ver e ouvir o jogo. A cena coloca a percepção da obra de arte como tema e instiga-nos a imaginar essa estátua sem visibilidade.

O que se discute nessa cena, através da percepção da estátua, é uma problemática de relacionamentos e de gênero (masculino/feminino). A cena toda se constrói através de um jogo discursivo e cênico acerca desses elementos: inicia-se com uma visão (contracampo em câmera subjetiva) de um homem (James) sobre um casal que caminha até encontrar sua esposa (Elle), formando um grupo ao qual ele por fim se juntará. No momento em que se aproxima do grupo, perdemos o seu referencial como ponto de vista subjetivo sobre a ação, o que é acentuado pelo movimento circular da câmera (ainda que o silêncio de James o coloque, em parte, pactuado com o espectador). Depois da discussão sobre a estátua, o grupo subdivide-se por gênero, permitindo que Carrière dê conselhos a James. Nesse ponto, o filme volta a assumir parcialmente o ponto de vista de James, já que decide acompanhá-lo ao invés de acompanhar as mulheres.

A cena, relegando a estátua ao segundo plano, é mais uma discussão sobre os ideais de homem e mulher em uma relação amorosa (heterossexual, sublinharemos) do que uma discussão sobre labor e valor artístico. Há pelo menos três casais em jogo aqui: Elle-James, Natanson-Carrière e o da estátua. Os três num jogo constante de espelhamentos e idealizações. Elle atribui à estátua o que imagina ser o ideal de uma relação e busca, no casal mais velho, uma confirmação. Carrière, analisando o discurso de Elle, propõe uma solução para o "problema" da relação de James, mas o gesto que sugere é o gesto que ele mesmo faz com sua esposa.

Guardemos, porém, tais espelhamentos, projeções e identificações para um próximo capítulo. Nosso intuito aqui é nos debruçar sobre outro problema apresentado por essa cena e que não deixa de guardar relação com essas questões. Notemos que é introjetado na cena o próprio tema da *direção de cena*: da *mise en scène*, não como um elemento que podemos enxergar no filme já pronto, mas como um processo, uma ação, um "colocar em cena". Nessa

sequência, está explicitado o problema de como os corpos devem ser orientados a agir e a falar. Tal tema se cristaliza em dois momentos ao longo da sequência: uma vez encabeçado por Juliette Binoche e outra por Jean-Claude Carrière.

Elle age como *metteur en scène*. Assim que conversa com o casal mais velho, ela acena para que James aproxime-se deles. James (e a câmera) seguem sua direção. Uma vez todos juntos, ela pede para Natanson repetir a James o que lhe havia dito antes. Até aqui, Elle conseguiu organizar a cena como desejava. A mulher, porém, não satisfaz suas exigências ao começar a falar. Elle, portanto, interrompe-a mais de uma vez, pedindo que ela apenas repita o que antes tinha dito. Natanson se vê encurralada. Seu marido tenta ajudá-la (ou conduzí-la?), relembrando-a do que tinha dito, mas ela se esquiva e diz que apenas havia concordado com aquilo até certo ponto.

Elle constantemente se frustra "dirigindo" a cena, pois não alcança seu objetivo. Ela possui uma imagem ideal do que deve ser dito e insiste para que esse ideal seja reproduzido por Natanson. Em um esquema orientado pelos termos *cópias* e *originais*, podemos pensar que há uma imagem *original* em sua mente que ela deseja ver expressa, *copiada*, no discurso de Natanson. Mas ocorre um embate entre modelo e cópia: esta evita conformar-se ao primeiro. Elle mostra-se como uma diretora de cena que insiste em "modelar" a realidade segundo suas ideias. E frustra-se na medida em que a realidade à sua frente – Natanson – esquiva-se da modelagem.

Esse lado *metteur en scène* de Elle já foi vislumbrado na cena do café no meio do filme. Quando James retorna do exterior, após falar ao celular, Elle lhe traduz o que a senhora diz em italiano, acerca de sua surpresa ao saber que James não fala o idioma local. Ele, após responder que só lhe ensinaram francês na escola, pergunta a Elle: "O que você quer que eu fale em seguida?",[66] conferindo-lhe e confirmando seu papel de “diretora de cena”.

Essa dinâmica reflete o próprio processo pelo qual um ator encarna um personagem, conduzido por um diretor. Na cena com Natanson, porém, tal processo é emperrado: o atravessamento não ocorre. Elle não consegue fazer com que ela diga o discurso que deseja ouvir. A situação nos lembra a de Hossein, incapaz de mentir o número de mortos, em *Através das oliveiras*, para o seu diretor de filmagem. A diferença, porém, é que lá o território era o set de cinema, em que de fato vemos a representação do embate ator/personagem. Enquanto que aqui já não há mais cinema tematizado, não há mais um corpo da realidade cedendo à ficção, mas um jogo que opera sub-repticiamente no seio da ficção. O tema da

---

[66] No original, em inglês: "What would you like me to say next?".

direção de cena – da modelagem – é interiorizado, tangenciando a cena, orientando-a, mas sem saltar para o primeiro plano.

Quando, porém, Carrière chama James de lado, há uma mudança, uma passagem para o primeiro plano dessas questões, bem como uma passagem para o primeiro plano da imagem, uma aproximação dos corpos. Carrière instrui James a realizar um gesto e, mais do que isso, ele o motiva para tanto, explicando as causas e consequências desse gesto (diferente de Elle, momentos antes, que apenas insistia para que algo fosse repetido). Ao final da cena, tanto Carrière quanto James fazem o fatídico gesto de pousar a mão sobre o ombro de suas respectivas esposas. O gesto de Carrière pode ser considerado como o *original*, no sentido em que parte dele o conselho e a ação exemplar, iluminada diretamente pela luz do Sol, enquanto que o gesto de James pode ser visto como sua *cópia*, deixado mais à sombra.

Mãos sobre os ombros: o gesto instruído

Dando um passo para trás, para o mundo fora do filme – lembremo-nos que o personagem em questão é interpretado por ninguém menos que Jean-Claude Carrière –, podemos dizer que essa cena nos mostra a seguinte situação: um roteirista de cinema europeu (na Europa) indica a um ator em cena o que ele deve fazer. O comentário extra-diegético é explícito: Carrière encarna aqui o diretor em cena. Ele orienta o jogo dos atores e depois vai embora, deixando-os, pois afinal não pertence exatamente àquele mundo. O roteirista em cena tem consciência de que são as ações das personagens que as constroem. Rosenfeld, Robbe-Grillet e Pavis auxiliaram-nos na elucidação desse ponto: não temos acesso aos personagens, só a efeitos de personagem. E são justamente tais "efeitos" que criam o personagem conforme a obra os mostra. Portanto, a partir do momento em que Carrière orienta James, ele não está orientando um ser autônomo a agir, mas está *escrevendo* um gesto. Consequentemente, ele está escrevendo o personagem na nossa frente.

Tudo compete para que o jogo da ficção seja visto como tal, admitido em sua potência plástica modeladora, mundo dos possíveis, mundo de ser outro. Nada, porém, compete para

que esse mundo seja colocado *em oposição* ao mundo real. O "fora" da ficção nunca é representado e é sempre visado. O "fora" aqui não é o lugar *original* de onde a ficção se inspira para criar um mundo de *cópias*. O "fora" também não é o espaço material de construção da ficção – o set de filmagem, a produção, o roteiro. Não há, afinal, nada fora do palco em *Cópia fiel*. Nunca vemos a coxia, o ator nunca "sai" de seu personagem.

Isso tudo porque *Cópia fiel* tem plena consciência de que o fora não é representável. A partir do momento em que representamos um suposto fora, ele já está "dentro" novamente. Por isso, é preciso apenas sugeri-lo, se a ele se deseja chegar. O palco de *Cópia fiel* marca uma *separação* com o nosso mundo: estabelece um mundo de ficção, fantástico inclusive. Mas ele é sabotado internamente. O paradoxo é o ponto máximo dessa sabotagem: faz com que vejamos o operador da ficção sem representá-lo. O jogo dos atores é o outro lado da moeda do paradoxo: vemos os seus corpos sendo atravessados por personagens, obedecendo a instruções que lhes parecem impostas de fora para dentro. Ao mesmo tempo, os atores, por terem um lastro no mundo (conhecemos quem são), fornecem às suas personagens outra camada de significação, que interage com suas personas, apontando para algo que existe entre os dois, entre o ator e o personagem.

A cena que acabamos de analisar incorpora tais elementos em seu próprio desenvolvimento dramático. Ela, contudo, já aponta para uma outra camada do filme de que até então pouco falamos: os espelhamentos, a identificação, as cópias e repetições.

Pois, além de um palco, o filme é também um complexo jogo de espelhos.

CAPÍTULO 2: O ESPELHO

Espelho-objeto: absorção do fora-de-campo

O espelho, usado como metáfora para a representação, para a razão, para a arte, é elemento constante em *Cópia fiel*, seja concretamente em cena como objeto, seja como figura ordenadora de composição inter e intra cenas. Evidentemente, em um filme preocupado com os conceitos de cópia e de originalidade, a presença de espelhos reitera o universo temático abordado. Mas os efeitos dos espelhamentos são múltiplos e não servem unicamente à reiteração de um ponto. Uma vez observada a sua presença, torna-se necessário investigar seus efeitos. Comecemos, então, da maneira mais concreta e imediata possível: o uso do objeto espelho em cena. Não por acaso, ele será encontrado na primeira cena do dia que James e Elle passam juntos.

Em um *contra-plongée*, vemos os degraus de uma escada. A escada é estreita e escura, fechada por paredes de pedra dos dois lados; ao fundo, uma porta por onde entra a luz do exterior. Há um gato sentado ali. James Miller surge em quadro, na moldura da porta, carregando uma mala consigo. O gato foge em direção à câmera, conforme o personagem começa a descer os degraus, após deixar a mala em um canto no topo da escada. Descendo, James sai da luz do exterior, é iluminado por um lustre que há sobre a escada e logo depois fica no contraluz. Caminha no escuro até parar em um degrau, ocupando toda a extensão vertical do quadro. Iluminado agora por uma luz que vem de alguma janela, ele passa a mão nos cabelos e logo volta a descer. Nesse momento ouvimos sinos de igreja, distantes.

O segundo plano da sequência, não mais em *contra-plongée*, mostra alguns dos últimos degraus da escada e as paredes dessa espécie de porão. Elas estão carregadas de objetos: pequenas esculturas, um abajur, manequins, bengalas. Os pés de James cruzam o quadro, que em seguida é ocupado pelo personagem em plano médio. Com um movimento de panorâmica para a esquerda, a câmera acompanha-o conforme ele caminha pelo espaço. Ele circula pelo ambiente saturado de objetos à mostra. É uma loja de antiguidades. A luz, mesmo que provinda de várias fontes (janela, abajures, lustre), não elimina o clima obscuro, íntimo, da cena. Conforme o personagem circula, com o olhar vagante, detendo-se por momentos em algum objeto ou outro, a câmera o segue em rotação panorâmica. Ao som, além dos passos de James e do ranger da madeira do piso, ouvimos os sinos de uma igreja e, algum tempo depois das últimas badaladas, uma mulher falando francês.

James caminha em direção ao som dessa voz, completando uma volta no pequeno espaço da loja. Ao passar novamente pelo final do lance de escadas, ele pára diante de uma abertura na parede que dá para um segundo cômodo. Lá, ele olha para o alto à direita, como que em direção a uma escada que não vemos, escondida atrás da parede do cômodo em relação à câmera. James chama por alguém, mas não obtém resposta. Continuamos a ouvir a mulher falando francês ao fundo. Ele volta para a sala principal da loja e se apoia em uma parede. Acidentalmente, encosta em um interruptor e apaga a luz principal, logo reacendendo-a. Então ouvimos uma porta batendo e passos aproximando-se do outro cômodo. De lá, surge Juliette Binoche carregando o gato que víramos no início da cena.

Os dois se cumprimentam. Para todos os efeitos, parecem desconhecidos (estamos ainda no início do filme). Conforme conversam, James volta a caminhar por entre as antiguidades à mostra. A câmera desenquadra Elle e o segue, percorrendo o mesmo caminho que já fizera antes, com uma panorâmica para a esquerda. James fala sobre o interesse comum que ambos compartilham por objetos de arte, ao que Elle rebate dizendo que "caiu ali por acidente". Nesse momento, James para de frente a ela, olhando para a direita do quadro. Atrás de si, há um espelho, onde vemos, refletida, levemente fora de foco, a personagem de Juliette Binoche.

James volta a caminhar pela loja e a câmera o segue em panorâmica para a esquerda até que ele pare próximo de Elle, ficando de costas para nós. Os dois conversam sobre sair de lá e dar um passeio. A câmera volta ao enquadramento inicial do plano enquanto vemos os personagens saindo de quadro e subindo as escadas.

Essa cena marca o início do dia que Elle e James passarão juntos. Sua decupagem é econômica – composta de apenas dois planos –, mas não desprovida de dinâmica: movimento circular contínuo, jogos entre claro e escuro, entre campo e fora de campo, som *in* e som *off*. Os personagens dialogam pela primeira vez diante de nós e já apresentam certo descompasso: James quer sair, Elle quer lhe mostrar a loja. Ali também conversam sobre "cópias", sobre artefatos de arte, antiguidades. James fala que é importante manter certa distância deles, pois podem ser perigosos.

Há muitos elementos nessa cena. Ela abre um leque de possibilidades para uma análise fílmica, mas precisamos orientá-la segundo nosso interesse, que, por ora, reside na presença, sutil e modesta, do espelho na cena. Aqui é a primeira vez no filme em que o reflexo de um espelho torna-se estruturante para a configuração do plano e do nosso olhar sobre ele, ainda que por apenas um breve momento. Há pelo menos duas maneiras não excludentes de analisarmos o espelho na cena: como comentário e como operador.

Antes de ser uma superfície de reflexão – uma imagem dentro da imagem –, o espelho é um objeto à mostra, está ali entre outros tantos da cenografia. A primeira vez que James passa em frente a ele, mal percebemos sua presença. O movimento da câmera segue o personagem e o espelho apenas passa pelo quadro, sem destaque. Da segunda vez, contudo, James pára a seu lado e a câmera, seguindo a orientação que manteve durante toda a cena, pára junto dele.

Enquanto James olha para a direita do quadro, Elle aparece refletida na pequena superfície do espelho, encurralada entre a presença, no primeiro plano, de James ao centro e de duas esculturas nas laterais do quadro. Nesse momento, Elle fala sobre ter caído ali, na loja, por acaso, estando no meio de todas essas "coisas" com as quais ela não se importa na realidade. James então fala que ela está certa de tomar distância, pois essas "coisas" (cópias, obras de arte, antiguidades) podem ser perigosas. Ele olha com atenção uma das estátuas ao seu lado e Elle lhe explica, não sem algum orgulho, que se trata de uma cópia.

Espelhamento no encontro do casal na loja de Elle

De fato, Elle está, no enquadramento, no meio de todas essas "coisas". Refletida no espelho, ela é mais uma imagem como as estátuas ao redor de James, uma cópia. O fato de estar desfocada contribui com seu sentido mais "imagético" do que real, conferindo-lhe um ar de pintura impressionista. Nesse ponto, há um *comentário* da composição do quadro e da *mise en scène* a respeito da personagem. Segundo essa interpretação, o filme coloca, de saída, na primeira cena de diálogo do casal (à parte a cena em que Elle pede-lhe um autógrafo na conferência) que o seu projeto consiste em expor suas personagens como cópias, entre outras

tantas possíveis. Não são seres reais, são personagens. Vimos anteriormente como a maleabilidade de suas identidades caminha nesse sentido. O objeto espelho carrega, portanto, para dentro de si aquilo que se encontra fora dele a fim de transformá-lo em imagem. No caso, assistimos à transformação de Elle em uma imagem em meio a outras.

A composição do quadro, com duas figuras à esquerda olhando para a direita (uma estátua e James) e duas figuras à direita olhando para esquerda (outra estátua e o reflexo de Elle), faz com que toda a composição visual desse momento do plano seja fundada sob um regime de espelhamento. A escuridão ao redor de todas essas figuras também auxilia na construção especular da cena como "comentário", já que apenas vemos esses quatro elementos soltos no espaço. Quase que descontextualizados, rodeados de escuro, eles se investem de uma certa carga conceitual que se sobrepõe à construção dramática e ao desenvolvimento narrativo.

Se pensarmos no espelho não só como comentário, mas como um operador da visualidade desse episódio, desdobram-se outros caminhos para prosseguirmos a investigação. Em primeiro lugar, atentemos para uma particularidade da imagem em um espelho em relação a outras imagens (desenhos, pinturas, fotografias, filmes): o espelho sempre forma uma imagem em relação à posição do seu observador. Conforme o observador move-se no espaço, a imagem do espelho também se transforma, ou seja, é dinâmica. Logo, se há uma imagem de Juliette Binoche dentro daquela moldura, ela só existe tal qual na medida em que a câmera se mantém fixa em uma posição específica. Caso contrário, a imagem se transformaria ou se perderia. Assim, é preciso entender o espelho como algo que configura o plano *em relação* a nós, espectadores e câmera. Ou ainda, como algo que configura o *olhar* sobre a cena. Nossa visão do espelho não coincide com a das personagens, que inclusive não lhe dedicam qualquer atenção na cena. O espelho está ali para nós, assim como a câmera.

É nos mesmos termos que poderíamos pensar a cena em que James observa, de longe, Elle na praça falando com estranhos sobre a estátua da fonte. Ele está de pé, olhando para a direita do quadro, enquanto vemos Elle refletida em um espelho de corpo inteiro atrás dele e também em um pequeno retrovisor convexo de uma motocicleta estacionada ao lado. Nenhum personagem atenta para os espelhos, mas é graças a eles que a cena se constrói para o nosso olhar. Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr., tal cena seria a mais importante do filme por conta justamente de sua configuração especular. Ainda que discordemos de tal assunção valorativa – a cena do porão da loja é extremamente similar se considerarmos os elementos sobre os quais Oliveira Jr. trabalha –, vale aqui abrirmos espaço para a análise do crítico:

> Atrás do escritor, uma parede: não há profundidade na cena[67]; os únicos elementos que abrem ou fendem o plano são os pequenos espelhos. O espaço visual dessa cena reúne e ao mesmo tempo separa campo e contracampo, homem e mulher, superfície e profundidade. O quadro-dispositivo assim concebido é quase tão complexo quanto *As Meninas* de Velázquez, *mise en abyme* do ponto de vista do artista e do espectador sobre a cena que ele observa. (...) Em outras palavras, o campo absorve o fora de campo esvaziando-o. O efeito do enquadramento sobrepuja o da cena. Kiarostami subverte a fórmula baziniana (o quadro é centrípeto, a tela é centrífuga) e fecha o plano sobre o espaço de sua própria composição (torna a tela centrípeta), obrigando o olhar do espectador a se concentrar no interior do espaço plástico da imagem, a ver menos uma cena ficcional do que uma atividade do quadro. Ele deixa a *mise en scène* em suspenso para jogar com um certo número de hipóteses plásticas e conceituais contidas na estrutura do quadro (Oliveira Jr., 2011).

O uso do espelho para incluir na imagem justamente aquilo que a personagem em cena observa e que estaria, não fosse o espelho, fora da imagem, é um exemplo forte de inversão da fórmula baziniana. Não se trata de imaginar que qualquer espelho tem a força de, uma vez figurado no campo, absorver e esvaziar o fora de campo. O espelho sempre traz algo do que seria o fora de campo para dentro da imagem, mas isso não significa seu esvaziamento. A especificidade aqui – nas duas sequências, tanto no interior da loja quanto na praça da estátua – é que ele o faz a partir de uma linha imaginária que liga os dois pólos da cena, James e Elle: o olhar.

Um olhar não é somente um convite para o fora de campo, mas é uma indução direta a ele. É o organizador principal da composição de um plano na maior parte das vezes. Ele marca a ligação intrínseca entre o espaço visível do campo e o espaço virtual do fora de campo. Assim, a força de esvaziamento do fora de campo vem do fato de que justamente aquilo que James Miller olha na cena (o fora de campo) é o que surge atualizado no espelho (em campo). A linha invisível que liga seu olhar ao "objeto" de seu olhar, e que liga o olhar de Elle a si, tornando-o por sua vez objeto, é dobrada para dentro da imagem.

Isso, porém, nunca é definitivo nas cenas. O desenvolvimento temporal delas nos dois casos (porão e praça) leva em seguida a um refortalecimento do fora de campo. No caso do

---

[67] O mesmo vale para a cena da loja.

porão, James logo volta a caminhar e a câmera o segue, desenquadrando o espelho e, portanto, desenquadrando Elle, que retorna assim, à invisibilidade. De outra forma, na cena da praça, os espelhos continuarão em quadro, mas a atenção de James se volta ao som do casal Carrière-Natanson, ausentes da imagem e, portanto, fortemente presentes na virtualidade do fora de campo.

Se há apenas momentos efêmeros de esvaziamento do fora de campo, parece um tanto exagerado falar em sobreposição de uma "atividade do quadro" à "cena ficcional", o que não quer dizer que não existam mudanças qualitativas na percepção da cena. De fato, nesses momentos, o olhar se fecha sobre a imagem, porém a ficção está sempre ali, "funcionando". Falaremos, portanto, não em "atividade do quadro" em contraposição à "cena ficcional", mas sim em um processo de *neutralização* do ponto de vista, que será tão mais forte quanto maior for a ligação direta entre os olhares que atravessam o campo e o fora de campo atualizado no espelho.

A neutralização do ponto de vista caminha junto com a construção da cena ficcional, faz parte dela. Ao mesmo tempo, a neutralização não deixa de ser uma consequência da atividade do quadro. Falamos em neutralização no sentido que a organização da visualidade da cena deixa de ser orientada pelo ponto de vista das personagens e ascende a uma espécie de *neutralidade que vê*. Não devemos confundir tal neutralização com a ideia de que identificamos o ponto de vista da câmera com uma instância narrativa "neutra" e não mais com os pontos de vista dos personagens – o que muitas vezes poderia ser erroneamente atribuído a um plano geral. A neutralização do ponto de vista a que aludimos aqui é a neutralização da força dos olhares, neutralização momentânea da força capaz de nos indicar e organizar o fora de campo. Porém, o que ocorre não é que deixamos de perceber o fora de campo e simplesmente nos voltamos centripetamente ao centro do quadro. O que percebemos é justamente que a força que nos carrega para fora é neutralizada ao ser levada de volta para o interior do quadro, e isso não sem estranhamento e incômodo.

Para compreendermos tal incômodo, devemos atentar para os olhares figurados em cena. No porão, quando James e Elle conversam através do espelho, cada um olha em uma direção. James olha para o fora de campo à direita e à frente (enviesado em relação à câmera). Simetricamente, vemos Elle fazendo o mesmo, mas em direção à esquerda e de dentro do reflexo do espelho. Podemos imaginar linhas saindo de seus olhares e cruzando-se no centro do quadro. As linhas, contudo, não coincidem, como seria o caso em um plano geral sem reflexos no qual duas pessoas se olham. Da mesma forma, não se trata de uma alternância de campo e contracampo em que as linhas reconstroem virtualmente o espaço em que as

personagens se encontram. No caso do reflexo, há uma espécie de *estrabismo* dos olhares. Os personagens parecem olhar para o vazio, ainda que possam estar, na filmagem, olhando-se. Esse estrabismo leva ao que chamamos de neutralização do ponto de vista, pois os dois personagens em quadro lançam seu olhar, paradoxalmente, para o fora de campo e para o interior do campo, o que acaba por neutralizar a força desse próprio olhar como organizador da cena. Mais do que restituir a partir das linhas de olhares um espaço ficcional, o que vemos é a própria disjunção das linhas.

Seria um erro falar que todo filme de ficção com uma cena filmada por espelho construa tal neutralização. É preciso que haja um trabalho conjunto dos diversos elementos em jogo que leve a tal dispositivo. No caso de *Cópia fiel*, o tema do filme, a identidade das personagens, a escuridão da loja, as estátuas espelhadas, todos esses elementos juntos nos levam a um estranhamento sobre o ponto de vista do enquadramento de "configuração especular".

Curiosamente, tal cena espelha-se em uma cena de *O ano passado em Marienbad*, filme absolutamente obcecado por espelhos. No plano do filme de Alain Resnais em que o personagem masculino encontra a personagem feminina, a mulher encontra-se em um reflexo, pequena e enquadrada, enquanto o homem está em primeiro plano, maior e concretamente diante da câmera. Como se não bastasse, a posição dos dois é a mesma em ambos os filmes: ele à esquerda e ela à direita. Guardadas as diferenças, os dois filmes levam ao desencontro das linhas de olhar e à consequente neutralização do ponto de vista.

O ano passado em Marienbad

A neutralização não ocorre com tamanha força na cena da praça, pois o vínculo entre os dois personagens na cena é rarefeito. James parece observar desinteressado Elle ao longe.

Seu olhar vagueia como se apenas esperando o tempo passar. Ele somente se detém em um ponto quando ouve a voz de Carrière. Logo, ele não cria um vínculo forte com o que está refletido no espelho: a estátua e Elle. Esta, por sua vez, apesar de olhar para James e lhe fazer sinal para que se aproxime, não obtém resposta. Ela se volta para a conversa com os turistas ao lado da estátua e fica, também, sem vínculo com o que está fora do espelho no plano (mantendo-se dentro dele). Para além dessa falta de comunicação entre o que aparece no plano fora e dentro do espelho, a construção espacial e sonora da cena impede um efetivo esvaziamento do fora de campo. O fato de a cena estar mergulhada em uma praça, com sons de água, de um acordeão e de pessoas conversando, investe o plano especular de um caráter centrífugo que quase inexiste naquele feito em meio à escuridão da loja de Elle.

Preferiremos deixar de lado a afirmação mais categórica de Oliveira Jr. de que o "efeito de enquadramento sobrepuja o da cena" para partir de suas reflexões sobre tal *mise en abyme* especular e centrípeta, que esvazia o fora de campo, a fim de pensarmos o uso do espelho como uma forma de *dessubjetivar* o olhar. Esboça-se aí um olhar neutro. Não no sentido de que ele não tomaria um partido (político, emotivo) de determinado personagem; tampouco no sentido de simplesmente apontar a uma instância narrativa objetiva e onisciente por trás da construção das cenas, uma espécie de narrador neutro. Falamos em neutralização para indicar que é o ponto de vista da própria ficção, entidade sem rosto, que se expressa através desses cruzamentos desconexos de olhares nos espelhos, através da evidência da impossibilidade de harmonizar o fora de campo ficcional e as linhas dos olhares. Daí vem um certo estranhamento incômodo desses momentos especulares, principalmente na loja de Elle. *Estranhar* a ficção é, afinal, um dos objetivos de *Cópia fiel*, mostrar seus desajustes. Em um nível dramático, na própria identidade das personagens; em um nível espacial, nas relação dos olhares com o fora de campo.

Assim, concluímos que a força do espelho nesses planos não vem do fato de ele refletir simplesmente, mas de notadamente incluir para dentro do campo o fora de campo, conforme a hipótese de Oliveira Jr. O espelho como operador da cena. O fora de campo, como conceito, porém, não é uniforme. É preciso diferenciar aquilo que simplesmente está fora dos limites do campo, daquilo que, de fora do quadro, organiza seu interior.[68] Para exemplificar: em *O vento nos levará*, Kiarostami esconde de nós a imagem dos funcionários que viajam juntos com Bezhad para o vilarejo curdo. Vemos Bezhad falando com eles, mas

---

[68] Noël Burch (1973, p. 27-42) detalhou diferentes maneiras de definir o espaço fora de campo. Não seguimos à risca sua "catalogação", mas lembramos que uma das formas estudadas por Burch é justamente a definição desse espaço pelo olhar *off*.

nunca os vemos – a imagem deles está sempre obstruída por algum anteparo, relegada à virtualidade do fora de campo. Isso, porém, não significa que aquilo que vemos em quadro seja organizado pela força dessa ausência (ou dessa presença virtual). Se imaginássemos que, antes dos famosos planos de paisagem desse mesmo filme, feitos do alto de montanhas, houvesse o plano de um rosto observando a paisagem, os dois planos – paisagem e rosto – se organizariam mutuamente pela força dos respectivos espaços fora de campo. O rosto organiza seu olhar em função de algo que está para além da sua imagem; e a paisagem toma seu sentido do fato de estar sendo observada por um rosto ausente de sua imagem. Esse segundo modelo de fora de campo (em contraposição a "invisibilidade" dos funcionários de Bezhad), verdadeiro operador dos movimentos da ficção cinematográfica, é algo que sempre preocupou Kiarostami e do qual ele sempre pareceu fugir. Ao comentar sobre as diferenças entre fotografia e cinema, em entrevista com o filósofo Jean-Luc Nancy, o diretor diz:

> Às vezes, eu penso que uma fotografia, um instantâneo, vale mais do que um filme. O mistério do instantâneo permanece selado porque este é mudo, não há nada nos seus *arredores* [*surroundings*]. Uma fotografia não narra uma história e, portanto, está continuamente em transformação (Nancy, 2001, p. 84).

Discordando ou não dessa constatação categórica, ela nos ajuda a compreender o trabalho de Kiarostami no cinema a partir dessa comparação com a fotografia. A inevitabilidade do narrar está ligada, segundo o diretor iraniano, ao som sobreposto à imagem (ela não é "muda" como a fotografia) e aos *arredores* do plano – conceito que Jean-Luc Nancy lê como o fora de campo. Ambos os elementos resultam em um acréscimo de sentido à visualidade da imagem. O som e o fora de campo encerrariam a imagem em uma determinada direção, direcionando-a. O cinema, assim, "fala demais" em comparação às imagens estáticas.

Não por acaso, diante de tal "inevitabilidade", o diretor, ao invés de buscar tornar seus filmes mudos ou excluir deles a virtualidade do fora de campo, busca, pelo contrário, sempre explorar o espaço para além da imagem de forma que este amplie nossa percepção da imagem sem fechar-lhe o sentido. Bernardet (2004) fala que Kiarostami não aceita o campo e contracampo justamente por não aceitar o "fechamento do espaço", ainda que ele utilize o recurso para cenas de diálogo (p. 61).[69] O som, por exemplo, é usado muitas vezes dissociado da imagem, resultando numa abertura do espaço (p. 62).

---

[69] Nancy (2001), por sua vez, afirma que os campos e contracampos de diálogo não têm papel importante no sentido de construção de um espaço fora de campo: "quando dois personagens conversam entre si, cada um

Nancy (2001) dirá, inclusive, que "não há cinema menos inclinado ao fora de campo" que o de Kiarostami (p. 50). Tal afirmação assusta aqueles acostumados aos jogos do diretor com o que vemos e o que não vemos, com tudo aquilo que fica relegado ao fora de campo. Porém, não se trata de negar tais incompletudes e aberturas. E sim de demarcar que o interesse do diretor não está tanto no *narrar*, quanto no *olhar*. Novamente, trata-se de diferenciar dois tipos distintos de fora de campo: aquele que organiza a narração e a cena; e aquele que simplesmente nos omite algo do visível.

Para compreendermos, enfim, o incômodo que provém do fora de campo fagocitado pelo espelho em *Cópia fiel*, vale atentarmos para a importância do fora de campo como instância de narração cinematográfica. Esta é analisada por Jacques Aumont (2004) ao falar do curta *Van Gogh*, de Alain Resnais, que, não por coincidência, é o filme que Bazin analisa em um pequeno texto no qual cristaliza a diferenciação entre cinema e pintura nos termos de um impulso centrífugo e centrípeto, respectivamente.[70] Segundo Aumont, ao colocar dentro de seu filme as pinturas de Van Gogh, Resnais realiza uma tripla operação sobre seus quadros: diegetização, narração e psicologização. Tríade que Aumont sintetiza por *cinematização* e que é identificada com a ideia de criação do fora de campo (p. 110-111).

Ao voltarmos para os espelhos de *Cópia fiel*, encontramos justamente um nó nessa cinematização. O fora de campo, atualizado dentro do campo, desconfigura a ligação virtual das linhas de olhar e desconfigura a fluidez da narração. Consequentemente, ele neutraliza a "psicologização" do ponto de vista[71], apontando para a neutralidade da ficção, onde os olhares não mais se encontram no fora de campo, mas apenas são vistos por nós, olhares estrábicos boiando no espaço da ficção. É a nós que o espelho dá a ver seu reflexo: somente em nossa posição privilegiada é que temos acesso ao fora de campo que deixa de sê-lo.

O desconfortável estranhamento que provém da *cinematização* neutralizada e do estrabismo especular de tais cenas é bastante particular. Encontramos uma pista para delineá-lo nos estudos de Laura Mulvey (2006) sobre o *unheimliche*[72] freudiano. Segundo a autora, referindo-se a esse conceito, "sensações de estranheza são promovidas pela confusão entre

---

surge de maneira autônoma no quadro, de forma que seu interlocutor é quase dispensado, ou, pelo contrário, totalmente presente pela demarcação de sua voz. E isso corresponde propriamente ao estilo de filmagem de Kiarostami, já que ele frequentemente toma o lugar (conforme já explicou) do interlocutor que pergunta para obter do outro a postura e a expressão que deseja e espera" (p. 52).

[70] O texto em questão é "Pintura e cinema" (In: Bazin, 1992).

[71] A "psicologização" de que fala Aumont pode se referir ao processo por meio do qual os quadros de Van Gogh, no filme de Resnais, adquirem uma existência ligada intimamente à psicologia do seu pintor, à sua história de vida pessoal. No nosso caso, falamos em "psicologização" para indicar uma certa motivação subjetiva para a constituição dos pontos de vista, profundamente ligada também à *cinematização* das imagens.

[72] Em inglês, *uncanny*. Em português, podemos falar em "estranho", "estranhamento", "estranheza".

animado e inanimado, particularmente associadas novamente à morte e ao retorno dos mortos" (p. 60). Retomando Bazin e Barthes, a autora mostra como a fotografia, com sua suspensão do tempo, estimula a inquietação dessa estranheza que confunde matéria viva e matéria morta. O cinema, por sua vez, esforça-se por mascarar o "estranho" pela ilusão de movimento:

> Para Barthes, o incessante movimento do cinema, reforçado pelo disfarce e o movimento da ficção, não poderia suscitar o engajamento psíquico e a emoção derivadas de uma fotografia fixa.[73] Diferentemente da fotografia, um filme, quando assistido em condições corretas (24 fotogramas por segundo, escuridão), tende a ser elusivo (Mulvey, 2006, p. 66).

Acrescentaríamos ao "movimento da ficção", o movimento do fora de campo, espaço singular para a elaboração de uma "cinematização" da imagem: diegetização, narração, psicologização. A partir do momento que o fora de campo é arrastado para o interior do campo pelo espelho, um movimento específico do cinema é sabotado, neutralizado. Essa interrupção, ainda que não seja interrupção *per se* do movimento da projeção ou dos corpos, contribui para a "estranheza" da ficção do filme. O caráter elusivo do filme é posto entre parênteses; notamos, por um momento, o desajuste da relação da imagem com o fora de campo, desajuste do movimento de sua narração, de seus movimentos entre campo e fora de campo. O espelho como objeto operador funciona, portanto, como um grande desestabilizador das operações do quadro e da ficção.

Espelho-mundo: repetição, ritmo e ornamentação

Os espelhamentos não se restringem aos objetos denominados espelhos. No filme, eles se multiplicam e se imiscuem por outras superfícies reflexivas. Espalham-se por toda a parte. Vidros de janelas, de armários e de molduras de pintura tornam-se espelhos. As pessoas, inclusive, tornam-se espelhos uma das outras, repetindo-se. As cenas se espelham. É possível ver todo o mundo de *Cópia fiel* como um universo de espelhamentos, fechado sobre si mesmo. As cenas que comentamos até então buscaram dar conta da forma como o espelho consegue capturar o fora de campo, neutralizando a força do ponto de vista e, em última

---

[73] Barthes e Kiarostami associam-se nessa defesa da fotografia fixa "contra" o cinema.

análise, estranhando a cinematização da ficção. Atentemos agora para uma cena na qual a duplicação especular se liberta do âmbito do objeto-espelho e salta para o mundo.

Quando James e Elle visitam a famosa árvore dourada à qual noivos de diversos lugares se dirigem para realizar juras de amor, forma-se uma situação especular particularmente significativa, talvez um dos planos mais memoráveis do filme. Elle entra na câmara onde está a árvore dourada e James decide esperá-la do lado de fora, no corredor do museu, sentado em uma cadeira. O plano mostra James, no centro do quadro, sentado contra a parede. Ao lado direito do quadro, há uma abertura que leva à câmara da árvore, um local pouco iluminado onde estão Elle, um casal de recém-casados e um fotógrafo. Ao lado esquerdo, atrás de James, na parede, há um pôster do museu emoldurado. O vidro desse pôster reflete o outro lado do corredor, onde, próximo a um quadro na parede, está sentada uma noiva de vestido branco, acompanhada por alguém. Para além do espelhamento do vidro, podemos dizer que a própria imagem é composta por um espelhamento das noivas em relação a James: uma à direita (ao fundo) e outra à esquerda (no reflexo).

