



**O olho da imagem:  
reflexões metaestéticas  
no cinema de  
Abbas Kiarostami**

*The eye of the image:  
meta-aesthetic reflections  
in Abbas Kiarostami's  
cinema*



Luiz Carlos Oliveira Junior<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. E-mail: luizcarlosoliveira@gmail.com

**Resumo:** o artigo aborda a dimensão metaestética da obra de Abbas Kiarostami, analisando sequências de filmes em que o cineasta iraniano oferece uma reflexão sobre o dispositivo da representação e suas condições de possibilidade. A análise destaca o diálogo que Kiarostami estabelece com a tradição artística ocidental, como fica claro nos planos em que ele retoma padrões formais da iconografia espacial da Anunciação (tema recorrente na pintura italiana do Renascimento), bem como nas discussões centrais do filme *Copie conforme* (*Cópia fiel*, 2010), que concernem a temas como o estatuto da cópia e da mimese no sistema de valores da arte ocidental.

**Palavras-chave:** cinema; pintura; espelhos; representação; metalinguagem.

**Abstract:** the article discusses the meta-aesthetic dimension of Abbas Kiarostami's work. It contains the analysis of some film sequences in which the Iranian filmmaker offers a reflection on his representational device and its conditions of possibility. The analysis stresses Kiarostami's dialogue with Western artistic tradition, as one can see in some shots that rework formal patterns of the spatial iconography of the Annunciation (a recurring theme in Italian Renaissance painting), as well as in the central discussions of the film *Certified Copy* (*Copie conforme*, 2010), which concern the status of copy and mimesis in the value system of Western art.

**Key words:** film; painting; mirrors; representation; metapictures.

## O que é uma imagem?

De *Close-up* (1990) a *Like Someone in Love* (*Um alguém apaixonado*, 2012), passando por *Five* (2004) e *Shirin* (2009), Abbas Kiarostami sempre gostou de fazer do plano cinematográfico um campo de especulação meta-artística, isto é, um dispositivo teórico em que a representação se dobra sobre si mesma e se põe a refletir sobre os meios e as formas que a tornam possível, constituindo um equivalente imagético daquilo que uma teoria artística convencional expressaria através de conceitos escritos. Em outras palavras, trata-se de reconhecer no cinema de Kiarostami uma atividade teórica desenvolvida na forma de signos plásticos e figurativos, verificável em uma série de planos em que o pensamento gerador da imagem se faz imanente à própria imagem.

Os filmes de Kiarostami quase sempre trazem, implícita ou explicitamente, uma reflexão sobre o cinema, o estatuto da ficção, o lugar do espectador, as dicotomias realidade-imagem e original-cópia (inerentes às artes de reprodução), o papel da Ideia e da mimese numa arte fundada no encontro presencial com o mundo fenomênico. O cineasta iraniano embaralha duas concepções tradicionalmente tidas como opostas e irreconciliáveis: de um lado, a escuta parcimoniosa do mundo, a premissa rosselliniana do cinema como revelação do sentido ontológico da realidade; do outro, o desejo de controle e a representação do mundo atrelada a um postulado conceitual, a premissa hitchcockiana do cinema como arte que coloca o registro automático das aparências a serviço de uma ideia. Se, para Rossellini, rodar um plano é evidenciar os aspectos que já estão nas coisas, para Hitchcock, diferentemente, um plano é uma construção mental que dobra a matéria da realidade a uma ideia ou figura matricial que, segundo o platonismo de Hitchcock, é o que deve dar forma às coisas. Um plano hitchcockiano, por conseguinte, terá uma precisão e um rigor detalhista que contrastam com o plano rosselliniano, marcado muito mais pela simplicidade quase rústica das imagens, pela ausência de efeitos de expressionismo ou de modelação sofisticada da luz, pela atitude asceta e o compromisso quase sagrado de reduzir o cinema ao essencial, condição única para as aparições epifânicas que marcam filmes como *Stromboli* (1950) e *Europa 51* (1952).

Kiarostami, por sua vez, reuniu as duas atitudes, ou seja, conciliou as epifanias rossellinianas com o conceitualismo de Hitchcock (sua ideia de que o cinema não está no mundo, mas no olho, no pensamento – o cinema, para ele, é *cosa mentale*).

