

**Jogo de olhares e repetições em *A Misteriosa Morte de Pérola* (Guto Parente, 2014)**

por Camila Vieira da Silva\*

Após se mudar para um casarão antigo e sombrio, uma mulher é tomada pelo pavor e pela solidão, longe do namorado cuja imagem lhe assombra. No decorrer de um tempo que se desdobra pesado, uma poderosa espiral do medo contamina os planos de *A Misteriosa Morte de Pérola* (Guto Parente, 2014). Nesse filme, o medo instaura-se por duas chaves principais de operação: o jogo de olhares e a repetição. Longe de buscar uma interpretação unívoca para o movimento das duas operações, este artigo pretende compreender de que modo se formaliza uma experiência do medo pela análise dos elementos visuais e sonoros que o filme convoca.

**Olhares**

Na primeira sequência do filme, o olho fechado de Pérola é filmado com o zoom de uma câmera de vídeo. Suas pálpebras estão cerradas (Fig. 1) e ela se encontra dormindo na cama. Quase ao final do filme, o rosto de Pérola é novamente filmado por uma câmera de vídeo. Mas o zoom agora foca em close no olho aberto de Pérola (Fig. 2). Ela jaz morta no piso de madeira de seu casarão fúnebre. A primeira operação do medo se coloca nesse intervalo complexo entre um olho adormecido e um olho morto. O olhar da personagem é mediado pelo sonho e pela finitude. De imediato, o filme lança ao espectador uma experiência cambiante, nebulosa, difusa, entre o onírico e a morte.



Fig. 1  
Autor da foto: Guto Parente

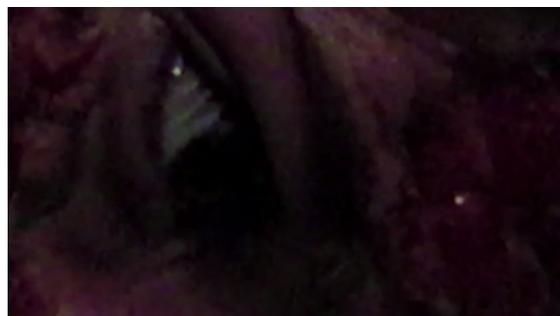


Fig. 2  
Autor da foto: Guto Parente

O trânsito entre as duas forças –a potência do sonho e a potência da morte– faz proliferar o medo. Pérola transita pelas dependências do casarão, guiada pelo abrir e pelo fechar de seu olho, que abre intensidades pelas quais também somos tomados: ela adormece uma ou duas vezes, acorda assustada outras quatro vezes, mergulha em pesadelos que fazem seu mundo girar (como a bela imagem em 360º, que põe todo o casarão em torvelinho, ao ruído incessante do pêndulo de um relógio antigo).

O jogo de olhares potencializa a fronteira intransponível entre o sonho e a morte. É notável como se estabelece uma forte relação entre as personagens –Pérola e o namorado– e as obras de arte, que produzem deslocamentos de sensações ao abrir fendas no espaço-tempo do filme. Na primeira cena em que tal jogo acontece (Fig. 3 e 4), Pérola observa o quadro *Le déjeuner des canotiers* (Pierre-Auguste Renoir, 1881). Ao mesmo tempo em que há leveza e jovialidade no quadro do pintor impressionista, sua composição diagonal enfatiza olhares que não se cruzam e permite figurar a dispersão de uma cena de lazer. No filme, aquele almoço às margens do rio Sena no quadro de Renoir transfigura-se na imagem registrada em vídeo de um encontro de Pérola com seus amigos no terraço de uma casa (Fig. 5 e 6).



Fig. 3  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 4  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 5  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 6  
Autor da foto: Guto Parente

A pintura de Renoir desencadeou em Pérola a recordação de um tempo feliz, que se tornou passado? Aquelas imagens não parecem ser meras lembranças. Na mesma sequência, o namorado filma o encontro de amigos com uma câmera de vídeo (Fig. 7). Não é a memória individual de Pérola que está em jogo, mas uma produção de imagens pelo olhar de um outro –o namorado. Não podemos ver o rosto desse outro. A presença do namorado ausente irá retornar ao longo do filme, mais como fantasma e menos como lembrança.

