

A superfície da janela: transparência em *Cópia fiel*

Por Alexandre Wahrhaftig *

Resumo: O presente artigo investiga a relação singular que o filme *Cópia fiel* (*Copie conforme*, Abbas Kiarostami, 2010) estabelece entre sua linguagem transparente e sua ficção paradoxal, a partir de uma análise de sua decupagem e de sua *mise en scène*. Se a obra de Kiarostami sempre se caracterizou por um particular realismo, o filme *Cópia fiel* parece indicar uma inflexão. O filme elabora uma ficção paradoxal envolvendo a descontinuidade das identidades do casal de protagonistas ao mesmo tempo em que abraça a continuidade baziniana do plano-sequência. Das tensões entre continuidade temporal e descontinuidade ficcional, entre a transparência da *mise en scène* e a superfície da imagem, entre cópias e originais, *Cópia fiel* rediscute o valor do realismo cinematográfico de Kiarostami.

Palavras-chave: Kiarostami, transparência, Bazin, *Cópia fiel*.

Resumen: El presente artículo investiga la relación singular que la película *Copia fiel* (*Copie conforme*, Abbas Kiarostami, 2010) establece entre su lenguaje transparente y su ficción paradójica, a partir del análisis de su decoupage y de su puesta en escena. Si la obra de Kiarostami siempre se caracterizó por un particular realismo, la película *Copia fiel* parece indicar una inflexión. La película elabora una ficción paradójica en términos de la discontinuidad de las identidades de la pareja de protagonistas al mismo tiempo en que parece abrazar la continuidad baziniana del plano secuencia. A partir de la tensión entre continuidad temporal y discontinuidad ficcional, entre la transparencia de la puesta en escena y la superficie de la imagen, entre copias y originales, *Copia fiel* reevalúa el valor del realismo cinematográfico de Kiarostami.

Palabras clave: Kiarostami, transparencia, Bazin, *Copia fiel*.

Abstract: This article focuses on the particular relationship that *Certified Copy* (*Copie conforme*, Abbas Kiarostami, 2010) engenders between its transparent language and paradoxical fiction through decupage and *mise en scène*. While a kind of realism is typical of Kiarostami's films, *Certified Copy* seems to mark a turning point. The film elaborates a paradoxical fiction by framing the discontinuity of the protagonist's identities through the Bazinian continuity of the long shot. The tension between the original and the copy, temporal continuity and fictional discontinuity, the transparency of the *mise en scène* and the surface of the image, allows for re-evaluating the Kiarostami's cinematic realism in *Certified Copy*.

Key words: Kiarostami, transparency, Bazin, *Certified Copy*.

Fecha de recepción: 22/12/2017

Fecha de aceptación: 17/10/2018

O filme *Cópia fiel* (*Copie conforme*, 2010), de Abbas Kiarostami, constrói sua trama a partir de um paradoxo fundamental acerca do estatuto das identidades de seus protagonistas. Seriam eles, o casal interpretado por Juliette Binoche (Elle) e William Schimell (James), que passam um dia juntos pela Toscana, recém-conhecidos ou casados há anos? A impossibilidade de escolher uma alternativa pode nos levar também à impossibilidade de nos refrearmos na ambiguidade da dúvida para, enfim, afirmar o paradoxo: afirmar as duas opções contraditórias. Diante de tal configuração, o realismo do filme torna-se um problema. Trata-se de um filme feito com longos planos-sequência à altura do olho, sem grandes elipses, bastante contínuo e transparente em seu olhar realista. Como abraçar a realidade em continuidade espaço-temporal e, ao mesmo tempo, construir uma descontinuidade essencial por uma ficção quase anti-realista? Nossa questão principal aqui é compreender o contraditório papel do olhar fílmico realista de *Cópia fiel* na elaboração de seus problemas conceituais, levados à cabo pelo paradoxo da trama e também pelos constantes diálogos acerca do valor das cópias em relação aos originais no mundo da arte.

Falar em realismo é sempre um problema nos estudos de cinema. O termo, demasiado genérico, pode servir a múltiplos propósitos dependendo do ângulo com que é abordado, dependendo do fiador conceitual que o subscreve.¹ No caso de Kiarostami, o termo foi constantemente trazido à tona pela crítica

¹ O livro de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico* (2005), analisa vários enquadres teóricos ao longo da história do cinema que defenderam o realismo cinematográfico, sempre levando em consideração as relações entre discurso e realidade (ou a ideia do que é a realidade).

ocidental ao abordar sua obra desde os anos 1980. Seus filmes constantemente elaboraram uma tensão particular entre o ato de filmar e o filmado, entre a narrativa que se constrói e o processo de construí-la, entre o cinema e o mundo. O caso de *Cópia fiel* soa, talvez, como um ponto fora da curva na trajetória do diretor: a realidade social do Irã inexistente, os jogos metalinguísticos entre filme e realidade desapareceram, a contemplação paisagística se ofuscou, a imediatez do dispositivo digital, tão frequente nos filmes mais recentes, não tem lugar. Enfim, quase todos os elementos que indicavam o interesse de Kiarostami por forçar um embate de seus filmes com o *real*² se anuviaram; quase tudo que caracterizou seu realismo *sui generis* foi anuviado.