O melhor exemplo de como uma sequência pode assumir, no cinema de

Kiarostami, a tarefa de materializar sonora e visualmente uma reflexão de natureza metaestética está em *Zendegi va digar hich* (*Vida e nada mais*, 1992), na cena em que o protagonista, numa pausa na viagem de carro que faz ao lado do filho, descansa num vilarejo atingido pelo terremoto que assolou aquela região. Sentado na frente de uma casa, ele olha ao redor, observa pequenos fatos cotidianos, até que sua visão se concentra num detalhe: um fragmento de paisagem enquadrado por uma porta situada numa parede em ruínas. Tal qual a personagem de Proust intrigada com um pequeno pedaço de muro amarelo num quadro de Vermeer, o protagonista de *Vida e nada mais*, que é um cineasta, passa de um olhar distraído e flutuante para uma investigação óptica vertiginosa. É como se, no interior de uma mesma cena, a câmera migrasse do registro rosselliniano para o hitchcockiano: a abertura do olhar, a disponibilidade ao mundo circundante, a visão sem meta predeterminada se troca por uma focalização incisiva, deslanchada por uma aporia visual. O que é aquele retângulo na parede em ruína? Uma simples abertura dando vista para a paisagem atrás dela? Uma pintura em *trompe-l'oeil*? O espectador também é invadido pela hesitação, e a câmera, cúmplice de nossa pulsão escópica, avança em zoom na direção daquele pedaço de verde (fig.1-4). O olhar é aspirado nesse movimento óptico, como se fosse forçado a averiguar o motivo de sua dúvida, de sua curiosidade, ou tão somente de seu encantamento, como sugere a música que desponta em simultaneidade com o surgimento daquela impressão visual singular.



Figuras 1-4: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992.

Terminado o *zoom-in*, o olhar se encontra mergulhado na contemplação de uma bela paisagem inundada de luz. Trata-se de uma diluição do olhar na paisagem, ou de um recuo da visão a um estágio em que esta se acha imersa nas coisas, e não separada delas numa relação de exterioridade, cujo emblema é o quadro-janela da pintura ocidental moderna. Esse zoom é menos uma metáfora do olhar curioso, que explora o mundo em busca de significados, do que uma absorção do olhar por uma potência da natureza: o olho se deixa tragar por uma força luminosa incognoscível, dotada de irresistível magnetismo.

E o protagonista de *Vida e nada mais* não se contenta em transpassar opticamente aquela abertura: ele vai até lá e a atravessa com todo seu corpo (fig. 5). Depois, retorna e avalia uma imagem afixada à parede, um retrato de um homem fumando seu cachimbo, a fitar o observador de frente (fig. 6).



Figura 5: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992. A travessia da “imagem”. Figura 6: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992. “Isto é uma imagem”.

“*Isto é uma imagem*”, o homem parece dizer em seu silêncio. A paisagem vista através da abertura na parede pode até ter o poder de reter o olhar e provocar admiração, à semelhança de uma obra de arte, mas, diferentemente desta, ela é apenas a interação espontânea entre um observador, uma beleza natural e um enquadramento acidental. Não há indício de nenhum fazer artístico na paisagem com que o cineasta se depara depois de cruzar o umbral, nenhum traço de intervenção humana<sup>2</sup>; há apenas o sentido imanente do mundo. A paisagem está lá presente; o homem no retrato está *presente e ausente ao mesmo tempo*, e aí reside o paradoxo central que o define como imagem. Talvez estejamos lidando com o que W. J. T. Mitchell (1994, p. 35) denomina *metapictures*: “imagens que se referem a elas mesmas ou a outras imagens, ou que servem para mostrar o que é uma imagem”.

<sup>2</sup>Para uma problematização do postulado de que só há imagem onde há a evidência de um mínimo de trabalho humano, ou de que a imagem implica algum tipo de modelagem das formas, ver Bredekamp (2015); Boehm (2015).