Nada de estranho em vermos duas mulheres vestidas de noiva em uma mesma cena. Elle já contara para James, assim que chegaram de carro a Lucignano, que muitos recém-casados vão para lá supersticiosamente em busca da árvore de ouro que lhes trará sorte. Assim, o filme já nos mostrou algumas noivas caminhando por Lucignano. Nessa cena, porém, a situação chega a um paroxismo: há uma noiva no fundo do quadro e outra "à frente" do quadro, no reflexo do vidro. Essas figuras de iconografia marcante cercam o quadro ao fundo e à frente. O vestido branco que usam faz com que pareçam cópias, repetindo-se pelo plano (e pelo filme).

Espelhamento da figura da noiva

Pouco depois que James se senta no corredor, Elle vem do fundo chamá-lo para que tirem uma foto com os noivos. Ele se recusa e ela, então, volta ao fundo, para perto da árvore dourada. Logo depois, o noivo aproxima-se de James para tentar convencê-lo a aceitar a vir. Novamente, ele recusa. Enfim, a cena repete-se com a noiva vindo até James e conseguindo, finalmente, puxá-lo para o fundo, para junto deles. A estrutura da cena, portanto, é também de uma repetição constante: o mesmo pedido feito três vezes para James. Não bastasse a repetição, na imagem, das noivas e dos casais, a dramaturgia da cena é composta pela repetição de um mesmo movimento: alguém que vem do fundo à frente do quadro para chamar James.

O que faz com que essa cena torne-se especialmente marcante no filme é que, assim que James sai para tirar a foto, sua cadeira vazia é ocupada por uma noiva que surge da margem esquerda do quadro. Ela senta-se, com o olhar fixo no vazio. Há um homem que a acompanha (provavelmente seu noivo). Ele lhe toca o ombro e ela, sutilmente, arrepia-se. Seus olhos parecem ter chorado, estão marejados.

Os protagonistas estão na penumbra e apequenados pela distância. Em primeiro plano, há agora uma noiva (uma figurante) que até então não aparecera e que nem voltará a aparecer no filme. Dessa vez, o fora de campo não foi abolido pelo reflexo: a entrada da noiva lembra-nos que esse mundo não mostrado ainda guarda mistérios, não se fechou completamente sobre o plano. A noiva triste sugere também que esse universo, que foi apresentado em um tom de comédia romântica toscana, possui seu lado sombrio.[74] Há algo de terrível em sua imagem, de um peso inexprimível verbalmente (até então, a maior parte do peso veio dos diálogos).[75] Sua imagem é o lado negro de um espelho que, na sua face alva, mostra-nos a noiva extremamente animada, quase cômica, que puxa James para tirar a foto. Ambivalências do casamento. Mas a sua presença também remete à construção do universo do filme como um universo de infinitas cópias: noivas inúmeras, ocupando o lugar umas das outras, umas à frente, outras ao fundo. O lugar vazio de James é logo ocupado por uma noiva, não pode permanecer vazio. O mundo do filme, enfim, começa a se mostrar como uma grande proliferação de cópias, de espelhamentos para além de qualquer espelho.

---

[74] Não se trata apenas de mostrar um lado triste ou ruim desse mundo. A personagem de Juliette Binoche carrega tristezas, frustrações, ódios. A noiva com lágrimas, porém, traz algo de obscuro, inominável, trágico, ao filme.
[75] Delorme chama a conversação no filme de "máquina diabólica" (Delorme, 2010, p. 10).

Uma noiva puxa James, outra ocupa seu lugar

Se retrocedemos um pouco para o plano anterior ao de James sentado, outros espelhamentos se revelam: vemos Elle entrar na sala da árvore com James à porta, observando-a, no escuro. Atrás dele, há uma noiva sentada no corredor (a mesma noiva que depois aparecerá no reflexo do vidro). Vemos que ela pinga um colírio nos olhos com ajuda de seu noivo – não seriam as lágrimas da noiva triste cópias das gotas do colírio da outra noiva? Logo antes de James se sentar, vemos o colírio na noiva figurante; logo depois de ele se levantar, vemos os olhos em lágrimas da outra noiva.

Esse exemplo é sintomático de um espelhamento que não apenas se configura pelo uso de um espelho em cena, mas também pela disposição dos elementos *temporalmente* na cena. Antes, colírio; depois, lágrimas. Antes e depois, noivas espelhando-se. Assim, podemos ampliar o raciocínio a partir desse pequeno detalhe e dizer que as simetrias e espelhamentos não fazem parte apenas da composição de certas cenas particulares, mas estruturam a montagem do filme como um todo. Isso quer dizer que o espelhamento não é apenas uma forma de construção de cena, mas também uma forma de organização das cenas entre si. Do espelho *intra*-cena, passamos ao espelhamento *inter*-cena.

Falar em inter-cena no caso acima pode parecer exagero. Pensemos, pois, em termos mais amplos na montagem do filme, em cenas distantes entre si no desenvolvimento da narrativa. Alguns primeiros e mais óbvios espelhamentos nos vem à mente, como entre a cena do café e a do restaurante. São duas cenas em que Elle e James se encontram sentados à mesa e ambas se organizam por uma decupagem de campo e contracampo com os atores posicionados frontalmente em relação à câmera. Outro espelhamento: os dois personagens, em dado momento, olham-se no espelho em um banheiro e, em ambos casos, a cena é filmada da mesma forma: com os atores mirando frontalmente a lente da câmera.

Tais cenas exprimem seu espelhamento pela repetição exata da maneira como são filmadas. Nos dois casos citados, aliás, trata-se de posicionar os atores voltados frontalmente para a câmera (em um dos casos, olhando-se no espelho). Porém, é possível encontrar muitos

outros espelhamentos para além desses mais evidentes. Pensemos em como se configura, ao longo do filme, o dia de encontro entre Elle e James. No início, James desce escadas até o porão escuro onde Elle trabalha. No meio do filme, eles visitam dois museus, um antes da parada para o café, e outro logo depois. Nos dois, eles precisam subir escadas para chegar até o espaço expositivo que, nos dois casos, são locais escuros, com alguns poucos focos de luz. Ao final do filme, Elle e James sobem escadas até o quarto onde passaram as núpcias e este também é um local muito escuro. Assim, há uma estrutura ao longo do filme que envolve a repetição de um padrão de movimentos verticais (subidas e descidas de escadas) associados à repetição de uma dinâmica de alternância entre claro e escuro, exterior e interior.

Mais do que isso, o movimento de escadas sintetiza o trajeto do dia que o casal passa junto. O início do encontro deles é marcado pela escada do porão da loja que conduz a um lugar escuro. O fim do encontro deles é marcado pela escada que leva ao quarto de hotel, último lugar em que os veremos juntos, também um lugar de sombras. A precisão com que tais elementos se espelham se torna gritante se compararmos a imagem de James no plano anterior ao seu encontro com Elle, nesse dia, à sua imagem no plano posterior à separação do casal, próxima ao fim do filme.

Antes de encontrá-la, James desce as escadas da loja. O percurso de descida envolve alguns movimentos sutis que já descrevemos mais acima: passagens entre luz e sombra, gesto com as mãos nos cabelos. Ao fim do filme, James sai do quarto em que está com Elle para ir ao banheiro. Ao entrar no banheiro vemos o seu vulto por um momento no escuro. Logo ele acende a luz, olha-se no espelho, passa a mão no cabelo e finalmente sai do banheiro apagando a luz. Essa trajetória que envolve escuro-luz-gesto-escuro é surpreendentemente espelhada com a trajetória de James descendo as escadas da loja no início – inclusive nas duas cenas escutamos sinos ao longe. Se avançamos um pouco na cena do porão e retrocedermos um pouco na cena do hotel, outro espelhamento. Na primeira, James acidentalmente apaga a luz, logo reacendendo-a. Na última, ao entrar no quarto, James acende a luz, e logo a apaga a pedido de Elle. Não é sem um sentimento de estranheza que constatamos tais espelhamentos em um filme aparentemente tão "natural" em sua continuidade narrativa.

Uma elaboração por repetições na montagem não é algo novo no cinema de Kiarostami. Encontraremos a *repetição* como forma estrutural tanto em um curta pedagógico dos anos oitenta como *Com ou sem ordem*? (1981), quanto no experimento radical de *Dez*. Bernardet (2004) falará inclusive de *serialismo* para caracterizar *Dez*, fenômeno que consistiria em ver o filme como uma *série com variações*, a partir de sua composição de

blocos com forte denominador comum que ao mesmo tempo possuem uma singularidade (p. 20).

> A presença de um fenômeno de serialismo na obra de Kiarostami já tinha sido detectada antes de *Dez*. Jean-Luc Nancy, em 2001, escreveu que "quanto ao essencial, *Onde fica a casa do meu amigo?* consiste numa série de variações sobre uma criança caminhando nas ruas de um vilarejo". Podemos também encontrar indícios de séries em outros filmes: em *O vento nos levará*, os numerosos telefonemas do diretor de televisão com sua produtora formam uma série (Bernardet, 2004, p. 21).[76]

Alain Bergala também toca nesse aspecto, falando de uma temporalidade musical, serial, de repetições e diferenças, nos filmes do diretor (Bergala, Païni, Pras et. al., 2007, p. 18). Pensar a estrutura de *Cópia fiel* pelo serialismo é um caminho possível, mas que logo se revela insuficiente. Se há repetições, elas não se constituem de situações que se repetem com variações, mas de situações que se espelham, que repetem padrões entre si. Trata-se de uma repetição de outra ordem para a qual o fenômeno do *serialismo* não dá completamente conta. Ele, contudo, já aponta para uma certa estruturação que ultrapassa as necessidades realistas da narrativa, o que já fora notado por Alberto Elena a respeito das repetições de *Onde fica a casa do amigo?*:

> *Onde fica a casa do amigo?* é, de fato, estruturado por inúmeras repetições, das quais as mais significativas envolvem as duas jornadas para Poshteh. Filmadas exatamente da mesma forma, no mesmo lugar e da mesma perspectiva, o trajeto de Ahmad é como um ritual de estágios dados e incontornáveis. De forma diferente, sua busca é meramente reduzida a um apelo constante e sorumbático pela informação de onde é a casa de seu amigo, repetindo suas questões inúmeras vezes. (...) Conforme Majud Eslami diz em sua excelente análise do filme, às vezes, "a repetição é tão presente que se distancia dos diálogos realistas e se torna abstrata", da mesma forma que a poesia usa a repetição para alcançar certos efeitos rítmicos, e em busca, portanto, de um fim estético que nada tem a ver com a naturalidade da expressão (Elena, 2005, p. 70).

---

[76] Bernardet segue seus exemplos de serialismo com o filme *Através das oliveiras*, em que vemos, por se tratar de um filme sobre a produção de um filme, a mesma cena sendo repetida inúmeras vezes, com variações de menor ou maior grau.

Repetição como forma abstrata, busca de efeitos rítmicos. As dinâmicas de claro e escuro, de movimentos verticais nas escadas, que se repetem e se espelham ao longo de *Cópia fiel* servem a esse fim estético rítmico, abstrato se quisermos. São repetições que apontam para um universo que não é regido apenas pelas leis da "naturalidade de expressão" (ainda que esta não deixe de existir no filme, ajudando no mascaramento de seus profundos paradoxos narrativos).

Encontraremos outros sentidos para a específica alternância de claro e escuro e de movimentos verticais que não podemos deixar de expor brevemente, e que dizem respeito à representação do espaço privado no cinema de Kiarostami. Desde a Revolução Islâmica, Kiarostami evitou ao máximo filmar no interior de espaços íntimos. A casa é uma figura raríssima em seus filmes (mesmo que presente no título de um deles). Conforme as análises de Bernardet, quase sempre que há uma casa em Kiarostami, ela é contornada, vista pelo exterior.[77] Se a casa está ausente, isso não quer dizer que não haja sequências de intimidade, sendo o carro o local preferido do diretor para tanto – espécie de híbrido entre espaço público e privado. Além disso, o carro mobiliza o deslocamento (motivo recorrente de seu cinema) e a possibilidade de se filmar a intimidade de personagens femininas sem inverossimilhanças – Kiarostami não suporta cenas de mulheres de *hijab*[78] dentro de casa entre os familiares, cenas estas que só existem no cinema.[79] Por outro lado, Alberto Elena (2005) vê a devoção de Kiarostami aos exteriores e à natureza (tanto em seus filmes quanto em suas fotografias) como um endosso à aversão a espaços interiores própria da arte persa (p. 160).

Há uma cena de interior íntimo muito marcante na sua filmografia pós-revolução em *O vento nos levará*, que nos dá pistas sobre o tratamento dos interiores em *Cópia fiel*. O protagonista Bezhad, em busca de leite, desce ao porão de uma casa onde uma moça ordenha uma vaca. Aqui encontramos um movimento vertical rumo ao espaço interno (ele desce as escadas) e, ao chegar lá embaixo, uma total escuridão, mal suprimida por uma lamparina que surge nas mãos da jovem que recebe Bezhad. Assim, sob a escuridão que muito incomoda

---

[77] Bernardet (2004) estuda as aparições da figura da "casa" na filmografia de Kiarostami, principalmente nas obras do final dos anos 80 ao final dos 90. As suas análises demonstram que, quando presente, normalmente a casa surge como "desejo não realizado", como "destruída", quase sempre com alguma conotação negativa: casas trancadas e em ruínas em *A vida continua*; casa não encontrada em *Onde fica...?*; casa onde Sabzian é preso em *Close-up*; casa da velha senhora moribunda que jamais é vista de dentro em *O vento nos levará*; a falta de uma casa é o que serve de argumento para que Tahereh não se case com Hossein em *Através das oliveiras* (p. 43-45).

[78] *Hijab*, palavra para velamento, pode designar tanto o véu como objeto quanto o código de vestimenta islâmico.

[79] Norma Claire Moruzzi (2015, p. 136) conta o caso de um filme iraniano no qual uma mulher levanta-se da cama pela manhã já completamente vestida: inverossimilhança máxima para se adequar à censura.

Bezhad, encontram-se, abaixo da terra, sozinhos, um homem e uma mulher. Percebemos, assim, os percalços que devem ser percorridos para se chegar a essa intimidade.

Em *Cópia fiel*, os espaços íntimos do porão e do quarto de hotel, que respectivamente abrem e fecham o dia do encontro do casal, são apresentados de maneira muito semelhante a esse porão do Curdistão iraniano. Chegar a eles requer um deslocamento vertical e eles são marcadamente lugares escuros. Em ambos, James está incomodado. Na loja, ele repete para Elle que deseja sair de lá, dar uma volta, aproveitar o dia. No quarto, ao fim do filme, enquanto ela se deita na cama, ele circula pelo espaço, visa o exterior (abre uma janela) e, enfim, sai para o banheiro. A intimidade do espaço fechado o incomoda, enquanto Elle parece estar ali à vontade. Os museus, apesar de diferentes de tais espaços mais privados, também lhe trazem incômodo: James parece passar por eles querendo logo sair (incorporaria ele a "aversão a espaços interiores da arte persa"?).

Fato é que o filme esforça-se por diferenciar os espaços de intimidade dos espaços públicos, marcando-lhes uma distância, uma iluminação própria. Tais constatações nos ajudam a compreender a presença de escadas e interiores escuros, mas ainda não explicam o porquê da simetria e do espelhamento com que tais elementos são dispostos no filme e que inclusive lhes ultrapassam, abarcando outras cenas.

A própria investigação de um porquê é, talvez, um equívoco, se lembrarmos do caráter abstrato e rítmico da repetição. E essa estruturação *rítmica* busca mimetizar a ideia de espelhamento no arranjo temporal das sequências, justamente espelhando-as. Isso equivale menos a um “porquê” e mais a um “como”, que orienta, portanto, tal estrutura. Não há efetivamente uma motivação dramática (causas e efeitos narrativos), mas sim um desenvolvimento espaço-temporal que, de certa forma, busca se remeter ao espelho sem necessariamente figurá-lo, incorporando-o a um ritmo, com simetrias. Nesse sentido, o espelho não é o "porquê", a causa das repetições, e sim o "como", o efeito de seu ritmo.

Em *Onde fica a casa do amigo?* ou em *Através das oliveiras*, a repetição não era necessariamente feita por espelhamentos. Em *Cópia Fiel*, ela adquire esse caráter: as cenas aparecem quase sempre em pares, são duplicadas. Há duas mesas às quais o casal se senta; há dois locais íntimos e escuros a que vão; dois museus que visitam; dois banheiros nos quais se olham no espelho; dois gestos idênticos que se repetem na ação de James ao final e ao início do dia. O rigor beira a obsessão. A imagem que se revela é a de uma dobradiça com duas folhas que se encaixam perfeitamente uma sobre a outra.

Diferente de outros filmes de Kiarostami, não parece haver algo de trágico nessas repetições. Laura Mulvey fala do filme *Gosto de cereja* como um filme de pulsão de morte

que, não por acaso, é construído com inúmeras repetições (circulares) dos trajetos feitos pelo Sr. Badii. Para Peter Brook, há uma relação entre repetição e narrativas de pulsão de morte: a repetição é o constante adiamento do momento em que da vida se passaria à morte (Mulvey, 2006, p. 124). Laurent Roth (2008, p. 11) também comenta a pulsão de morte contida nas repetições dos filmes de Kiarostami, mas vê nelas um valor de iniciação, como em *Através das oliveiras*, no qual, por conta das repetições sucessivas das filmagens, um sentido moral se depreende. É como se a repetição devesse ser encarada, enfrentada, para que o sujeito se libertasse.

Ora, *Cópia fiel* parece distante tanto desse sentido de iniciação quanto da tragicidade da pulsão de morte. Afinal, como falamos, as situações não se repetem efetivamente, mas apresentam padrões repetidos, espelhamentos. Assim, tampouco encontraremos essa "iniciação" pela repetição: os personagens são submetidos a "espelhamentos" sem de fato os perceberem como tal. Em relação ao espaço, por exemplo, eles passam por lugares diferentes a cada momento do filme; nunca vão a um mesmo local duas vezes. Mas todos os locais por onde passam apresentam a marca do espelhamento, da repetição.[80] A marca está lá, mas mais para constituir uma ordenação desse universo na forma do filme do que para recair sobre os personagens.

Voltamos, portanto, à ideia de ritmo. Os espelhamentos constroem um ritmo. E seria preciso expandir o conceito de ritmo para abarcar não somente o desenvolvimento *temporal* de tais espelhamentos, mas também sua configuração gráfica, plástica, espacial. A ordenação obsessiva de certos elementos espelhados – dinâmica de claros e escuros, de olhares frontais, de movimentos verticais –, sob um ritmo de alternâncias duplas, acaba, enfim, por erodir um pouco o naturalismo da representação, ou seja, a ideia de que o mundo que vemos é autônomo, verossímil, linear, ordenado para a ação.

O ritmo das repetições em um filme como *Onde fica a casa do amigo?* já apontava para uma abstração que ultrapassava as necessidades naturalistas de ação. Ou, como diria, Youssef Ishaghpour, o filme seria um "poema" (enquanto que *O viajante*, primeiro longa de Kiarostami, seria "prosa de romance"). *Onde fica...?* marcaria, enfim, uma ligação mais forte com a miniatura persa do que propriamente com a mimese ocidental:

---

[80] Talvez a grande repetição de uma passagem por um espaço esteja expressa na cena do hotel. Afinal, a cena é como que um retorno ao hotel onde supostamente ambos passaram suas núpcias. A repetição, porém, nesse caso, está relegada ao fora de campo: nós só vemos, efetivamente, a "segunda" visita ao hotel. Não à toa, essa única repetição evidente de um retorno a um local do passado promove, em James, um olhar desconcertado, desamparado. Vislumbra-se algo de trágico nesse olhar, nessa “repetição” (que se dá na narrativa, mas não na imagem).

Em *O viajante*, os lugares servem de cenário à história, ao passo que, no outro filme [*Onde fica...?*], eles se tornam "estados de alma", por força de sua repetição: lá, o mundo é o lugar de uma ação; aqui, a "ação" tem um lugar num certo mundo. O mesmo traço diferencia a mimese ocidental e a miniatura persa: na tradição ocidental, um universo dominado pelo homem, que por sua ação determina o sentido do mundo; na miniatura persa, um mundo mais importante que o homem, no qual a ação e o drama não são determinantes, a história tem pouca importância, e as coisas, os detalhes e sua organização rítmico-ornamental tornam manifesta uma outra dimensão, "paradisíaca" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 129).

A filha de Haftvad e a minhoca (miniatura em página do Livro dos Reis de Shah Tahmasp, séc XVI)

Em *Cópia fiel*, nada parece mais distante do que essa dimensão paradisíaca. A neurose de um casal burguês orienta a nossa percepção do mundo no qual a história se passa: poucos planos gerais, a câmera quase sempre acompanha os personagens de perto. O foco está mais sobre a ação que se desenvolve nesse mundo do que no mundo em si. Qual o caráter, portanto, dos espelhamentos e repetições? Seriam apenas a representação obsessiva de duplicações no território que serviu de berço às artes miméticas ocidentais? Seria apenas um comentário reflexivo em um mundo organizado efetivamente para a ação e para a presença do homem sobre ele?

Não podemos simplesmente aceitar classificar *Cópia fiel* como um drama no qual as ações do homem ordenam o mundo. É, efetivamente, um filme em que a ação está em crise. Isso, inclusive, se compararmos com outros filmes de Kiarostami, nos quais os personagens buscam objetivos determinados e, para tanto, deslocam-se bastante (correndo, dirigindo). Aqui, já não há esse objetivo determinado (o caderno a ser devolvido, o suicídio a ser completado, o ritual de morte a ser gravado). Parece que estamos muito mais próximos de uma das formas de "crise do drama", analisada por Peter Szondi (2011), que consiste na incorporação da técnica analítica ao desenvolvimento dramático: o drama, ao invés de ser palco para ações presentes, torna-se espaço para o passado vir à tona (p. 30-36). Quebra-se assim, o princípio clássico, primário do drama, pelo qual as ações devem surgir em ato e não por exposição (p. 26). Em *Cópia fiel*, discute-se muito sobre o passado e sobre os outros (o filho e a irmã de Elle), expõe-se mais do que se age (primeiro aspecto de crise da ação). E não se trata de um passado que vá efetivamente transformar o presente uma vez trazido à tona, mas é o presente mesmo que parece fabricar o passado à medida que o evoca.[81]

A crise da ação é também evidente na falência funcional dos gestos. A mão de James sobre o ombro de Elle não guarda consequências evidentes para a história: o gesto se perde assim que passamos à próxima cena. Da mesma forma, quando Elle arruma-se no banheiro para se fazer bonita para seu marido no restaurante, ele pouco nota sua mudança. Os gestos se perdem no vazio. E tal vacuidade do gesto fica mais evidente quando notamos sua duplicação – a mão no cabelo no início e no fim do dia: gesto vazio, repetido, cópia de si próprio sem penetração na ordem do mundo.

---

[81] Szondi dirá, comparando o drama analítico de Ibsen ao de Sófocles que, à diferença de Édipo, em Ibsen, a verdade vive na interioridade das personagens e não na objetividade do mundo (p. 37). Algo de semelhante notamos em *Cópia fiel*, de maneira exacerbada na medida em que nem mesmo uma verdade única sobre tal interioridade é possível de ser definitivamente depreendida.

Duplicações, repetições e espelhamentos no mundo do filme devem ser vistos não somente como matéria para o *ritmo* (temporal) desse universo ficcional, mas, seguindo a nomenclatura de Ishaghpour, como *ornamento* (espacial): "organização rítmico-ornamental" do mundo representado, tanto em sua estruturação na montagem quanto em seus detalhes em cena. Os espelhamentos, quando se tornam puro ornamento, deixam inclusive de fazer parte da ideia de duplicação e, de sua profusão, recaem em uma abstração. O mundo que *Cópia fiel* constrói, em sua aparente verossimilhança, é um mundo de abstração.

Tal abstração ornamental fica mais clara quando analisamos a cenografia, os objetos em cena, o figurino e até os figurantes desse universo de repetições. Pequenos detalhes se multiplicam pelo cenário obedecendo a lógica da repetição, uma repetição de tal forma simétrica, espelhada, que contribui para uma sensação de abstração sobre o universo representado. Um exemplo não basta para dar conta desse caráter do filme, pois é justamente no limite, no excesso, que tal abstração ganha corpo. As escadas percorridas pelos personagens ou as noivas que vagam pelo vilarejo são alguns elementos, mas podemos ampliar essa lista quase indefinidamente. Dentro de seu universo completamente fechado, vislumbra-se um infinito, nas repetições.

Um pequeno adendo: debruçar-se sobre figurantes e detalhes cenográficos não é somente fruto de uma relação analítica com o filme que consiste em vê-lo e revê-lo diversas vezes. É um procedimento que leva em conta o próprio trabalho de Kiarostami na filmagem, ao qual temos acesso, por exemplo, por meio da reportagem de Jonathan Romney (2009) que visitou o *set*: "Kiarostami, ao que parece, presta tanta atenção no fundo do quadro quanto no ator principal"[82] (p. 42). A intérprete e co-roteirista do diretor, Massoumeh Lahidji, conta que Kiarostami fica muito focado no monitor durante a gravação. Às vezes, ele lhe perguntava, tendo se concentrado nos figurantes, se os atores estavam bem (p. 40). O diretor de fotografia Luca Bigazzi conta que este foi um dos filmes mais complicados que já fez, por conta da precisão dos planos: "mesmo quando fazíamos close-ups, era extremamente difícil, porque cada plano era cheio de significado, de motivação, de precisão."[83]

Enfim, partamos para a análise, por exemplo, desses precisos close-ups, no pequeno café onde se dá a "revolução narrativa". Ali encontramos uma cenografia pautada pela repetição que se evidencia nos planos de campo e contracampo do diálogo (forma de decupagem que, em si mesma, carrega um caráter de espelhamento e simetria). No campo de

---

[82] "Uma tomada, segundo um membro da equipe, não parecia estar funcionando até que Kiarostami pediu a uma mulher no fundo que caminhasse mais devagar: magicamente, tudo entrou nos eixos." (Romney 2009, p. 42).
[83] Cf. entrevista em apêndice ao final desta dissertação.

Elle, à esquerda do quadro, há uma série de garrafas de azeite dispostas lado a lado, à beira da janela. À direita, vemos a parede com um quadro pendurado. No campo de James, ao fundo e à esquerda do quadro, há uma estante repleta de garrafas de vinho. À direita, próximo a porta do café, também um quadro na parede. Quando a cena passa do campo e contracampo dos dois, para o campo e contracampo de Elle com a barista, temos novamente uma cenografia espelhada. O campo de Elle mantém-se o mesmo. O plano da barista mostra, além de sua figura centralizada, um quadro na parede à esquerda, e garrafas de bebida à direita. Após um tempo de diálogo, os planos mudam, temos outro conjunto de campo e contracampo. Agora, a imagem de Elle mostra a fileira de garrafas de azeite atrás da personagem, mas vemos também, atrás da janela, flores. O plano da barista, mostra-a à frente de uma prateleira de garrafas de bebida, que inclusive parecem ser mais do que são em número por conta do espelho na parede atrás delas. Como se isso não bastasse, o colar de Elle tem como pingente dourado uma libélula, cujo tronco e as asas formam uma espécie de cruz estilizada. A barista, por sua vez, leva ao peito um colar dourado com uma pequena cruz como pingente.

Tal repetição obsessiva retorna na cena em que o casal vai ao restaurante, cuja cenografia copia a do café. Conforme o casal entra no restaurante, uma panorâmica os acompanha e notamos que a decoração consiste em garrafas de vinho enfileiradas próximas à parede e vasos de flores. No campo de James em que ele está sentado, atrás de si há vasos de flores sob a janela, quase como no café. No campo de Elle, à esquerda do quadro, um armário com garrafas de bebida (cujo vidro de sua porta reflete as flores fora de quadro; outro espelho) e, à direita, um móvel também repleto de garrafas de vinho.

Configuração rítmica de espelhamentos em campo-contracampo: garrafas, flores, colares, vidros.

As flores que aparecem nessas cenas espalham-se por todo o filme. Quase toda cena em Lucignano possui um vaso de flores em algum local do cenário. Até mesmo na apertada escada do hotel, sobre um dos degraus, há um pequeno vaso florido. Mais do que objetos, as flores implicam em uma movimentação específica de figurantes: não são poucos aqueles que veremos regando vasos ou carregando flores nas mãos; e há uma figurante inclusive que vende flores na praça da fonte.

É muito provável que tais elementos da cenografia e composição passem desapercebidos, mas eles estão lá, contribuindo para que esse universo representado seja rigidamente preenchido por repetições e espelhamentos. Além disso, a redução dos elementos de cena a poucos e repetidos objetos (flores e garrafas, por exemplo), ajuda a tornar o espaço do filme mais "conceitual" e menos "natural". Não no sentido de que tais elementos sejam simbólicos ou carreguem conceitos em si mesmos, mas no sentido de uma *redução* de mundo pela iconicidade. Auxiliando na criação de um plano conceitual, a redução de certos elementos a motivos mínimos "limpa" a realidade de sua pluralidade ambígua. Naturalmente, a "redução" da infinita realidade é uma característica inevitável de todo e qualquer filme (todo e qualquer recorte), mas aqui, através de repetições e de um minimalismo cenográfico, compete por não apenas reduzir a realidade, mas abstraí-la.

Por outro lado, o aspecto proliferante de tais elementos repetidos aponta para a dimensão do *serialismo* de que falamos, mas que não encontrávamos na dramaturgia do filme. As cenas apresentam estudos sobre a variação na disposição desses mesmos elementos repetidos no quadro (séries com variações). Isso surge, por exemplo, nos campos e

contracampos do café e do restaurante. Voltamos a ressaltar, porém, que o serialismo não é o estruturador da narrativa, das cenas, mas encontra-se no seu "fundo", nos seus espelhamentos e repetições adjacentes. Podemos pensar tal fenômeno de *serialismo* como dependente de um outro fenômeno, portanto: a *ornamentação*. Se o serialismo é o que melhor define a dinâmica das alternâncias e permanências dos elementos no fundo, é a *ornamentação* que explica a constituição desse fundo *per se*.

Através de figurantes, da cenografia e inclusive de uma estruturação da montagem, as repetições passam a indicar, cada vez com maior assertividade, menos a repetição *deste* ou *daquele* elemento, e mais a pura *figura da repetição*, ornamento da imagem. A repetição passa a se abstrair do mundo, mesmo que de fato nunca partamos para imagens abstratas ou para configurações puramente gráficas. Estamos sempre no terreno da imagem "realista", figurativa, que "representa" o mundo. Porém, a repetição e a duplicação dos elementos desse mundo evidencia o próprio caráter repetitivo de tudo. A essa abstração por repetição e proliferação, convocaremos o conceito de ornamento.

Transformado em mundo-ornamental, mundo de espelhamentos e repetições, o espaço do filme afasta-se da representação narrativa clássica. O homem, afinal, perde seu posto de "organizador" do mundo. E o mundo, por sua vez, perde seu caráter de "utilidade" a serviço da ação humana. Recordemos a miniatura persa e sua organização rítmico-ornamental do espaço, permitindo-nos aqui a uma longa citação de Youssef Ishaghpour que sintetiza algumas conceituações para *ornamento*:

> Se o Islã obstruiu a figuração, é ao ornamento que ele conferiu toda sua potência. (...) O ornamento consiste na forma pura: ele não remete nem a um objeto nem a uma significação. Assim, ele não obedece a nada de exterior e sua alegria consiste em seguir, dizia Kant, sua própria lei, pois é o que ele possui de mais profundo e autenticamente artístico: o livre jogo da imaginação, que, em sua leveza e claridade, realiza a essência da beleza, a finalidade sem fim. O ornamento, baseando-se unicamente nas possibilidades técnicas e físicas dos materiais e objetos, diminui ao mesmo tempo sua utilidade e sua significação, afasta sua materialidade a fim de transformar-se em suporte para a aparição de uma forma pura e abstrata. (...) [O] ornamento, ao qual toda arte tende, constitui um jogo infinito de relações, como rimas e ritmos poéticos e musicais, que estabelecem normas internas, de correspondências e ligações, independentemente de toda causalidade objetiva

> manchada e opaca ou de todo simbolismo hermético (Ishaghpour, 2009b, p. 48-49).

É importante tentarmos enxergar o quanto o filme consegue constituir de ornamento em suas imagens sem "representar" ornamentos. Pois não se trata, logicamente, de fazer com que apareçam ornamentos (de pintura, de arquitetura) na imagem cinematográfica, mas de uma transposição conceitual daquilo que na pintura remeteria ao "jogo infinito de relações", independentes da "causalidade objetiva", para o filme. Encontramos tais aspectos nas repetições e duplicações sucessivas dos elementos de "fundo", que, mesmo constituindo-se de objetos (figurados), extrapolam sua significação rumo ao ornamental.

Jean-Luc Nancy (2001) já notara que a estética cinematográfica de Kiarostami no Irã encontrava-se entre dois pólos: a figuração da arte persa e a abstenção de figuração do islamismo (p. 34). Pólos estes que vemos constituírem também a miniatura persa, segundo Ishaghpour. Mas Nancy acrescenta ainda um terceiro pólo de influência: a cultura greco-judaica; e o faz antes mesmo da incursão sistemática do diretor na Europa através de *Cópia fiel*.

O uso de uma configuração rítmico-ornamental dos elementos e da montagem em *Cópia fiel* guarda uma relação com a cultura ocidental, não apenas na medida em que o ornamento lhe faz parte (não é algo exclusivo da arte persa ou islâmica), mas na medida em que ele é também um problema histórico para a *mimese* e para o classicismo estético ocidental. Se, a todo momento, o filme de Kiarostami busca expor as engrenagens da ficção, levá-las a certos limites – e não é fortuito que o faça na Europa –, o ornamento seria o campo ideal para, através de um mundo "à imagem do real" e através de sua repetição espelhada, friccionar o caráter mimético da ficção a fim de tocar uma dimensão abstrata e rítmica da mesma.

O ornamento constitui um problema para o pensamento estético ocidental que ganhou forte corpo em debates no século XVIII. Winckelmann, defensor do classicismo, descreveu o ornamento como "vazio de sentido", "variação gratuita" e "excessiva" (Pacquet, 2008, p. 8). Séculos depois, Chastel, citado por Luiz Costa Lima, falará em uma "categoria ambivalente e difusa, por definição oscilante entre a graça decorativa, a figuração de um 'irreal' e o puro divertimento" (Chastel, 1988 apud Lima, 2014, p. 154)[84]. À ornamentação associa-se a ideia

---

[84] Nessa citação específica, a referência não é ao termo "ornamento" e sim ao "grotesco". Entretanto, aqui eles se confundem. Clara Pacquet (2008) atenta que os autores que escreveram sobre tal categoria, utilizaram um rol de termos variados: "'arabesco' (no sentido de ornamento árabe composto de entrelaçamento de letras, flores e

de uma arte amaneirada, que Diderot criticou justamente por ser uma arte "sem modelo" (Lima, 2014, p. 155).

Ora, a questão do modelo e da cópia é justamente o tema que perpassa o filme de Kiarostami como um todo. E se falamos nas cópias espelhadas como ornamentos, é porque o filme justamente desvincula a ideia de cópia daquela de modelo. Ou ainda, há uma perda do modelo. A cópia passa a visar mais ao "livre jogo" do que à referência a uma ideia primeira, a uma natureza a ser imitada.[85] É assim que, no filme, as cópias que permeiam a cenografia (seres e objetos) tornam-se, pouco a pouco, ornamentais, rítmicas: elas deixam de se referir a um original para construir, livremente, o universo em que os personagens circulam.

Elas mantêm esse caráter "periférico" próprio do ornamento, sem se remeter a um modelo ou a uma unidade: não há ideia, no sentido clássico, por trás dessas cópias. Karl Philipp Moritz considera que não se deve interpretar os elementos que aparecem figurados no ornamento – arabescos com seres fantásticos, animais, plantas –, pois estes voltam-se para si próprios (Moritz, 2008, p. 37). Em *Cópia fiel*, não há o que interpretar nas repetições de garrafas, flores ou noivas que não o próprio princípio formal da repetição especular. São ornamentos.[86]

Ainda que negue a interpretação, Moritz (2008, p. 29) atribui funções específicas ao ornamento, das quais destacamos o *isolamento*. A moldura, na pintura, seria, por exemplo, o ornamento que isola, separa, destaca a obra. Para além dela, outros decoros se investem da função de isolar e também voltar nossa atenção à essência da obra (p. 33). Aqui, encontra-se uma função para aquilo que por muitos foi considerado apenas supérfluo. Como é que poderíamos pensar as cópias do filme como periféricas e, ao mesmo tempo, como importantes na medida em que isolam a essência da obra? Acreditamos que vislumbramos uma resposta parágrafos acima, ao falarmos da elaboração de um campo conceitual pelo filme. Os ornamentos servem para criar um mundo fechado sobre si mesmo. Um mundo, portanto, isolado; isolamento atestado pelas cópias que o permeiam.