Parte do estranhamento de *Cópia fiel* provém do fato de que, costurando as identidades paradoxais do casal de protagonistas, que se reconfiguram continuamente a nossa frente, e costurando um mundo de repetições, cópias e espelhamentos, há um olhar que insiste em afirmar a continuidade do mundo representado; um olhar, se quisermos, realista – e de um realismo, reiteramos, bastante distinto daquele desenvolvido pela obra pregressa do diretor. Pode parecer estranha, e até um tanto incômoda, a aprazível continuidade transparente desenvolvida pela decupagem para narrar a trama paradoxal do filme. Tal forma do filme permitiu, entre outras coisas, que críticos o vissem como uma “comédia romântica” (ou pelo menos como cópia de uma)³ e que o comparassem a, por exemplo, *Antes do pôr-do-sol* (*Before sunset*, Richard

² Falar em *real* é outro problema. Trata-se de um conceito múltiplo, abordado de diferentes formas por inúmeras correntes filosóficas distintas. E ele não se confunde com o conceito de realismo, também bastante disputado. Não cabe aqui conceituá-lo segundo uma ou mais tradições filosóficas e simplesmente aplicá-lo ao cinema de Kiarostami. Melhor é ver, operativamente, como os filmes do diretor sugerem a existência de um determinado real em atrito com o cinema e como tal existência encontra-se problematizada em *Cópia fiel*, em seu singular realismo.

³ Stéphane Delorme não hesitou em considerar a primeira parte do filme uma “cópia fiel de uma comédia sentimental americana” (2010: 10).

Linklater, 2004).⁴ 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-las fora do Irã, em uma narrativa romântica, com personagens burgueses “psicologizados”, sob a ambiência do sol da primavera da Toscana. O filme se articula por dois micro modelos de *mise en scène* e decupagem: o plano-sequência em 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. 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: jamais há ruptura no universo da ficção (apesar desse universo ser cindido internamente pelo paradoxo). O filme abraça a ideia de representação como janela, dando a ver um mundo ficcional fechado em si, supostamente inconsciente do procedimento que confere visibilidade a tal universo. E essa elaboração ficcional preza pela continuidade e linearidade das ações representadas, o que fica patente no caso dos planos-sequência.

Certamente o modelo de continuidade em jogo aqui não é o do naturalismo 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

⁴ 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 inosso *Antes do pôr-do-sol*”.

qual a duração é enfatizada e no qual o plano-sequência surge como forma recorrente para acompanhar os deslocamentos dos corpos teria como possível modelo o ideário realista de Bazin (e sua defesa do neorealismo italiano). O espírito baziniano acompanha Kiarostami desde seu primeiro curta, *O pão e o beco* (*Nan va kuche*, 1970), sobre o qual vale nos debruçarmos brevemente. 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, dos quais se destacam os momentos em que o garoto interage com um cão. O filme lembra o sonho de Zavattini de mostrar no cinema apenas um homem caminhando no seu cotidiano. Há perturbações no trajeto do garoto, mas soa exagerado falar em intriga dramática ou em desenvolvimento psicológico de 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 [Mehrddad 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 sentado em casa, o segundo mostrando o cão sentado do lado de fora, em frente à porta. [...] Inevitavelmente, os mesmos problemas se repetiram na fase de montagem. O montador achava que eu queria cortar o mínimo possível devido a 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 e Kiarostami, 2004: 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 defendido por André Bazin em suas análises do plano-sequência e da profundidade de campo. Quando Bazin aborda tais técnicas, tem em vista a ideia de que o cinema pode revelar algo do real, mantendo seu mistério e sua ambiguidade imanentes. Para tanto, não se deve utilizar uma montagem e uma decupagem que abstraíam o mundo representado: “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: 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” (1992: 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 substituíria insidiosamente um tempo intelectual e abstrato” (1992: 81). Assim, o plano-sequência em profundidade de campo será uma figura essencial da defesa estética de Bazin.