## Anunciação

Na sequência analisada acima, o que nos faz confundir momentaneamente um pedaço de natureza com uma imagem é o fato de a paisagem aparecer num *quadro dentro do quadro*, ali fornecido pela abertura retangular de uma porta. Esse recorte interno do campo perceptivo é o responsável pelo curto-circuito que faz a impressão sensorial de uma paisagem real ser tomada por um construto imagético. Temos aí um *trompe-l'oeil* às avessas, já que seu truque consiste em fazer uma coisa real parecer ilusória, e não o contrário.

O historiador da arte Victor I. Stoichita demonstrou como a utilização do quadro dentro do quadro representou, na pintura, entre meados do século XVI e final do XVII, a possibilidade de – tomando o próprio quadro como objeto figurativo – internalizar na imagem uma reflexão metapictórica, o que acusa uma tomada de consciência da pintura com relação ao sistema formal por ela desenvolvido a partir do Renascimento (STOICHITA, 1999).

No cinema, não seria diferente: o “sobre-enquadramento”, como Jacques Aumont (2004) chama essa estratégia de recortar um quadro no interior de outro, é uma forma de inscrever no plano um pensamento sobre os critérios de composição e formação das imagens. Uma imagem sobre-enquadrada é, com frequência, uma imagem que quer discutir os parâmetros que a constituem como imagem. Ou, em outra chave, é uma imagem que, ao sublinhar os efeitos de enquadramento, deseja tão somente expor seu caráter meditado, pensado. De todo modo, trata-se de uma imagem propícia à reflexividade. Mais que um efeito de estilo, o sobre-enquadramento é um dispositivo de questionamento interno.

Adepto das operações metarreflexivas, Kiarostami faz uso constante dos elementos – como portas, janelas, espelhos, margens, traves – que lhe permitem subdividir espacialmente o plano e demarcar com precisão a estrutura da imagem, suas linhas de força, sua nervura. Esses planos-*tableaux* de Kiarostami trazem impresso seu princípio de composição.



Figura 7: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992. Figura 8: Vecchietta, *Anunciação*, 1462. Pienza, Museo Vescovile

Curiosamente, alguns de seus enquadramentos criam diálogos insuspeitos com padrões formais da pintura ocidental. Aqui, por exemplo, temos essa surpreendente similaridade de um plano de *Vida e nada mais* (fig. 7) com o modelo composicional que predominou em muitas das representações da Anunciação na pintura renascentista (fig. 8).

A Anunciação narra o encontro do anjo Gabriel com Maria. O anjo surge para anunciar a vinda do Espírito Santo e afirmar que a virgem conceberá um filho e o chamará de Jesus. Aceitando a mensagem do anjo, Maria permite que a palavra divina se encarne.

Descrito laconicamente no início do evangelho de São Lucas, esse episódio bíblico coloca um problema de representação: como figurar a vinda da Divindade no mundo humano? Como dar forma pictórica à presença do invisível e incomensurável no mundo da visão e da medida? Como representar a comunicação entre duas entidades ontologicamente distintas, o Anjo e a Virgem? Não é à toa que as representações pictóricas da Anunciação acorrem amiúde a uma cesura do espaço cênico; são comuns, inclusive, dípticos em que Maria e o anjo estão separados um do outro em duas pinturas estanques. Mesmo nos casos em que as duas figuras estão inscritas num mesmo quadro, sempre se acha na imagem algum intervalo ou elemento divisório a ratificar a problemática de origem tanto plástico-icônica quanto teológica implicada pelo tema.

Em seu extenso trabalho sobre o assunto, Daniel Arasse constatou uma afinidade particular entre o tema da Anunciação e o instrumento figurativo da perspectiva. A dificuldade de representação imposta pela Anunciação se associaria a um problema artístico ligado à aplicação do sistema perspectivo na pintura italiana do Renascimento.

É o que vemos nessa *Anunciação* de Vecchietta, um típico exemplo do que Arasse denomina “perspectiva com abertura central”, um dispositivo espacial em que

o efeito perspectivo se exerce com mais ênfase justamente no centro do quadro, no hiato que separa as figuras. Com isso, a pintura dá destaque ao “entre-dois”, ao espaço de mediação entre os mundos situados nas laterais opostas do quadro. Substituindo-se ao fundo dourado da pintura pré-renascentista, a perspectiva linear, derivada de leis matemáticas, constitui o lugar místico do encontro de Gabriel com Maria.