---

folhagens), 'grotesco' (figuras ou motivos decorativos de afrescos murais da Antiguidade misturando e juntando personagens fantasmagóricos com formas naturais ou imaginárias), 'ornamento' ou 'decoro' (*Zierat, Verzierung*)" (Pacquet, 2008, p. 13).

[85] Winckelmann, em sua defesa da imitação da arte antiga, critica, contudo, a ideia de cópia: "Ao pensamento pessoal, eu oponho a cópia, mas de forma alguma a imitação. Por cópia, eu entendo o decalque servil. Na imitação, ao contrário, o objeto imitado – contanto que o seja com inteligência – pode por assim dizer tornar-se uma nova natureza, constituir uma entidade autônoma" (Winckelmann, 2006 apud Pacquet, 2008, p. 11).

[86] No livro *Théorie de l'ornement*, Jules Bourgoin (1883), preocupado em fornecer os princípios estruturais do ornamento, trabalha com conceitos como simetria e repetição, termos que fazem parte, logicamente, do universo das reflexões especulares.

Decerto, são isolamentos distintos e com funções distintas (aquele conclamado por Moritz, por um lado, e o do filme, por outro). Mas se há um isolamento, que contribui para a criação de um campo conceitual, a que centro ele visa? Diríamos que há, em *Cópia fiel*, um centro duplicado, que envolve tanto a relação do casal quanto a discussão sobre originalidade e cópia; dois elementos centrais que se entrelaçam. No limite, pode-se pensar o próprio casal protagonista como uma cópia de um casal qualquer (a personagem feminina sequer tem nome próprio). A fim de isolar esse centro duplo, noivas surgem por toda parte. Noivas que, remetendo à protagonista feminina, se diluem num fundo, periféricas. Há também, por toda parte, homens que falam ao celular (o próprio Carrière surge em cena ao telefone). Essas figuras nos remetem a James, que sai do café para atender ao celular, e ao mesmo tempo o isolam na "frente", em relação ao "fundo" que constituem. O isolamento também vem do fato de excluir desse universo, uma multiplicidade de homens e mulheres possíveis, focando-se na existência apenas de tipos particulares, como é o caso do “homem-ao-celular”.

Os espelhamentos de fundo, portanto, isolam o casal protagonista, ao mesmo tempo transformando-os em cópias que se destacaram do fundo. O ciclo se fecha e se isola em si mesmo: o que é próprio do espelhamento, da duplicação. O mundo do filme é o mundo "através do espelho", das coisas duplicadas e repetidas em cujas malhas os protagonistas se enredam sem perceber. O ornamento, portanto, ajuda a revelar a essência da obra que é a sua própria estrutura: ser uma repetição. A estrutura da montagem que alterna cenas em pares espelhados contribui para, pouco a pouco, fechar a obra sobre si. Não há saída. Ao final, resta apenas o olhar desamparado de James para a lente da câmera: no fundo, mirando-se a si mesmo no espelho, o que já é outro problema.

Espelho-eu: identificação e projeção

Para lidarmos com o problema do encarar-se no espelho, é preciso antes darmos alguns passos para trás e retomarmos certos elementos do espelho-mundo de *Cópia fiel*. Vimos que garrafas, flores, escadas, claros e escuros, compõem a organização rítmico-ornamental do filme. Os figurantes também. Às noivas em profusão, porém, cabe agora acrescentar um outro caráter. Além de ornamentos de fundo, são também fantasmas (e não é próprio de certos ornamentos comporem-se de figuras fantasmagóricas?): elas assombram os protagonistas com a imagem da felicidade prometida do início do casamento (ainda que

nuançada pela imagem da noiva triste). Ou seja, são praticamente projeções de Elle, sempre às voltas com os dramas do matrimônio.

Outra projeção por repetição: ao longo do filme há inúmeras mulheres empurrando carrinhos de bebê. Essa figura, que guarda algum sentido ornamental de fundo (por sua própria profusão periférica), adquire um sentido de "projeção" quando associamos sua presença às tormentas de Elle em relação ao seu filho. Isso fica claro na cena em que, caminhando por Lucignano, Elle e James conversam sobre o filho dela. Enquanto discutem e caminham, vemos passar por detrás deles, em menos de um minuto, quatro mulheres diferentes empurrando carrinhos de bebê. Verdadeiros fantasmas projetados da relação mãe-filho, simbólicos de um momento que já parece tão distante da vida de Elle (ela inclusive mostra simpatia por um dos bebês com que cruza, abandonando por um instante o tom irritadiço que mantém no diálogo). Da mesma forma, os homens no celular podem ser projeções da ideia de marido ausente, sempre envolvido no trabalho, sobre o qual Elle discute com a barista do café quando James sai para atender seu telefone.

Se o mundo vira material para a projeção dos fantasmas de Elle acerca do casamento, isso se dá, até onde vimos, para além do âmbito da subjetividade dela. Ou seja, há uma materialização objetiva dos fantasmas que rondariam a sua mente na forma dos figurantes que circulam por Lucignano. É um mundo feito de espelhamentos e projeções dela. Não apenas tais dados objetivos ultrapassam a subjetividade da personagem, como também, muitas vezes, ela nem se dá conta de que está cercada por tais projeções. Fazem simplesmente parte da constituição do universo por onde ela circula. Constituição tanto ornamental, quanto projetiva. O "eu", espelhado fora de si, entra no jogo do espelho-mundo.

Segundo Edgar Morin (2003, p.145-147), a projeção é o processo universal e multiforme segundo o qual as necessidades, aspirações, desejos e obsessões de um sujeito projetam-se, não só na imaginação, mas também sobre as coisas e seres do mundo. Intimamente relacionada à ideia de projeção, está a de identificação, através da qual o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. O complexo projeção-identificação comanda, enfim, tanto os fenômenos psicológicos subjetivos quanto fenômenos mágicos, como o do duplo.

Em *Cópia fiel*, o universo de duplicações de noivas e casais refere-se, em parte, ao aspecto "mágico" das projeções, reproduzindo os desejos, obsessões e aspirações de Elle através da imagem das figuras que a cercam. Criam-se duplos por toda a parte. O filme, contudo, não explicita esse caráter mágico, e as figuras duplicadas passam "naturalmente"

pela trajetória das personagens, sem causar qualquer estranhamento para elas (ou para o espectador demasiado concentrado no casal).

Quanto ao aspecto "subjetivo" da projeção-identificação, o filme aborda-o em algumas sequências, das quais destacamos a discussão de Elle e James acerca da estátua sobre a fonte. A estátua, que representa um casal – uma mulher abraçando um homem pelas costas –, não deve ser vista como "duplo" mágico dos protagonistas, mas como um suporte para as projeções-identificações de Elle.

Na discussão entre eles, dois pontos de vista surgem. Elle defende a estátua, gosta da forma como a figura feminina descansa a cabeça sobre os ombros da figura masculina. Para ela, a expressão da proteção e segurança que o homem fornece à sua mulher amada é o que eternizou a estátua como obra de arte. James, ao contrário, detesta a estátua; e diz a Elle que o homem representado é um "monstro" e que não tem nada a fazer senão proteger sua esposa.

Elle lhe diz, então, lembrando-se do livro de James, que o importante não é a obra em si mesma, mas o olhar sobre ela. Fala da importância de uma relação subjetiva e pessoal com a obra. Seus comentários acerca da estátua explicitam o que ela deseja para si mesma enquanto fala do objeto. A estátua é uma projeção, um espelhamento, de seus desejos.

Nesse ponto, *Cópia fiel* aproxima-se de seu filme-matriz: *Viagem à Itália* de Rossellini, no qual também acompanhamos um casal de estrangeiros na Itália. Das muitas semelhanças entre os filmes – a presença do carro, a crise matrimonial, as dificuldades de comunicação, a Itália – destacamos a presença de visitas a museus e locais históricos. No filme de Rossellini, por exemplo, há uma sequência marcante em que a personagem feminina Katherine (Ingrid Bergman), acompanhada de um guia, visita o Museu Arqueológico de Nápoles. Diferentemente de *Cópia fiel*, há um verdadeiro interesse (da câmera, do filme) em olhar para as imagens estáticas das esculturas. No filme de Kiarostami, a escultura está sempre em segundo plano, seja no reflexo de um espelho ao longe, seja logo atrás dos protagonistas mas de forma que apenas vemos as suas pernas sobre a base. Em *Viagem à Itália*, a câmera passeia pelas esculturas, foca-se sobre seus rostos, gira ao redor delas, "leva às estátuas o movimento do cinema, tentando reanimar a sua fixidez" (Mulvey, 2006, p. 117).

A cena de Rossellini também se foca sobre o efeito de tais esculturas sobre Katherine. Ela sensibiliza-se com seus rostos, que a câmera, não à toa, enquadra em primeiro plano e, não à toa, alterna com o primeiro plano do rosto de Katherine estupefata.[87] Para além disso,

---

[87] Edgar Morin (2003) aponta o rosto e o primeiro plano como elementos fundamentais da projeção-identificação no cinema: "O primeiro plano fixa no rosto a representação dramática, nele focaliza todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza. (...) *Mergulhamos nele como um espelho* onde

há um comentário do guia que parece tocar diretamente a personagem: ele comenta uma escultura de Vênus que muito aprecia por ela não representar uma mulher tão jovem, e sim alguém mais madura, comentário que parece incomodar Katherine (dificuldade de lidar com sua idade? lembrança dos flertes do marido com mulheres mais novas? saudades do tempo em que era jovem e amava outro homem?). A cena, rica em sua composição, em seu texto, é, entre outras coisas – passeio pela história da arte e da cultura greco-romana, ensaio sobre o movimento e a estaticidade na arte etc. –, uma representação dos efeitos da obra sobre a subjetividade de Katherine.[88]

À diferença de Rossellini, Kiarostami não está nem um pouco interessado em dar vida à estátua, em representá-la. Para ele, o que importa é justamente o fato de a estátua servir de identificação à sua personagem e o que ele filma é o rosto da sua personagem. O procedimento também reitera o estilo de Kiarostami de manter muitos elementos de seus filmes fora do alcance do espectador, provocando-o para que ele reconstrua a estátua com sua imaginação. Porém, de maneira muito precisa, ele justamente não dá chance ao espectador para se identificar (seja positivamente, seja negativamente) com a estátua: só temos acesso às discussões e impressões sobre ela. Sem a visão daquilo que move os personagens, nossa identificação com os mesmos também sofre abalos: não compartilhamos da visão deles.

Em *O ano passado em Marienbad*, outro filme que consideramos matriz para *Cópia fiel*, encontraremos mais uma situação em que os personagens discutem uma escultura que representa um homem e uma mulher. Por um lado, a cena aproxima-se de *Viagem à Itália*: a câmera rodeia a estátua, mostra-a de diversos ângulos, movimenta-se livremente ao seu redor. Por outro, como no filme de Kiarostami, trata-se menos de representar o impacto da obra sobre uma personagem do que de abrir espaço para que as personagens debatam a seu respeito. A personagem masculina de *Marienbad* defende que, na estátua, o homem protege a mulher de um perigo que encontra-se à sua frente. Já a personagem feminina, enxerga o homem como uma obstrução à mulher, que viu algo maravilhoso diante de si.[89] O personagem

---

nos surja 'a raiz da alma, seu fundamento'. (...) O primeiro plano vê muito mais que a alma na alma: ele vê o mundo na raiz da alma." (p. 166; nosso grifo).

[88] Há outras situações no filme de Rossellini em que Katherine se sensibiliza fortemente em visitas turísticas: em Cumae, no templo de Sybil; na Igreja de Fontanelle; nas escavações em Pompeia. Em todos os casos, vemos a subjetividade da personagem aflorar na sua relação com o mundo exterior. O caso de Pompeia é particularmente emblemático, pois Katherine vê estátuas moldadas a partir do vazio deixado sob a terra por corpos que morreram em Pompeia. Estátuas-índices de um casal de mãos dadas na hora da morte: algo que a toca profundamente.

[89] Curiosamente, essa oposição entre a opinião do homem e a da mulher em *O ano passado em Marienbad* remete à surpresa de Juliette Binoche ao ver a estátua pela primeira vez no *set* de filmagem. No *making of* de *Cópia fiel*, dirigido por Irene Buffo, Binoche conta que se sentiu traída em relação ao que lera no roteiro. Pareceu-lhe que a mulher da estátua estava escondida atrás do homem e sentiu aquilo como uma representação machista da proteção que supostamente sensibilizaria sua personagem. O fato do filme não exibir a estátua de

masculino, que relata a história dessa discussão, diz, enfim, que aquele casal poderia representar qualquer casal, inclusive eles mesmos.

Tanto no filme de Resnais, quanto no de Kiarostami, ainda que com grandes diferenças, trata-se de colocar em cena uma estátua, uma representação estática de um casal, para dar vazão a discussões entre os personagens centrais. Um filme espelha o outro na reprodução desse momento de "espelhamento" do eu (projeção-identificação) sobre as obras de arte.

Ao considerarmos que estamos diante de um filme e que, portanto, deparamo-nos com uma obra de arte, o espelho da identificação não é só representado pela obra, como, ao fazer parte dela, vira-se contra nós. No sentido da relação espectador-obra, o filme de Kiarostami não se filia completamente ao projeto de Resnais nem ao de Rossellini. Em *O ano passado em Marienbad*, há um projeto deliberado de desconstruir a identificação e a participação afetiva do espectador com a obra, na medida em que esta é profundamente descontínua, desnaturalizada, invocando outro tipo de participação para o espectador. Já em *Viagem à Itália* trata-se efetivamente de uma participação afetiva que acompanha a catarse da personagem de Katherine: as sequências, ainda que bastante ensaísticas, livres do peso narrativo (próximas, inclusive, das de Resnais), são carregadas de *pathos* e introjetam a psicologia da personagem em tudo.[90] No filme de Kiarostami há uma aproximação à subjetividade das personagens, mas em muitas instâncias – conforme vimos no capítulo anterior, por conta do paradoxo das personagens – tal aproximação é obstruída. É um constante jogo de vai e vem: ora estamos em um território de profunda participação afetiva, num sentido quase banal[91]; ora estamos diante de discussões reflexivas, paradoxos de identidade, desinformação completa.

O campo e contracampo frontal de algumas cenas de diálogo – dispositivo ao qual já nos referimos – é peça chave para uma adoção reflexiva do sistema de identificação-projeção. A primeira forma de analisar tal recurso, em relação à participação afetiva do espectador, parte do que o próprio Kiarostami explicita sobre o procedimento: o desejo de colocar o espectador no lugar do marido ou da mulher durante os diálogos (Andrew, 2010, p. 39). Assim, o objetivo declarado é o de levar o espectador para dentro da cena.

---

maneira clara e evidente, faz com que não tenhamos acesso a essa visão que a atriz comenta. Mas a fricção entre a opinião de Juliette-atriz com Juliette-personagem remonta à discussão do casal no filme de Resnais.

[90] Nesse ponto, a música é fundamental no filme de Rossellini: a tensão da personagem é muitas vezes expressa, não só pelo seu rosto em primeiro plano, mas também pela trilha musical.

[91] Stéphane Delorme não hesitou em considerar a primeira parte do filme uma "cópia fiel de uma comédia sentimental americana" (2010, p. 10).

A princípio, nada parece mais próximo do fenômeno da projeção-identificação: uma vontade absoluta de integrar o espectador à cena representada. Contudo, devemos nos perguntar de que forma tal espectador é levado para dentro da cena. Será que estamos em uma situação na qual o compartilhamento do ponto de vista leva ao compartilhamento de um estado psicológico? Segundo Ismail Xavier (2008, p. 35), a câmera subjetiva é uma forma potente de intensificar a identificação do espectador, pois o nosso olhar confunde-se com o olhar da personagem: da partilha do ponto de vista, salta-se para uma partilha de estado psicológico. Será esse o caso aqui?

Ismail Xavier segue sua investigação sobre a identificação no clássico sistema de campo e contracampo, procedimento que lança o espectador para dentro do espaço do diálogo: "ele [o espectador], ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens" (2008, p. 35). Ressaltemos que a partilha do ponto de vista da personagem de que fala Xavier não é literal: o cinema que o autor analisa, sendo o da continuidade griffithiana, pressupõe uma certa angulação na posição da câmera de forma que os olhos do personagem em cena não encarem a objetiva.

Se em *Cópia Fiel* os personagens encaram a objetiva, porém sem visar o espectador, visando tão somente o personagem ausente, produz-se alguma estranheza no mecanismo identificatório. Afinal, podemos supor, junto com Oudart (1969) e sua teoria da sutura[92], que para nos identificarmos com um personagem, precisamos ocupar o lugar do "ausente" ao qual o personagem em um plano se reporta. No contracampo, o que estava ausente no plano anterior torna-se presente, abrindo espaço para que outro "ausente" venha à tona. O espectador identifica-se constantemente com esse ausente que é sucessivamente substituído por um presente. Por um lado, no caso de um campo e contracampo em que se olha diretamente para a objetiva da câmera, o ausente é convocado (pelo olhar) como "presente", desestabilizando o sistema da sutura. Em contrapartida, a própria continuidade narrativa dos diálogos do filme "elimina" o espectador encarado pelo olhar, mantendo-o como ausente. Partindo dessa combinação ambivalente, podemos chegar a uma outra forma de colocar o espectador em cena que não seja por meio da identificação-projeção subjetiva.

---

[92] Jean-Pierre Oudart, em artigos publicados nos *Cahiers du Cinèma* em 1969, desenvolve a teoria da sutura. Segundo ele, o "cinema subjetivo" (termo que o autor utiliza para designar o que se convencionou chamar cinema narrativo clássico) confunde sujeito fílmico (o espectador) e sujeito filmado. Isso se dá graças à sutura: sucessiva organização e reorganização da figura do "ausente" nas imagens em campo e contracampo.

Abbas Kiarostami diz algo bastante curioso sobre a relação que busca construir entre o espectador e seu personagem em *Gosto de cereja*: "Meu personagem é como esses bonecos desenhados em projetos de arquitetura cujo objetivo é mostrar a escala de uma construção. São figuras, não personagens por quem se pode ter sentimentos" (Roth, 2008, p. 131)[93]. Contribui para essa construção, em *Gosto de cereja*, os longos diálogos a respeito do tema do suicídio e a quase ausência de informações sobre a vida da personagem. Assim, o Sr. Badii vira um veículo para a discussão do tema, sem que sua subjetividade organize a percepção do espectador.

A ideia de "boneco de escala" é radical na maneira como extirpa qualquer ideia de psicologia da personagem. Atrelá-la a *Cópia fiel* parece, num primeiro momento, não fazer o menor sentido: estamos aqui no território das neuroses de um casal, dos ressentimentos do casamento. Nada mais "psicológico" e "subjetivo". Porém, como vimos, não estamos diante de personagens que são "cópias" da vida real: eles são personagens que se mostram como tais e que abraçam paradoxos. O paradoxo confunde a identificação no âmbito da dramaturgia; o campo-contracampo frontal o faz no âmbito da *mise en scène* e da decupagem.

É possível ver nesse procedimento uma forma de fazer dos personagens "bonecos de escala" que, no caso, auxiliam a colocar em escala ética o tema das relações amorosas. O espectador é posto na posição literal de interlocutor, o que compete para que ele ultrapasse a identificação afetiva com o "ausente" e se coloque em uma posição virtual de ação: a pergunta que Kiarostami parece querer suscitar é "o que fazer nessa situação?". Mais do que buscar compreender o personagem em situação e a ele se ligar afetivamente, busca-se compreender a situação em si mesma. Isso é particularmente evidente na cena do restaurante, em que o casal briga bastante, jogam cartas do passado um na cara do outro. Cena na qual, justamente pelo "conflito de jogo" entre os atores, nossa imersão identificatória sofre outros entraves.

Apesar de possuir uma decupagem muito similar, a cena do café, na metade do filme, leva-nos a uma outra relação com a ideia de "boneco de escala". Aqui, ao invés de se focar no relacionamento amoroso em si, coloca-se "em escala" o próprio mecanismo da participação afetiva. Ele o faz através de um duplo movimento: coloca o espectador na posição de interlocutor, mas também coloca o ator na posição de espectador. Durante a fala de James sobre a mãe e o filho que vira em Florença, Elle vai progressivamente carregando sua expressão de emoção. Vemos em pequenos detalhes na modulação de sua voz e no movimento de seus olhos o quanto aquela história a afeta. A frontalidade da filmagem em

---

[93] Em entrevista a Serge Toubiana publicada na revista *Cahiers du cinéma*, nº 518.

primeiro plano favorece a captação dessas sutis variações de sua expressão. Juliette Binoche, nesse momento do diálogo, é praticamente uma espectadora. James conta-lhe uma história e ela apenas escuta, interferindo, quando muito, com alguma dúvida. A emoção que vemos aflorar em seu rosto é a emoção da identificação.

Há uma oscilação nessa identificação: seria ela fruto do fato de Elle escutar algo sobre si própria (estaria James falando sobre ela nessa cena?) ou fruto "apenas" de ela escutar algo que lhe remete indiretamente a seus desejos e angústias (lembrando o seu caminhar distante em relação ao filho)? Tal oscilação é própria da mimese elaborada na Grécia Clássica, em que o conceito se aproxima da "experiência de um equívoco profundo" (Lima, 2014, p. 29): os eventos representados em determinada obra de arte mimética[94] provocam dor e piedade naquele que a contempla pois são como reais; mas, ao mesmo tempo, provocam prazer catártico, afinal são efetivamente inexistentes no plano real. Na cena de *Cópia fiel*, é demonstrado esse equívoco: se os eventos provocam "dor e piedade" no espectador mesmo sendo irreais, como saber se a reação de Elle a tal narrativa é fruto de uma relação de identificação mimética ou efetivamente real (dentro da ficção) com o que é narrado? Quem vê o filme se vê frente a uma espectadora como ele ou ela o é. E, nesse sentido, o espelhamento, mais do que apenas levar a uma identificação afetiva, ganha uma dimensão profundamente reflexiva acerca da construção da ficção mimética.

Apesar de referirmo-nos à mimese, à Grécia antiga, não restringimos a identificação mimética a esse universo ocidental. O próprio Kiarostami já fizera antes um filme todo pautado por um estudo sobre a identificação e o poder de rapto das emoções do espectador, mas profundamente enraizado na cultura iraniana. Trata-se de *Shirin*[95]. Neste, limitamo-nos, durante uma hora e meia, a assistir a rostos de atrizes iranianas em plano próximo enquanto elas assistem, por sua vez, a um melodrama no cinema, a cuja narrativa temos acesso apenas pelo som. O filme-sonoro dentro do filme conta a lenda persa do romance entre a princesa Shirin (da Armênia) e o príncipe Khosrow (da Pérsia). A história, extremamente trágica, é

---

[94] No caso dos antigos gregos, privilégio concedido às artes da ação dramática.

[95] Segundo Ishaghpour (2009a), o enraizamento do filme na cultura iraniana está ligado a uma participação afetiva violenta, "místico-sacrifical", que remete ao ritual islâmico do Ta'zyé, mas que, desde antes, já aparecia, na cultura persa, em epopeias amorosas como *Khosrow va Shirin* de Nizâmî Gandjavi (1140-1210). No caso da epopeia, são o suspense, a aventura, o romance trágico etc. que competem para carregar emocionalmente o leitor com violência. O Ta'zyé (ou Ta'zieh), por sua vez, consiste em um ritual no qual se encena a "tragédia de Karbala", morte do imã Hussein, episódio central para o xiismo. Nessa encenação, bem pouco naturalista, sem "quarta parede", repleta de cantos e martírios, a identificação afetiva ocorre com força, não apenas por espectadores transformarem-se em atores (revivendo o drama de Hussein), mas também pelo choro carregado que trazem consigo – não à toa, o nome em persa para o diretor desse "teatro" é *mo'in-al-boka*, "aquele que ajuda a trazer lágrimas" (Pessuto, 2011 p. 94-96). Kiarostami realizou uma instalação multi-tela sobre os efeitos da performance do Ta'zyé sobre o público, chamada *Looking at Ta'zyé*.

carregada de elementos típicos da ópera (príncipes, princesas, reis, rainhas, amor, paixão, suicídio, traição) e do romance cavalheiresco e épico (guerra, banquete, caça). Enfim, como resume Youssef Ishaghpour, "uma história de aventura patética nos antípodas do cinema de Kiarostami" (Ishaghpour, 2009a, p. 47).

Esse filme, porém, tão distante do universo de Kiarostami por seu *pathos* e violência, não nos é dado a ver. O que vemos são espectadoras reagindo àquilo que para nós é exclusivamente sonoro. Mas é a presença desse som que dá sentido ao que vemos nos rostos das atrizes. E, se identificamo-nos com as dores e alegrias que vemos estampadas em seus olhares, isso se dá, em parte, graças à justaposição dessas imagens com o som, excessivamente melodramático (carregado com falas e música exageradas).

Há, portanto, um duplo jogo em *Shirin*: de um lado, ele consegue nos transmitir uma história apenas com o som e com as reações que espectadoras apresentam ao ver-ouvir essa mesma história; de outro, reflexivamente, mostra-nos um "pseudo-documentário sobre espectadores cativados pelo cinema" (Ishaghpour, 2009a, p. 51). Talvez, mais interessante do que acompanhar a história que se desenvolve na faixa de áudio, seja acompanhar as feições dos rostos; a forma pela qual eles oscilam entre interesse, desinteresse, tristeza, medo, riso etc. As lágrimas são o espetáculo maior da obra. Elas representam a profunda intensidade emotiva do fenômeno de identificação. E enquanto o filme "sonoro" é uma pura ficção, temos a impressão de que a emoção que move os rostos das mulheres é *real*, o que faz o filme adquirir o caráter de documentário.

Há, porém, uma trapaça fundamental na gênese do filme. A iluminação das atrizes como espectadoras já nos sugere algo de falso. As espectadoras ao fundo dos planos estão sempre muito menos iluminadas em comparação a quem está em primeiro plano, mas quando passam, pela montagem, ao primeiro plano, subitamente estão com outra iluminação. Também parece-nos que os movimentos da luz são demasiadamente controlados e ritmados para serem apenas provenientes do que é rebatido pela tela de projeção do cinema. Ainda assim, poderíamos supor que elas assistem ao filme, mas com todo um aparato técnico ao redor para iluminá-las durante a filmagem. Porém, a farsa vai muito mais longe do que isso. Por entre as atrizes iranianas, eis que surge Juliette Binoche, vestindo um *hijab* e assistindo a um filme falado em farsi – mais uma pista de que não podemos acreditar no que vemos. E ao assistirmos ao curta *Taste of Shirin*, um *making of* dirigido por Hamideh Razavi, percebemos que a filmagem ocorreu sem projeção de filme algum. Não existe, concretamente, o filme dentro do filme; ele só existe enquanto som e foi inclusive gravado somente após as filmagens das atrizes-espectadoras. O dispositivo que Kiarostami construíra para *Shirin* consistia em um

improvisado cenário com menos de dez cadeiras emulando um cinema. Cada atriz se sentava em frente à câmera por apenas cinco minutos e, nesse meio tempo, Kiarostami as dirigia.

O fato de o filme não apresentar nenhum drama psicológico a partir dessas atrizes (elas não são personagens; são apenas rostos emocionados), restringindo-o à lenda narrada pela banda sonora, contribui para criar a impressão de que o que se vê poderia muito bem ser um documentário sobre tais rostos. A imagem de Juliette Binoche com *hijab*, porém, é forte signo de que estamos em uma ficção. E o filme, assim como grande parte da obra de Kiarostami, reside sobre uma dúvida constante acerca daquilo que vemos: podemos e devemos acreditar nessas imagens?[96]

Em *Cópia fiel*, esse problema desaparece. Sabemos, desde o início, que se trata de uma ficção. A decupagem da cena do café explicita isso, ao colocar os atores frontais em relação à câmera, evidenciando que o diálogo só existe a partir da montagem, só existe como construção abstrata e imaginária. A identificação, "estudada" conceitualmente em *Shirin*, é incorporada à ficção de *Cópia fiel* em dois níveis, portanto. Em um primeiro nível, concernindo à grande parte das narrativas cinematográficas, sejam elas ficções ou não, na possibilidade de o espectador identificar-se com o drama de seus personagens – e o fato de tais personagens serem muito mais carregados de subjetividade e passado do que em outros filmes do diretor é significativo para configurar essa potencial identificação. Em um segundo nível, mimetizada pela própria personagem de Elle ao ouvir a história de James. A identificação é então colocada reflexivamente dentro da própria obra. O enquadramento, aliás, muito próximo daqueles utilizados em *Shirin*, contribui para engendrar identificação por um processo de *espelhamento* de nossa experiência de espectador, procedimento explicitado no filme-experimento de 2008. A cena pode, pois, ser lida como um comentário reflexivo sobre a identificação espectatorial, ao mesmo tempo em que guarda importância na narrativa do filme ao abrir caminho à progressiva revelação da identidade das personagens, fazendo com que nos identifiquemos com elas na medida em que nos aproximamos de uma verdade a seu respeito (seu passado, suas dores) e conseguimos enxergar melhor a situação dramática apresentada através de sua perspectiva.

---

[96] Um ano antes do lançamento de *Shirin*, Eduardo Coutinho lançou *Jogo de cena* (2007), um filme também gravado inteiramente com mulheres, em que elas se sentam em um palco de costas para uma plateia de teatro. O filme, composto de entrevistas, mostra algumas mulheres contando histórias de suas vidas, enquanto outras, atrizes, atuam recontando as mesmas histórias. A partir de certo ponto passa a haver uma indistinção entre quem conta a história verdadeira que aconteceu consigo e quem apenas interpreta. Apesar dessa diferença fundamental com *Shirin* (filme de entrevistas x filme de rostos mudos), a semelhança dos dispositivos – mulheres, plateia, ficcionalização x verdade – salta aos olhos. Em ambos os filmes está em jogo o *pathos* arrebatador, a profusão de lágrimas, a frontalidade da imagem.

Juliette Binoche em *Cópia fiel* e em *Shirin*.

Diferentemente de *Shirin*, em que as lágrimas são ofertadas em abundância ao espectador, aqui apenas uma gota escorre sobre a face de Juliette ao ouvir James falar. E, justamente no momento em que vemos tal gota escapar-lhe, a cena parece congelar. O tempo pára e faz com que nos detenhamos na imagem pregnante dessa tristeza. James, notando a tristeza de Juliette, interrompe sua fala. Nesse gesto, nesse congelamento, a investigação de Kiarostami penetra ainda mais no conceito de mimese e identificação.

É uma produção específica da mimese, segundo Luiz Costa Lima (2014, p. 160), a ideia de uma troca de olhares que não se realiza: o visível (o representado) se endereça para o invisível (o espectador), e esse invisível é assinalado pelo visível. Daí que, nessa cena, quando James percebe a emoção de Elle, ele congela: ela, que teria assumido a posição de espectadora (e, portanto, invisível à história narrada por James) torna-se visível a ele (detentor da representação da história). Nesse ponto, ele já não pode prosseguir. Há uma pausa. O discurso é posto em espera, assim como os movimentos da cena: a mão de Juliette tocando o queixo, o café de James erguido sem ser bebido. E ainda que pouco depois a história seja retomada por James, sob insistência de Elle, ele a interrompe novamente, desta vez para atender ao celular. A realização da troca de olhares quebra o discurso.

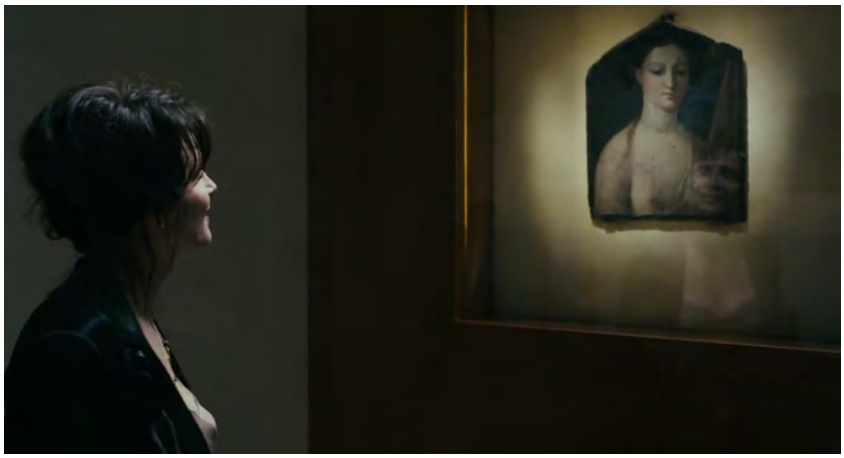
Sozinha à mesa, Elle conversa com a mulher que trabalha no café. Durante o diálogo das duas, novamente reitera-se a vontade da *mise en scène* de investigar o complexo projeção-identificação. Dessa vez, o que ocorre é a transformação do personagem de James em figura fantasmática, veículo para projeções e identificações. Isso decorre, em termos dramáticos, de sua ausência na cena. Essa ausência permite uma intensidade maior de participações afetivas das personagens através do diálogo: elas falam dele, de seus defeitos e virtudes, e também falam de um ideal de marido. Ele, durante o diálogo, é reduzido a mera figura passiva, objeto para projeções.

Em termos cênicos e plásticos, a imagem de James, porém, quase nunca está ausente do quadro. Quando ele sai do café, vemos seu reflexo no vidro da porta, o que já indica sua

passagem de presença em cena para reflexo fantasmático. Durante o campo e contracampo do diálogo de Elle à mesa com a mulher atrás do balcão, veremos ora James atrás de Elle, à janela, ora ao canto do quadro do balcão, num reflexo em uma pequena superfície especular (superfície um tanto manchada, o que torna sua imagem mais evanescente). Assim, durante toda a cena, James está presente e ao mesmo tempo ausente. Ele ronda a situação como um fantasma, estando sempre atrás delas enquanto conversam. Nos dois planos sua imagem não está nítida: sempre fora de foco, seu caráter de fantasma ganha força. Sua falta de contornos serve às projeções-identificações alheias. E o fato de James estar visível e as personagens femininas invisíveis a ele, contribui para transformá-lo em imagem.

Uma última imagem a que podemos nos referir para tratar dos espelhamentos do eu é o plano extremamente simbólico de Elle diante da pintura que mostra a James no museu. Ela insiste em lhe mostrar essa pintura pois é uma cópia que durante muito tempo foi considerada um original; chamam-na de "cópia original", de "Mona Lisa da Toscana". Quando Binoche está parada próxima ao quadro envidraçado, vemos o reflexo de seu rosto sobre o vidro sobrepondo-se à mulher pintada no retrato. Materialização plástica do complexo projeção-identificação, a personagem devém representação e vice-versa. E não se trata de uma representação qualquer, mas de uma cópia, não de uma pintura original. Atesta-se, assim, o caráter de cópia que envolveria a própria personagem. O foco, contudo, é que há uma dinâmica intensa entre o "eu" das personagens e o mundo que as cerca. Tudo é, potencialmente, cópia fantasmática dos sujeitos.

O fantasma do eu é, assim, um terceiro aspecto das configurações especulares do filme. O espelho serviu, de início, para uma ampliação do quadro visual a partir da exclusão (atualização) do fora de campo, resultando numa incômoda troca de olhares cruzados. Em seguida, vimos que a lógica do espelhamento perpassa a cenografia de fundo do filme e sua montagem, o que confere ao filme um ritmo ornamental pautado pela figura do espelho, mas sem implicá-lo como significante dramático. As duplicações tornam-se "significantes" a partir do momento em que passam a ser vistas como desdobramentos em projeções do "eu" das personagens. Há, contudo, uma forma de espelho sobre a qual ainda não nos detivemos.



Reflexo sobre pintura

Complexo espelho-janela

Tudo o que até então falamos sobre espelhos envolve uma percepção *nossa*, externa à ficção do filme, da existência de espelhos, duplicações e repetições dentro do filme. Até o momento, os personagens se mantiveram alheios aos espelhos em cena. Há, no entanto, duas cenas em que os personagens interagem diretamente com espelhos. Duas cenas apenas, portanto, em que o espelho é um objeto efetivamente de *cena* e não apenas de cenografia, construção visual, ou motivo para duplicações e projeções.

Na primeira dessas cenas, Elle está no banheiro do restaurante a que fora com James após a discussão na praça sobre a estátua. Composta por apenas um plano, a cena mostra Elle em primeiro plano, olhando para a câmera como se olhasse para o espelho. Ela se maquia, prova um par brincos, ajeita seus cabelos. Ao fundo, atrás dela, há uma janela cujas frestas de persiana fazem com que entrevejamos pessoas caminhando na rua. Elle sai da frente do espelho, aproxima-se da janela, olha a rua, volta ao espelho e finalmente sai de cena.

A segunda cena com espelho é uma cópia fiel da primeira. Trata-se, emblematicamente, do último plano do filme, no qual James entra no banheiro do quarto de hotel, olha-se no espelho, lava as mãos e sai dali, deixando o quadro vazio. A composição é exatamente a mesma que na cena do outro banheiro: em plano próximo James olha para a objetiva da câmera como se esta fosse o espelho. Atrás de si, uma janela, mas dessa vez aberta, dando vista para edifícios de Lucignano.