O que há de fantasmagórico na figura do namorado de Pérola? Na primeira parte do filme –“Os Fantasmas da Solidão”–, o rosto do namorado jamais se

revela por completo, nos planos com textura de baixa resolução dos vídeos caseiros. A imagem do namorado é ocultada, seja pela interposição de algum objeto (Fig. 7) ou por aparecer como sombra (Fig. 8) ou de costas para a cena (Fig. 9). Há algo de estranho neste rosto escondido que irá se desdobrar no filme como presença masculina mascarada (Fig. 10), que constantemente aparece, desaparece e reaparece, próximo ao estado do fantasma.



Fig. 7  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 8  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 9  
Autor da foto: Guto Parente

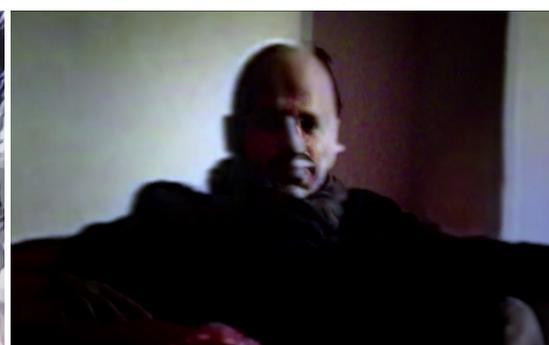


Fig. 10  
Autor da foto: Guto Parente

O fantasma impõe sua presença oculta e paralisa quem o observa. Podemos apontar um crescente movimento de paralisação do rosto e de imobilidade do olhar no filme. Se pensarmos junto com Jacques Aumont, em *Du Visage au Cinéma* (1992), que o rosto é desde sempre o lugar de efetivação do humano e porta de entrada para o sujeito, “de onde vemos e de onde somos vistos e, por

esta razão, lugar privilegiado de funções sociais – comunicativas, intersubjetivas, expressivas, linguísticas” (Aumont, 1992: 14), o que seria um rosto mascarado em *A Misteriosa Morte de Pérola*?

O rosto no filme já não é capaz de desvelar a interioridade de um indivíduo, seu caráter, sua personalidade ou identidade. Os personagens são opacos e a ocultação de suas expressões é anunciada com excelência no momento em que Pérola aguarda um telefonema e assiste a *Les Yeux Sans Visage* (Georges Franju, 1960). A jovem do filme de Franju esconde o rosto com uma máscara, após ter sido desfigurada em um acidente. Há espelhamento entre o rosto-máscara do filme de Franju (Fig. 12) e o rosto imóvel de Pérola (Fig. 11), que assume uma opacidade por sustentar um olhar paralisado, que quase não pisca.



Fig. 11  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 12  
Autor da foto: Guto Parente

O espelhamento aqui não é uma simples reprodução. Há uma potência inumana que se captura no rosto de Pérola, a partir da aliança que ela estabelece com o que vê. Já não é mais só Pérola, tampouco apenas a moça do filme de Franju, mas uma contaminação entre dois estados. Existe um atravessamento de fluxos que inventam o rosto-máscara e se vincula à relação entre sonho e morte. Podemos pensar a criação do rosto-máscara no filme junto com o conceito de *prosopopoeia*, definido por Jonathan Flatley para compreender a relação entre rosto e morte na arte. *Prosopopoeia* é “o lugar

que atribui rosto, nome ou voz ao ausente, inanimado ou morto” (Flatley, 1996: 106). Flatley argumenta que, ao mesmo tempo em que se forja um rosto pelo artifício da máscara, existe a impossibilidade da construção pública de uma auto-identidade. “O trabalho de arte é concebido não em relação a uma ‘pessoa real’, mas em relação ao processo de reprodutibilidade em si. [...] A ‘pessoa’ desaparece do processo como se nunca tivesse existido” (Flatley, 1996: 109).

Inventar um rosto-máscara é uma forma de trazer à tona uma ausência, de apontar para a desfiguração, para o desaparecimento de si e para o anonimato. O retrato possui íntima relação com a máscara, pois produz um rosto inumano que será preservado com seu semblante fixo, imóvel. Por isso, o retrato de *Santa Catarina de Alexandria* (Caravaggio, 1598) é o primeiro a ser convocado no filme, pois ali já se encontra uma potência inumana: o olho que nunca pisca. O mesmo olhar paralisado aciona a produção do rosto-máscara do namorado, presente na segunda parte – intitulada “As Dobras da Morte”.