A pintura de Vecchietta expõe com clareza também a iconografia espacial da Anunciação renascentista, que se baseia na articulação perpendicular de dois eixos: “o primeiro, paralelo ao plano da representação, põe as duas figuras face a face; o segundo, perpendicular a esse mesmo plano, organiza a fuga das arquiteturas” (ARASSE, 2010, p. 25). O entrecruzamento desses dois eixos dá origem ao campo figurativo único em que “a perspectiva permite colocar em cena aquilo que, na Anunciação, é por essência irrepresentável, a Encarnação” (ARASSE, 2010, p. 51).

É claro que a semelhança entre esse modelo representativo e um plano de Kiarostami pode ser pura coincidência, mas isso de modo algum deve nos impedir de investigar as consequências dessa similaridade, cuja evidência visível é desconcertante. A repartição geométrica do espaço, o arranjo composicional, a diferença de altura das figuras, a porta no centro do quadro, os vasos de flores... A grande diferença é que o efeito de profundidade, embora presente, não é explorado sistematicamente por Kiarostami, ao passo que, na pintura de Vecchietta, ele é crucial, é o segundo tema do quadro, depois da Anunciação em si. O plano de Kiarostami, na verdade, qual uma miniatura persa, exibe uma coabitação não contraditória de planitude e visão perspectiva. A tradição pictural persa, de que Kiarostami é mais certamente tributário do que da pintura italiana, se constrói nessa dupla matriz figurativa, podendo conciliar numa mesma composição a imagem em perspectiva e a imagem plana e sem profundidade (cf. BERGALA, 2004, p. 85).

Também devemos frisar que, na Anunciação, todos os elementos aqui destacados estão implicados numa iconografia muito precisa, a começar pelos lírios brancos, signo da pureza e inocência da Virgem. Em *Vida e nada mais*, não é o caso. Mas esse plano de Kiarostami, tal como a Anunciação, narra um encontro tão intenso quanto provisório entre mundos diferentes; aqui, não se trata do anjo Gabriel e da Virgem Maria, e sim de dois indivíduos de classes sociais e meios culturais distintos (Kiarostami, em certa medida, “desteologiza” o dispositivo da Anunciação). O filme insiste sobre a heterogeneidade em jogo, ressalta a discrepância entre a personagem do cineasta e os habitantes do vilarejo. Mais amplamente, trata-se do encontro do cinema com a matéria da realidade que lhe atrai e ao mesmo tempo lhe impõe resistência. A copresença do cineasta e dessa alteridade que ele não sabe ainda como

filmar impede um enfoque direto, simples. Há, nesse plano, como nas Anunciações, um problema de representação sendo enfrentado.

### O espelho como *mise en abyme* da representação

Em seu filme seguinte, *Zire darakhatan zeyton* (*Através das oliveiras*, 1994), Kiarostami volta a esse mesmo lugar e reconstitui as circunstâncias de filmagem de *Vida e nada mais*. Além do retorno do ator que fez o papel do cineasta (e que, na diegese, se apresentava como o diretor de *Khane-ye dust kodjast?* [*Onde fica a casa do meu amigo?*], de 1987, também dirigido por Kiarostami), *Através das oliveiras* traz ainda um outro ator que interpreta o diretor do filme dentro do filme. Desse modo, há uma intrincada sobreposição de duplos do diretor: Kiarostami submete seu cinema a uma vertiginosa *mise en abyme*, cujo emblema é um plano-sequência (fig. 9) que comparo a uma Anunciação de Domenico Veneziano (fig. 10). Como no caso anterior, não se trata aqui de meramente provar a pertinência da comparação, e sim de testar até que ponto a proximidade morfológica constatada fornece balizas estéticas para uma análise produtiva, ao invés de simples curiosidades.