O primeiro elemento que destacamos nas duas cenas é a *presença ausente* do espelho. Nas únicas cenas do filme em que os personagens de fato interagem com um espelho, este fica relegado ao fora de quadro: presença ausente. O espectador e a câmera são colocados no

lugar do espelho. Isso não deve ser visto a partir de conceituações como "a quebra da quarta parede" ou a "desconstrução do ilusionismo": a ficção mimética continua operando tranquilamente. O que essa construção de cena faz é aproximar nosso olhar daquele das personagens e, dessa vez, sem a mediação do olhar do "outro", como nos casos de campo-contracampo frontal. São cenas de intimidade, de desnudamento das personagens (ainda que, em vez de se desnudar, Elle possa estar se cobrindo de maquiagem)[97].

Esse aspecto de intimidade aumenta conforme nos é negada a própria imagem do duplo que os personagens observariam no espelho. Eles estão sós em quadro. O mesmo dispositivo de substituir o espelho pela câmera, que encontramos em diversos filmes ao longo da história do cinema, está presente em outros dois filmes de Kiarostami: *O vento nos levará* e *O relatório*. É preciso, porém, enfatizar a diferença desses planos com os de *Cópia fiel*. O plano do espelho (sem espelho) na varanda de *O vento nos levará*, em frente ao qual Bezhad faz a barba, mostra-nos uma casa vizinha ao fundo onde uma mulher estende roupas. O plano do espelho na casa de *O relatório* evidencia que o personagem lava seu rosto e se penteia no meio da sala, onde estão também sua esposa e filha. Em *Cópia fiel*, os únicos planos que colocam um espelho *em ação*, são feitos em espaços escuros, estreitos, reclusos. Espaços onde não há mais ninguém senão aquele que se observa no espelho. A diferença entre os planos lembra-nos também da diferença entre o palco no início do filme com o "palco" em *Através das oliveiras*: em um caso, há isolamento em relação ao mundo; no outro, há imersão do palco na paisagem do mundo.

O isolamento condiz com a ideia de filme conceitual: é preciso isolar elementos, repeti-los, inter-relacioná-los para que se junte à narrativa de amor na Toscana algo como uma elaboração conceitual sobre a arte, as relações humanas, a ficção. De fato, é às voltas com a teoria estética que o filme o tempo todo flerta, com suas discussões sobre cópias e originalidade. As cenas nos banheiros contribuem para essa empreitada conceitual na medida em que criam um esquema espacial e cênico muito particular, um verdadeiro dispositivo.

Kiarostami, cineasta afeito ao filme-dispositivo (vide *Dez, Shirin*), constrói nessas cenas uma espécie de esquema conceitual da ficção: um espelho de frente para uma janela; e no espaço entres os dois, habita um personagem. A janela dá para o mundo. Esse mundo está de frente para um espelho que o duplica. Na frente do espelho há um personagem, mas que não está no mundo exterior, e sim em uma câmara fechada. Nós, como espectadores, vemos tudo aquilo que o espelho vê. Nosso olhar é o olhar do reflexo, olhar duplicado, olhar que

---

[97] No making of *Lets see Copia Conforme*, de Irene Buffo, Juliette Binoche comenta essa dupla relação de desnudamento-ocultamento que o plano do “maquiar-se em frente ao espelho” suscitou.

duplica o olhar do personagem. A mediação é evidente. Não há acesso direto ao mundo, mas sua promessa está lá, para além da janela. Em frente a ela, um palco, sobre o qual um personagem apresenta-se diante de nós, diante de sua duplicação especular.

No plano de Elle, o esquema se beneficia de sua ação: a maquiagem como emblema do trabalho do ator. Ela se monta diante de nós: personagem e atriz. No plano de James, sua impassividade demonstra angústia e cansaço. Aproximamo-nos de seu personagem pela dúvida que ele revela a respeito de si, de seu lugar naquela ficção improvável. Enquanto Elle demonstra o controle sobre sua personagem, James revela sua ambivalência. O espelho surge aqui como forma do personagem se abrir para nós, seja ao demonstrar sua maquiagem, seja ao demonstrar seu desconcerto. E nós, espectadores, somos colocados na posição de espelho: o invisível que organiza o visível.

Para Mehrnaz Saeed-Vafa, olhares para o fora de campo e para a câmera que simulam olhares para um espelho (ela cita as cenas em *O relatório* e *O vento nos levará*), fazem parte de um *espaço raso*. Segundo a autora, esse é um método constantemente usado em miniaturas persas para estabelecer a profundidade (Rosenbaum; Saeed-Vafa, 2003, p. 59). Se antes falamos em um espaço em profundidade para as cenas desses dois filmes, visávamos a ideia de que o mundo representado nessas cenas não os isolava consigo mesmos. Todavia, qualquer mundo representado nos filmes constitui uma espécie de isolamento bidimensional (em superfície) em relação à realidade tridimensional. Os olhares para fora, ao mesmo tempo que atestam o caráter raso desse universo, constroem uma outra profundidade para ele, ampliam-no.

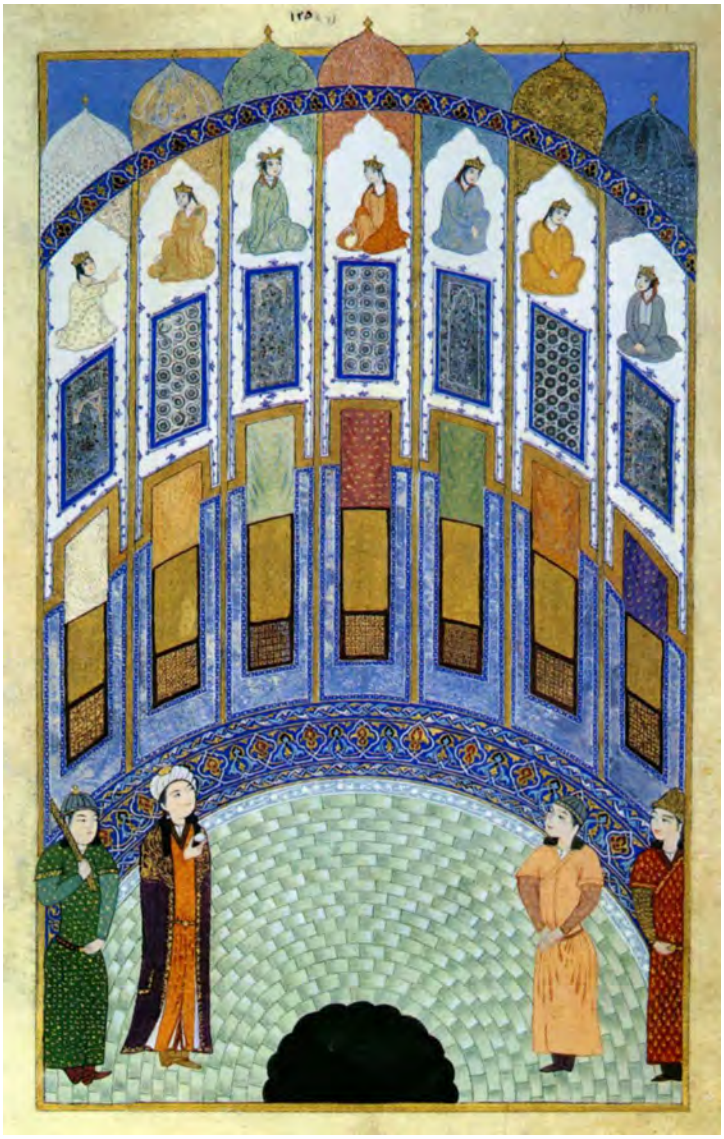
Se a tendência de um cinema "reflexivo", que visa escancarar seu caráter de "superfície", foi constantemente associada ao modernismo ocidental, é preciso aqui operar um desvio. O comentário de Saeed-Vafa sugere o quanto essa discussão sobre profundidade (ou planificação) da imagem já estaria viva na cultura persa, através das miniaturas dos séculos XV e XVI[98]. Segundo Youssef Ishaghpour (2009b), o espelho é uma metáfora para a própria miniatura persa, mas não no sentido de cópia imediata do mundo e sim como um espelho de luz, mais "irreal", inefável.[99] Quanto à profundidade: "esse espelho é o lugar de encontro entre

---

[98] Outros autores, como Moruzzi (2015), associam a reflexividade do cinema iraniano a um contexto político particular pós-revolucionário, o que, de toda forma, ainda busca oferecer uma leitura não ocidentalizada da reflexividade.

[99] No início de seu livro sobre a miniatura persa, Ishaghpour apresenta a ideia desse espelho mágico. Pintadas com pó de ouro, de prata, de esmeralda e de outras pedras preciosas, as miniaturas persas sublimam a matéria para que ela se torne apenas reflexos de luz. As coisas, desprovidas de peso, sombra, volume, aparecem como em um espelho mágico que não reflete o que tem diante de si, mas sim clareia as coisas por uma outra luz, metamorfoseando-as em imagem (Ishaghpour, 2009b, p. 9).

a luz e o visível: o espaço cuja profundidade abandona a superfície apenas para lhe reconduzir o olhar" (p. 25).



Bahrâm Gour na sala dos sete retratos (miniatura de um *Khamseh* de Nizami, pintado em Chiraz, 1410)

As cenas em que os personagens de *Cópia fiel* encaram-se no espelho, constroem um dispositivo que justamente joga com a profundidade e a superfície da imagem. Além disso, jogam com a própria profundidade e superfície das personagens: corpo como superfície maleável, tanto fisicamente (maquiagem) quanto psicologicamente (reconstrução da personagem). Ao fundo do quadro, sempre uma janela. O espelho, superfície enganadora por excelência, está de frente para a janela: profundidade do mundo, mas sempre recortada, mascarada pela moldura.

Esse dispositivo a um só tempo complexo e econômico lembra-nos mais fortemente das *Meninas*, de Velázquez, do que o fizeram as cenas com espelhos em quadro. O plano nos coloca dentro de um quarto escuro (uma câmara escura?), de frente para uma abertura para o mundo (janela), mas que possui, em sua base, o espelho, figura do invisível que reestrutura o visível: fabricador de cópia, de ilusão, duplicador. E nosso olhar, de espectador, coincide com o olhar do espelho e com o olhar do personagem, projetando-nos para o interior do jogo da ficção.

Ao trabalhar com esses elementos – escuro, janela, espelho –, o dispositivo parece construir uma metáfora para o próprio cinema: reflexão sobre si. Há uma coincidência entre a superfície fotossensível do registro da imagem (no antecampo) com a superfície do espelho diegético (no fora de campo). Mais do que isso, busca-se talvez uma reflexão sobre a arte para além do cinema. Arte que, ao mesmo tempo em que espelha o mundo, busca dar acesso a ele; arte que é cópia e ao mesmo tempo invenção sobre o palco. Nada menos suntuoso do que construir tal dispositivo reflexivo de síntese da obra no interior de um banheiro. Ainda que deseje discutir e pensar a Arte (com A maiúsculo), Kiarostami atesta o seu gosto pelo menor, pelo mínimo, pelo silêncio.

Antes de concluirmos o capítulo, devemos voltar-nos para um último plano em que há um significativo uso de espelho que deliberadamente omitimos até o momento. Trata-se de um episódio específico da cena do restaurante. Atrás da mesa onde estão sentados James e Elle, pela janela, entrevemos no exterior uma festa de casamento (daquele mesmo casal com quem os protagonistas antes tiraram fotos). Na discussão à mesa, James comenta não ser razoável Elle esperar que eles ainda se sintam, após quinze anos casados, como aquele jovem casal atrás dele. Desconsolado com a discussão, James se levanta e deixa Elle "com seus novos amigos", atrás da janela. Ao se levantar, o foco da imagem passa do primeiro plano, onde estava o personagem, para o fundo, onde vemos a festa de casamento com nitidez. Desse plano, corta-se para um plano de Elle, rosto em lágrimas, olhando pela janela. Campo e contracampo. Ela observa por alguns segundos a cena, seus olhos passeiam da esquerda para a direita. E, de repente, ela fixa o olho num ponto central, arruma os cabelos, enxuga os olhos, recoloca os brincos. Logo, volta a passear o olhar. O que ocorre nesse plano é extremamente marcante: apenas pela força de seu olhar, Elle transforma a janela em espelho e depois o espelho em janela.

> Um lado da janela
> me encara,

> o outro lado
> encara quem passa.
> (Kiarostami, 2005, p. 117)[100]

O breve poema de Kiarostami remete à duplicidade da janela: reflexiva e transparente ao mesmo tempo. Se no plano do banheiro, Elle precisava se virar e caminhar até a janela ao fundo para enxergar os transeuntes, agora, sentada no restaurante, basta trocar o foco de seu olhar. O plano de seu rosto é a representação desse espetáculo minimalista da mudança de foco que ocorre dentro de seus olhos, sem necessidade, logicamente, de figurar o contracampo de seu reflexo.

Daqui, passamos, portanto, na brevidade de um instante, do espelhamento do eu para a visão do mundo exterior. A janela não está mais atrás, como no dispositivo do banheiro, mas é encarada de frente. Conforme Vilém Flusser (1998), "a reflexão do espelho é consequência do nitrato de prata. Não existisse, e o espelho seria transparente. Seria janela. E a janela é, como sabemos, outro problema" (p. 68). Encaremos, pois, esse problema.

---

[100] Traduzido para o português a partir da tradução para o inglês do persa feita por Karim Emami e Michael Beard: "One side of the window/ faces me,/ the other side/ faces the passers-by.

Olhares para o *espelho-câmera* (*O relatório*, *O vento nos levará* e, duas vezes, *Cópia fiel*)

CAPÍTULO 3: A JANELA

A passagem do tempo: paradigmas de continuidade

Nos capítulos anteriores, abordamos o filme *Cópia fiel* segundo dois diferentes e complementares aspectos. O caráter de "palco" procurou precisar a separação do filme em relação à realidade, ou seja, como que marcadamente ele se faz ficção. Nesse ponto, o paradoxo das personagens foi o centro do estudo. Depois, a partir do caráter de "espelho", buscou-se estudar a composição do filme em sua montagem e em sua visualidade, explorando o aspecto repetitivo e ornamental da obra, bem como sua relação particular com o espectador (espelhamento que extravasa o material concreto do filme). O caráter "janela" da obra, se pudermos assim denominá-lo, corresponde a uma busca pelos pontos de encontro do filme com a realidade ou com pelo menos uma determinada ideia de realidade. Uma busca pelas tramas de seu *realismo*.

O *real*, termo de que nos esquivamos, na medida do possível, até o momento, sempre foi central no cinema de Kiarostami. Mesmo problematizando-o, retorcendo-o e ficcionalizando-o, os filmes do diretor forçavam um encontro com o real. O caráter "janela", não no sentido de "ver de longe" por uma "moldura", mas no sentido mesmo de ver algo que ultrapassa o filme (ver através), algo que ultrapassa sua construção, que existe para além de si, busca contemplar essa espreita do cinema de Kiarostami pelo fugidio real. Talvez seja nesse ponto que *Cópia fiel* mais perturbe os espectadores já familiarizados e acostumados com a obra do diretor.

Filme mergulhado na ficção, repleto de duplos e de espelhamentos, totalmente roteirizado, com uma atriz profissional, e com uma narrativa para além de qualquer veracidade possível, *Cópia fiel* não apenas foge do real, como parece categoricamente recusá-lo. Em sua defesa do valor da cópia em detrimento de um "supervalorizado" original, não estaria o filme atestando o seu próprio afastamento em relação a um grande original que poderíamos chamar de “real”?

Convém percorrer devagar esse caminho. O *real* é um conceito múltiplo, abordado de diferentes formas por inúmeras correntes filosóficas distintas. Não cabe aqui conceituá-lo segundo uma ou mais tradições filosóficas e simplesmente aplicá-lo ao cinema de Kiarostami. Melhor é ver como os filmes do diretor sugerem a existência desse real e como tal existência encontra-se problematizada em *Cópia fiel*.

Parte do estranhamento de *Cópia fiel* provém do fato de que, apesar das identidades paradoxais e do mundo de repetições, cópias e espelhamentos, a obra propõe um olhar que insiste em afirmar a continuidade e até a linearidade do mundo representado.[101] Ora, com tantos afastamentos em relação a um acesso "transparente" e "contínuo" do mundo – nada mais descontínuo do que uma personagem que muda de identidade ao longo de um dia –, é um tanto incômoda a aprazível continuidade que é desenvolvida pela decupagem. Tal forma do filme permitiu, entre outras coisas, que críticos o vissem como uma "comédia romântica" (ou pelo menos como cópia de uma) e que o comparassem, por exemplo, a *Antes do pôr-do-sol* (2004) de Richard Linklater[102]. Enfim, permitiu associar o filme a um universo do qual Kiarostami sempre se esquivou (notadamente, o cinema narrativo clássico norte-americano).

A transparência contínua e linear que o filme constrói não é, contudo, estranha ao cinema de Kiarostami. Muito pelo contrário, diríamos inclusive que é uma de suas marcas na direção. O que soa estranho é vê-la fora do Irã, em uma narrativa de romance burguês, com personagens psicologizados, sob a ambiência do sol de primavera da Toscana. Cabe, contudo, especificar que estratégias são essas de continuidade adotadas pelo filme.

Poderíamos sintetizar a forma do filme em dois micro-modelos de *mise en scène* e decupagem: o plano-sequência com câmera na mão, recuando para acompanhar as personagens de frente, enquanto conversam caminhando por ruelas da Toscana; e o campo-contracampo em planos fixos, para quando conversam sentados. Há, logicamente, variações, mas na maior parte do tempo o filme se submete a essa dinâmica.[103]

No caso do campo-contracampo, ainda que sejam filmados em mais de uma ocasião com os olhares voltados diretamente para a lente da câmera, não há uma ênfase na ruptura da quarta parede. Busca-se sempre a alternância em *raccord* entre os planos; e os personagens sempre visam um ao outro (ou a um espelho), mas jamais ao espectador ou à equipe de filmagem: não há ruptura no universo da ficção. O filme abraça a ideia de representação como janela, dando a ver um mundo ficcional fechado em si próprio, supostamente inconsciente do procedimento que confere visibilidade a tal universo. Mais do que isso, essa elaboração

---

[101] Já aludimos a esse aspecto no Capítulo 1, ao compararmos a "transparência mimética" do filme ao labirinto da representação de *O ano passado em Marienbad*.

[102] Ivonete Pinto (2010) é bastante enfática quando diz que, se não houvesse o "truque" da "elipse negada" (preferiríamos dizer "o paradoxo das personagens"), o "filme seria apenas um insosso *Antes do pôr-do-sol*".

[103] Luca Bigazzi destaca essa alternância: "Há um equilíbrio muito interessante entre planos fixos e câmera na mão. Assim que as pessoas começavam a andar – ele [Kiarostami] não gostava de *steadycam*, não queria fazer *travellings* –, ele queria filmar com câmera na mão" (Cf. Apêndice, infra.). Destacamos também que, curiosamente, trata-se de uma dinâmica a princípio muito próxima da decupagem utilizada por Linklater, tanto em *Antes do pôr-do-sol*, quanto nos outros dois filmes da "trilogia" (*Antes do amanhecer*, 1995; *Antes da meia-noite*, 2013).

ficcional preza pela continuidade e linearidade das ações representadas, vide o uso constante de *raccords* e do plano-sequência.

Certamente o modelo de continuidade em jogo aqui não é o do classicismo de Griffith, em que a causalidade impera e em que o mundo se dá a ler de maneira cristalina em seu maniqueísmo de forças. Um mundo ambíguo, no qual a duração é enfatizada e no qual o plano-sequência surge como forma recorrente para acompanhar os deslocamentos dos corpos, teria como modelo o ideário de Bazin (e sua defesa do neorrealismo italiano).

O espírito baziniano acompanha Kiarostami desde seu primeiro curta, *O pão e o beco*. O filme, sem nenhum diálogo, mostra um menino caminhando por becos de Teerã levando um pão à tira colo. A narrativa se resume a essa caminhada e a uma série de micro-eventos: no início ele brinca, chutando uma lata; depois foge de um cachorro que o assusta; segue os passos de um senhor para não andar sozinho; encontra novamente o cão e dessa vez este o acompanha calmamente; enfim, chega ao que parece ser sua casa e o cão que o seguira fica do lado de fora. O filme lembra o sonho de Zavattini de mostrar no cinema apenas um homem caminhando em seu cotidiano. Há perturbações no trajeto do garoto, mas parece exagerado falar em intriga dramática ou em desenvolvimento psicológico do personagem. A vontade do filme parece ser a observação da realidade em sua dimensão menor, em seus pequenos detalhes e, não menos importante, em sua *continuidade*. Entretanto, sabemos e percebemos, ao ver o filme, que não se trata de uma pura observação contínua do real. O filme é construído com determinadas técnicas de estilo para que essa impressão se crie. É emblemática a anedota que Kiarostami conta de seus desentendimentos com o fotógrafo e com o montador do filme:

> Ele [Mehrdad Fakhimi, diretor de fotografia] julgava que eu não conhecia a técnica e que era demasiado ingênuo. De fato, não estudei a linguagem cinematográfica, porém, intuitivamente, sabia que, em algumas situações meu ponto de vista estava correto. Por exemplo, na cena em que o protagonista entra em casa e o cão se deita na soleira da porta, achava necessário utilizar um único plano para tornar o episódio verossímil. Era, naturalmente, uma tarefa difícil, porque o cão não era adestrado e recusava-se a fazer o que lhe pediam. Fakhimi me falava da importância da montagem e dizia-me que podíamos filmar a cena em dois enquadramentos: o primeiro com o menino sentando em casa, o segundo mostrando o cão sentado do lado de fora, em frente à porta. Era evidente a distância de nossos modos de pensar. De minha parte, continuava a achar que o espectador deveria assistir à cena sem nenhum corte e queria fazê-la assim. Demoramos mais de quarenta dias para filmá-la. (...) Inevitavelmente, os mesmos problemas se repetiram na fase de montagem. O

> montador achava que eu queria cortar o mínimo possível devido à minha falta de experiência, ao passo que eu queria que a duração e a frequência dos enquadramentos fossem determinadas exclusivamente pela arquitetura e pelo espaço dos becos e ruelas. Não tenho uma concepção cristalizada do que seja montagem, mas continuo a acreditar que é melhor organizar o real em frente à câmera, em vez de intervir posteriormente na moviola (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 203).

As discussões de Kiarostami com seus colaboradores nesse filme não refletem, é evidente, uma oposição entre apuro técnico cinematográfico e a falta deste. São dois estilos distintos em conflito aqui. E o estilo adotado por Kiarostami lembra-nos muito o de André Bazin em suas análises e defesas do plano-sequência e da profundidade de campo.

Quando Bazin aborda tais procedimentos técnicos, tem em vista a ideia de que o cinema pode revelar algo do real, mantendo seu mistério e sua ambiguidade imanentes. Para essa possibilidade ser efetiva, não se deve utilizar uma montagem e uma decupagem que abstraiam o mundo que representam. O que norteia Bazin é um respeito e uma reverência ao real por parte do cinema: “o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária” (Bazin, 1992, p. 62). Além disso, a montagem (de planos próximos, sem profundidade) teria como demérito o fato de atribuir sentidos ao que, no real, estaria aberto à ambiguidade; ou seja, a montagem é uma forma de redução do mistério do real. "A profundidade de campo reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade (...), pelo menos como uma possibilidade" (p. 77). À unidade espacial do acontecimento, imerso na profundidade da imagem, acrescenta-se o respeito à unidade temporal, pelo uso do plano-sequência, que evitaria uma "representação imaginária", ou melhor, que integraria "o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituía insidiosamente um tempo intelectual e abstrato" (p. 81). Assim, o plano-sequência em profundidade de campo será uma figura essencial da defesa estética de Bazin.

São figuras de linguagem também muito defendidas por Kiarostami. Entretanto, lembremo-nos de suas palavras: "continuo a acreditar que é melhor organizar o real em frente à câmera, em vez de intervir posteriormente na moviola." Não há uma crença de que a câmera revelaria um real independentemente dela. O real que vemos foi construído e organizado para que seja captado. Mesmo em documentários, território formal em que poderíamos imaginar Kiarostami mais afeito a uma contemplação desinteressada da realidade, o que temos é a intervenção sobre o real, vide *Close-up* ou *Lição de casa* (1989). No primeiro, o diretor

interfere no próprio julgamento do personagem principal, além de propor às pessoas envolvidas no caso que reencenem os eventos que viveram. No segundo, um filme concentrado em entrevistas com crianças em uma escola, há a apresentação do dispositivo da filmagem, que coloca as crianças sob um feixe de luz, de pé, de frente para o diretor que está sentado atrás de uma mesa.[104] A filmagem trabalha o real; não o registra como se estivesse apartada dele.

Quanto aos filmes de ficção, não seriam todos eles registros de um real em segundo grau, um real trabalhado e organizado como discurso a partir do dispositivo cinematográfico? Haveria, portanto, alguma forma do filme acessar de fato o real bruto? É o próprio Bazin quem aponta para as contradições da relação entre cinema e real:

> Mas o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. (...) Inaceitável, já que ela se faz em definitivo às custas dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente. (...) Ao cabo dessa química inevitável e necessária, *a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade* feita de um complexo de abstração (o preto e branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo) e de realidade autêntica (Bazin, 1992, p. 243-244, grifo nosso).

A "realidade autêntica" é apenas uma parcela de um todo maior que Bazin chama de "ilusão de realidade". Há, certamente, inúmeras formas distintas de organizar o mundo para a câmera, para criar a "ilusão de realidade", mas nem todas tem o mesmo valor (segundo o autor). Diante de uma pletora de formas possíveis, Kiarostami e Bazin se aproximam intimamente: o discurso que o cinema elabora deve ser feito, segundo a expressão cristã utilizada por Bazin, *à imagem do real*. Ismail Xavier (2008, p. 83) atenta para esse detalhe nos escritos de Bazin, pois não se trata de criar uma imagem *do* real (dada a inevitabilidade do artifício), mas *à imagem do real*. Essa "reconstituição" deve, pois, seguir a continuidade (pressuposta por Bazin) de nossa percepção cotidiana: o mínimo de montagem, o mínimo de

---

[104] O simples fato de ser um filme de entrevistas, ou seja, de ser um filme que propõe um corte no cotidiano a fim de convocar as pessoas a falar diante da câmera, já é sintomático de uma intervenção sobre o real.

abstrações espaciais e temporais. A partir dessa forma se chegaria à ambiguidade, pois a ambiguidade está presente no mundo, em sua continuidade imanente.[105]

Kiarostami, a seu modo, elabora uma teoria sobre o uso do plano-sequência e a abertura ao real. Diferente de Bazin, encontramos sua teoria não em um texto ou em uma entrevista, mas nas entrelinhas de um filme, um curta-metragem pedagógico de 1981 intitulado *Com ou sem ordem?*[106]. O filme, resumidamente, é composto pela apresentação sucessiva de eventos cotidianos – saída de alunos de uma aula, fila para beber água no bebedouro, afunilamento de carros em uma via etc. – vistos ora de maneira ordenada, ora de maneira desordenada. Em princípio, estaríamos diante de um filme, conforme Jean-Marc Lallane comenta, "doutrinário", com uma clara ideologia pró-ordem e pró-racionalidade (Roth, 2008, p. 197). Porém, o filme não só relativiza (e desconstrói) o moralismo de seu doutrinamento, como apresenta, sub-repticiamente, afirmações sobre o sentido da filmagem em continuidade temporal. Destacamos três sequências em que "afirmações" de tal sorte se fazem latentes.

Na primeira delas, uma situação é apresentada primeiramente *com ordem*: crianças entram em um ônibus. Há um cronômetro sobreposto à imagem no canto do quadro que marca o tempo levado para que todas embarquem e o ônibus saia. Elas levam pouco mais de um minuto. Quando a cena é repetida *sem ordem* (mesmo enquadramento, mesmo cronômetro no canto), ela demora muito mais. Após um minuto de embarque desordenado, em que as crianças gritam e se acotovelam para entrar no ônibus e a maior parte delas ainda nem sequer embarcou, ouvimos vozes em *off* comentando a demora excessiva do plano. Trata-se provavelmente de Kiarostami conversando com seu diretor de fotografia. Quando este último reclama da demora, o diretor reitera o objetivo do filme: “é o que estamos tentando mostrar; a desordem consome tempo.” Após mais um minuto de plano, o fotógrafo diz: “Já se passaram dois minutos. Continuo filmando?”. Kiarostami insiste que continue. E então diz, emblematicamente, que se trata de um experimento e que eles não estão trapaceando.

A ideia do longo plano geral, inclusive com o cronômetro ao canto, indica essa não-trapaça. Kiarostami parece querer nos mostrar um *material bruto*, não manipulado pela edição. Mas logo em seguida a esses comentários, o diretor e o fotógrafo decidem (em *off*) que é importante mostrar o interior do ônibus para que possamos ver melhor as crianças

---

[105] Ismail Xavier (2008, p. 94) aponta criticamente que isso é uma concepção ideológica da realidade. E, assim, a defesa de Bazin de um cinema ambíguo não se faz pela defesa da ambiguidade na arte, mas pelo compromisso que tal arte (o cinema) deve manter com a realidade, para ele essencialmente ambígua.

[106] Alberto Elena (2005, p. 32) chama atenção para o fato de que o ponto de interrogação foi negligenciado por diversas traduções do título do filme.

embarcando. A cena então se repete de outros ângulos. A decupagem em múltiplos pontos de vista se estabelece somente após termos visto tudo em um único plano-sequência à distância. Fica evidente que se trata de uma construção, que as crianças foram instruídas para agir daquela maneira e que foi necessário repetir a cena várias vezes. Entretanto, o argumento de que a desordem leva tempo, pois o plano levou tempo, mantém-se fora do âmbito das falsificações: a filmagem em plano-sequência permitiu captar uma espécie de essência do evento que só depois pode ser visto decupado. Mesmo que o evento de desordem tenha sido proposto pelo diretor, ele engendra uma realidade efetiva (a demora), que é passível de ser apreendida por uma determinada técnica cinematográfica (o plano geral sem cortes). O plano-sequência configura assim uma forma de evidência: ele é a prova cinematográfica da realidade do evento.

A segunda sequência que reforça o estudo de Kiarostami a respeito dos sentidos do plano-sequência mostra um garoto atravessando uma faixa de pedestres, primeiramente de maneira ordenada e, em seguida, desordenada. Diferentemente da cena do ônibus, a cena *com ordem* é vista decupada em oito planos (plano detalhe do semáforo de pedestres, plano próximo do rosto do garoto que espera para atravessar, plano detalhe do semáforo para os carros, plano do alto da faixa de pedestres etc.). Após o garoto atravessar a faixa e os carros voltarem a andar, passa-se à cena da *desordem*. Esta, contudo, é vista em um único plano, uma vista geral do alto. Nele, vemos a confusão de pedestres e carros se cruzando, independentemente do semáforo. A comparação entre os dois momentos acaba se confundindo com a comparação entre dois estilos de decupagem.

Um pouco mais à frente no filme, encontraremos uma espécie de justificativa *a posteriori* para o modo pelo qual foi filmada e montada a cena que acabamos de descrever. Ao se aproximar o fim do filme, há uma tentativa de fazer um plano *com ordem* mostrando do alto, em um enorme plano geral, um cruzamento de carros. Entretanto, sempre há algo que "escapa" da ordem: um pedestre que atravessa fora da faixa, um carro que fura o semáforo. Escutamos o diretor reclamar em *off* e pedir uma outra tomada repetidas vezes. Após vários planos em que não houve tempo suficiente de ordem em cena (algo sempre "estragou" o plano), resignadamente se passa ao plano *sem ordem* e vemos a confusão (agora muito bem-vinda) do cruzamento.

Essas últimas cenas demonstram a porosidade do dispositivo em relação ao real que ele capta. Se a sequência *com ordem* do garoto atravessando a rua é possível, isso se dá graças à decupagem que organiza e ressignifica a realidade captada encadeando os planos e privilegiando o recorte de planos mais aproximados. Entretanto, o filme demonstra que basta

abrir um pouco o quadro, deixar a câmera rodando por mais tempo, que a desordem das ruas de Teerã virá à tona irremediavelmente. O plano geral mostra a impossibilidade de trapaça.

Com ou sem ordem?, assim, parece-nos um filme conceitual travestido de lição moral pedagógica. Kiarostami, nesse filme, discute uma problemática muito própria ao ato de filmar: certas formas de se representar o mundo cinematograficamente parecem, a princípio, mais propícias a captar a realidade do evento pró-fílmico, havendo a ideia de que o plano-sequência (de preferência em plano geral) evita a trapaça, ou seja, apreende o real sem atribuir-lhe significações que lhes sejam externas. Isso aproximaria demasiadamente o filme de Kiarostami do ideário de Bazin, ainda que, em vez de mostrar a "ambiguidade" da realidade, ele mostre sua *desordem*, atrelando-a a um discurso pedagógico.

Haveria uma contradição entre essa forma de filmar que evidencia a realidade e o desejo de manipular o real frente à câmera? A conjunção desses dois fatores cria, como nos termos de Bazin, um mundo à imagem do real, mas está longe de garantir a "falta de trapaças". O cinema de Kiarostami não esconde seu gosto pela *trapaça*. *Close-up*, por exemplo, é um estudo complexo sobre o *trapacear*, sobre o fingir ser outro, sobre a manipulação. Não apenas é um filme que representa uma história de trapaça, mas é um filme feito de sucessivas trapaças que já viraram emblemáticas do trabalho de Kiarostami (o julgamento falseado na montagem; o simulado defeito do equipamento de som). *Através das oliveiras*, a seu modo, expõe o método de trabalho do diretor em seu embate constante para distorcer (ou criar?) a realidade, para fazer com que ela se dobre aos desígnios do filme (vide as anedotas a respeito do personagem de Hossein). Até mesmo *Cinco*, com seu tom de contemplação desinteressada, é marcado por manipulações.

De toda forma, o desejo reiterado esteticamente pelo diretor é de uma observação imersa no decurso temporal dos eventos, sem "abstraí-los" pela decupagem. Mas não seria isso apenas uma ilusão mais eficaz, apenas uma representação mais *realista* de uma ação fictícia? É Kiarostami quem diz não apenas preferir organizar o real em frente à câmera ao invés de na montagem, mas também que "não se pode *acreditar* em certos acontecimentos se não os filmamos em profundidade de campo e em plano-sequência, evitando os cortes de montagem" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 203, grifo nosso). Crença e verossimilhança: para além de uma vontade de se abrir para o real e de adotar uma forma de filmagem porosa ao que lhe escapa, há uma vontade de construir uma imagem *crível*. Potencializam-se a trapaça e a ficção: quanto mais "baziniamente" *realista* a filmagem, maior a trapaça encenada. Kiarostami opera, além de uma revisitação do ideário baziniano, a sua própria deturpação, afastando-se do teor ontológico de sua teoria realista.

Cópia fiel encontra-se nesse fogo cruzado, exprimindo o paradoxo narrativo e os espelhamentos estruturais através de uma fiel continuidade espaço-temporal. Não se trata apenas de um registro "transparente", mas de um registro que reverencia de certa forma a autenticidade e integralidade do evento pró-fílmico: verdadeira forma de constituir uma "janela" para o real (ou melhor, para a ficção).

Aqui, o real foi organizado excessivamente em frente à câmera: os atores ensaiaram todas suas falas, seguiram o roteiro, interpretaram papeis paradoxais, o cenário foi adaptado e pintado para a filmagem, figurantes foram espalhados pelos arredores etc. Uma vez organizado, é possível filmá-lo em plano-sequência, à imagem do real. E não se trata de um plano-sequência mirabolante, excessivo, maneirista. Econômicos, à altura humana, modestos, os planos se aproximam ainda mais de uma imagem que busca encontrar a realidade justa das coisas. Ishaghpour dirá que estamos dentro da "'transparência' clássica e realista", em um "filme extremamente concreto e presente", no qual tudo se produz "naturalmente" (Ishaghpour, 2010, p. 33).

Contribui para tanto, não apenas a utilização de longos planos-sequência nos deslocamentos dos personagens, mas também a escassez de elipses temporais. A maior elipse do filme é de, supostamente, um dia: marcada pela passagem do restaurante em que estão Elle e seu filho para a cena em que James adentra a loja dela. Outras elipses serão mínimas: pequena compressão do tempo no final do trajeto de carro do casal a Lucignano; salto temporal da câmara da árvore dourada para o exterior onde caminham; elipse de minutos para dar conta da saída de Elle do restaurante levando pedaços de pão a James.

No mais das vezes, a tônica consiste, ao contrário, em enfatizar a passagem do tempo: o café de James esfria enquanto ele fala ao celular, a fome deles aumenta ao longo do dia, o garçom demora para atendê-los, o pé de Elle cansa etc. Mas não se trata apenas de representar a passagem do tempo através desses elementos, mas de efetivamente apresentar tal passagem. O filme não somente mostra, por exemplo, que há escadas separando os personagens dos espaços internos, mas que há um tempo para subir e descer essas escadas. O deslocamento toma tempo e o filme não se abstém de filmar sua passagem.