Defesas similares encontramos nos depoimentos de Kiarostami (e nas formas de seus filmes, repletos de longos planos-sequência em profundidade). 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, Kiarostami está bastante distante de uma contemplação desinteressada da realidade; o que temos é a intervenção sobre o real, vide *Close-up (Namay-e nazdik, 1990)* ou *Lição de casa (Mashq-e shab, 1989)*. No primeiro, o diretor interfere no próprio julgamento do personagem principal, além de propor às pessoas envolvidas no caso a reencenarem os eventos que viveram. No segundo, um filme concentrado em entrevistas com crianças em uma escola, há uma ênfase no 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.⁵ A filmagem trabalha o real; ela não o registra como se estivesse ausente dele.

Quanto aos filmes de ficção, não seriam todos eles registros de um real em segundo grau, um real reorganizado como discurso a partir do dispositivo cinematográfico? Haveria, enfim, alguma forma do filme acessar de fato o real bruto? É o próprio Bazin que 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

⁵ 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.

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: 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 plethora de formas possíveis, Kiarostami e Bazin se aproximam intimamente: o discurso que o cinema elabora deve ser feito, segundo expressão cristã utilizada por Bazin, *à imagem do real*. Ismail Xavier (2005: 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 abstrações espaciais e temporais. A partir dessa forma se chegaria à ambiguidade, pois a ambiguidade está presente no mundo, em sua continuidade imanente.⁶

Haveria uma contradição entre essa forma de filmar que reconstitui a realidade e o desejo de manipular o real? 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 desejo reiterado esteticamente por Kiarostami 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? Kiarostami diz não apenas preferir organizar o real em frente à câmera ao invés de na montagem, mas

⁶ Ismail Xavier (2005: 94) atenta, criticamente, que isso é evidentemente 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, essencialmente ambígua em sua visão.

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 e Kiarostami, 2004: 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 “bazinianamente” *realista* a filmagem, maior a trapaça encenada. Os depoimentos de Kiarostami operam, além de uma revisitação do ideário baziniano, a sua própria deturpação, afastando-se do teor ontológico de sua teoria realista.

Em *Cópia fiel*, não se trata apenas de um registro “transparente”, mas de um registro que reverencia a autenticidade e integralidade do evento pró-fílmico: verdadeira forma de constituir uma “janela” para o real (ou para a ficção). Aqui, o real foi organizado excessivamente em frente à câmera: os atores ensaiaram todas suas falas, seguiram o roteiro, interpretaram papéis 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, 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: 33). Contribui, para tanto, não apenas a utilização de longos planos-sequência, mas também a escassez de elipses temporais. A maior elipse do filme é de, supostamente, um dia. No mais das vezes, a tônica é, ao contrário, enfatizar a passagem do tempo: o café esfriando sobre a mesa, a fome que aumenta ao longo do dia, o garçom demorado e lento, o pé cansado de tanto caminhar etc. Mas não se trata apenas de representar a passagem do tempo através desses elementos, mas de efetivamente

apresentar tal passagem. O filme não apenas mostra, por exemplo, que há escadas separando os personagens dos espaços internos, mas que há um tempo para subir e descer tais escadas. O deslocamento toma tempo e o filme não se abstém filmar sua passagem (uma marca do estilo de Kiarostami).

Deslocamentos por ruelas são outra marca do cinema de Kiarostami. Encontramo-los figurados desde o seu primeiro curta-metragem, *O pão e o beco*, passando pelo emblemático *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye Doust Kodjast?*, 1987), até o seu último filme em 35mm realizado no Irã, *O vento nos levará* (*Bad ma ra kharad bord*, 1999). Em todos esses casos, os deslocamentos são vistos por um período de tempo dilatado. Atrela-se irremediavelmente uma duração ao espaço percorrido. 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 anterior. Nesta, quase nunca havia *travellings*. O movimento predileto do diretor sempre foi a panorâmica: a câmera fixa no tripé girando ao acompanhar um personagem que caminha, ou melhor, que corre pelo espaço. Os *travellings* eram exclusividade das cenas com carros. Nesses casos, a câmera realizava indiretamente o movimento, pois estava fixa ao carro: hibridismo entre plano fixo e *travelling*.

Um dos motivos que levou Kiarostami a preterir os *travellings* 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: 40). Condizente com o fato de que, em *Cópia fiel*, não se trata mais de atores não profissionais locais e sim de uma atriz de cinema e um cantor de ópera, Kiarostami aproxima a câmera de seus

personagens e os segue de perto.⁷ A continuidade do plano-sequência se mantém, porém transformada, re-adequada 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, em seu “profissionalismo”, 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 e 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:

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 e Kiarostami, 2004: 123).