Fig. 13  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 14  
Autor da foto: Guto Parente

## Repetições

A segunda parte de *A Misteriosa Morte de Pérola* elabora uma inversão ou deslocamento da ocupação dos atores nos espaços. Na primeira parte, Pérola

habita o casarão e seu namorado permanece em extracampo –como fantasma mascarado. Na segunda parte, quem habita a casa é o namorado e Pérola torna-se fantasma mascarada, presente nas imagens de vídeo. A estrutura do filme se investe de um trabalho rigoroso de repetições, seja de gestos, situações ou enquadramentos. As repetições jamais retomam o mesmo. Elas procuram apontar para algo que difere e se transforma da primeira para a segunda parte, desdobrando o segundo modo de operação do medo em *Misteriosa Morte de Pérola*.

Além da visão, outros sentidos proliferam repetições para ativar distintos graus do medo: a audição, o olfato e o tato. A audição é estimulada pelos constantes distúrbios sonoros: a intensidade dos passos fora de campo, o toque da campainha, o ranger das portas, o tilintar das chaves, o barulho do despertador, o tique-taque do relógio. Quando o namorado de Pérola entra no casarão na segunda parte do filme, a primeira relação que ele estabelece é com o colchão (Fig. 16), em que Pérola descansava na primeira parte (Fig. 15). Pelo tato e pelo olfato, ele sente a presença ausente de Pérola. Ele toca e cheira a colcha da cama, perscrutando vestígios da amada que já não se encontra ali. Ele afunda o rosto, embriagado por aquele território afetivo.



Fig. 15  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 16  
Autor da foto: Guto Parente

O contato entre superfícies torna possível o contágio no filme. Diferentes texturas servem de modos de interceptação, de bloqueio: a cortina e a grade na porta são obstáculos entre o fantasma mascarado e Pérola (Fig. 17); a imagem videográfica do monitor da TV se interpõe entre o namorado e Pérola mascarada (Fig. 18).

Na primeira parte do filme, Pérola não quer ver o outro: ela tranca as portas, fecha as janelas, cobre as frestas com cortinas. Sua mão espalmada sobre o portão é um gesto de medo –uma confusão entre um “basta” e um “me entrego”. Na segunda parte do filme, o namorado quer ver Pérola: ele filma todos os cômodos vazios da casa, onde ela esteve; ele insiste em rever as imagens gravadas, até encontrar nelas a imagem da amada mascarada. Sua mão espalmada sobre o monitor é um gesto de obsessão –outra confusão entre um “te quero” e um “me entrego”.



Fig. 17  
Autor da foto: Guto Parente



Fig. 18  
Autor da foto: Guto Parente

A mão espalmada já está ali no quadro *L'Oiseau Mort* (Jean-Baptiste Greuze, 1759), que aparece como referência no filme: a relação de uma menina com um pássaro morto. As duas mãos gesticulam de modos distintos na pintura: há o gesto da mão que toca o pássaro e o gesto da outra mão que se retrai. Medo e obsessão são os afetos de uma entrega, relacionada à morte, à perda. No encontro entre medo e obsessão, sonho e morte, ele e ela se abraçam e

dançam. Eles giram e a câmera gira. No início, as ondas do mar se agitam e quebram na praia; ao final, as ondas se revertem. Começo e fim se confundem e o tempo é um emaranhado selvagem. O mundo todo se põe em movimento.

### **Bibliografía**

Aumont, Jacques (1996). *A quoi pensent les films*, Paris: Séguier.

\_\_\_\_\_ (1992). *Du Visage au Cinéma*, Paris: Etoile / Cahiers du Cinéma.

Deleuze, Gilles (1988). *Diferença e repetição*, Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_ (1976). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago.

Flatley, Jonathan (1996). "Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopoeia" en J. Doyle, J. Flatley y J. Muñoz. (editores) *Pop Out - Queer Warhol*, Durham: Duke University Press.

Gordon, Avery F (1997). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Londres: University of Minnesota Press.

Vernet, Marc (1988). *Figures de l'Absence*. Paris: L'Etoile.

---

\* Camila Vieira da Silva, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: [camilavieirajornal@gmail.com](mailto:camilavieirajornal@gmail.com).