Deslocamentos por ruelas são outra marca do cinema de Kiarostami, sendo figurados desde o seu primeiro curta-metragem, *O pão e o beco*, passando pelo emblemático *Onde fica a casa do amigo?*, até o seu último filme em 35mm realizado no Irã, *O vento nos levará*. Em todos esses casos, os deslocamentos são vistos por um período de tempo dilatado. Atrela-se irremediavelmente uma duração ao espaço percorrido. Em *Onde fica...?* e *O vento nos levará* ainda há a especificidade da repetição com que tais deslocamentos são mostrados, mas de

toda forma trata-se de observar (o máximo sem intervir na montagem) o tempo da passagem do corpo pelo espaço. Em *Cópia fiel* não será diferente.

Porém, se o desejo de Kiarostami é observar, em continuidade, a passagem desses corpos pelo espaço, há uma oposição a se demarcar entre *Cópia fiel* e sua obra pregressa. Nesta, quase nunca havia *travellings* e muito menos movimentos com câmera na mão. O movimento predileto do diretor sempre foi a panorâmica: a câmera fixa no tripé girando sobre seu próprio eixo ao acompanhar um personagem que caminha ou corre atravessando o espaço. Os *travellings* surgiam indiretamente nas cenas com carro, nas quais a câmera estava fixa em seu interior, mas ainda assim em movimento pelo espaço.[107]

Um dos motivos que levou Kiarostami a preterir os *travellings* ou a câmera na mão está diretamente relacionado aos atores de seus filmes. Sempre preocupado em reduzir o peso da equipe de filmagem e do aparato técnico diante dos atores não profissionais, Kiarostami acredita que a utilização de panorâmicas com teleobjetiva, no lugar dos *travellings*, faz os atores se sentirem mais à vontade durante as filmagens (Lopate, 1996, p. 40). Condizente com o fato de que, em *Cópia fiel*, não se trata mais de atores não profissionais locais e sim de uma estrela internacional de cinema e um cantor de ópera, Kiarostami aproxima a câmera de seus personagens e os segue de perto.[108] A continuidade do plano-sequência se mantém, mas transformada, readequada aos corpos que capta, corpos do artifício, da ficção. Curiosamente, essa readaptação é justamente fruto de uma relação de coerência com o *real* da filmagem. No caso, esse *real* é o lado "profissional" do filme (seu elenco, seu roteiro). Não se busca uma visão distante (em panorâmica) desses corpos, já que eles praticamente supõem, através de sua “aura profissional”, uma aproximação com o aparato técnico.

À continuidade do tempo da filmagem, soma-se uma continuidade outra, ou melhor dizendo, uma contiguidade. O mundo no qual a história se desenvolve é contíguo a um mundo maior, onde inúmeros eventos ocorrem que nem sempre são dramaticamente significativos para o universo da narrativa das personagens. No cinema de Kiarostami, a elaboração de narrativas minimalistas, repletas de eventos cotidianos, sem *pathos*, com personagens sem profundidade psicológica, produz o complemento de *real* ao uso do plano-sequência e da profundidade de campo. Youssef Ishaghpour dirá:

---

[107] Os primeiros trabalhos do diretor, como *O pão e o beco*, experimentam mais movimentos como *travellings* e câmera na mão. Ao longo de sua filmografia tais movimentos tornam-se cada vez mais raros.

[108] Tal aproximação também coincide com o fato de que o movimento dos personagens pelo espaço está menos ligado a uma busca por um objetivo concreto nesse espaço do que a um caminhar desinteressado em que afloram discussões subjetivas.

> A recusa da história, o "incidente simples", o retorno ao natural imediato liberam o mundo de toda significação, liberam-no sobretudo da imagem e do imaginário. Despojada de imaginário, sem vontade de significar, de exprimir, a imagem (re)encontra sua função de reproduzir o que está diante da câmera: "a vida e nada mais" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 123).

Ao dizer "a vida e nada mais", não estaria Ishaghpour indicando-nos uma ideia de *real*?[109] A profusão dos "incidentes simples" se torna central na obra do diretor a partir de *Onde fica a casa do amigo?*. Ela já estava sugerida desde *O pão e o beco*, mas em *Onde fica...?* atinge outro patamar. Na busca pela casa de seu amigo, Ahmadpur cruza diferentes espaços, fala com diversas pessoas, mas jamais encontra a casa do amigo. O desenlace dramático da história não é tão central quanto nossa observação das pequenas dificuldades de Ahmadpur, suas idas e vindas entre os vilarejos, sua relação com a paisagem. O pensamento utópico zavattiniano retorna aqui e parece em sintonia com o cinema de Kiarostami, pois "no modelo de Zavattini, tudo é essencial; e, não somente posso me deter na observação de qualquer fragmento, como devo detalhar o máximo possível tal mergulho no fragmento" (Xavier, 2008, p. 73).

Esses fragmentos são centrais em filmes como *Onde fica a casa do amigo?*, *E a vida continua* ou *O vento nos levará*. Na maior parte da obra de Kiarostami feita entre 1987 e 1999, as narrativas são de uma simplicidade minimalista extrema – um menino em busca da casa de seu amigo; um diretor em busca dos atores de seu último filme; uma equipe de televisão aguardando um funeral –, enquanto que os detalhes que as preenchem a elas se igualam ou as superam em importância dentro da obra. Seja uma maçã que rola ladeira abaixo, seja uma corrida em busca de sinal de celular, seja uma parada na estrada para urinar, são os pequenos incidentes que moldam boa parte dos filmes de Kiarostami do período. E esses incidentes possuem, para além de uma possível dimensão simbólica ou metafórica, o mérito de reconstituírem um real que não existe apenas em função da ação humana e exclusivamente como cenário para um desenvolvimento narrativo, mas o real de um mundo "liberado de toda a significação", ambíguo e aberto. Tais incidentes são a constituição, dentro dos eventos pró-fílmicos e da narrativa, dos anseios que Bazin depositara no plano-sequência em profundidade. Se para Bazin, a filmagem em continuidade e profundidade garantiria a

---

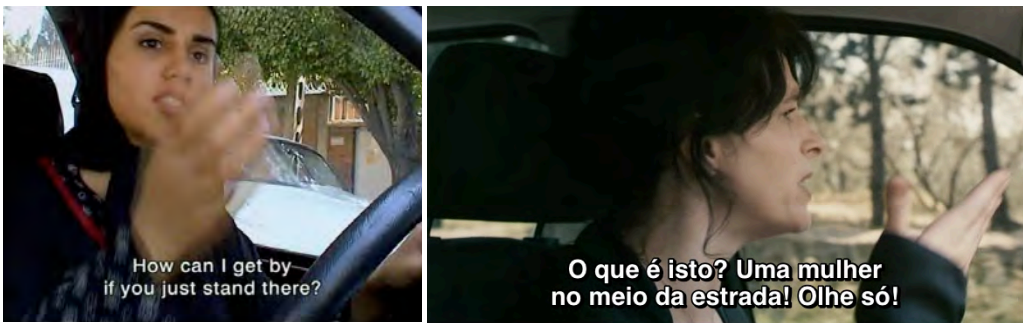
[109] Rancière, em sua investigação da apropriação de temas "banais" pela fotografia e pelo cinema, diz, aproximando-se do texto de Ishaghpour: "o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro" (Rancière, 2009, p. 50).

ancoragem necessária no real, nos filmes de Kiarostami passa a ser necessário que tal real seja preenchido de fragmentos menores no interior do desenvolvimento da narrativa.

Entretanto, tais "acidentes" no percurso da narrativa têm um duplo efeito. Eles constroem uma espécie de continuidade e contiguidade do filme com o *real*, de maneira a restituí-lo em sua abertura de sentido, mas, ao mesmo tempo, também constroem uma descontinuidade estrutural em relação ao percurso da narrativa. O real pode surgir por meio deles como interferência, interrupção e ruído na história das personagens.[110]

Em *Dez*, por exemplo, enquanto Mania dirige pelas ruas de Teerã conversando com seus passageiros, inúmeros conflitos de trânsito a distraem, interrompem seus diálogos, suspendem o desenvolvimento dos conflitos. Diferentemente dos filmes anteriores de Kiarostami, no que concerne à construção das personagens e da trama, há uma inversão em *Dez*. Se antes, nos anos 90, os filmes apresentavam-nos, em geral, personagens despidos de psicologia, de dramas passados, simplesmente em busca de um objetivo determinado e único, em *Dez*, ao contrário, há uma personagem psicologicamente densa, com inúmeros conflitos familiares ligados ao seu passado, mas sem objetivo dramático específico.

Em *Cópia fiel*, algo similar ocorre. Elle é uma personagem com diversas questões ligadas ao seu passado – algumas inclusive a aproximam em demasia de Mania (o filho que a enerva, por exemplo) – e também sem objetivo claro no presente, deambulando com James pela Toscana. Há uma cena em que Elle, dirigindo seu carro, depara-se com uma situação adversa na estrada e interrompe completamente o diálogo que travava com James para reclamar do trânsito. Tal cena é cópia da cena de *Dez* em que Mania, escutando sua amiga falar de problemas com o namorado, interrompe a conversa para gritar no trânsito.



Motoristas em embate com o real: *Dez* e *Cópia fiel*.

[110] Tal descontinuidade é uma das características do *delayed cinema*, estudado por Laura Mulvey (2006).

Em *Dez*, a inclusão dessas interferências remete à abertura de seu dispositivo. Ao mesmo tempo em que se trata de um dispositivo ultra-controlado (restrito a duas posições de câmera, a dez sequências, sempre com Mania no volante), ele é também muito propício à emergência do acaso (filmagem no trânsito, com câmeras digitais sem operadores, longos planos-sequência). Há uma verdadeira irrupção do real. Já em *Cópia fiel*, a impressão é de que esses acidentes e acasos são colocados com precisão e controle no interior da narrativa. Menos do que traços de irrupção do *real*, eles parecem apenas retardar o andamento da narrativa (o que é a narrativa desse filme se não uma sucessão de adiamentos para o inevitável término do dia?). São acréscimos descontínuos que representam justamente a contiguidade dos personagens com o mundo ao redor deles, mas não pelo viés da abertura do dispositivo do filme a esse mundo e sim por sua reconstrução.

Também nesse sentido segue uma série de outros detalhes que compõem o mundo que cerca os personagens. É o bebê para quem Elle esboça um sorriso enquanto caminha com James. É o homem tocando acordeão que incomoda James na praça. É a escada onde homens trabalham no meio do museu, que faz com que Elle e James mudem sutilmente de trajeto. Uma coleção de pequenos elementos, de pequenos incidentes que não chegam a interferir no desenvolvimento dramático da relação das personagens, mas que compõem ("poluem") o universo no qual eles circulam. Compondo um universo que, enfim, os ultrapassa. A utilização do plano-sequência, estudada por Kiarostami em *Com ou sem ordem?*, surge aqui como a forma de melhor integrar "realisticamente" o acaso do universo que ronda os personagens ao corpo narrativo do filme.

Ancoragem no espaço: abstrações e descontinuidades

Em paralelo à ancoragem na continuidade do tempo, expressa pelo plano-sequência, pela economia de elipses e pela elaboração de um universo rodeado de incidentes menores (e.g. a briga no trânsito), há uma inevitável ancoragem no espaço onde se filma: vilarejos da Toscana, na Itália. É esse o lugar real (e ficcional) onde se situa *Cópia fiel*. O fato de o filme ser filmado nessa região sugere um corte em relação aos filmes anteriores do diretor.

A Toscana italiana não é apenas o lugar de "exílio" de Kiarostami, o lugar que "não é o Irã". O interesse de Kiarostami pela Itália está longe de ser o de um cineasta neorrealista que busca a verdade das relações sociais desse lugar específico em um contexto determinado – o que é patente em outros filmes no Irã, como, por exemplo, em *E a vida continua*,

investigação cinematográfica sobre uma paisagem e sua população, terrivelmente abatida por um desastre natural. O que há de simbólico na Toscana é muito mais forte do que aquilo que há de material e concreto. Em um primeiro nível, trata-se de um local central na história do Renascimento, logo, um lugar privilegiado de vínculo à ideia de representação como janela.

Em um segundo nível, encontramos aqui uma referência à ambiência sentimental de filmes românticos que se passam na Itália. Nesse universo, a primavera toscana se destaca como clichê de cartões postais, carregada de um "sentimentalismo atmosférico" há muito banalizado pelo cinema. Apesar de haver um flerte com esse meio, Kiarostami dele se afasta: evita a paisagem do pôr-do-sol romântico, evita o *sightseeing*. A busca pela paisagem turística é o desejo constantemente frustrado de James, que fala, por exemplo, no carro, em abandonar as discussões para "aproveitar a vista". O turismo é o que James quer, mas o filme não lhe satisfaz: a "vista" não é "aproveitada" (estão sempre discutindo), os museus o cansam (Elle quer que ele veja as obras, as cópias, ateste seus valores), a igreja não lhe interessa (ele nem sequer adentra seu espaço), o restaurante é um fracasso (o vinho é péssimo e desistem de jantar).

Mais do que frustrar o universo "cartão postal" turístico da Toscana, o filme busca afirmar o seu caráter de "cópia". Se existe uma Toscana "original", não é ela que conhecemos através de Kiarostami (que nem sequer vive na Itália). Seu olhar sobre a Toscana é um olhar sobre um lugar do clichê, lugar em que o "original" se perdeu restando tão somente uma cópia, ou ainda, um simulacro, já que a cópia nem mais se refere a um original possível – lugar de turismo, infinitamente fotografado. O clichê (fotográfico) se sobrepõe ao real. Atentemos para as margens, para os ornamentos da realidade: o universo de figurantes que rodeiam os protagonistas é composto quase que exclusivamente por turistas. Poucos locais, talvez apenas algumas mulheres regando plantas, um casal de idosos, crianças que passam jogando bola em um beco. A maioria das pessoas que vemos circular por Lucignano são turistas, armados de suas câmeras fotográficas, ou recém-casados (também turistas), posando para câmeras fotográficas. A Itália é mostrada aqui como um lugar em que os "forasteiros" falam mais forte do que os seus habitantes. E são eles, os turistas, os responsáveis pela imagem do espaço, fotografando-o constantemente, ao fundo do quadro. Talvez a inferência sobre o turismo seja a maior aproximação de uma suposta "verdade" do contexto social do lugar. Mas muito diferente é, por exemplo, o filme de Rossellini, *Viagem a Itália*, em que, apesar do foco ser, muitas vezes, o turismo do casal protagonista, há constantemente um embate entre o mundo local, católico, italiano e camponês, com o mundo burguês dos

estrangeiros. Em *Cópia fiel*, o mundo é quase que exclusivamente dos estrangeiros. E o olhar sobre ele, é o olhar de um iraniano.

Podemos ir mais longe e ultrapassar a simples ligação entre mundo de cópias e turismo fotográfico para tocar mais profundamente no terreno do simulacro[111]. Mario Perniola, em suas investigações sobre o simulacro, dará particular atenção ao mundo romano, que, para o autor, está além das oposições que marcam o mundo grego entre arte como verdade e arte como mentira; está além, portanto, dos problemas da cópia e do original (Perniola, 2000, p. 221). Tal constatação do autor provém, em parte, do fato de que o primeiro artista de quem se fala na história de Roma, o ferreiro Mamúrio Vertúrio, ter realizado um trabalho que é, em si mesmo, a dissolução das dicotomias entre verdadeiro e falso. Vertúrio teria sido convocado pelo rei Numa para replicar um escudo de bronze que caíra do céu, mandado pelos deuses para salvação da cidade, assolada, à época, por uma peste. As réplicas teriam a função de confundir inimigos que desejassem roubar o escudo original. O ferreiro realizou onze cópias perfeitas do escudo e, uma vez terminado o trabalho, o próprio rei Numa não foi capaz de distinguir o original. Perniola destaca: "a arte do ferreiro Mamúrio não é, portanto, uma criação original, independente e autônoma, nem a imitação falsificadora do modelo divino, mas uma repetição tão exata que anula o protótipo ao mesmo tempo que o preserva" (2000, p. 222).[112]

Ainda que o território do filme de Kiarostami seja a Toscana e não Roma, ou seja, um espaço que se vincula historicamente muito mais ao Renascimento do que à Antiguidade, a história do "primeiro artista romano" é emblemática em relação a *Cópia fiel*. Os dois casos – Kiarostami e Mamúrio – mostram que a arte não se vincula à pura criação original e nem tampouco a uma imitação falsificadora.

---

[111] Cabe aqui um pequeno adendo a respeito do múltiplo conceito de simulacro que tantas vezes assume conotação negativa. Em "Platão e o simulacro", Deleuze (2007, p. 259-271) mostra que, segundo as distinções platônicas, o simulacro não seria simplesmente uma falsa cópia, mas algo que coloca em questão a própria noção de cópia. Ele seria um cópia sem semelhança (muito mais do que uma cópia da cópia); em termos platônicos, é uma cópia que não passa pela Ideia. Ainda segundo Deleuze, o "simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução" (p. 267). O filósofo Mario Perniola (2000, p. 141), por sua vez, fala do simulacro como imagem sem identidade, como instância que "marca o momento em que a ficção deixa de ser niilista sem, no entanto, restaurar a metafísica." Niilista seria, pois fadada à eterna não coincidência com um suposto original; sem restaurar a metafísica, pois não afirma um valor anterior (Ideia) que a justifique como cópia. Nesses termos, aproximamo-nos muito do jogo de *Cópia fiel*, jogo da potência da ficção, de sua extrema plasticidade na configuração das (não) identidades das personagens, em que o "original" se perde. É ainda Perniola quem diz: "Chega-se ao simulacro não por imitação, mas por um mimetismo vertiginoso graças ao qual o que é espúrio, derivado, replicado, se liberta do autêntico, do originário, do único" (2000, p. 26).

[112] É curioso também o fato de que uma das esculturas atribuídas a Mamúrio Vertúrio seja justamente do deus Vertumno, o qual era capaz de assumir toda e qualquer identidade (Perniola, 2000, p. 214), uma espécie de poder que também é concedido aos personagens de *Cópia fiel*.

Para além disso, o universo romano de simulacro que Perniola descreve tem outros pontos de contato com o filme. O autor fala da antiga cidade de Roma como uma cidade simulada, no sentido de não possuir identidade de origem. O autor lembra que inclusive o fundador de Roma, Rômulo, era de outra região. Assim, a cidade não nasce de laços tribais já existentes, mas de uma "reunião dos sem-pátria" (2000, p. 224).

Ora, algo dessa ideia de "reunião dos sem-pátria" subsiste em *Cópia fiel*, filme em que uma francesa e um inglês interagem na Toscana. Qual seria a identidade desse mundo? Ishaghpour fala da Toscana como local "neutro, mas universal e emblemático em relação à arte" (2010, p. 30), provavelmente tendo em vista o Renascimento artístico. Mas mais do que isso, é o lugar de uma falta de identidade de origem. Para Ishaghpour, o exílio de Kiarostami se cola a esse universo sem identidade.

Porém, tendo tudo isso em vista, o que de fato podemos ver desse espaço onde se passa o filme? Muito pouco, na realidade. Em primeiro lugar, há uma forte ausência de longos planos gerais contemplativos de paisagem em *Cópia fiel*. Raramente o filme se distancia de seus protagonistas e os vê ao longe, imersos na paisagem. É a medida da figura humana que organiza a espacialidade dos planos e pouco nos afastamos deles. Não há nem a vista para a paisagem e nem uma noção de que é a "arquitetura das ruas" que organiza a montagem e a decupagem (como em *O pão e o beco*): consequência, em parte, do predomínio da câmera na mão. Em segundo lugar, o filme não busca enxergar os processos políticos, econômicos e sociais da realidade à sua volta; processos de uma realidade que, nos filmes feitos no Irã, quase sempre forçavam sua entrada na imagem.[113] Apreendemos, portanto, o espaço em *Cópia fiel* pelas "margens" dos planos; o filme não se volta diretamente a ele. No centro, sempre estão os personagens, a ficção. Raramente, há um plano geral.

E é em um plano aparentemente voltado para os rostos das personagens que surge, como que por acaso, a primeira (e quase única) grande paisagem do filme. Quando James e Elle entram no carro, após saírem de sua loja de antiguidades, a câmera os enquadra frontalmente pela frente do parabrisa. O carro parte e acompanhamos o diálogo do casal enquanto dirigem sem rumo pelas ruelas da cidade (ainda não decidiram ir para Lucignano). O plano dura mais de quatro minutos, sendo que somente em seu início é possível distinguir

---

[113] As dinâmicas da realidade social dos lugares em que Kiarostami filma surgem em sua obra ora de maneira gritante, em primeiro plano – reorganização das vidas pós terremoto (*E a vida continua*), diferenças incontornáveis entre classes sociais (*Através das oliveiras*), força e fragilidade da mulher no contexto urbano de Teerã (*Dez*) –, ora nas margens do filme – modernização vista criticamente e representada pelas janelas de alumínio que chegam para substituir as janelas de madeira em Koker (*Onde fica a casa do amigo?*), trabalhadores em busca de emprego à beira da estrada (*Gosto de cereja*), mistura étnica no Irã (*Gosto de cereja*, *O vento nos levará*) etc.

com clareza os rostos das personagens, pois muito rapidamente eles são encobertos por reflexos que surgem no parabrisa. São esses reflexos, misturados à imagem dos rostos de Elle e James e da rua que se afasta, entrevista pelo parabrisa traseiro, que compõem a primeira paisagem da Toscana em *Cópia fiel*. O filme, talvez por demais auto-consciente de sua ficcionalização, opta por incluir a paisagem, nesse primeiro momento, primordialmente através da reflexão em lugar da transparência. Aqui, a janela é também espelho.

Paisagem: reflexo em movimento

Mas a função do espelhamento não é tanto a de duplicar o mundo, refletir o *eu* das personagens ou abolir o fora de campo, ainda que este último aspecto esteja aqui parcialmente contemplado[114]. O que está em jogo aqui é a expansão do olhar para a paisagem, tateando o espaço, voltando-se para o mundo que cerca os personagens. Se nas cenas em que os personagens simplesmente caminham pelas vielas, o mundo surge nas margens da ação dramática, aqui há uma inversão: por mais que estejamos voltados para a ação dramática no interior do carro, o mundo invade a cena e a ela se sobrepõe, literalmente.

Reflexos em vidros de carros são recorrentes na história do cinema. Aqui, contudo, chamam a atenção pois representam uma espécie de "sacrifício" da imagem dos atores em benefício dos reflexos. Muitas vezes, a direção de fotografia almeja uma convivência harmoniosa, em composições desse tipo, entre os reflexos e os rostos de quem está atrás do

[114] Não podemos dizer que o contracampo daquilo que eles estariam vendo esteja posto na própria imagem, pois a vista da paisagem urbana, que vemos pelo reflexo, é deslocada, volta-se para os topos dos edifícios (dada a inclinação do vidro que a reflete). É uma vista em *contraplongée*, sobreposta a uma vista frontal das personagens.

vidro, ainda mais quando há diálogo em cena. Aqui, os rostos se perdem constantemente, engolidos pelo céu e pelos prédios refletidos no vidro.

Curiosamente, Luca Bigazzi, diretor de fotografia do filme, comenta que a escolha por não realizar uma intervenção na iluminação do carro (nem bloquear os reflexos e nem manter uma iluminação constante a fim de evitar mudanças de diafragma) resulta em uma imagem menos "falseada". Para Bigazzi, uma cena com *camera-car*[115] muitas vezes soa demasiadamente artificial, problema que ele acredita ter contornado na cena em questão.[116] Assim, há uma afirmação de *realismo* e de *veracidade* na elaboração técnica da cena (pelo menos segundo o diretor de fotografia do filme).

Além disso, é a realidade propriamente que está em jogo na imagem da cena. Afinal, o que vemos é a realidade do mundo exterior passar por cima das personagens: tentativa do filme de embaralhar as tramas da ficção narrativa com o mundo, com a paisagem local. Para o crítico Pedro Henrique Ferreira, o filme cria "composições onde, apesar de ressaltar o objeto central e propulsor, e organizar a perspectiva a partir dele, a realidade caça suas brechas para lhe invadir" (Ferreira, 2011), frase que resume, de certa forma, a cena em questão (além de se remeter aos incidentes de acaso que comentamos acima).

Na gênese e no resultado, portanto, haveria nessa cena uma afirmação da realidade. Entretanto, é impossível escapar *totalmente* para a realidade, e esta "invade" a imagem já como algo *em relação* à ficção, *em relação* à construção. O fato de surgir por reflexos apenas reforça tal perspectiva: a paisagem em fricção com a cena dramática. Mais do que isso, o compromisso com o *real* da filmagem, ao evitar a aparência "falsa" de um *camera-car*, resulta em uma das imagens mais estilizadas do filme, no sentido de uma explícita complexidade visual, em que há forte interação entre diferentes planos, entre elementos fixos e elementos em movimento; cria-se um jogo entre as linhas e contrastes acentuados dos prédios contra o céu com a penumbra dos rostos no interior do carro. Há uma inevitável ênfase no caráter plástico do plano justamente em um momento de se voltar à realidade da Toscana, de não "falsear" a cena cinematograficamente.

O reflexo do parabrisa nos oferece, plasticamente, uma paisagem recortada, fragmentada, evanescente na medida em que o carro a percorre. Ao mesmo tempo, essa paisagem, por mais efêmera que seja, é responsável por "engolir" as personagens, cuja

---

[115] O *camera-car* é um carro completamente adaptado para filmagem. Ele permite posicionar a câmera em vários lugares ao redor do carro, apoiada em uma estrutura que puxa o carro. Também permite, além de iluminar a cena com refletores, cobrir completamente o parabrisa (e colocar a câmera na frente do motorista) já que o carro está sendo "guinchado" e não dirigido.

[116] Cf. Apêndice, infra.

imagem se dissolve nos claros e escuros dos reflexos. Da transparência e da reflexividade do vidro, perdemos a clareza da visibilidade e mergulhamos num jogo quase abstrato de linhas, planos, claros e escuros. Com o nosso olhar podemos escolher se voltamos nossa atenção para os rostos ou para o reflexo da paisagem. De certa forma é o mesmo princípio da cena em que Binoche, sentada no restaurante, olha alternadamente para si própria no reflexo ou para a festa do outro lado da janela. O que sucede à personagem ali, recai agora sobre o espectador, com a diferença de que ela, personagem, transita num universo ficcionalmente tridimensional e nós, espectadores, devemos alterar a atenção entre fundo e reflexo em uma única superfície bidimensional: a imagem projetada.

Segundo Ishaghpour (2012, p. 97), a ambiguidade entre transparência e superfície (ou opacidade) que encontramos na própria imagem cinematográfica manifesta-se pelo uso de reflexos em vidros. E que essas duas funções – transparência, superfície – combinam-se principalmente nas cenas de carro em Kiarostami.[117] O próprio Kiarostami já relacionou diretamente o vidro do parabrisa a uma tela de cinema mais de uma vez. Em entrevista à revista *Cahiers du cinéma*, considerando a própria imagem que surge no reflexo, ele diz: "(...) a janela do carro é grande e, além disso, como numa tela de cinemascope, reflete o movimento" (Toubiana, 1997 apud Bernardet, 2004, p. 40). Em entrevista para a revista *Positif*, pensando no potencial do carro para seu processo de criação: "[no carro] ficamos diante de uma tela enorme constituída pelo parabrisa que nos oferece um interminável *travelling* cinematográfico. Em uma subida, a vista lhe é subtraída. Em uma descida, você descobre a paisagem" (Ciment; Goudet, 1997, p. 83). E, novamente para *Positif*: "Ao volante, estamos como no cinema, com uma tela em cinemascope diante de nós, duas telas laterais e a possibilidade de realizar um *travelling* extraordinário no meio da natureza" (Goudet, 1999 apud Bernardet, 2004, p. 40).

Compreender essa dupla natureza da imagem projetada (profunda e ao mesmo tempo superficial) permite o desenvolvimento de uma relação infinitamente plástica com o espaço no qual se filma. Ou seja, permite que o espaço se torne algo sobre o qual o diretor possa criar livremente, ao invés de se constituir em um lugar real a ser ou acessado ou copiado. Informações dos bastidores das filmagens ajudam-nos a compreender um pouco o grau de desprendimento de Kiarostami em relação à concretude tridimensional do espaço real no qual está inserido. Luca Bigazzi, por exemplo, comenta alguns dos truques do processo de filmagem:

---

[117] Esse comentário de Ishaghpour é tecido tendo em vista o filme *Um alguém apaixonado* (2012), filmado por Kiarostami em Tóquio, no Japão.

> *Cópia fiel* possui, talvez, a *mise en scène* mais difícil, complicada e falseada que eu já filmei. Abbas fingia rodar apenas em um vilarejo da Toscana, mas na realidade rodou em diversos lugares, diversos vilarejos. Assim, cada porta leva a um outro lugar, cada parede a um outro vilarejo. Havia quartos ligados [na montagem] a lances de escadas de outros espaços. (...) As escadas que levam à loja de antiguidades: as escadas estavam em outro lugar, outro vilarejo. E a loja era uma loja completamente diferente. E as ligações entre as diferentes locações é estritamente realista. E às vezes Abbas fazia fotografias de um muro de um vilarejo com sua câmera e imprimia a fotografia com o enorme muro sobre um muro de outro vilarejo pois queria que as esquinas tivessem o mesmo fundo, com pedras, talvez... Assim, tudo, tudo... O bar onde [os personagens] conversam não é um bar. O quarto não é um quarto, não é um quarto de hotel. E a porta da frente do hotel não é a verdadeira. E as escadas não são as escadas do hotel.[118]

Se os planos-sequência atestam até certo ponto um comprometimento com a realidade do evento fílmico, os cortes entre eles elaboram um espaço completamente abstrato, ainda que as ligações entre as locações sejam, diegeticamente falando, "estritamente realistas". A impressão que temos ao ler esse depoimento é que a Toscana torna-se um enorme estúdio, uma Cinecittà fundida com o mundo "real". A liberdade com que Kiarostami trabalha na montagem a "geografia criativa"[119] é tão exagerada a ponto de parecer não mais que uma provocação solitária, uma brincadeira feita consigo próprio, em busca da falsificação mais realista.[120]

Esse procedimento não é novo. Ele atesta um controle muito consciente do diretor em relação às imagens que deseja para seu filme; expressão, talvez, de seu lado pintor.[121] E colar uma fotografia enorme sobre uma parede não parece uma interferência tão grande sobre a

---

[118] Cf. Apêndice, infra.
[119] Termo de Lev Kuleshov para designar a construção de um espaço fílmico que não existe na realidade. Segundo Pudovkin: "Pela junção dos diferentes pedaços [de celulóide] o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real" (Xavier, p. 69, 2003).
[120] O jogo das "falsas" locações não transparece no filme para o espectador.
[121] Kiarostami formou-se na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Teerã.

realidade da paisagem quanto construir um caminho em ziguezague em uma pequena montanha no Irã, como o fez para *Onde fica a casa do amigo?*.[122]

É Kiarostami quem diz, à respeito de Koker,[123] que o lugar se tornou sua Cinecittà pessoal. Lá, ele pode, entre outras coisas, derrubar paredes e trocar portas de lugar (Ciment; Goudet, 1995, p. 18). Kiarostami está, pois, acostumado a falsear o espaço real. Ou melhor, a construí-lo: a derrubar casas, abrir caminhos, erguer escadas etc. O ziguezague que criou para o filme de 1987 ressurge no filme de 1992, mas daí não se pode mais dizer que a trilha foi construída *para* aquele filme. Ela já estava na paisagem, como lastro de um outro filme que ali foi feito. Kiarostami, portanto, não apenas busca o real, mas o constrói *in loco*. Se construir um caminho em uma montanha constitui uma interferência no espaço tridimensional da paisagem, cobrir um muro com uma fotografia é uma interferência muito mais direta na superfície do filme do que no espaço real (o falseamento só funciona plenamente visto de determinados ângulos, captado por determinadas lentes).

Essa percepção aguda do caráter de superfície do filme, de que ele não necessita captar um espaço real para constituir um espaço ficcional realista, é sintomática de toda a proposta formal e conceitual de *Cópia fiel*. "Forget the original, just get a good copy"[124] é o título (bastante publicitário) da edição inglesa (original?) do livro de James Miller. Para que reconstruir o espaço real da Toscana se, falseando-o, já se obtém uma imagem suficientemente crível? Mais do que isso, já se obtém a imagem *do* filme:

> "Um filme tem sua própria geografia", comenta Kiarostami. "Até mesmo em *O vento nos levará*, é verdade que eu transformei completamente o vilarejo, mas isso é algo que você, espectador, não pode e talvez não deva notar – *é* o vilarejo do filme, a verdade do filme, que não é necessariamente a verdade do lugar." Em *Cópia fiel*, ele acredita que a "Lucignano que vocês verão no filme é finalmente mais real que a Lucignano tal qual vocês a vêem aqui com seus próprios olhos" (Romney, 2009, p. 42).

Um procedimento similar ao de encobrir um muro com uma fotografia de um outro muro, procedimento de ilusão que aparece um tanto acanhado e, por isso mesmo, bem sucedido em *Cópia fiel* (só temos conhecimento dele por informações extra-fílmicas; o

---

[122] Alain Bergala sugere, inclusive, que Kiarostami faz indiretamente arte contemporânea nesse filme, pensando o caminho em Z como uma obra de *land art* (Bergala, Païni, Pras et. at., 2007, p. 20).
[123] Região onde filmou *Onde fica a casa do amigo?*, *E a vida continua* e *Através das oliveiras*.
[124] Em português, "esqueça o original, apenas pegue uma boa cópia".

espectador não deve notar o falseamento!), é explicitado em uma instalação do diretor intitulada "The forest without leaves"[125]. Formada por um série de postes revestidos com montagens de fotografias de troncos de árvore, a instalação sugere o espaço de uma floresta de árvores "lisas": as fotografias fazem com que os postes pareçam de fato árvores, mas sem relevo nenhum nos "troncos". Em volta da instalação, espelhos multiplicam essas árvores de mentira, criando outras mais virtuais. Acima delas, um teto de luz impede a vista de chegar às copas das árvores, como se nuvens estivessem abaixo delas.

Dominique Païni (Bergala, Païni, Pras et al., 2007, p. 72) fala dessa obra como uma interrogação sobre a ilusão plana da representação cinematográfica, com a diferença de que aqui o espectador é convidado a caminhar no seu interior, a estar presente nesse mundo. Tal "dispositivo teórico", curiosamente, Païni já vê prefigurado no cinema de Kiarostami na própria figura do carro de que falamos antes, na visão planificadora do parabrisa (p. 74).

É por essa "ilusão plana da representação cinematográfica" que Kiarostami pode brincar com fotografias de muro sobrepostas a outros muros. Ainda que "lisa", tal superficialidade da fotografia se funde com a superficialidade da própria imagem de cinema projetada, ocultando seu falseamento. Esse procedimento condiz não apenas com o filme, em sua "planitude" material, mas com o próprio espaço da Toscana que o filme constrói, espaço mais abstrato do que concreto.

O que "A floresta sem folhas" cria é um mundo-simulacro em que as "cópias" de árvores não têm mais valor em relação a um original. São puras cópias que adquirem valor próprio na medida em que servem de espaço real (uma floresta por onde caminhar). A Itália de *Cópia fiel*, por sua vez, distante de uma ideia de originalidade, é o espaço real onde os personagens circulam, vivem, interagem. Não é à toa que a "A floresta sem folhas" lembra o "jardim da falta de folhas" do poema persa que James cita em certa cena do filme: "The garden of leaflessness, who dares say that it isn't beautiful?".[126]

---

[125] Em português, "A floresta sem folhas".

[126] Verso de difícil tradução, pode ser lido como "O jardim da falta de folhas, quem ousa dizer que não é lindo?". O poema é de autoria de Mehdi Akhavan Sales (1928-1990). Na cena em que James cita esse poema, ele acaba de entrar na praça da estátua. É com extrema precisão que a câmera revela, no exato momento em que ele começa a falar sobre flores, frutos e árvores, o espaço ao redor, permeado de vasos de plantas com uma mulher regando-os. A citação do poema persa é a única referência direta ao Irã no filme.

The forest wihtout leaves, no Victoria & Albert Museum (Londres)

No contexto em que James cita o poema, ele e Elle conversam sobre as transformações de uma relação a dois. O "jardim da falta de folhas" é como o fim de uma "primavera" da relação amorosa, mas que nem por isso é desprovido de beleza. Podemos, porém, estimulados pela comparação com a instalação de nome semelhante, ampliar a noção de falta de folhas a uma espécie de "falta de originalidade", mas que nem por isso significaria uma falta de realidade. Por mais que Elle e James sejam fictícios, inventados a cada momento em que agem, eles possuem uma certa realidade. Por mais que a geografia de todo o espaço seja elaborada a partir de abstrações (junção de diferentes vilarejos, fotos sobrepostas aos muros etc.), ela de fato constrói um universo onde os personagens vivem e circulam (assim como é possível circular pelas falsas árvores da instalação). E é particularmente curioso que Kiarostami, construindo esse universo de pura ficção, mergulhado nos falseamentos, em uma geografia abstrata, mostre-se bastante suscetível à realidade de Lucignano, incorporando elementos locais à narrativa. Ele incorpora não apenas uma igreja ou um museu reais, mas a própria exposição que acontece em determinado museu, como, por exemplo, no caso da árvore dourada (novamente, a árvore).