Figura 9: Abbas Kiarostami, *Através das oliveiras*, 1994. Figura 10: Domenico Veneziano, *Anunciação*, c.1445, 27,3 x 54 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Nesse plano de *Através das oliveiras*, Kiarostami substitui a figura do diretor pela do ator, o jovem Hossein, que aproveita o intervalo entre dois *takes* para tentar convencer a moça que interpreta sua esposa no filme dentro do filme a ser sua esposa de verdade. Mas a moça e o rapaz, tal como o cineasta e a habitante local no filme precedente, pertencem a classes sociais e níveis de formação cultural distintos. Ela é letrada e de classe média. Ele, um camponês humilde, não sabe ler nem escrever, e até usa isso como argumento a seu favor, afirmando que o casamento entre membros de classes diferentes seria uma forma de equilibrar melhor a sociedade.

O abismo entre eles, contudo, se impõe no próprio dispositivo figurativo do quadro, cujas subdivisões apartam uma personagem da outra. No compartimento do meio, fazendo bascular o sistema, acha-se a porta aberta, com todas as conotações que ela pode aí adquirir, incluindo a da abertura do porvir e da possibilidade da união dos dois jovens, por mais improvável que pareça.

A composição é mais sucinta que a do plano correspondente de *Vida e nada mais*. Há uma abstração formal, uma redução do espaço a um puro jogo de linhas horizontais e verticais e figuras geométricas simples. Mais ainda que no caso precedente, a tela é tratada como superfície e as figuras se alinham no mesmo plano. Essa platitude só é parcialmente perturbada pela abertura central da imagem, a porta que dá para um interior mal iluminado. Pendurado na parede ao fundo, no eixo da câmera, um pequeno espelho oval coincide com o ponto de fuga. Devolvendo nosso olhar, fazendo-o ricochetear, ele nos obriga a abandonar o repouso contemplativo que o plano fixo e longo parecia estimular. O conteúdo da imagem especular não precisa ser identificado ou decifrado visualmente: miniaturizado no centro do plano, o espelho tão só se configura como um ponto brilhoso a se destacar do interior escuro da casa, estabelecendo uma linha pontilhada invisível entre nosso olho e esse polo que o atrai como um ímã. O espelho sem reflexo específico supõe a presença menos de uma superfície refletora do que de um olhar, de um ponto de vista, ou, em todo caso, de um campo e de um trajeto visuais. Se pudéssemos nos aproximar do espelho, talvez encontrássemos refletidos o diretor e a equipe de filmagem – ou, quem sabe, simplesmente o olho do diretor.

Esse plano, como notou Laurence Giavarini (1995), evoca a famosa pintura *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck (fig. 11), que situa o espelho precisamente no ponto de fuga da composição, onde reduplica reflexivamente a imagem no intuito de questionar as regras ópticas subjacentes à organização perspectiva do espaço e, sobretudo, tornar misteriosa a situação representada (não por acaso, o quadro já foi objeto de análises detidas de importantes historiadores da arte, como Pierre Francastel, Erwin Panofsky e Hubert Damisch).



Figura 11: Jan van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434, 82 x 59,5 cm, National Gallery, Londres.  
Figura 12: *O casal Arnolfini* (detalhe).

O espelho funciona nesse quadro como um pequeno “tratado icônico”, um instrumento de retórica visual capaz de condensar “em uma só imagem as exigências formuladas pelos escritos teóricos sobre a perspectiva” (MINAZZOLI, 1990, p. 93). Ele instaura na imagem uma segunda via de figuração, uma espécie de contracampo que, invertendo e extrapolando o conteúdo visual do quadro, e ainda por cima distorcendo-o num artefato convexo, engendra um pensamento dialético sobre a pintura e a sintaxe figurativa que preside à sua representação em perspectiva. O que esse espelho reflete é menos o ponto de vista de um olhar empírico do que a visão de uma ordem intelectual que unifica o espaço religando o dentro e o fora, o visível e o invisível, o campo e o fora de campo.

Tal como no quadro de van Eyck, o espelho, no filme de Kiarostami, é o elemento desafiador contido na imagem, é o ponto de interrogação que não nos deixa contemplá-la em paz. Ele faz um furo no plano, um orifício através do qual alguma coisa vem de dentro da imagem nos atingir e nos retirar da posição de passividade. Interpelados pela imagem, somos convidados a entender o que ela é e que tipo de atração exerce sobre nós.

Esse espelho abre o que poderíamos denominar *o olho da imagem*, a instância vigilante que nos provoca a inquietante sensação de que somos observados

pela imagem, como se alguém nos visse através do “olho mágico” de uma porta.