⁷ 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 um caminhar desinteressado em que afloram discussões subjetivas. As caminhadas de seus outros filmes, mesmo que ziguezagueantes, tortuosas, constantemente interrompidas, tinham um objetivo claro: seja a busca pela casa do amigo (em *Onde fica...?*), seja a busca por sinal de celular (em *O vento nos levará*), entre outros.

Ao dizer “a vida e nada mais”, não estaria Ishaghpour indicando-nos uma ideia de *real*?⁸ A profusão dos “incidentes simples” se torna central na obra de Kiarostami a partir de *Onde fica a casa do meu amigo?*. Ela já estava sugerida desde *O pão e o beco*, mas em *Onde fica...?* alça 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, das idas e vindas entre os vilarejos, da sua relação com a paisagem. O pensamento utópico de Zavattini 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, 2005: 73). Esses fragmentos são centrais em diversos outros filmes de Kiarostami e, enquanto pequenos acidentes de percurso, 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 ancoragem necessária no real, nos filmes de Kiarostami passa a ser necessário que tal real seja preenchido de fragmentos menores para além de qualquer desenvolvimento da narrativa. Assim, é também no pró-fílmico que o *real* precisa ser trabalhado a fim de ser restituído.

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,

⁸ 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: 50).

também constroem uma descontinuidade estrutural em relação ao percurso da narrativa. O real pode surgir através deles como interferência, interrupção e ruído na história das personagens.⁹

Em *Dez (Dah, 2002)*, 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 1990, os filmes apresentavam-nos, em geral, personagens despídos 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 específico.

Em *Cópia fiel*, algo similar ocorre. Ele 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 Ele, dirigindo seu carro, depara-se com uma situação adversa no trânsito 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.

⁹ Tal descontinuidade é uma das características do *delayed cinema*, estudado por Laura Mulvey (2006). Não à toa, a autora dedica um capítulo de seu livro *Death 24x a second a Kiarostami*.



Motoristas em
embate com o real
(fotogramas de *Dez* e
Cópia fiel)



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 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 pela sua reconstrução.

Nesse sentido, caminham 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 o universo no qual eles circulam. Compõem um universo, enfim, que os ultrapassa. E a utilização do plano-sequência surge como a forma de melhor integrar “realisticamente” o acaso do universo que ronda os personagens ao corpo narrativo do filme.

A força do paradoxo da trama, pois, torna-se muito maior, muito mais incômoda na medida em que a forma fílmica adota o discurso da transparência e do mergulho na realidade. Sob a aparente simplicidade do deixar-se levar pela continuidade dos cortes, movimentos e pequenos incidentes, uma “máquina diabólica”¹⁰ constrói uma verdadeira fenda neste real representado. O que aparentemente é um mergulho em profundidade no mundo, acaba se transformando em um choque com uma superfície. E tal superfície reflete a imagem da própria ficção enquanto tal: o que vemos não é o mundo, o “original”, mas, dada sua constituição paradoxal, uma cópia de mundo, uma ficção. Esse movimento reflexivo não é tanto o de um espelho pura e simplesmente, quanto o de uma janela cujo vidro, ao mesmo tempo que transparece, reflete. E ainda, o que transparece por tal vidro, não deixa de se difratar e se torcer antes de chegar a nós. Não à toa, a grande e única cena de

¹⁰ Delorme chama a conversação no filme de “máquina diabólica” (2010: 10)

paisagem do filme surgirá quando os personagens rodam pela Toscana em um carro em cujo parabrisa surgem, refletidos, os edifícios e árvores por que passam. Chega-se a contemplação do mundo pelo reflexo da superfície: janela que devém espelho.

Com exceção desta cena no carro, o filme se volta com muito pouca ênfase ao espaço em que filma. Raramente 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. 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 para-brisa. O carro parte e acompanhamos o diálogo do casal enquanto dirigem sem rumo pelas ruelas da cidade. O plano dura mais de quatro minutos, sendo que somente em seu início é possível distinguir com clareza os rostos das personagens, pois muito rapidamente eles são encobertos por reflexos que surgem no para-brisa. São esses reflexos, misturados com a imagem dos rostos de Elle e James e com a imagem da rua que se afasta por trás do carro, entrevista pelo para-brisa traseiro, que compõem a primeira paisagem da Toscana em *Cópia fiel*. O filme, talvez por demais autoconsciente de sua ficcionalização, opta por incluir a paisagem, nesse primeiro momento, primordialmente através da reflexão ao invés da transparência. 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. 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).