De um lado, a troca concreta entre filme e realidade. De outro, a fabricação de um espaço abstrato, puramente fílmico. Essa dupla engrenagem impulsiona a própria máquina de montagem do filme. É assim que os blocos de plano-sequência, ao serem colados um após o outro, ressignificam-se e constroem um espaço que os ultrapassa. É essa mesma engrenagem que serve de motor a muitas cenas com diálogos em campo-contracampo na filmografia de Kiarostami – recurso no qual a montagem está inevitavelmente presente. *Gosto de cereja* é

um caso emblemático. Nesse filme, o personagem do Sr. Badii dá carona a três pessoas diferentes. Com cada uma delas ele manterá um diálogo filmado estritamente em campo-contracampo, não havendo jamais plano de conjunto.[127] Como vimos antes, os personagens que contracenam no filme nunca chegaram a se encontrar no *set* de filmagem. Kiarostami "interpretava" seus interlocutores no fora de campo, fazendo o papel ora do Sr. Badii, ora de um passageiro. Ao mesmo tempo em que há esse total falseamento do espaço cênico, Kiarostami busca filmar o "acontecimento real" da filmagem sobre os corpos de seus atores. Em determinada cena desse mesmo filme, por exemplo, o diretor escondeu um faca "ensanguentada" com tinta vermelha (!) no porta-luvas do carro; durante a filmagem pediu para o ator, no banco do passageiro, pegar-lhe um cigarro no interior do porta-luvas. O desejo era capturar na câmera uma emoção *verdadeira* de pavor em seu rosto ao ver a faca manchada de "sangue" (Pessuto, 2011, p. 190).

No caso de *Cópia fiel*, o campo-contracampo frontal já define, de saída, que os atores não contracenam entre si. É a elaboração perfeita de um espaço ficcional abstrato. Porém, Kiarostami insiste em criar abertura para o "real" da filmagem, mesmo diante de uma decupagem de tal tipo, mesmo a partir de um de seus roteiros mais fechados. O diretor afirma, em entrevista:

> (...) quando filmamos a cena do restaurante, usamos uma grande mesa de quatro lugares e colocamos Juliette [Binoche] e William [Shimell] sentados na diagonal um em relação ao outro, cada um de frente para uma câmera que estava próxima do outro. Então, enquanto não podiam se olhar, pelo menos eles poderiam ter um diálogo verdadeiro, ouvir o outro e responder imediatamente (Andrew, 2010, p. 39).

Aqui se funde a vontade de filmar um "diálogo verdadeiro" com a necessidade estética de que os atores olhem para a câmera. Criou-se, portanto, um esquema cênico a partir de uma mesa de quatro lugares: dois para os atores, dois para as câmeras. Uma construção híbrida, misturando o dispositivo de *Dez*, em que havia duas câmeras para registrar o diálogo real, com o resultado de *Gosto de cereja*, em que o campo-contracampo cria um espaço cênico totalmente separado da realidade (os personagens jamais se encontraram fora da ficção do filme).

---

[127] O fato de nunca aparecerem juntos num mesmo enquadramento dentro do carro contribui para a sensação de terrível isolamento que acomete o Sr. Badii (Elena, 2005, p. 128).

Convocamos aqui algumas informações de bastidores que, por mais que não estejam impressas na obra (o espectador não deve percebê-las), contribuem para nos aproximar do projeto conceitual de *Cópia fiel*. O projeto do filme consiste, pois, em jogar com uma ficção completamente ficcional ("pleonasmática"), e com a presença concreta no mundo – o plano-sequência, o incidente, a paisagem. O filme se propõe como uma janela para um real que se tornou simulacro e que, nem por isso, deixou de ser belo. Atenta-se para a plasticidade da superfície dessa realidade cinematográfica. E o espaço torna-se superfície ao se transformar em filme. *Cópia fiel* trabalha isso em sua gênese, mas também em suas imagens. O fato de que a grande cena "paisagística" do filme surja fundida aos rostos das personagens caminha nesse sentido. O ver "através da janela" se confunde com o próprio "ver a janela", ver o enquadramento do parabrisa, ver a superfície do filme, ver que não há folhas nesse jardim, mas que há, sim, jardim.

O original: da natureza à palavra

O prosseguimento da sequência do carro dá à relação do filme com a paisagem novas cores. Após rondar por um tempo sem objetivo,[128] Elle puxa o freio de mão e pergunta a James aonde ele quer ir. No momento em que pára o carro, saímos do plano de conjunto frontal com seus reflexos e passamos a uma decupagem que alterna campo e contracampo entre a motorista e seu passageiro. Tendo decidido rumar para Lucignano, Elle sai da cidade em que estão (Arezzo) e pega a estrada.[129] Discutem sobre cópias e obras de arte, a partir de comentários sobre a vida "simples" de Marie, irmã da protagonista a quem ela constantemente critica. Querendo encerrar a discussão, James fala em "aproveitar a vista". Nesse momento, saímos da alternância do campo-contracampo e vemos a estrada, a partir do parabrisa do carro, em um plano oposto em 180º ao plano de conjunto do casal com os reflexos no vidro. A estrada está bastante alta em relação ao fundo, o que poderia fazer com que víssemos a paisagem das montanhas e vilarejos ao longe. Porém, eles estão parcialmente obstruídos por sucessivos ciprestes plantados ao longo da estrada. Vemos mais o asfalto da estrada, cercada por um muro à direita e ciprestes à esquerda, do que a paisagem ao fundo. E logo que esse

---

[128] Quando Elle fala que estão "apenas rondando sem objetivo" (no original, "*just meandring around with no goal*"), James parece gostar da situação: "Para mim está bom; intencionalmente sem rumo" (no original, "*That's fine with me*; *intentionally aimless*).

[129] Como um padrão no filme, cabe sempre a Elle a decisão de para onde ir, o que fazer, sobre o que falar. Ela tem relativo controle das situações – se não de seu desenvolvimento, pelo menos de sua instauração.

plano surge, James, em *off*, decide retomar a discussão com Elle. Corta-se em seguida de volta para o campo-contracampo, não havendo tempo para contemplar a paisagem.

Em verdade, passando rapidamente atrás das janelas laterais que vemos nos campos e contracampos das personagens, a paisagem está sempre ali. E mesmo que borrada pela velocidade do movimento e fora de foco, ela dá vista para o mundo. Ela nos mostra algo do *real* daquele espaço. Conseguimos inclusive perceber através de sua vista parcial uma transformação do entorno conforme o carro prossegue seu trajeto (cidade-estrada-vilarejo). Daí um dos interesses de Kiarostami pelo uso do carro: o mergulho no mundo.

Há inúmeros outros interesses (processuais, plásticos, cênicos) envolvidos em construir sequências dentro de carros.[130] Jean-Claude Bernardet (2004, p. 39-43) compilou alguns depoimentos do diretor que ressaltam seu gosto por filmar dentro de automóveis. Entre eles, destacamos que Kiarostami fala do carro como liberdade e coerção simultaneamente,[131] o que sintetiza muito dos outros de seus depoimentos a esse respeito. O carro torna-se um *dispositivo* que envolve uma encenação determinada, na qual os atores não precisam trocar olhares, o silêncio não é necessariamente constrangedor, há abertura para interação com o ambiente externo, a paisagem das janelas encontra-se em constante transformação (em oposição à fixidez da janela de uma casa) e, ao mesmo tempo em que há um isolamento em relação ao mundo, há uma inevitável suscetibilidade ao seu exterior.[132]

Assim, é dentro desse *dispositivo* que podem se desenrolar as discussões entre Elle e James, conversas de estranha intimidade para pessoas que acabaram de se conhecer. O carro é o espaço que força uma proximidade entre desconhecidos (motivo recorrente em Kiarostami). E força-os também a olhar para o exterior, para a paisagem. Essa paisagem, enquadrada pelo parabrisa (ou refletida por ele), vira motivo de discussão dos personagens.

Em determinado ponto, eles falam sobre arte pop e sobre como o deslocamento de um objeto cotidiano para o museu muda nossa percepção do objeto. James, em seguida, aponta para os ciprestes na estrada e fala sobre como eles são autênticos, originais, belos. James fala deles como obras de arte, mas lembra que eles não estão no museu, então não são vistos como obras de arte. Há uma simplificação nesse raciocínio sobre o pop e a transfiguração do lugar

---

[130] Conforme vimos no capítulo anterior, o carro foi uma maneira de Kiarostami construir cenas de intimidade sem se voltar a interiores (como uma casa) – o que, no Irã, serviu, entre outras coisas, para contornar a censura que obrigava o uso do véu às atrizes mesmo em cenas domésticas (inverossímeis por conta disso, já que em casa e em família, as mulheres não são obrigadas a cobrir a cabeça).

[131] "Nos meus filmes, o carro é ao mesmo tempo uma liberdade e uma coerção, tanto para mim quanto para meus personagens" (Ciment; Goudet, 2002 apud Bernardet, 2004, p. 43).

[132] Todos esses aspectos encontram-se, no limite, em *Dez*.

comum[133] de um objeto, dada a rapidez com que ele é enunciado, mas é interessante notar que, tão logo James começa a falar sobre ciprestes, voltamos a ver o plano da estrada, pelo parabrisa. A estrada, ainda margeada por ciprestes, agora corta uma extensão de campo plana. A vista abrange uma área maior. Enfim, vemos, influenciados pelo comentário que ouvimos de James em *off*, a estrada e seus ciprestes.

James fala dos ciprestes como originais, antigos, naturais, mas o que vemos é uma fileira de repetidos ciprestes que passam conforme o carro avança. Não atentamos para a singularidade existente das árvores, mas sim para a sua repetição, ao longo do trajeto. Não se trata de um bosque de oliveiras, como é o caso em *Através das oliveiras*, espaço idílico-metafórico (um éden, onde o casal se faz Adão e Eva[134]) no qual os personagens se perdem, fundindo-se à paisagem. Não se trata tampouco de destacar uma árvore específica na paisagem, como no topo da montanha em *Onde fica a casa do amigo?*; ao pé da tumba em *Gosto de cereja*; ou nas fotografias estáticas do diretor – árvores que adquirem potencialmente uma simbologia cósmica.[135] A paisagem, em *Cópia fiel*, fica impregnada do caráter de simulacro: mundo de cópias (conforme os infinitos espelhamentos), mesmo quando se busca o original. Em paralelo, a árvore singular que existe em *Cópia fiel* é a árvore dourada dentro do museu; árvore "falsa", por excelência.

Ainda assim, a cena dos ciprestes apresenta um desejo por originalidade que quase se confunde com um desejo pela natureza e por uma suposta simplicidade. Marie, personagem ausente, encarna essa figura da simplicidade que deflagrou as discussões de Elle e James sobre cópias, originais e ciprestes. Sucessivas vezes rememorada por Elle nos diálogos, sua irmã Marie é uma mulher que prefere joias de mentira a joias verdadeiras; ela é casada com o "homem mais simples do mundo", um gago; ela prefere as coisas funcionais e diretas (um fogão elétrico, por exemplo, "mais seguro, mais fácil" que um fogão a gás). James parece adorar Marie e invejar não somente a sua "simplicidade" natural (o que ele inveja também nas crianças), mas também a sua crença leve e natural no valor da cópia. Não é à toa que nessa

---

[133] Expressão de Arthur C. Danto, que dá título a um de seus livros. Richard Porton (2010), em crítica ao filme, nota a incorporação da teoria de Danto no discurso de James, feita de maneira um tanto pedante e imprecisa. Aaron Cutler (2010), por sua vez, chega a afirmar que o personagem de James é grosseiramente modelado a partir de Danto.

[134] Esse caráter de Éden de um bosque de oliveiras é sugerido por Alberto Elena (2005, p.113), que comenta também o fato de a oliveira ser uma árvore sagrada na cultura islâmica.

[135] Ishaghpour destaca a árvore isolada na colina como motivo recorrente em Kiarostami. O autor fala enigmaticamente em "árvore cósmica, vínculo da terra e do céu, eixo do mundo nas antigas mitologias... agora a árvore talvez seja o que nos restou..." (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 89). Kiarostami, ao comentar a recorrência de árvores isoladas em sua obra fotográfica, afirma: "(...) naturalmente, uma árvore sozinha é mais árvore do que muitas árvores. (...) Quando se tem tanta árvore alinhada de um lado a outro, já não se veem as árvores. Vê-se outra coisa que transmite um outro conceito." (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 186).

cena, em que se defende uma certa simplicidade de estar presente no mundo, a paisagem deixe o reflexo para ser vista "através" do vidro transparente.

Mas haveria uma representação da paisagem completamente livre de sua superfície? Haveria a possibilidade da janela ser apenas um "ver através", pura transparência, acesso direto ao "original" que James parece almejar? Kiarostami vislumbrou (utopicamente?) essa possibilidade não no cinema, mas em suas fotografias estáticas de natureza. É através de fotos de paisagem campestre que Kiarostami erige uma janela transparente visando eliminar por completo a ficcionalização, a manipulação, a construção, a moldura, a história. Cabe aqui um desvio por sua trajetória de fotógrafo a fim de melhor compreendermos o sentido de "real" e de "original" para o diretor, e de como esse sentido liga-se à ideia de natureza.

Kiarostami começou a tirar fotos logo após a Revolução Islâmica, ocorrida em 1979. Nos meses que se seguiram à Revolução, o aiatolá Khomeini interditou toda a produção cinematográfica iraniana. Kiarostami, que produzia seus filmes no Irã através do KANUN, ficou impossibilitado de filmar logo após a Revolução. Diante de tal cenário, decidiu, levando uma câmera fotográfica consigo, realizar uma viagem sozinho pelo interior do Irã. Ali, conta, surgiram suas primeiras fotografias, a partir de um encontro solitário com a *natureza* (Kiarostami, 1999, p. 6-7).

Youssef Ishaghpour elabora inúmeras reflexões em torno das fotografias de Kiarostami. Para ele, nessas imagens, pressente-se o "inteiramente outro" da natureza:

> Sua beleza, a aparição de seu enigma, o visível de seu invisível aparecem para o homem como sua própria negação. Nela, ele vê sua própria ausência: a natureza, com o indizível de seu mistério, tendo existido antes dele e lhe sobrevivendo, dispensa-o perfeitamente (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 90).

Em seguida, Ishaghpour condiciona a aparição do "inteiramente outro", desse enigma de alteridade e indiferença da natureza em relação ao homem, "à discrição, à distância, ao silêncio daquele que vai ao seu encontro" (p. 90). Kiarostami, que parte solitário em exílio da vida citadina para fotografar a paisagem campestre, encaixa-se nessa descrição, conforme podemos vê-lo trabalhando em seu filme *Roads of Kiarostami*. O exílio é parte fundamental desse trabalho. O olhar de Kiarostami para a paisagem é o olhar de alguém que não pertence àquele lugar, àquele mundo. Para Ishaghpour, a paisagem, como tal, só existe para quem está

apartado dela.[136] Ecos dessa sensação encontramos na postura, em *Cópia fiel*, de James em relação aos ciprestes que vê. Distante deles, ele lhes confere uma espécie de "originalidade" idealizada.

O exílio do fotógrafo (ou do observador) é um fator, pois, para que a natureza se revele. Mas isso envolve apagar o próprio observador: as fotografias de Kiarostami são sóbrias, "sem vontade de expressão, de ênfase, de virtuosismo, de gesticulação da parte do fotógrafo" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 92), contribuindo para o apagamento do próprio. O problema, enfim, é o da *revelação* dessa natureza da paisagem, que se encontra em proporção direta a um processo de auto-apagamento do fotógrafo, que deve apenas buscar a distância justa, o enquadramento justo para que o mundo se revele.

Fotografias de paisagem de Kiarostami de 2000

O paradoxo encontra-se no fato de que o enquadramento, escolha fundamental do fotógrafo, busque apagar aquele que o determinou. Não se trata, contudo, de transparência da linguagem mimética ou de falta de reflexividade modernista. Não são esses os termos pertinentes aqui. Trata-se, antes, de um processo quase religioso de ascese frente à natureza para que ela se revele. Mas esse processo é um *trabalho* e não é natural, conforme Ishaghpour reitera. O essencial é que o gesto máximo do fotógrafo seja justamente o gesto de sua entrega: sua atividade é a construção de sua passividade frente à natureza, espécie de exílio induzido de si próprio.

Esse percurso teórico nos remete ao filósofo Jacques Rancière, que aponta para a ideia de apagamento do autor em prol da presença, na arte, da matéria muda das coisas como uma

---

[136] "Dizia Cézanne que 'entre camponeses, bem, algumas vezes duvidei que soubessem o que é uma paisagem, uma árvore'. Para Kiarostami, os que vivem no campo fazem intimamente parte da natureza. Para os camponeses que cultivam a terra, labutam nela dia-a-dia, a 'natureza' é a terra em que vivem e seu instrumento de trabalho. Estão próximos de sua 'terra", mas longe da ideia e da visão da paisagem. Mas, precisamente, a paisagem só se torna visível por ser o 'longínquo'" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 91).

característica do que ele chamou de regime estético da arte, iniciado no século XIX e no qual ainda estaríamos implicados. A matéria muda das coisas compõe apenas um dos pólos do regime estético. O outro seria a pura atividade criadora, sem regras e nem modelos. De um lado, portanto, há a criação e, do outro, a presença da matéria. Não mais o velho princípio, segundo Rancière, de que a forma trabalha a matéria (2013, p. 13). Nesse sentido, a análise de Rancière sobre o desejo do escritor Flaubert de criar uma obra sem tema é emblemático:

> Flaubert sonhava, como se sabe, com uma obra sem tema nem matéria, repousando sobre nada além do "estilo" do escritor. Mas esse estilo soberano, expressão pura da vontade de arte, só podia se realizar em seu contrário: a obra livre de qualquer vestígio da intervenção do escritor, tendo a indiferença dos grãos de poeira revoluteando, a passividade das coisas sem vontade, nem significado (Rancière, 2103, p. 14).

As paisagens fotográficas de Kiarostami, por sua vez, encarnam a busca da não intervenção do autor para que a natureza se revele (e não a busca do puro estilo criador). Assim, ele parece estar no caminho contrário ao de Flaubert, o que fica patente na descrição que faz de seu trabalho de pós-produção com as fotografias:

> Não retoco os negativos. Para mim, um negativo, uma fotografia só tem valor, do ponto de vista da arte fotográfica, na condição de não ter sido transformada, recortada no momento da ampliação. Por isso é necessário que a margem, a moldura preta que envolve o fotograma seja visível, para que a fotografia seja válida. É o olhar do fotógrafo na natureza que importa, e não aquele que, no laboratório, tem o tempo de escolher, de eliminar o que lhe desagrada ou guardar o que lhe interessa. As fotografias correspondem, portanto, àquelas surgidas no momento de sua captação (Kiarostami apud Ishaghpour, 2004, p. 151).

Kiarostami demonstra um respeito enorme pelo momento em que a foto foi tirada, pelo momento do encontro do enquadramento ideal (da distância justa) em relação à paisagem. Ainda que pareça ingênua sua crença de que tais margens na imagem ampliada seriam a garantia da não manipulação, tal procedimento é emblemático de uma postura que confia na fotografia mais como ato do que como representação. Ela encerra em si o processo de encontro do fotógrafo com a paisagem e sua almejada não manipulação é um respeito ao caráter ontológico da imagem fotográfica que remete diretamente a Bazin. E remete

duplamente a Bazin, na medida em que também há um forte desejo, por parte de Kiarostami, de que a fotografia seja aberta a interpretações, desprovida de um sentido pré-determinado. Porém, assim como no comentário de Rancière sobre Flaubert, mas de maneira invertida, o desejo de não manipular, de deixar a natureza se revelar, é, ao mesmo tempo, o processo de demonstração do encontro do sujeito com essa natureza, demonstração da força do enquadramento para que tal natureza e tal encontro se revelem. A fotografia é índice de um encontro e de um apagamento: um encontro *real* do artista com a natureza, e um apagamento daquele em prol do *real* dessa.

Esse real da natureza nas paisagens de Kiarostami associa-se a termos como essência, origem e verdade (Ishaghpour, 2004, p. 150). São três conceitos que o diretor traz ao falar de suas fotos, de seu exílio da vida na cidade (vida repleta de artificialidade, segundo ele). É necessário um exílio de si próprio e das aparências falsas da cidade para revelar, nas fotografias, a natureza, espécie de origem e essência esquecida do humano. Aqui, a fotografia está muito distante da ideia de cópia: ela é ponte para o original (revelado), tanto da paisagem quanto do fotógrafo. Enfim, nada mais distante do universo cinematográfico de Kiarostami, em que vemos equipes de rodagem, em que histórias giram em torno de falsificações, em que o dispositivo propõe um jogo-acontecimento (não apenas revela, mas cria). Se a fotografia, como Bazin diz, "se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução", e se suas virtualidades "residem na revelação do real", o cinema, por outro lado, é uma *linguagem* (Bazin, 2003, p. 126-128).

A argumentação de Ishaghpour seguirá os passos de Bazin. Se o cinema acessa a realidade, ele só o faz na medida em que inevitavelmente a transforma. Nas palavras de Stella Senra, ao resenhar o ensaio de Ishaghpour: "Se a fotografia de Kiarostami enseja um acesso direto ao seu objeto – a paisagem –, o cinema só pode aspirar a esse poder por meio do artifício, do falso, ou seja, de uma outra ordem de reconstrução ou de 'restituição'." (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p 162).

Isto posto, voltemos um passo: será possível falar em uma natureza *real* separada de um homem *artificial*? Ou não seria o homem, como o próprio Ishaghpour coloca, um "ser que fala e que deseja, portanto inapto para a simples presença" (Ishaghpour; Kiarostami, 2004, p. 103), essa presença que James parece tanto desejar? Sem necessidade de seguir Bazin e de nos voltarmos para o cinema, encontramos ainda na fotografia seus traços de construção e de *superfície*. O próprio Kiarostami o faz. Segundo Ishaghpour, o trabalho fotográfico do diretor se transformou ao longo dos anos; passou de um trabalho de amor à natureza para um de amor

à fotografia.[137] "Sempre se definiu o quadro como janela, espelho, parede. Kiarostami, artista contemporâneo, parte daí para dar a ver, antes de tudo, 'o fotográfico' como suporte, superfície, moldura" (Ishaghpour, 2012, p. 32). Das fotografias de vistas amplas da paisagem passamos agora a, por exemplo, fotografias tiradas do interior de um carro (da série *Pluie et vent*) nas quais o foco da imagem está nas gotas de chuva sobre o parabrisa. Novamente, o parabrisa; agora como tela, na qual as gotas são como manchas impressionistas.[138]

Fotografias da série *Pluie et vent* (2008)

As séries fotográficas mais recentes de Kiarostami[139] são demonstração da consciência de superfície da imagem fotográfica. Há um afastamento do automatismo ontológico fotográfico baziniano. E elas remetem não apenas ao trabalho cinematográfico de Kiarostami, consciente de sua *restituição* (muito mais que *revelação*) do real, mas também a *Cópia fiel* e sua abstração do espaço (seja pela liberdade da geografia criativa, seja pela plasticidade da paisagem na superfície do vidro). O exílio, em *Cópia fiel*, não ocorre somente em relação ao Irã, mas como uma continuação do processo de ver a própria linguagem como exílio, apartada de um original, de uma origem, de um processo de revelação.

Se Kiarostami abandonou o projeto de revelar a natureza (esse grande "original") é porque aproximou-se cada vez mais das particularidades de *linguagem* da fotografia, compreendendo a *separação* que existia, inevitavelmente, entre a representação e o real. No

---

[137] Essa ideia está expressa no próprio título do ensaio de Ishaghpour: "Do amor da natureza ao amor à fotografia" (In: Ishaghpour, 2012).

[138] "(...) na série *Pluie et vent*, as gotas, os traçados da chuva, às vezes manchas de pintura, sobre o parabrisa do carro, através do qual as fotografias foram tiradas, tornam possível unificar sobre a superfície do vidro a qualidade espectral da imagem fotográfica e aquilo que nascera para lhe fazer oposição: o impressionismo e o pós-impressionismo" (Ishaghpour, 2012, p. 33).

[139] Além da série *Pluie et vent* (2008), há *Snow white* (2005), *A window to life* (2009) e *The walls* (2010). Segundo Ishaghpour, as séries, pelo simples fato de possuírem um nome que as organize (e não apenas serem chamadas de "fotografias" ou "coleção"), já sugerem uma mudança de caminho em sua trajetória de fotógrafo (Ishaghpour, 2012, p. 31).

caso do cinema, isso esteve desde cedo muito presente; quando não visto como separação, visto como impossibilidade mesmo de separar o real do meio que o acessa (o cinema cria o real: *Close-up*). Separação e impossibilidade de separação como dois lados da mesma moeda, excluindo-se o terceiro lado: linguagem como livre acesso ao mundo. Na fotografia do diretor, havia antes a presunção revelatória, mas que depois cedeu lugar à força da superfície da imagem. De toda forma, trata-se, no cinema e na fotografia, de uma compreensão de que linguagem e mundo estão implicados um no outro; ou ainda, de que não se pode falar do real desconsiderando a linguagem que o acessa. Fim da utopia da transparência revelatória.

Se o problema é a linguagem, não é à toa que o exílio de Kiarostami e de seus personagens em *Cópia fiel* dá margem à criação de um universo poliglota em que escutamos três diferentes línguas das quais nenhuma é a língua-mãe do diretor. Aqui, passamos da dimensão da paisagem, do espaço e do mundo para a dimensão da *palavra*, exemplo máximo de um afastamento de um suposto "original", pura criação humana, codificada, letrada.

No filme, constantemente se passa de uma língua a outra. No início isso se dá de maneira mais ordenada. A conferência de lançamento é anunciada em italiano, mas proferida em inglês (James não sabe o italiano). Elle conversa com seu filho em francês, mas com James em inglês (e com a barista em italiano). A princípio, delimitou-se um registro verossímil de uso da fala (e das línguas). O prosseguimento do filme, com a revolução da narrativa, embaralha o poliglotismo da obra. O primeiro signo do desajuste vem pela palavra: pouco antes da "confusão" de identidades, Elle comete um pequeno erro de inglês, a partir do qual James a provoca.[140] Isso sem contar, logicamente, a dúvida que surge, no café, a respeito de James falar ou não francês, já indício do embaralhamento por vir.

A migração da fala de James do inglês para o francês é sintomática de uma ruptura em sua identidade pessoal, mas também não significa um esquema binário, em que uma língua remeteria à sua identidade de casado e outra à sua identidade de desconhecido. A desordem é mais profunda. As discussões do casal passam a ocorrer nas duas línguas em um ritmo de alternância entre elas que não permite uma divisão esquemática de sua utilização.

A alternância, portanto, reforça a sabotagem paradoxal das identidades, além de atestar o fato de que esses corpos estão deslocados de sua terra natal e de sua língua materna. Mas há um terceiro aspecto a se destacar aqui. A ostensiva presença da linguagem falada, em

---

[140] Elle fala para ele, sentada no café: "What *did* I *wanted* to ask you?" (em português, "o que eu queria lhe perguntar?"), frase construída com o verbo auxiliar e o verbo principal no passado, sendo que o correto seria deixar apenas o auxiliar no passado. James, provocando-a, replica: "What *did* you *wanted* do ask me?", repetindo o erro.

uma multiplicidade de línguas, faz com que a própria palavra e a linguagem se tornem elementos centrais do filme. Certamente a palavra é importante em quase qualquer obra com diálogos, mas aqui, dado o constante embaralhamento das línguas, a palavra vem à tona, à superfície, em sua materialidade. A cada vez que se alterna a língua falada, nossa atenção se volta, para além daquilo que a palavra transmite, ao próprio ato da palavra; o significante se destaca.

A verborragia não é nova no cinema de Kiarostami. *Dez* e *Gosto de cereja*, para ficarmos com os exemplos mais emblemáticos, são filmes construídos sobre a "máquina diabólica" da conversação. Através das palavras, em *Dez*, mergulhamos nas agruras do cotidiano; e em *Gosto de cereja*, em um debate filosófico. *Cópia fiel* segue a linha do diálogo como matéria para debate filosófico (sobre obras de arte, sobre casamento, originalidade etc.) e também como espaço para expressão dos dramas das personagens.

Gosto de cereja, assim como *Cópia fiel*, marca uma distinção, no falar das personagens, que as remete às suas identidades (porém, aqui, sem paradoxos). As pessoas para quem Badii dá carona são de grupos étnicos e sociais distintos, o que se revela pelos traços físicos delas, mas também pela voz. Tanto no filme de 1994, quanto no de 2010, a voz é uma marca da origem da personagem. Em *Cópia fiel*, contudo, a origem é o nó do problema. As identidades não são evidentes e, portanto, as origens, por mais que saibamos o local de onde os personagens procedem, perdem-se. Da marca identitária passa-se à pura marca da língua, que já não se refere à origem da personagem que fala, mas à multiplicidade própria da palavra em relação às coisas, ao mundo, aos sentimentos. O poliglotismo de *Cópia fiel* alça o diálogo a um patamar que dá a ver a matéria do significante linguístico.

Isso posto, chegamos a um ponto crucial da ideia de "original" apresentada pelo filme. No extremo oposto do estar-aí dos ciprestes à beira da estrada, utopia de originalidade da natureza proferida por James, está a linguagem e o peso das palavras: "tudo que a linguagem enuncia possui uma existência possível, mas não necessariamente real" (Ishaghpour, 2010, p. 35). No universo da dúvida, a linguagem não traz garantias de veracidade, de originalidade. Referencial, ponte entre homem e mundo, a linguagem permite um acesso apenas mediado ao que seria o original.

> A possibilidade da palavra verdadeira é fundada sobre a convicção de que há uma conexão entre a linguagem e o mundo, entre as palavras e as coisas. Ora, em *Cópia fiel*, é o contrário: a condição de possibilidade de comunicação é a ausência de tal relação (Ishaghpour, 2010, p. 35).

Ishaghpour atenta aqui para uma função mágica da linguagem, mais criadora do que representativa: "ao nomear as coisas, nós as fazemos existir" (2010, p. 35). Essa é a base do filme, base do paradoxo das personagens, que se transformam conforme se enunciam. Princípio análogo ao de *O ano passado em Marienbad* e ao passado de suas personagens, segundo as reflexões de Robbe-Grillet. Ishaghpour se remete a uma fala liberta da relação factual entre as palavras e as coisas. Esse desprendimento anda junto com o poliglotismo que reforça a atenção sobre o significante, sobre o vazio que forma as palavras. A "palavra verdadeira" é abandonada, não tem lugar em *Cópia fiel*. Logo, a palavra não acessa o original, está completamente separada dele.

Mas aí, pela força do significante e do seu caráter vazio, é que a palavra toca no original que lhe é próprio, no limite da significação: quando a palavra torna-se puro som. A "vontade de original" que James sente ao falar dos ciprestes ou da vida simples de Marie, irmã de Elle, é uma vontade por uma imediatez, por uma presença anterior à linguagem, anterior aos significados.[141] Quando a palavra deixa de ser referente a algo que lhe é exterior, ela toca nessa dimensão. É um exagero conferir esse aspecto à mera alternância das línguas faladas na segunda parte do filme. Ele está ali apenas sugerido, mas encontra-se explicitado em outro lugar: no marido de Marie, o gago.

A gagueira, sobre a qual Elle faz uma leve troça, é canto de amor para os ouvidos da apaixonada Marie. Para James, nada mais justo: é como se o marido dela saboreasse o seu nome ao falá-lo (M-m-m-ma-rie). No filme, a figura do gago é aquele que transforma a língua em música. Isso, para James, tem uma apelo forte, sincero. A linguagem encontra aí sua originalidade que estaria para além de toda referencialidade ou analogia. Novamente, é Ishaghpour quem nos guia pelas veredas da linguagem "original" ao chamar a gagueira de "linguagem anterior ao nome e à coisa" (2010, p. 35). Em oposição à linguagem verdadeira, ou melhor, em oposição à própria dicotomia verdadeiro-falso, eis que surge uma outra forma de linguagem, puro significante (uma letra se repetindo), música em palavras (um ritmo para a repetição). Da janela para o original, caímos na mais sólida parede da língua, mas que se

---

[141] "James escreveu um livro para valorizar a cópia, mas ele tem uma grande nostalgia pelo 'original' na vida, pela alegria, pelo prazer da existência imediata: como ‘tomar uma Coca gelada, sob intenso calor'. Uma espécie de presença no mundo primeiro, na imanência, antes de toda visada de sentido, de significação, precedendo a própria linguagem (...)" (Ishaghpour, 2010, p. 35).

constitui, ela própria, no filme, como imagem do original, imagem de uma simplicidade pré-linguística, sílabas soltas no espaço, repetindo-se.[142]

A gagueira, por mais que apareça pouquíssimas vezes no filme, emblematicamente abre e fecha todo o passeio por Lucignano. Ela surge pela primeira vez no carro, a caminho do vilarejo (ao comentarem a vida de Marie). Depois, ao saírem do museu, ela é implicitamente sugerida quando James responde ao questionamento de Elle sobre se não há nenhum original no mundo. Ele diz que há vários originais e que inclusive há um na casa da irmã de Elle: é seu marido. Por fim, a gagueira reaparece no quarto de hotel, no qual, não obstante, aparecerá como a última fala do filme. Elle, deitada na cama, claramente tentando seduzir James, pedindo-lhe que fique com ela ali, termina por dizer: "J-j-j-j-james". Último recurso de sedução (para retomar o casamento ou para contraí-lo?), Elle apela para a musicalidade de um canto de amor cuja defesa já ouvira James realizar nesse mesmo dia.

É sintomático também que as únicas palavras gaguejadas no filme sejam nomes próprios: Marie e James. O primeiro sendo o nome de uma mulher cujo marido não tem nome e o segundo sendo o nome de um homem cuja suposta esposa não tem nome. Em um filme

---

[142] Ao criar uma situação narrativa em que não acessamos uma "originalidade" identitária das personagens, situação na qual a única originalidade possível parece ser aquela liberta da significação da linguagem, *Cópia fiel* toca em pontos-chave de certas investigações filosóficas sobre sujeito e linguagem. Não cabe aqui adentrarmos esse imenso universo, mas uma referência importante nos vem à mente que cabe ser comentada. O texto de Giorgio Agamben "Ensaio sobre a destruição da experiência" reforça a tese de que "é na linguagem que o sujeito tem a sua origem e o seu lugar próprio" (2008, p. 56). Assim, Agamben fala de sujeito como "locutor". Ao investigar o lugar da experiência anterior à linguagem, uma experiência "muda", Agamben encontra uma aporia: "a constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação desta experiência 'muda', é, portanto, já sempre 'palavra'. Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência 'muda' no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente assinalar o limite. (...) Mas é fácil ver que uma tal in-fância não é algo que possa ser buscado, antes e independentemente da linguagem, em uma realidade psíquica qualquer, da qual a linguagem constituiria a expressão. (...) [a] experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito" (p.58-59). A investigação do filósofo italiano prossegue, indicando as dificuldades em falar de "origem" para a experiência e para a linguagem (novamente, na Itália, encontramos a problematização do "original"). Sujeito e linguagem estão intimamente relacionados, o que não significa que um abarque o outro completamente, mas significa sim que falar em *sujeito* já é falar em *linguagem*. Há, entre o texto de Agamben e o filme de Kiarostami, muitos pontos em comum. Certamente, é um salto enorme falar que o *sujeito* visado por essa filosofia é paralelo ao *personagem* representado pelo filme, mas há pontos de contato. O próprio fato de o filho (infante) de Elle ser, para James, emblema de uma vida mais diretamente ligada à presença no mundo, relaciona-se ao modo como Agamben se refere à experiência "muda", uma experiência de in-fância do homem. Enquanto o filme detém-se, entre outras coisas, na figura da gagueira, na qual a voz perde a precisão exigida pela língua, o texto de Agamben, em determinado momento, fala da gramática como um sistema que captura a voz, uma voz que, em si mesma, não possui, pelo menos articulatória e acusticamente, as subdivisões e sucessões que a gramática lhe atribui, sendo apenas movimento ininterrupto, no qual os sons se entremeiam mais do que se sucedem (Agamben, 2008, p. 69). Na gagueira do filme e na história da gramática do filósofo, evidencia-se uma ruptura entre língua e voz, e aponta-se para a íntima relação entre sujeito e linguagem.

em que as identidades estão em constante fluxo e trânsito, jamais fixas, o nome que as designa também será torcido (isto quando não estiver de todo ausente, figuras sem nome). Mas diferente de M-m-m-m-ma-rie, a gagueira de Elle ao falar J-j-j-j-james é inventada, não é "real" (Elle não é gaga). A gagueira vira parte do jogo dos personagens. E o jogo termina, inevitavelmente, com a abolição da referencialidade da linguagem, com a "destruição" do nome daquele que era um dos poucos nomeados do filme. Após Elle pronunciar essas derradeiras sílabas, James sai do aposento para nunca mais (no filme) se reencontrar com ela.