Paradoxalmente, o trabalho fotográfico dessa cena, em que justamente a realidade “caça brechas para invadir” o drama, 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 de 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 de superfície do plano justamente em um momento de se voltar à paisagem da Toscana.

Ora, um filme não é senão superfície. Podemos compreender o seu caráter de janela apenas enquanto metáfora, pois o que vemos projetado na tela é uma imagem bidimensional, superficial. Esse é um ponto que interessa Kiarostami de tal forma que ele propôs uma espécie de inversão de tal configuração em sua instalação *The Forest Without Leaves*¹¹. 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 no “tronco”, sem textura. Em volta da instalação, espelhos multiplicam essas árvores de mentira, criando outras mais virtuais. E, acima delas, um teto de luz impede a vista de chegar às copas das árvores, como se nuvens estivessem logo abaixo.

Dominique Païni 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, pela visão planificadora do para-brisa (Bergala, Païni, Pras et al, 2007: 72-74).

¹¹ Em tradução livre, *A floresta sem folhas*.

O que *A floresta sem folhas* constrói é um mundo-simulacro em que as “cópias” de árvores não tem 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). O espaço de *Cópia fiel*, por sua vez, é o espaço real onde os personagens circulam, vivem, interagem. Estes personagens, contudo, são pura superfície sobre a qual diferentes identidades podem se sobrepôr, paradoxalmente. *A floresta sem folhas* lembra-nos do “jardim da falta de folhas” do poema persa que James cita em certa cena do filme: “O jardim da falta de folhas, quem ousa dizer que não é lindo?”.¹²



The forest without 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 não 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

¹² Em inglês, no filme: “The garden of leaflessness, who dares say that it isn't beautiful?”. O verso pertence a um poema de autoria de Mehdi Akhavan Sales (1928-1990), única referência direta ao Irã no filme.

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 realidade.

O projeto do filme é, pois, jogar com uma ficção completamente ficcional (um pleonasma de ficção), e com a presença concreta no mundo – o plano-sequência, o incidente, a paisagem. O filme se propõe uma janela para um real que se tornou ficção pura (paradoxal) e que, nem por isso, deixou de ter vida. Atenta-se para a plasticidade da superfície dessa realidade cinematográfica e o espaço devém superfície ao se transformar em filme. O ver “através da janela” se confunde com o próprio “ver a janela”, ver o enquadramento do para-brisa, ver a superfície do filme, ver que não há folhas reais nesse jardim, mas que há, sim, jardim. E a força é tão maior quanto mais acreditamos naquilo que vemos, daí seu singular realismo que parece forçar a crença no que não é evidentemente pura ficção, superfície vista em profundidade.

Bibliografia

Bazin, André. (1992) *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

Bergala, Alain; Dominique Païni; Sylvie Pras; et. al. (2007) *Victor Erice, Abbas Kiarostami: Correspondences*. Paris: Centre Pompidou.

Ciment, Michel y Stéphane Goudet (1995). “Entretien avec Abbas Kiarostami: les six faces du cube” en *Positif*, número 408, dezembro.

_____ (1997). “Entretien avec Abbas Kiarostami: une approche existentialiste de la vie” en *Positif*, número 442, dezembro.

Ferreira, Pedro Henrique (2011). “Cópia fiel (*Copie conforme*), de Abbas Kiarostami (França/ Itália, 2010)” en *Cinética*, março. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/copiafiel.htm>.

Ishaghpour, Youssef (2010). “Kiarostami hors ses murs: *Copie conforme*” en *Traffic*, número 75, outono.

_____ (2012). *Kiarostami – II. Dans et hors les murs*. Paris: Circé.

Ishaghpour, Youssef y Abbas Kiarostami (2004). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify e Mostra Internacional de Cinema.

Kiarostami, Abbas (1999). *Photographies, Photographs, Fotografie... Trente questions à Abbas Kiarostami par Michel Ciment*. Paris: Hazan.

Lopate, Phillip (1996). "Kiarostami *Close-up*" en *Film Comment*, julho-agosto.

Mulvey, Laura (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.

Rancière, Jacques (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org. e Ed 34.

Romney, Jonathan (2009). "Reality check" en *Sight & Sound*, número 10, outubro.

Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Xavier, Ismail (org.) (2003). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

* Alexandre Wahrhaftig possui graduação (2011) pela Universidade de São Paulo (USP), onde também concluiu mestrado (2015) com pesquisa sobre Abbas Kiarostami (financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP). É diretor, fotógrafo e montador. Codirigiu os curtas-metragens *Salomão* (2013), *E* (2014) e *O castelo* (2015). E-mail: lecowar@gmail.com