A última janela e a primeira cópia fiel

A última sequência do filme, no quarto de hotel, é escura e silenciosa. A luz do quarto fica apagada e os personagens falam quase cochichando: espaço máximo de intimidade a que o filme ascende (literalmente). Dentro desse espaço fechado, há uma ostensiva presença de janelas, de aberturas. Podemos dividir a sequência em dois tipos de plano: aqueles em que há uma janela em quadro e aqueles em que não há. Mas nesse segundo caso, para além da luz da janela que ilumina a cena, há sempre uma projeção do formato da janela na cena, fazendo com que, em todos os planos vejamos o desenho quadrado da janela, donde sua onipresença.

Elle insiste para que James olhe pelas janelas e tente se lembrar do local, da vista (Elle, novamente, agindo como *metteur en scène*). James observa a paisagem em duas janelas diferentes, mas não se lembra de nada: "Você sabe que eu não tenho nenhuma memória". Ao que ela replica, "eu me lembro de tudo".[143] Ela segue enumerando coisas de que se lembra (como o cheiro de James no travesseiro da cama) e quase podemos sentir que ela constrói essas memórias à medida em que as enuncia, procedimento-chave da obra.

Surge aqui uma oposição entre a vista das janelas e o interior regido pela palavra. Pelo exterior, a memória não é acessada. A janela, aberta, dá vista para uma paisagem que James não reconhece, um mundo que lhe é estranho. Já para Elle, através da palavra, tudo se torna conhecido, vira parte da memória. E do diálogo faz-se um jogo de sedução entre eles, mas que termina quando James retoma o que desde o início já anunciara: ele tem que pegar um trem às nove horas. Dito isso, Elle faz sua última insistência, gaguejando seu nome.

---

[143] No original, em francês, "tu sais que je n'ai aucune mémoire" e "je me souviens de tout".

Janelas no quarto de hotel

Dessa última palavra pronunciada e gaguejada, passamos para o último plano da sequência (e do filme), quando James sai do quarto e vai para o banheiro. No banheiro, como já comentamos antes, James acende a luz, lava as mãos, olha-se no espelho (olha para nós) com desconcerto e dúvida e enfim sai, apagando a luz. Durante a cena, escutamos sinos badalarem, dando as horas, lembrando James de seu trem (sinos que também tocaram no início do dia, na entrada da loja de Elle). Quando ele sai de quadro, o foco passa do primeiro plano para o fundo, revelando-nos a paisagem atrás de uma janela aberta. Ao fundo, vemos os sinos de uma torre de igreja que batem. Os créditos sobem pela janela (enquadrados por sua moldura) e a paisagem vai, aos poucos, escurecendo em um lento *fade out*.

O último plano do filme, bastante emblemático, é de uma janela. Da última palavra, passamos à última janela: a oposição paisagem/palavra se coloca de novo. Agora, porém, é a primeira vez no filme em que perdemos completamente as personagens. Estamos a sós, com a paisagem. A paisagem vista na sequência do carro é uma paisagem em relação ao olhar dos personagens que a veem. A paisagem refletida no parabrisa do carro está misturada e fundida com o rosto desses mesmos personagens. As outras cenas do filme, muito menos "paisagísticas" estão completamente ordenadas segundo a existência e movimentação dos personagens em seu interior. Talvez o único plano de fato "vazio" antes desse último plano, seja o primeiro plano do filme, o palco do lançamento do livro. Ali, porém, logo após alguns instantes, o som de pessoas entrando preenche o espaço e já nos imaginamos como *mais um* espectador diante da palestra prestes a se iniciar.

No final do filme, as pessoas se foram; há apenas o vazio. Agora, não há mais *espectadores* por procuração dentro da cena. Estamos sozinhos, em um espaço íntimo. Somos

um espelho olhando para uma janela, e não mais um espectador olhando para um palco. Da parede (fechada) do palco, passamos para a abertura da janela. O movimento do filme se conclui: da ficção em constante trabalho de duplicação e sabotagem, chega-se, enfim, a apenas uma imagem (lembrando-nos do aforismo de Godard[144]). Não há mais corpo nenhum sobre o palco; o fim do palco é sua consequente transmutação em janela aberta para o mundo, espécie de retorno ao apagamento do fotógrafo de que antes falávamos.

Nossa memória, diferente daquela de James, porém, olha para a paisagem e se lembra de algo; reconhece outra imagem sob essa paisagem. É a uma imagem muito singular de uma vista de janela que o plano final de *Cópia fiel* nos remete: à fotografia, ou melhor, à heliografia de Nicéphore Nièpce de 1826-7, "Ponto de vista da janela de Le Gras". Emblemática, ela é tida como a primeira imagem da história feita por uma câmera fotográfica. Fixada em um placa de estanho, a imagem foi descoberta em 1952 por Helmut Gernsheim (cf. Sorrgez, 2007, p. 44-45).

"Ponto de vista da janela de Le Gras" ao lado do último plano de *Cópia fiel*

Ao colocarmos lado a lado o fotograma de Kiarostami e a heliografia de Nièpce, surpreendemo-nos com as coincidências da composição. Ambas, ao centro, figuram um telhado de um prédio, ao lado do qual há um prédio mais alto. Às laterais, nos dois casos, encontra-se uma massa visual de tonalidade mais escura que emoldura o centro da composição. A linha do céu está quase na mesma altura nas duas imagens. As linhas da madeira da veneziana na janela de Kiarostami rimam com as linhas que notamos na folha da janela aberta à esquerda na imagem de Nièpce.

---

[144] "Ce n'est pas une image juste; c'est juste une image." (em português, "não é uma imagem justa; é justo uma imagem"). Encontramos esse aforismo, entre outros lugares, no segundo episódio da série *História(s) do Cinema*.

Não há declaração de Kiarostami que comente tal paralelo. O fato é que o plano lembra muito a imagem de Nièpce e, muito simbolicamente, encerra *Cópia fiel*. Ora, não seria o "Ponto de vista da janela de Le Gras" a primeira "cópia fiel" da realidade? A "fidelidade" da fotografia não surge (apenas) por analogia figurativa propriamente – podendo inclusive prescindir desta –, mas pelo seu caráter de reprodução mecânica que exclui o trabalho humano da equação da elaboração da imagem. Esse foi o raciocínio desenvolvido por André Bazin em "Ontologia da imagem fotográfica". Conforme Bazin, "a solução não estava no resultado, mas na gênese" (Bazin, 2003, p. 124). A imagem de Niépce pode não ter cor, ser extremamente granulada, apresentar uma iluminação irreal,[145] mas não deixa de ser fiel àquilo que representa na medida em que é um registro (um documento) da luz que incide e reflete nos edifícios vistos da janela do fotógrafo. Nada mais simbólico do que a primeira fotografia de que se tem conhecimento ser uma vista da janela.

Apesar de não haver provas de que o plano de Kiarostami foi pensado com base na imagem de Nièpce, há provas suficientes de que o plano foi meticulosamente construído. Não houve, afinal, banheiro nenhum que possuísse janela para tal vista na Toscana. Mais do que isso, não houve sequer um cômodo cuja janela enxergasse tal paisagem. Em busca desse específico enquadramento, foi necessário construir um pequeno cenário no meio de uma praça na Itália. A cena, aparentemente em um banheiro, foi rodada em um espaço público. Dessa forma, foi possível escolher precisamente o que haveria atrás da janela. Aqui, notamos novamente a imensa desenvoltura com que Kiarostami brinca com a geografia do espaço no filme. Há, enfim, uma "trapaça" cênica para conseguir refazer, talvez, a janela de Nièpce.

Se no profílmico as trapaças se acumulam, a gênese da imagem mantém o princípio baziniano automático, desconsiderando, é claro, o texto dos créditos sobrepostos à imagem. Aos poucos, conforme os créditos passam, a imagem escurece. Não se trata, porém, de um *fade out* feito na finalização. O *fade out* foi filmado: é o pôr-do-sol.[146] Trapaceia-se até o limite de construir uma parede de banheiro com uma janela no meio de uma praça, mas insiste-se em ver o escurecimento "natural" do dia: paradigmas de continuidade temporal em fricção com a descontinuidade espacial.

Para realizar esse *fade out in natura*, Kiarostami filmou durante mais de uma hora a paisagem da janela e, na finalização, acelerou a imagem para durar exatamente o tempo dos

---

[145] Niépce expôs a placa sensível do famoso "Ponto de vista da janela de Le Gras" por oito horas, criando assim, uma imagem da vista com uma iluminação muito particular: os prédios da paisagem são iluminados por ambos os lados (Gernsheim; Gernsheim, 1966, p. 20).
[146] Cf. Apêndice, infra.

créditos. Quando estes terminam de passar, a imagem já está completamente escura. Daí, provém outro paralelo com Nièpce: as oito horas durante as quais a sua fotografia foi exposta rimam com a hora e meia que Kiarostami rodou para obter seu plano de poucos minutos. Nos dois casos, há uma compressão de tempo, ainda que, evidentemente, de maneiras distintas.

A comparação com "Ponto de vista da janela de Le Gras" guarda ainda um outro interesse para nossa reflexão, pela série de ambiguidades que essa imagem carrega. Em *Cópia fiel* transitamos em um universo de indistinções entre falso e verdadeiro, de confusões entre cópia e original. A imagem de Nièpce, pelos seus processos químicos, traz ambivalências próximas. Em primeiro lugar, destacamos que o processo químico envolvido nessa primeira fotografia, a partir da substância conhecida como Betume de Judeia, forma uma imagem em negativo, mas que, vista por determinado ângulo, torna-se positiva (Sorrgez, 2007, p. 43). Uma imagem que é, ao mesmo tempo, positiva e negativa embaralha as noções de cópia e original. Curiosamente, há um paralelo igualmente direto entre a ideia de negativo (da película) como um original do filme e o positivo como cópia.[147]

Para além dessa ambivalência do "Ponto de vista...", há uma segunda, tanto mais instigante. Gernsheim, que descobriu a imagem em 1952, conta que ela parecia ser apenas um espelho manchado. Vista obliquamente, porém, a placa de estanho revelava uma imagem ali gravada. Superfície que é tanto especular quanto uma cópia fiel de uma janela; é tanto uma "janela" indicial para outra janela quanto apenas um espelho manchado.

A dúvida de Gernsheim na descoberta da heliografia é paralela à dúvida instaurada pelo cinema de Kiarostami: até que ponto o que vemos é uma representação fiel da realidade? Até que ponto não é mais do que um espelhamento de nós mesmos? Até que ponto não é apenas pura superfície manchada?

Esse talvez seja o maior círculo que *Cópia fiel* encerre. Os seus últimos fotogramas tornam-se um com o primeiro "fotograma" da história das reproduções automáticas fotossensíveis. O ponto de vista de uma janela no meio de uma praça na Itália ecoa o ponto de vista de Le Gras, fotografado mais de um século antes. O que seria uma janela aberta para o mundo torna-se, também, janela fechada sobre si própria, na história das imagens. Mais do que um tratado, *Cópia fiel* é uma interrogação. O filme se fecha no mundo do simulacro apenas para revelar sua abertura, suas possibilidades e seus infinitos e paradoxais caminhos.

---

[147] No final da crítica a *Cópia fiel* na revista Postif: "Lembremo-nos, no cinema, o *negativo* é o original; o positivo não passa de cópia, de reprodução" (Kausch, 2010, p. 39).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DA ITÁLIA PARA O JAPÃO

O homem que acha doce seu torrão natal ainda é um iniciante fraco;
aquele para quem todo solo é sua terra natal já é forte; mas perfeito é
aquele para quem o mundo inteiro é uma terra estrangeira.
A alma frágil fixou seu amor em um ponto do mundo;
o homem forte estendeu seu amor para todos os lugares;
o homem perfeito extinguiu isso.
Hugo de Saint Victor[148]

Cópia fiel é o acerto de contas de Kiarostami com o universo da ficção. O seu cinema, ao longo de um rico trajeto nos anos 2000, fez como que uma curva em parábola ao redor da ficção. *Dez* é o primeiro momento dessa parábola: a ficção está lá, mas de tal forma esgarçada que é quase irreconhecível; as categorias da encenação já não lhe parecem dizer respeito. *Cinco* é o cume dessa parábola: distância maior em relação à ficção. O filme abandona elementos-chave da ficção cinematográfica tais quais narrativa, personagem, palavra, encenação. *Shirin* é um ponto de descida na curva. A ficção ressurge em seu interior, mas ainda não é ela que o filme visa propriamente, e sim a realidade de seus efeitos em uma sala de cinema. *Cópia fiel*, enfim, é o retorno à ficção, de forma conceitual e reflexiva. Um filme de amor, mas também um filme de ficção sobre ficção e arte, o que ele não deixa de sublinhar. É esse movimento autoconsciente e conceitual que tentamos, nesta dissertação, apreender, a partir da análise da *mise en scène*, montagem, enquadramentos e dramaturgia do filme.

Somos instigados a considerar *Cópia fiel* um "acerto de contas com a ficção" após vermos o filme subsequente de Kiarostami, *Um alguém apaixonado* (2012). Não pretendemos construir teleologia alguma ao assinalar um fio condutor na trajetória do diretor. Isso não faria jus às surpresas que sua filmografia nos causa a cada novo filme. Mas é justamente a cada novo filme que novas luzes são lançadas sobre um possível sentido (sempre em aberto) para os movimentos em ziguezague que sua obra constrói e reconstrói sucessivamente e que nos ajudam a melhor enxergá-la.

---

[148] Monge da Saxônia que viveu no século XII, citado por Edward Said em "Reflexões sobre o exílio" (Said, 2003, p. 58).

Rodado também no "exílio", dessa vez no Japão, *Um alguém apaixonado* não faz nenhuma referência direta ao Irã e parece ordenado segundo um roteiro bastante preciso. É uma ficção de *mise en scène*, mas sem o peso da aspiração conceitual que tanto marcara o filme rodado na Itália. Uma pesada consciência de si foi expiada e agora o diretor se entrega à ficção e ao exílio livremente, fora do "mundo da arte" de que fazem parte a Toscana, James e Elle.

A história de *Um alguém apaixonado* faz-se a partir do cruzamento da vida de três personagens. Akiko é uma estudante universitária que trabalha como prostituta. Uma noite, ela é contratada para ir à casa de Watanabe, um pacato e velho professor que muito bem poderia ser seu avô. E é justamente isso que ele finge ser para driblar, no dia seguinte à noite que passam juntos, o ciumento noivo dela, Noriaki, que nada sabe dos trabalhos noturnos da garota, mas suspeita de algo. A história, como sempre em Kiarostami, não é hierarquicamente mais importante que o ritmo dos encontros, os pequenos enganos, a modulação das expressões, a geometria dos enquadramentos, a movimentação dos corpos, a coerção e liberdade dos espaços etc. Entre esse filme e *Cópia fiel*, encontramos muitos traços comuns. Novamente nos deparamos, por exemplo, com uma constante troca de identidades ou com a presença reiterada de motivos visuais como espelhos, reflexos e janelas – inclusive o filme também se encerra com o plano de uma janela.

O que em *Cópia fiel*, contudo, aparecia como empreendimento conceitual, tentativa explícita de elaboração formal de questões que atravessam a representação artística e a ficção cinematográfica, em *Um alguém apaixonado* já se extirpa desse "fardo". Ao mesmo tempo, curioso fato, por mais que *Cópia fiel* seja conceitual, ele está a todo momento driblando tal vocação através da "naturalidade" da apresentação de seu drama – o que, como vimos, justamente contribui para problematizar ainda mais os paradigmas da ficção. Já em *Um alguém apaixonado*, parece que há uma inversão. Tudo é mais confuso, opaco e carregado. Todo plano sugere um *statement* sobre construção visual, sobre relações entre campo e fora de campo, sobre a identidade das personagens. E, ao mesmo tempo, tudo aponta com força para o universo daqueles próprios personagens e não para uma elaboração conceitual sobre arte em geral. A ficção não é mais um problema. Ou ainda o é, mas na medida em que os personagens criam ficções para si: Akiko torna-se neta de Watanabe e este vira seu avô, por exemplo.

Mas Akiko ser neta de Watanabe é bastante diferente de Elle ser esposa de James há quinze anos. Youssef Ishaghpour (2012, p. 94) distingue os filmes segundo os termos ficção e mentira. *Cópia fiel* está no território da ficção, do jogo, do possível. *Um alguém apaixonado*,

por sua vez, apresenta mentiras, ou seja, faz os discursos circularem sob o crivo da verdade, coisa que *Cópia fiel*, ainda que possamos (como espectadores) querer, recusa, estando "para além do verdadeiro e do falso". É justamente a mentira que o violento Noriaki deseja quebrar ao longo do filme – vontade de verdade do personagem que se contrapõe à "potência do falso" que rege *Cópia fiel*.

Nesse sentido, não podemos deixar de comentar a imagem final do filme rodado no Japão, que forma quase um díptico com aquela de *Cópia fiel*. Watanabe está em seu apartamento com Akiko. Do lado de fora, Noriaki grita pelo interfone que deseja entrar, falar com o professor. Visivelmente nervoso e violento, Noriaki já descobriu a verdade. O professor, angustiado e amedrontado, não sabe o que fazer. Tranca-se em casa e anda de um lado para o outro enquanto escuta Noriaki, que grita na rua, no interfone, e depois sobe e bate na porta do apartamento. Quando o jovem parece ter desistido e ido embora, Watanabe aproxima-se de uma das janelas da sala e olha para fora. Nesse instante, subitamente, algo atravessa o vidro da janela com violência e o professor cai no chão. Créditos sobem sobre a imagem de sua janela, coberta por uma leve cortina que balança com o vento.

A janela de *Cópia fiel* está aberta e dá vista para a paisagem da Toscana, mas James sequer olha para essa vista. Após encarar a si próprio no espelho, desconcertado, ele sai de quadro e nós observamos a paisagem. Ela não oferece respostas: mergulho na transparência de um mundo cujo sentido parece nos escapar. Apenas olhamos. Em *Um alguém apaixonado*, Watanabe olha aflito para o exterior. E é desse exterior que algo surge, atravessa a janela e faz com que ele caia (saindo de quadro). Nós já não vemos muita coisa: a cortina barra-nos a vista e forma uma tela branca sobre o plano. Encaramos, portanto, uma tela que inclusive possui como moldura nas laterais uma segunda cortina enrolada, fazendo com que essa imagem assemelhe-se a uma tela de cinema, paralelo que Ishaghpour não deixa de reafirmar em seu ensaio sobre o filme (2012, p. 91; p. 115).

No filme de 2010, o livre jogo dos personagens não traz consequências para o mundo. Eles estão a sós no quarto de hotel. A aflição de James no plano final parece brotar tão somente de seus conflitos internos, dúvidas, receios, cansaço (ele está numa relação consigo mesmo, olha-se no espelho). A esse "interior" da personagem, contrapõe-se, em seguida, o exterior da paisagem da janela, indiferente. Em *Um alguém apaixonado*, o jogo de identidades de Akiko e Watanabe arrasta-os, pouco a pouco, a uma situação de "cabana sitiada": o exterior é um problema. Há consequências externas à relação dos dois para o que fizeram, para as identidades que criaram. O mundo de fora – Noriaki – busca adentrar com violência e acertar suas contas. A construção da ambiência sonora da cena reforça esse exterior turbulento

– buzinas de carros sugerem que Noriaki circula pela rua, atrapalhando o trânsito. Em última análise, as buzinas são consequência dos próprios atos de Akiko e Watanabe. Eles, portanto, influem no mundo externo. Em *Cópia fiel*, o som dos sinos distantes apenas lembram a James que ele deve partir. Elle e James não parecem ter ligação direta com esse exterior transformado em paisagem contemplada. No filme seguinte, o exterior adentra num rompante a vida das personagens, quebrando o vidro da janela. E a partir desse ponto de quebra já não há muito o que ver a não ser a própria dificuldade de olhar: janela opaca.[149] Do livre jogo do possível de *Cópia fiel* (que está longe de ser alegre, sublinhamos), passamos para os perigos do "ser outro" no mundo.[150]

O fato do filme buscar inserir as ações das personagens no mundo e não mais em um campo potencialmente abstrato e conceitual representa uma distância em relação a *Cópia fiel*. Mas o filme japonês de Kiarostami não deixa de elaborar sequências e imagens que problematizam a construção da representação artística e cinematográfica, operando uma continuidade na trajetória do diretor. Ishaghpour insiste, ao longo de seu ensaio sobre o filme, no quanto a obra discute questões de "transparência" e de superfície da imagem (e das identidades das personagens). Há uma sequência bastante emblemática em que Akiko e Watanabe conversam sobre uma pintura na sala do professor: ecos das discussões de *Cópia fiel*. A pintura – "Treinando um papagaio" (1900), de Chiyoji Yazaki – mostra uma mulher de perfil virada para um papagaio num poleiro. Akiko conta que seu tio havia lhe dito que foi ele quem pintara aquele retrato e que a mulher representada era a própria Akiko. Depois, a menina encontrou, no museu da universidade, a mesma pintura, e percebeu que seu tio a enganara. Aqui reencontramos o tema da cópia no objeto-pintura e o tema da ficção na história inventada pelo tio (ou seria melhor falar em mentira?). A cena se desenrola e Watanabe lhe conta que no quadro a moça ensina um papagaio a falar. Já para Akiko, é o papagaio que ensina a moça. Aí está outro tema bastante recorrente de Kiarostami, explicitado

---

[149] Outro paralelo interessante é que esse final demasiado brusco e violento, que nos toma de supetão, ecoa o final do filme *A experiência* (1973), média-metragem de Kiarostami dos tempos do Kanun, seu primeiro filme de duração mais extensa. A última sequência dele nos mostra o protagonista, um garoto de 14 anos, voltando à casa de uma menina por quem se apaixonou e onde fora antes pedir um trabalho (pretexto para poder conviver próximo da menina e sair de seu trabalho atual, onde também mora). Pediram que ele voltasse ao fim do dia; e é isso que ele faz nessa última cena. À porta, ele aguarda, esperançoso, que o atendam. Subitamente alguém abre a porta, fala seca e rapidamente que ele não foi aceito e bate a porta em sua cara. O garoto vai embora, desconsolado: fim do filme. A rapidez com que a ação se coloca, agressiva e sem possibilidade de reação, colada aos créditos finais, é muito próxima do fim de *Um alguém apaixonado*. Mas neste temos um interior querendo se proteger do exterior; enquanto em *A experiência* trata-se de um desejo de ir para o interior, desejo este que é negado: a casa como um espaço negativo, negado (elemento marcante da filmografia de Kiarostami no Irã, mesmo antes da Revolução Islâmica, conforme vimos no capítulo 2). Em um, a janela é quebrada; no outro, a porta é fechada.

[150] O que, de certa maneira, retoma a temática de *Close-up*, no qual o "ser outro" torna-se um "crime".

em *Cópia fiel*: as diferentes interpretações para uma mesma representação, a importância do "espectador" para construir o sentido. Por fim, nessa cena, Akiko coloca-se ao lado da pintura e muda o penteado para se parecer com a mulher representada, o que novamente ecoa o universo de *Cópia fiel* (nas identificações da personagem de Elle com as representações artísticas), mas ecoa também a famosa sequência do museu em *Vertigo* de Hitchcock, ainda mais por conta do detalhe do penteado.

Nosso intuito aqui não é nos alongarmos em análises sobre *Um alguém apaixonado*, mas marcarmos certas relações do filme com o universo conceitual de *Cópia fiel*. Se, por um lado, diversos elementos ressurgem aqui, como vimos nessa breve cena da pintura na casa do professor (e o filme retoma e transforma ainda muitos outros motivos típicos de Kiarostami: o carro, as ambiguidades com o fora de campo, os reflexos especulares, o celular, o tempo cotidiano, a falta de *pathos*, o minimalismo narrativo etc.), por outro, o filme se livra do peso "conceitual" que atravessa *Cópia fiel*. Ainda que resguarde espaço para um diálogo sobre uma pintura, não estamos mais no universo da Arte, dos museus, da Itália. Os personagens não são mais expressão pura do "ser personagem", escrevendo-se explicitamente à nossa frente, paradoxalmente. O mundo não é mais uma repetição infinita de duplicações por todo lado. E o espaço onde a história se situa não é mais um espaço que tende ao abstrato, um lugar-conceito.

Um alguém apaixonado leva à cabo o exílio presente em *Cópia fiel* (um afastamento da realidade iraniana), mas valendo-se do acerto de contas que este realizou. Ao atravessar os paradigmas da ficção – problematizando-a, revendo-a e pensando-a –, *Cópia fiel* abre caminho para que Kiarostami, no Japão, mergulhe em outra história, em outro mundo, mas sem o peso de ter que reiterar esse exílio conceitualmente.

Podemos nos perguntar qual o sentido desse deslocamento do diretor para o oriente do oriente. Segundo Ishaghpour (2012, p. 89-90), não faltam pontos de afinidade entre Kiarostami e o Japão. O diretor foi bem recebido no país, inclusive por uma calorosa recepção de Kurosawa. Há décadas ele já pratica, como poeta, o haikai. O final de seu filme *Roads of Kiarostami* é de um tom especificamente japonês. E há, é claro, seu apreço confesso por Ozu, ao qual dedica *Cinco*. Esses são alguns dos pontos nos quais toca Ishaghpour. Mas, para o crítico, é a universalidade do filme que lhe permitiu ser rodado no Japão. Ele ressalta que não é um universalismo de cunho essencialista, referindo-se a uma essência ou ideia universal, mas no sentido de uma "relativa independência em relação a um contexto particular". É como se, uma vez estudada a ficção em suas minúcias – e tal estudo Kiarostami não realizou em

gabinete, mas rodando um filme na Itália com Juliette Binoche –, fosse agora possível partir para qualquer lugar do mundo (e por que não o Japão?) e filmar uma história ficcional.

Porém, não se trata apenas de buscar o "universal" e aplicá-lo em diferentes realidades e contextos. Trata-se de levar a radicalidade do exílio da ficção ao limite. Ao falarmos de exílio da ficção, temos em mente o crítico literário Maurice Blanchot, que investigou a ficção na literatura segundo as metáforas de *deserto*, *nomadismo*, *errância* – sempre o exílio.[151] Ele utilizava esses termos reforçando a ideia de que não era o sujeito que devia se expressar através da obra, mas que a obra era justamente o esforço do sujeito para sair de si, um desalojamento do "Eu". Além disso, estava em jogo, na teoria de Blanchot, diferenciar a linguagem da ficção da linguagem comum. Esta "torna o real disponível, diz as coisas, dá-nos as coisas afastando-as, e ela mesma desaparece nesse uso, sempre nula e inaparente" (2005, p. 304). Já a linguagem de ficção é *inoperante*, *inusitada*:

> Sem dúvida acreditamos receber ainda o que ela [a linguagem de ficção] designa como na vida corrente, já que, ali, basta escrever a palavra "pão" ou a palavra "anjo" para dispor imediatamente, em nossa fantasia, da beleza do anjo e do sabor do pão – sim, mas em que condições? Com a condição de que o mundo em que nos é dado usar as coisas seja primeiramente destruído, que as coisas se afastem infinitamente delas mesmas, tornem-se novamente o longínquo indisponível da imagem; e que, também, eu não seja mais eu mesmo, e que não possa mais dizer "eu" (Blanchot, 2005, p. 304-5).

A experiência da literatura é vista por Blanchot como destruição da realidade, mergulho na irrealidade, exílio das coisas no longínquo da imagem e exílio de si. Tatiana Levy diz: "a linguagem da ficção – seu elemento real – coloca o leitor em contato com a irrealidade da obra (...). [A] palavra literária, em vez de *re*presentar o mundo, *a*presenta o que Blanchot denomina 'o outro de todos os mundos'" (Levy, 2011, p. 20).

É algo próximo disso que está tematizado em *Cópia fiel*, em que há consciência aguda desse exílio, dessa ideia de que a ficção funda um mundo ao invés de representá-lo. Mais do que isso, a própria narrativa do filme o tempo todo coloca em xeque o "eu" das personagens (o paradoxo) e, portanto, a identificação do espectador (o espelhamento). Blanchot e Kiarostami convergem e parecem dizer, juntos: jamais é possível "estar em casa" na ficção;

---

[151] Encontramos tais ideias, por exemplo, nos muitos ensaios que compõem *O livro por vir* (Blanchot, 2005). Elas também foram organizadas segundo o conceito de *fora* por Tatiana Levy (2011), em seu livro *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*.

ou ainda, a casa da ficção é o exílio, a não-casa. Kiarostami sempre foi, afinal, o cineasta da errância, das viagens, dos trajetos, dos ziguezagues, dos caminhos.[152]

Aquilo que em *Cópia fiel* é tematizado retorna em *Um alguém apaixonado* integrado à narrativa, mas reafirmado por um novo exílio que o diretor se inflige ao propor realizar um filme em uma língua que não fala e em um país que pouco conhece. Ver *Um alguém apaixonado* será sempre ver um filme de um iraniano no Japão, mas também será sempre ver um filme japonês que se afirma por si mesmo, sem referência às origens daquele que o fez. Abandonando a ideia de *original* e de *origem* (fazendo jus ao discurso de *Cópia fiel*), o autor se vale de seu gesto presente mais do que de sua história passada na construção da obra. Isso não quer dizer uma alienação do diretor em relação à sua história, nem em relação ao Irã. Aliás, há de se considerar o gesto político de um iraniano não filmar no Irã: Kiarostami afirma que o fato de realizar um filme no estrangeiro, em língua estrangeira, com equipe estrangeira, vale como uma reação à política iraniana dedicada à arte (Olsen, 2011). Mas mais do que isso, o gesto político de Kiarostami inscreve-se na própria obra, em sua maneira de pensar as relações sociais, em discutir a arte e a linguagem, e em suas particulares provocações aos espectadores. Nesse sentido, a mais política das declarações de Kiarostami deve ser essa: "o cinema e todas as artes devem ser capazes de destruir a mente de seu público para fazê-lo rejeitar velhos valores e se abrir para novos" (apud Hamid, 1997, p. 24).[153]

A língua estrangeira, que atravessa tanto o filme da Itália quanto o do Japão, é crucial à consciência da ficção como exílio, como abandono da origem, como criação de um novo mundo, como busca de novos valores. E aqui nos permitimos um breve desvio ao citar o cineasta Leos Carax que, por conta do prêmio de melhor filme em língua estrangeira recebido pela *Los Angeles Film Critics Association* ao seu *Holy motors* (2012), escreveu a seguinte nota:

> Olá, eu sou Leos Carax, diretor de filmes em língua estrangeira. Eu faço filmes em língua estrangeira desde sempre. Filmes em língua estrangeira são

---

[152] As ideias de Maurice Blanchot entram aqui como uma forma de encontrar um novo vocabulário para lidar com o cinema recente de Kiarostami e seu exílio. Elas, de certa forma, perpassaram sub-repticiamente diversos momentos desta dissertação. Ao tratarmos do paradoxo como o "fora" da ficção, mas que não se coloca fora e justamente dentro dela, fazemos eco, com algumas liberdades, ao conceito de *fora* do crítico literário: "É no interior da obra que se encontra o fora absoluto – exterioridade radical à prova da qual a obra se forma, como se o que está mais fora dela fosse sempre, para aquele que escreve, seu ponto mais íntimo (...)" (Blanchot, 2005, p. 131). A neutralização do ponto de vista, na "abolição do fora de campo" dos espelhamentos, fazem, por sua vez, eco ao projeto de Blanchot de dessubjetivação e defesa do "neutro" na literatura. Abre-se aqui um potencial campo de investigação futuro, interrelacionando as investigações de Blanchot sobre literatura com a análise cinematográfica.

[153] *Cópia fiel* talvez busque realizar isso justamente no que concerne os "valores" da ficção.

> feitos em todo o mundo, é claro, com exceção da América. Na América, só fazem filmes em língua não estrangeira. Filmes em língua estrangeira são muito difíceis de fazer, obviamente, porque você tem que inventar uma língua estrangeira ao invés de utilizar a língua comum. Mas a verdade é que o cinema é uma língua estrangeira, uma língua criada para aqueles que precisam viajar para o outro lado da vida (Carax apud Weisman, 2013).

Para além da astúcia irônica com que Carax se dirige aos Estados Unidos, sua breve declaração atesta o caráter "estrangeiro" do cinema, que muito se aproxima do exílio de que falávamos. A ideia da necessidade de se inventar uma língua que serve para viajar ao outro lado da vida lembra o "outro de todos os mundos" criado pela linguagem literária segundo Blanchot. É nesse território que circula e pulsa o cinema recente de Kiarostami com *Cópia fiel* e *Um alguém apaixonado*.

Esse caráter "estrangeiro" da ficção, um estranhamento contínuo do cinema com sua fabulação, muito bem expresso em *Cópia fiel*, está longe de ser um movimento isolado operado por Kiarostami na história do cinema. O fato de Kiarostami ter colidido com essas questões decerto deriva de uma pesquisa que há muito atravessa seu cinema e uma parte do cinema "moderno", mas que, curiosamente, chega a um ponto, em *Cópia fiel*, acompanhado por outros diretores contemporâneos ao redor do mundo na passagem da primeira para a segunda década dos anos 2000. Não é por acaso, por exemplo, que convocamos Leos Carax aqui. Encontramos muitos pontos de contato entre *Cópia fiel* e *Holy motors*. Neste, Carax acompanha um dia na vida de um homem (Denis Lavant) que muda de identidade continuamente e, assim como Elle e James, vive o "ser outro" irrestritamente. O movimento da ficção de escrever a história conforme ela acontece – que remetemos à escrita de Robbe-Grillet em *O ano passado em Marienbad* – é explicitado em *Holy motors* na figura do protagonista, mistura de ator profissional com agente secreto que recebe sucessivas "missões" sem nenhuma aparente articulação lógica entre elas, realizando determinadas ações (performances?) como se não possuísse uma identidade "por trás" das que compõe para suas missões. A lógica do filme talvez seja a do livre jogo do possível que a ficção e o cinema permitem.[154]

Há, enfim, ultrapassando esses dois filmes, uma certa tendência no cinema contemporâneo de colocar como problematização central dos filmes a construção da ficção,

---

[154] O paralelo entre o filme com *Cópia fiel* foi notado, entre outros, pelos críticos Pedro Henrique Ferreira (2012) e por Heitor Augusto (2012).

mas sem desconstruí-la, visando muito mais sua elaboração de dentro.[155] Mas assim como após *Cópia fiel* Kiarostami abandonou o viés mais conceitual ao partir para o Japão, algo de similar acometeu outros diretores que entraram em "atrito" e "flerte" com o processo da ficção. Lembremos aqui, entre outros, de Eduardo Coutinho e Alain Resnais, para ficarmos com um exemplo mais "documentário" e outro mais "ficcional".

O documentarista brasileiro, em 2007, fez *Jogo de cena*, filme muito distinto de seus trabalhos anteriores, ainda baseado na forma-entrevista, mas que repensa a verdade dos discursos das personagens a partir da alternância de entrevistas reais com encenações. Depois, fez *Moscou* (2009), filme imerso nas encenações-ensaios do Grupo Galpão de teatro para o texto *As três irmãs* de Tchekhov: uma espécie de documentário sobre a ficção se criando, invertendo a linha de *Jogo de cena*. Em 2011, porém, Coutinho lança *As Canções*, no qual abandona a reflexão direta sobre a encenação e a cópia. Um filme em que entrevistados relembram histórias de vida marcadas por uma canção. As canções são formadas de palavras compostas por outros, mas que se integram ao discurso dos entrevistados como se fossem deles. Decerto há um desdobramento que provém de *Jogo de cena* e *Moscou* (ainda mais se lembrarmos que o final daquele mostrava justamente uma entrevistada entoando uma canção), mas sem o peso conceitual desses; o interesse está menos em apreender um jogo teórico abstrato entre palavras "ficcionais" (canções) e discursos "reais" do que em efetivamente mergulhar naquelas histórias e na relação delas com as canções.

Alain Resnais, por sua vez, em *Vocês ainda não viram nada* (2012), faz um filme repleto de *mise en abyme*, com forte ímpeto conceitual. Nele, um grupo de atores se reencontra para reencenar a peça de um falecido amigo. As cenas da peça surgem ora interpretadas por esse grupo, ora por um grupo mais jovem; além disso, do grupo de atores que se reencontram, mais de um deles interpreta o mesmo papel. A encenação se desdobra em múltiplas camadas e vira o próprio tema do filme. Depois, Resnais filmou *Amar, beber e cantar* (2014), no qual novamente está em cena uma trupe teatral, mas agora o peso "conceitual" é atenuado. Acompanhamos os dramas da trupe, as intrigas entre seus integrantes, mas o "abismo" das representações não tem mais tanto lugar. Ele está lá, mas integrado a uma ficção cujos conflitos dramáticos o ultrapassam.

---

[155] Destacamos, na configuração desse panorama, a contribuição dos textos de Fábio Andrade para a revista *Cinética*, como "O processo da verdade: Hellman, Kiarostami e alguns vícios da contemporaneidade" (2011), cujo título já é bastante sugestivo. Alguns filmes que surgem nesse contexto são: *Caminho para o nada* (Monte Hellman, 2010), *Crazy Horse* (Frederick Wiseman, 2011), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Vocês ainda não viram nada* (Alain Resnais, 2012).

O que esses exemplos nos colocam é uma dúvida: haveria um limite para tais "especulações" internas a respeito da ficção? Ou ainda, representam eles uma chegada a um ponto no qual apenas se pode tocar, mas não efetivamente prosseguir e prolongar? Um estágio a ser ultrapassado, caminho a ser percorrido para se chegar a um outro lugar? O panorama que vislumbramos acima reflete um momento de um breve e compartilhado incômodo que levou diversos cineastas a se voltarem para a ficção reflexivamente, mas sem a desconstruir. Foi preciso mergulhar em suas entranhas para tocar em seu "fora".

No nosso percurso de investigação dessas entranhas na superfície, encontramos elementos que esperamos ser instigantes para pensar não apenas *Cópia fiel* ou a trajetória de Kiarostami, mas essas e outras obras cinematográficas que se embatem com a construção ficcional. Por exemplo, até que ponto pode ser levada adiante a ideia de paradoxo na composição de personagens? Como a ideia estética de ornamento pode ser apropriada pelo cinema? Como seguir trabalhando com os conceitos de real e ficção sem fazer deles uma oposição? Como o cinema narrativo pode acessar o *fora* da ficção, estando sempre *dentro* dela? E também: qual o limite dessa empreitada conceitual acerca da ficção dentro do próprio cinema de ficção? Estaria ela no fim, o acerto de contas já feito? Ou o problema continua?

O trunfo de *Cópia fiel*, sua capacidade aguda de tocar em problemas paradigmáticos da ficção cinematográfica (e da representação artística) constitui, talvez, seu próprio limite. O projeto conceitual de *Cópia fiel* extingue-se em si, não tem continuidade na obra de Kiarostami. Se levarmos em conta como o diretor deu prosseguimento ao seu trabalho com *Um alguém apaixonado*, intuímos que não lhe interessa mais seguir com universos de seres paradoxais, mundos espelhados, discussões teóricas sobre arte. A última coisa que *Cópia fiel* deseja é ser um *modelo*, um *original* a ser replicado. É um filme que surge e que é ultrapassado: um limite e uma conquista. Daí seu acerto de contas. E esse acerto de contas é, na realidade, sua própria continuidade. É quase um sacrifício para que a obra de Kiarostami prossiga, algo que permite a ele viajar para o Japão e fazer um filme japonês sem precisar "se justificar": entrega ao exílio. Mas a obra de Kiarostami é feita por constantes ziguezagues e tem um trajeto impossível de ser previsto. Ela pode, a qualquer momento, fazer com que tenhamos de ressignificar o sentido que buscamos lhe dar neste breve contexto. Ainda assim, chegamos a *Um alguém apaixonado* já despidos de preconcepções acerca das relações entre cinema e realidade e podemos ver, mesmo em sua irrealidade, uma enorme potência. Talvez tenha sido nesse front que lutou a obra de Kiarostami desde cedo e até hoje, abrindo nossos olhos e "esticando nosso olhar" não somente para o real, mas também para a ficção.

"Nos créditos dos filmes franceses, há dois nomes para diretor: *metteur en scène* e *réalisateur*. *Metteur en scène* significa alguém que dá ordem à cena. E *réalisateur* é alguém que realiza ou materializa algo. Eu não sei qual desses dois termos deve ser usado para designar o que faço. Não apenas em *Dez* ou em *ABC Africa*, mas em muitos de meus filmes mais antigos, como *Lição de casa*, *Caso 1*, *caso 2*, assim como outros, eu nunca uso o título de *metteur en scène*. Nenhum desses dois termos corresponde corretamente ao que faço. Por isso, parei de usá-los. Nos créditos finais apenas listo o nome das pessoas que trabalharam no filme, sem discriminar suas funções. Isso porque eu nunca quis impor ordem a nada, nunca fui um *metteur en scène*. E eu nunca realizei ou materializei nada. Nunca fui um *réalisateur*."

(Kiarostami, em *10 sobre Dez*)

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Sam. "Abbas Kiarostami". In *A.V. Club*, Chicago, 27 de março de 2011. Disponível em: http://www.avclub.com/article/abbas-kiarostami-53269. Acesso em 09/12/2013.

AGAMBEN, Giorgio. "Ensaio sobre a destruição da experiência". In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 20-78.

ANDRADE, Fábio. "O processo da verdade: Hellman, Kiarostami e alguns vícios da contemporaneidade". In: *Revista Cinética*, agosto de 2011. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/oprocessodaverdade.htm. Acesso em 17/06/2015.

ANDREW, Geoff. "Restoration comedy"; "Limits of control". In: *Sight and sound*, v. 20, n. 9, setembro 2010, p 36-39.

AUGUSTO, Heitor. "Holy Motors (texto 2)". In: *Revista Interlúdio*, 6 de dezembro de 2012. Disponível em: http://www.revistainterludio.com.br/?p=4700. Acesso em 18/06/2015.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

BERGALA, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne". In: ROSSELLINI, Roberto. *Le cinéma révélé* (prefácio e textos reunidos por Alain Bergala). Saint-Armand: Flammarion, 1988, p. 9-29.

_____. "Les pleins pouvoirs du cinéma". In: *Cahiers du cinéma*, maio 2004, p. 44-46.

_____. *Monika de Ingmar Bergman*. Yellow Now: Paris, 2005.

BERGALA, Alain; PAÏNI, Dominique; PRAS, Sylvie; et. al. *Victor Erice, Abbas Kiarostami: Correspondences*. Paris: Centre Pompidou, 2007.

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

_____. "CÓPIA FIEL de Kiarostami – 1", in *Blog de Jean-Claude Bernardet*, 29/10/2010a. Disponível em: jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-10-24_2010-10-30.html. Acesso em 30/04/2014.

_____. "CÓPIA FIEL de Kiarostami – 2", in *Blog de Jean-Claude Bernardet*, 29/10/2010b. Disponível em: jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-10-24_2010-10-30.html. Acesso em 30/04/2014.

_____. "CÓPIA FIEL de Kiarostami – 3", in *Blog do Jean-Claude Bernardet*, 04/11/2010c. Disponível em: jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-10-31_2010-11-06.html. Acesso em 30/04/2014.

_____. "CÓPIA FIEL de Kiarostami – 5", in *Blog do Jean-Claude Bernardet*, 20/03/2011a. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-03-20_2011-03-26.html. Acesso em 30/04/2014.

_____. "CÓPIA FIEL de Kiarostami – 7", in *Blog do Jean-Claude Bernardet*, 28/04/2011b. Disponível em: jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-04-24_2011-04-30.html. Acesso em 30/04/2014.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: Methuen, 1985.

BOURGOIN, Jules. *Théorie de l'ornement.* Paris: Ducher & Cie, 1883.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema.* Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CIMENT, Michel; GOUDET, Stéphane. "Entretien avec Abbas Kiarostami: les six faces du cube." In: *Positif* nº 408, fevereiro 1995, p.14-19.

_____. "Entretien avec Abbas Kiarostami: une aproche existentialiste de la vie". In: *Positif* nº 442, dezembro 1997, p.83-89.

_____. "Abbas Kiarostami: des femmes réelles et non de cinéma. In: *Positif* nº 499, setembro 2002, p.17-21.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CUTLER, Aaron. "New York Film Festival 2010: Certified Copy". In: *Slant Magazine*, 1º de outubro, 2010. Disponível em: http://www.slantmagazine.com/house/article/new-york-film-festival-2010-certified-copy. Acesso em 16/12/2014.

_____. "Certifying the Copy: An interview with Abbas Kiarostami". In: *Cineaste*, primavera, 2011, p. 12-15.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Imagem-tempo: cinema 2.* São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELORME, Stéphane. "Imitation de la vie". In: *Cahiers du cinéma* nº 656: maio de 2010, p. 10-11.

DIDEROT, Denis. "Paradoxo sobre o comediante" In: *Textos escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 159-192.

DUPONT, Joan. "My life to live: in the moment with Juliette Binoche". In: *Film Comment*, março-abril de 2011, p. 38-43.

ELENA, Alberto. *The cinema of Abbas Kiarostami.* London: Saqi, 2005.

FERREIRA, Pedro Henrique. "Holy Motors, de Leos Carax (França/Alemanha, 2012)". In: *Revista Cinética*, outubro de 2012. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/holymotors.htm. Acesso em 18/06/2015.

FLUSSER, Vilém. "Do espelho". In: *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 67-71.

GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. *Historia gráfica de la fotografia*. Barcelona: Omega, 1966.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOUDET, Stéphane. "Entretien avec Abbas Kiarostami: manipulations". In *Positif* nº 442, dezembro 1997, p. 94-100.

HAMID, Nassia. "Near and far". In: *Sight and sound*, v. 7, n. 2, fevereiro, 1997, p. 22-24.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Historicité du cinéma*. Tours: Farago, 2004.

_____. "Kiarostami et la fidélité au réel: Reproduction ou restitution" In: *Traffic* nº 63, outono de 2007, p. 14-24.

_____. "L'âme de l'Iran". In: *Traffic* nº 70, verão 2009a, p.43-51.

_____. *La miniature persane*. Paris: Verdier, 2009b.

_____. "Kiarostami hors ses murs: Copie conforme" In: *Traffic* nº 75, outono, 2010, p. 30-38.

_____. *Kiarostami – II. dans et hors les murs.* Paris: Circé, 2012.

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

KAUSCH, Franck. "Copie Conforme – Non reconciliés". In: *Positif*, nº 591, mai 2010, p.38-39.

KIAROSTAMI, Abbas. *Photographies, Photographs, Fotografie... Trente questions à Abbas Kiarostami par Michel Ciment*. Paris: Hazan, 1999.

_____. *A wolf lying in wait*. Traduzido do persa para o inglês por Karim Emami e Michael Beard. Tehran: Sokhan publishers, 2005.

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

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

LOPATE, Phillip. "Kiarostami Close-up". In: *Film Comment*, Jul/ago 1996, p. 37-40.

MATOS, Olgária. "O triunfo da cópia". In: *Folha de São Paulo*, 9 de dezembro de 2000, Caderno Especial – Jornal de Resenhas, p. 8.

MORIN, Edgar. "A alma do cinema (capítulo IV de O Cinema ou o Homem Imaginário)". In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 143-172.

MORITZ, Karl Philipp. *Sur l'ornement*. Paris: *Rue D'ulm*, 2008.

MORUZZI, Norma Claire. "Through the Looking Glass: Reflexive Cinema and Society in Post-Revolution Iran". In: DECHERNEY, Peter (org.); ATWOOD, Blake (org.). *Iranian Cinema in a Global Context*. Nova Iorque: Routledge, 2015, p. 112-142.

MULVEY, Laura. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books, 2006.

NAGIB, Lúcia. *World cinema and the ethics of realism*. Nova York/ Londres: Continuum, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *L'evidence du film. Abbas Kiarostami*. Bruxelas: Yves Gevaert, 2001.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. "Cópia Fiel". In: *Contracampo* nº 96, 2011. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/96/critcopiafiel.htm. Acesso em 09/10/2013.

OLSEN, Mark. "Abbas Kiarostami returns to narrative form with 'Certified Copy'". In: *Los Angeles Times*, 13 de março de 2011. Disponível em: http://articles.latimes.com/print/2011/mar/13/entertainment/la-ca-indie-focus-20110313. Acesso em 19/04/2014.

OUDART, Jean-Pierre. "La suture". In: *Cahiers du cinéma* nº 211, abril 1969, p. 36-39.

PACQUET, Clara. "Prefácio". In: MORITZ, Karl Philipp. *Sur l'ornement*. Paris: *Rue D'ulm*, 2008, p. 5-26.

PAVIS, Patrice. "Le personage romanesque, théâtral, filmique". In: *Iris* (dossiê: Le personage au cinèma), nº 24, outono 1997, p. 171-183.

_____. "La théatralité en Avignon". In: *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 317-337.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo.* São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PESSUTO, Kelen. *O 'espelho mágico' do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011.

PINTO, Ivonete. *Close-up: a invenção do real em Abbas Kiarostami.* Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, 2007.

_____. "Enredo em curto-circuito". In: *Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual*, 03/12/2010. Disponível em: http://www.cenacine.com.br/?p=6273. Acesso em 10/02/2014.

PORTON, Richard. "Certified Copy (Abbas Kiarostami, France, Italy)". In: *Cinema Scope*, nº43, verão 2010. Disponível em: http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-certified-copy-abbas-kiarostami-franceitaly/. Acesso em 04/04/2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2009.

_____. "O espectador emancipado". In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *A Fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

REWALD, Rubens. *Caos: dramaturgia.* São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2005.

ROBBE-GRILLET, Alain. "Sur L'Année dernière à Marienbad". In: *Le voyageur: textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. Mesnil-sur-l'estrée: Christian Bourgois, 2001, p. 53-62.

ROMNEY, Jonathan. "Reality check". In: *Sight & Sound*, v. 19 n. 10, outubro 2009, p. 40-42.

ROSENBAUM, Jonathan; SAEED-VAFA, Mehrnaz. *Abbas Kiarostami*. Champaing, Illinois: University of Illinois Press, 2003.

ROTH, Laurent (dir.). *Abbas Kiarostami. Textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.

SABOURAUD, Frédéric. "L'aura, l'aura pas... Le cinéma de Kiarostami à l'ère du numérique." In: *Traffic*, nº 63, setembro 2007, p. 25-38.

SAID, Edward. "Reflexões sobre o exílio". In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Elogio da Mímese: Mario Perniola." In: *O local da diferença*. São Paulo: Ed 34, 2005, p. 57-60.

SORRGEZ, Marie-Loup. *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedras, 2007.

SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. *A diluição do autor na trilogia Koker de Abbas Kiarostami*. Dissertação de mestrado. FFLCH - Depto de Filosofia: São Paulo, 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VINCENDEAU, Ginette. *Stars and stardom in French cinema*. Londres/Nova Iorque: Continuum, 2000.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WEISMAN, Jon. "Foreign-language films: Leos Carax explains it all". In *Variety*, 14 de janeiro de 2013. Disponível em: http://variety.com/2013/film/awards/leos-34000. Acesso em 17/06/2015.

FILMOGRAFIA - ABBAS KIAROSTAMI

- *O pão e o beco* [*Nan va kuche*, Irã, 1970, 11']
- *O recreio* [*Zang-e tafrih*, Irã, 1972, 14']
- *A experiência* [*Tajrobe*, Irã, 1973, 53']
- *O viajante* [*Mosafer*, Irã, 1974, 71']
- *Duas soluções para um problema* [*Do rah-e hal baray-e yek mas'ale*, Irã, 1975, 5']
- *Eu também consigo* [*Man ham mitunam*, Irã, 1975, 4']
- *As cores* [*Rangha*, Irã, 1976, 15']
- *Traje de casamento* [*Lebas-I baray-e arusi*, Irã, 1976, 55']
- *Tributo aos professores* [*Bozorgdasht-e mo'allem*, Irã, 1977, 24']
- *O relatório* [*Gozaresh*, Irã, 1977, 105']
- *O palácio de Jahan-Nama* [*Kakh-e Jahnan-Nama*, Irã, 30']
- *Pintando* [*Rangzani*, Irã, 1977, 17' – episódio da série *Como usar o tempo livre?*]
- *Solução número um* [*Rah-e hall-e yek*, 1978, 11']
- *Caso 1, caso 2* [*Ghaziye shekl-e avval, ghaziye shekl-e dovvom*, Irã,1979, 53']
- *Dor de dente* [*Dandan-e Dard*, Irã,1980, 25']
- *Com ou sem ordem?* [*Be tartib ya bedun-e tartib?*, Irã, 1981, 16']
- *O coro* [*Hamsorayan*, Irã, 1982, 16']
- *O concidadão* [*Hamshahri*, Irã, 1983, 49']
- *Medo e desconfiança* [*Tars va suezan*, Irã, 1984, 13 episódios de 45' para TV]
- *Os alunos do primeiro ano* [*Avvaliha*, Irã, 1985, 79']
- *Onde fica a casa do amigo?* [Khane-ye dyst kojast?, Irã, 1987, 83']
- *Lição de casa* [*Mashq-e shab*, Irã, 1989, 86']
- *Close-up* [*Close-up – namay-e nazdik*, Irã, 1990, 90']
- *E a vida continua* [*Va zendegi edame darad*, Irã, 1992, 91']
- *Através das oliveiras* [*Zir-e derakhtan-e zeytun*, Irã, 1994, 103']
- *Jantar para um* [*Sham-e yeknafare*, França, 1995, 1' – episódio do filme coletivo *Lumière et compagnie*]
- *Réperages* [França, 1995 – episódio do filme coletivo *À propos de Nice, la suite*]
- *O nascimento da luz* [*Tavvallod-e nur*, Japão, 1997, 5']
- *Gosto de cereja* [*Tam'e-ghilas*, Irã, 1997, 99']
- *O vento nos levará* [*Bad ma-ra khahad bord*, Irã-França, 1999, 118']
- *ABC África* [Irã-França-Uganda, 2001, 84']

- *Sleepers* [2001, 98' – videoinstalação]
- *Ten minutes older* [2001, 10' – videoinstalação]
- *Dez* [*Dah*, Irã-França, 2002, 91']
- *Cinco* [*Five*, Irã-França-Japão, 2003, 74']
- *10 sobre Dez* [*10 on Ten*, Irã-França, 2004, 88']
- *Looking at Ta'zyé* [2004 – videoinstalação em três telas]
- *Tickets* [filme dirigido em conjunto com Ermanno Olmi e Ken Loach, Itália-Inglaterra, 2005, 105']
- *Correspondence* [com Victor Erice, Espanha, 2005 – videos para exposição *Erice-Kiarostami: correspondences*]
- *Roads of Kiarostami* [Irã-Coreia do Sul, 2006, 32']
- *Where is my romeo?* [Irã-França, 2007, 3' – episódio do filme coletivo *Chacun son cinéma*]
- *Shirin* [Irã, 2008, 92']
- *Cópia fiel* [*Copie conforme*, França-Itália-Irã, 2010, 106']
- *No* [França-Itália, 2011, 8' – episódio para a série *La chevelure féminine vue par...]*
- *Um alguém apaixonado* [*Like someone in love*, Japão-França, 2012, 109']
- *Venice 70: future reloaded* [2013, 1' – episódio para filme coletivo]

APÊNDICE: ENTREVISTA COM LUCA BIGAZZI

Em novembro de 2014, Luca Bigazzi, diretor de fotografia de *Cópia fiel*, esteve no Brasil. Realizamos uma conversa em inglês com ele, na Cinemateca Brasileira (em São Paulo, no dia 27/11/2014), a respeito do filme de Kiarostami. Explicamos para ele do que se tratava e, antes de qualquer pergunta, ele começou a falar sobre o processo da filmagem. Segue abaixo a transcrição (traduzida) da conversa.

Luca Bigazzi: Foi realmente algo diferente e inesperado, pois eu costumava pensar em Kiarostami como um diretor com um estilo documentário. Num certo sentido, tudo parece real em seus filmes. Mas na verdade não é. E *Cópia fiel* possui, talvez, a *mise en scène* mais difícil, complicada e falseada que eu já filmei. Abbas fingia rodar apenas em um vilarejo da Toscana, mas na realidade rodou em diversos lugares, diversos vilarejos. Assim, cada porta leva a um outro lugar, cada parede a um outro vilarejo. Havia quartos ligados pela montagem a lances de escadas de outros espaços. Há algo de absolutamente não realista nas locações. E parece, suponho, ser apenas um vilarejo; funciona. De fato, tudo foi completamente reinventado. Tudo. A parede... Logo do início, da primeira cena: a parede da sala de conferência possuía um afresco. E Abbas pediu para cobrirem o afresco com tinta cinza, o que era uma loucura para nós, pois não entendíamos o porquê, então não pintamos sobre o afresco. Mas colocamos uma parede falsa à frente. E tudo, tudo, tudo... As escadas que levam à loja de antiguidades: as escadas estavam em outro lugar, outro vilarejo. E a loja era uma loja completamente diferente. E as ligações entre as diferentes locações é estritamente realista.[156] E às vezes Abbas fazia fotografias de um muro de um vilarejo com sua câmera e imprimia a fotografia com o enorme muro sobre um muro de outro vilarejo pois queria que as esquinas tivessem o mesmo fundo, com pedras, talvez... Assim, tudo, tudo... O bar onde eles [os personagens] conversam não é um bar. O quarto não é um quarto, não é um quarto de hotel. E a porta da frente do hotel não é a verdadeira. E as escadas não são as escadas do hotel. Tudo é completamente... foi incrível para nós.

---

[156] Pouco antes, Luca Bigazzi utiliza o termo realista num sentido distinto, ao falar que há algo de absolutamente não realista nas locações. Essa contradição decorre das próprias inúmeras facetas que o conceito de realismo abarca. No primeiro caso, Luca refere-se ao fato de que o filme não corresponde à realidade filmada. No segundo, que o filme consegue reconstruir uma realidade de maneira extremamente convincente (apesar de falseada). Todo esse trecho da conversa, aliás, lembra o poder da geografia criativa da montagem de cinema, conceito esmiuçado por Kuleshov.

Alexandre Wahrhaftig: *Praticamente um filme de estúdio em locação?*

LB: Exatamente. Era um filme de estúdio em locação. E o resultado foi uma grande surpresa para nós, porque eu pensava nele [em Kiarostami] muito mais como, não simplesmente documentarista, mas eu imaginava que ele trabalhasse muito mais com improvisação na atuação... E tudo era bastante preciso. Nós filmamos com a câmera RED-ONE[157]. Rodávamos poucos planos por dia (um, dois, três, talvez, não mais) e à noite Kiarstami ia para a ilha de montagem com seu filho Bahman[158] para editar. E às vezes no dia seguinte ele dizia: "bom, eu gostaria de rodar de novo". As filmagens estavam previstas para durar oito semanas, mas na realidade filmamos em cinco. Era muito rápido. E pouquíssimos planos. Por exemplo, há uma longa cena na vila ao redor da fonte com a estátua, e a fonte não existe. Era uma fonte falsa. Tudo! Kiarostami havia pedido para construírem uma estátua muito realista mas só até a cabeça, porque ele não queria ver a cabeça da estátua. Então, era uma estátua bonita, com exceção da cabeça. Ele não queria vê-la. E o restaurante do final era muito maior em relação ao que aparece no filme. Nós colocamos paredes para fazê-lo parecer menor. Era realmente... A farmácia não era uma farmácia. Tudo!

AW: *Quais eram os outros vilarejos em que filmaram?*

LB: Monte San Savino, Arezzo, Cortona, todos vilarejos próximos. Foi uma longa história, porque havíamos planejado rodar 6 meses antes, e então as locações estavam vistas um ano antes. No início o plano era filmar no inverno, mas acabamos filmando no verão.

AW: *E como eram as conversas com Abbas a respeito dos enquadramentos e da iluminação?*

LB: Ele era tão preciso, e ao mesmo tempo bastante confiante. Há um equilíbrio muito interessante entre planos fixos e câmera-na-mão. Assim que as pessoas começavam a andar – ele não gostava de *steadycam*, não queria fazer *travellings* –, ele queria filmar com câmera-na-mão. E há um plano, muito difícil de filmar, que começava no estacionamento assim que eles chegavam ao vilarejo, seguia por dentro do túnel onde havia um fotógrafo e de lá saía até chegar ao museu. Foi uma cena muito boa, mas muito difícil para mim, pois eu estava

[157] Câmera digital de alta definição, com resolução 4K.
[158] Bahman Kiarostami, montador do filme.

operando a câmera e foram necessárias várias mudanças de diafragma ao longo do plano, pois caso contrário eu deveria ter colocado um monte de luz no túnel (e não havia espaço físico para isso de toda forma). Enfim, o único jeito foi mudar os T-stops[159]. E também com o longo plano de *camera-car* frontal, logo que eles saem de carro para o vilarejo, o plano com os reflexos, houve muitas mudanças de T-stops. Quando você filma dessa forma [*camera-car* frontal], há duas opções: ou cobrir os reflexos do ambiente externo ou assumir o risco e deixar os reflexos no parabrisa. Eu fiquei muito satisfeito, pois normalmente eu odeio *camera-car*, mas eu o odeio quando dá para sentir que é falseado; não é normal filmar com um *camera-car*. Porém, os *close-ups* foram feitos de dentro do carro. Abbas quis rodar com câmeras digitais, menores e mais leves que câmeras de película, e assim nós colocamos a câmera dentro do carro. E o carro era outro, pois o carro que se vê do exterior era um menor, e o carro que usamos para os *close-ups* era maior. Assim, tudo... Todas as coisas são completamente reconstruídas. Todo plano.

AW: *Você falou do equilíbrio entre câmera-na-mão e planos fixos. Há também uma dinâmica entre exteriores muito claros e alguns interiores bastante escuros, como o quarto no final do filme...*

LB: O quarto ao final era um pôr do sol. E nós filmamos durante o dia, pois era uma cena longa. Usamos um pequeno guindaste para colocar a luz. Fizemos o *pre-light*[160] e daí entramos no quarto com Abbas. Ele viu o raio de luz que havíamos colocado, mas não sabia que havia um refletor lá fora e disse: "Oh, precisamos rodar agora, agora está perfeito!" E eu disse: "Está perfeito porque é a nossa luz." Ele ficou muito feliz porque provavelmente ele nunca filmou com refletores tão fortes de fora de uma janela. E isso nos permitiu rodar uma longa sequência em algumas horas, mas não em um verdadeiro pôr do sol. Era uma cena difícil, porque a janela estava aberta, então não podíamos colocar gelatina[161] nela, e assim corríamos o risco de super-expor. O equilíbrio entre o interior escuro e o exterior de alta luz foi bem complicado. Eu até fiquei satisfeito, mas não completamente, com o resultado final.

---

[159] Medição do diafragma da objetiva.
[160] Termo que designa um período de tempo de trabalho no *set* dedicado exclusivamente para montar a iluminação da cena.
[161] Material utilizado para filtrar a luz, ou em intensidade, ou em cor.

AW: *Além das cenas em que vemos exteriores e interiores por janelas, também há muitos reflexos, espelhos...*

LB: Ah, os espelhos... Abbas é... Por exemplo, na cena na loja de antiguidades: ao invés de fazer um *close-up* de Juliette, ele colocou um espelho. Eu me orgulho dessa cena, pois a movimentação da câmera é muito boa; a luz é simples, mas a câmera é excelente.

AW: *Ela faz uma panorâmica por todo o espaço.*

LB: Duas vezes! Foi fantástico... Nós ainda estamos em contato, eu e Abbas. Gostaríamos de filmar novamente na Itália, um novo filme, mas o financiamento, e todas essas coisas...

AW: *Como você entrou no projeto de* Cópia fiel*?*

LB: Havia uma produtora italiana no projeto e Angelo Barbagalio, que era o produtor, sugeriu a Abbas que trabalhasse comigo. Então fizemos uma reunião e ele topou. E foi ótimo. A maior parte do tempo Abbas estava satisfeito com a câmera, muito mais do que com a luz... a luz... eu não sei. Mas ele estava satisfeito com a câmera. E na realidade a minha obsessão é fazer câmera e não somente luz. Eu prefiro ser um operador de câmera do que um iluminador *camera-man*.

AW: *Eu trouxe algo aqui que considero muito intrigante. A última cena do filme, com esta imagem, é extremamente semelhante a essa fotografia de Nièpce, a primeira imagem fotográfica do mundo de que temos notícia [mostramos as imagens para Bigazzi].*

LB: Incrível, verdade. Há muitas coincidências, porque em nossa mente há algo como uma caverna de imagens, em todos nós. E não sabemos exatamente o que encontraremos, mas assim que começamos a enquadrar e a iluminar, assim que se começa a dirigir a *mise en scène* e tudo mais... Mas tenho quase certeza de que há algo como uma enorme mina de imagens confusas que sempre encontraremos nos filmes. Por exemplo, alguns dias atrás, eu assisti ao filme *O conformista*, de Bertolucci, de que gostei muito quando era jovem. E há um plano que é exatamente o mesmo plano de *A grande beleza*[162], no mesmo lugar. E eu não tinha

[162] Filme de Paolo Sorrentino de 2013, fotografado por Luca Bigazzi.

reconhecido o lugar, mas sabia que havia algo de estranhamente familiar nele, mas não sabia como. E quando revi *O conformista* de Bertolucci, eu disse: "é o mesmo lugar!". Enfim, essa é a mente de imagens que nós todos temos. E você sabia que esse último plano [de *Cópia fiel*] não foi feito em um banheiro real. É uma parede falsa que colocamos no meio da praça da vila. Parede e janelas falsas. Não havia nenhum banheiro. Ele [o ator William Shimell] olhava para a câmera fingindo que era um espelho. O espelho era a câmera. E não havia nada ao redor. Então fizemos o plano e assim que obtivemos o *take* que valeu, nós não paramos de gravar e deixarmos a câmera rodando por uma hora e meia, porque Abbas queria acelerar a imagem depois.

AW: *Ah, então o* fade out *ao final do filme não é um efeito?*

LB: Não; é real. Pois depois do *take* bom, nós não cortamos e deixamos a câmera por uma hora para depois acelerar na pós produção.

AW: *Um pôr do sol de verdade, então. Você diz, no documentário dos bastidores do filme* Let's see Copia Conforme *de Irene Buffo, como as coisas no filme eram muito simples e como justamente era muito complicado fazer o "simples".*[163]

LB: De fato, foi um dos filmes mais complicados que já fiz. Mesmo quando fazíamos *close-ups*, era extremamente difícil, porque cada plano era cheio de significado, de motivação, de precisão. Por exemplo, quando Juliette fala com seu filho no bar: rodamos com duas câmeras, havia pessoas fora ao fundo (metade delas figurantes contratados, metade não), e também pessoas dentro do bar. Então tínhamos que iluminar o interior e o exterior. Tivemos que cobrir a luz que vinha do alto com panos brancos e pretos... Tudo muito complicado.

AW: *Mas ao enquadrar e iluminar, você e Abbas não falavam de referências a estilos, fotografias, pinturas?*

LB: Não, não... Talvez alguma coisa... Eu lhe disse antes, há algo dentro de nós que é pragmático, mas que obviamente contém no fundo uma ideia de luz, que espero sempre ser diferente entre um filme e outro. Há sempre algo que você deve a si próprio, ou a sua cultura,

---

[163] A mesma ideia aparece na boca do personagem James Miller, quando diz a Elle: "Não há nada de simples em ser simples" ("there is nothing simple about being simple").

experiências, tudo. Enfim, nós não falávamos muito disso. Com certeza eu prestei atenção aos filmes de Abbas. Eu havia visto a maior parte deles bem antes, porque ele era um dos meus diretores favoritos. Mas nós não precisamos conversar muito, porque a evidência, a evidência prática da realidade força uma determinada forma de iluminar e de enquadrar. Se você filma em um espaço pequeno, é forçado a usar um certo tipo de iluminação, porque talvez o único lugar disponível para colocá-la seja o teto. Logo, não é uma decisão ideológica. É a única forma de fazer. Nós temos que lutar contra os problemas reais e assim permanecer mais próximos da visão do diretor. Por exemplo, a RED-ONE; era a velha RED, não a nova. Ela era levemente dessaturada. E nós gostamos desse fator, pois não queríamos dar aquela típica ideia romântica do interior rural toscano, uma ideia lustrada desse interior. É muito mais acinzentado.

AW: *E como foi o trabalho na finalização da imagem? Houve algum efeito especial?*

LB: Na pós produção, a gente fez alguma coisa na imagem, mas nada de mais. Mas houve sim um efeito especial. Na última cena, provavelmente em um dos últimos planos, quando ele [James Miller] caminha ao banheiro no quarto, aparecem na parede sombras de pássaros voando. Foi um efeito especial. Acho que o único, não me lembro de nenhum outro. E a velocidade, na duração do último plano. Mais nada.

AW: *É um filme que parece muito real, mas em que, como você fala, tudo é falseado. A história é também uma falsificação.*

LB: É um filme ambíguo. Totalmente. Também na *mise en scène* é possível sentir que há algo de falso, mas não se sabe exatamente onde e como. Acho que isso é evidente para Abbas.

AW: *E é diferente dos outros filmes dele nos quais era possível ver a falsificação, pois ele mostrava o operador de câmera, a equipe de filmagem. Há muito disso em seus filmes, mas nesse filme, jamais é vista uma equipe de filmagem.*

LB: Imagine que Abbas se forçou a trabalhar com uma das mais famosas atrizes do mundo. Logo... De início tivemos que atrasar as filmagens, pois primeiramente o ator masculino era outro, mas nos ensaios Abbas compreendeu que não daria certo. Assim, paramos a produção, trocamos o ator e esperamos vários meses até que Juliette estivesse livre.

AW: *O resto do elenco era profissional?*

LB: Mais ou menos. O pequeno garoto não. Mas a mulher no bar é uma atriz italiana. E há também Jean-Claude Carrière, que não é um ator, mas...

AW: *Há uma simetria interessante também entre duas cenas com o personagem James Miller. Logo antes de encontrar Juliette, ele passa por uma zona de sombra na escada, pára na luz, passa a mão nos cabelos e segue para a sombra novamente. Na última cena do filme, ele está na sombra por um breve instante, acende a luz, eventualmente passa a mão no cabelo (de maneira muito semelhante) e logo apaga a luz.*

LB: Ele [William Shimell] era tão preciso, porque ele era um cantor lírico, então sabia exatamente aonde ir, onde parar, quando falar, pois estava acostumado a isso. Abbas incorporou tudo isso.

AW: *Logo depois que Jean-Claude Carrière fala para William Shimell que a única coisa que uma mulher às vezes deseja é a mão do marido sobre o seu ombro, vemos Shimell aproximando-se de Juliette. No momento em que ele vai realizar o gesto sugerido por Carrière, a câmera faz com que uma árvore nos impeça de ver a concretização do gesto. Assim que descortinam por detrás da árvore, William já está com a mão sobre o ombro de Juliette. Isso foi planejado?*

LB: Sim, Kiarostami realmente me pediu para fazer isso, para me mover exatamente naquele momento. É ambíguo, pois não sabemos exatamente o que aconteceu. Provavelmente sabemos que aconteceu. A definição certa para o filme é ambíguo. E você não sabe exatamente onde estar como espectador, porque você não sabe se é ou não realidade o que está acontecendo. Às vezes você pode sentir que é um sonho, pois a relação entre eles se transforma continuamente. Eu não sei se as pessoas... talvez seja muito difícil. Na Itália, ninguém realmente entendeu o filme. Muitos não gostaram nem um pouco, porque não entenderam. E outros adoraram loucamente. Mas na Itália temos esse horrível pesadelo que é a dublagem de todos os filmes. Então, se você dubla um filme como esse, que é falado em italiano, em francês e em inglês, você realmente... a língua é muito importante. Eles se falam em italiano, em inglês e em francês. E trocam de língua, sem sabermos exatamente quando e

como. Se você dubla o filme você perde algo, porque você perde uma das formas de entender as ambiguidades.

AW: *E os* closes *em que os atores olham diretamente para a câmera, no restaurante ou no café? Os dois atores estavam sempre presentes ou estavam isolados? Como filmaram essas cenas?*

LB: Se bem me lembro, rodamos com duas câmeras. Pedíamos aos atores que olhassem para dentro da câmera, fingindo que olhavam um para o outro (pelo que me lembro). Eu disse ontem[164] que no início foi bastante difícil compreender Abbas, principalmente porque eu estava na expectativa de um diretor documentarista. E depois porque, após alguns dias, compreendemos que escrevíamos em sentidos opostos. Nós [ocidentais] escrevemos da esquerda para a direita e ele, da direita para a esquerda. E assim que compreendemos isso... e faz sentido, porque a relação entre o diretor de fotografia e o diretor é feita de sutilezas e não apenas de palavras: é uma comunicação instintiva e não-verbal. E se você não encontra a relação não falada entre você e o diretor, pode ser bem difícil. Um dos problemas talvez tenha sido esse. Nós rimos muito assim que compreendemos isso. Depois, enfim, a relação foi ótima. Tenho belas memórias desse período.

AW: *E na comunicação verbal, em que língua vocês se comunicavam?*

LB: Em inglês. Meu inglês é bem fraco. E o inglês dele é como o meu. Então foi uma língua fácil.

AW: *Você pensa em* Cópia fiel *como um filme italiano, iraniano ou francês?*

LB: Penso que é um filme de Abbas Kiarostami. Não é italiano. Todos os diretores quando rodam fora, em outros espaços, e talvez eles não o saibam, estão olhando os lugares de maneira distinta das pessoas locais. Assim com Woody Allen falando de Paris ou Roma. Às vezes eles [os lugares no filme] parecem estranhos aos italianos: eles não reconhecem ali a

---

[164] No dia anterior à essa entrevista (26/11/2104), Luca Bigazzi participou de um encontro, juntamente com o diretor italiano Ivan Cotroneo no Departamento de Cinema Rádio e Televisão da ECA-USP para uma conversa com alunos e professores.

ideia que tinham da Toscana. Mas isso é exatamente uma das coisas fantásticas do filme, o jeito de olhar para si de maneira tão diversa da usual.

Entrevista realizada na Cinemateca Brasileira em 27/11/2014