O espelho retornaria cinco anos depois em outro filme de Kiarostami, *Bad ma ra khahad bord* (*O vento nos levará*, 1999), bem como os planos-sequência rodados em sacadas, dessa vez ainda mais recorrentes. Uma novidade, porém, vem se somar ao antigo esquema: uma das cenas de balcão inclui dois demorados planos filmados com a câmera assumindo o ponto de vista do espelho (fig. 13).



Figuras 13: Abbas Kiarostami, *O vento nos levará*, 1999. Figura 14: Abbas Kiarostami, *O vento nos levará*, 1999.

Mais do que no exemplo anterior, o pequeno espelho na sacada é afirmado aqui como signo de inscrição metafórica do que designamos como o olho da imagem. Situando a câmera no lugar onde se acha o espelho, Kiarostami inscreve ali, efetivamente, um olhar, ou melhor, um ponto de imbricação em que dois ou mais olhares se interceptam. É precisamente nesse ponto fulcral representado pelo espelho, nesse retângulo cintilante que atrai e reflete luz (fig. 14), é precisamente aí que se produz o quiasma óptico em que o olhar do espectador cruza com esse outro olhar proveniente da imagem (não da personagem, mas da imagem mesma, do seu dispositivo).

A um palmo da objetiva da câmera e olhando diretamente para ela, quase encostando o nariz na lente desse aparelho que muitos enxergam como um “revelador psíquico”, o homem que foi àquele pequeno vilarejo somente para registrar documentalmente um rito fúnebre típico da região, mas que é obrigado a ficar lá por mais tempo do que planejara (a senhora que estava para morrer resiste, prolonga a vida, adiando o trabalho dele e de sua equipe), esse homem, enfim, terá de aprender a “aceitar o enigma da alteridade” (BERGALA, 1999, p. 36). A longa duração desse plano dele olhando para a câmera possui o efeito de realçar sua posição ensimesmada, sua visão bloqueada para o que está fora de seu campo de compreensão (é incrível a quantidade de indivíduos de quem ouvimos a voz, sem que eles apareçam em quadro; eles vão se acumulando no fora de campo, provendo

o filme de uma grande galeria de figuras fantasmáticas que nunca chegamos a ver).

Nem é preciso olhar muito atentamente para perceber que o reflexo nos óculos do protagonista, enquanto ele faz a barba em frente ao espelho, não mostra o que “deveria” mostrar (ou seja, a parede da casa com o espelhinho, a continuação “natural” do espaço), mas um céu com nuvens. A imagem se liberta, assim, da coerência óptico-espacial, abre-se para um alhures, afirma o infinito de suas possibilidades poéticas. Ao mesmo tempo em que é levado a completar o espaço, a unificá-lo em sua mente acrescentando – com ajuda da memória, da imaginação, da lógica – a porção do espaço que ele pressupõe que ali deveria se encontrar, o espectador também percebe esse outro espaço, ou esse não-espaço sugerido pelas nuvens. A relação especular é rompida em nome de uma esquizofrenia da representação. O que está em jogo não é a duplicação das aparências do ser num determinado suporte ou a evocação psicanalítica do mecanismo de formação da identidade, mas a afirmação de um percurso indireto do olhar – indireto porque indeciso, problematizado, pensado e repensado<sup>3</sup>.

## Cópia e original

O diálogo de Kiarostami com a tradição artística ocidental atinge seu ponto culminante em *Copie conforme* (*Cópia fiel*, 2010), por razões óbvias, já que o filme é rodado na Itália e centrado em alguns dos principais dilemas da representação mimética.

A primeira cena consiste numa palestra de James Miller, escritor inglês que acaba de lançar um livro em que faz um elogio da cópia, esse antigo vilão da arte ocidental. “Mais vale uma boa cópia que o original”: eis o provocativo lema do livro. A própria noção de original, de acordo com ele, seria supérflua – toda obra já não é, em si, a cópia de alguma coisa, de um modelo, ou até mesmo a cópia de uma ideia?

Intimamente conectado ao cinema, o tema já havia sido abordado em *F for Fake* (*Verdades e mentiras*, 1972), de Orson Welles, que, como o próprio diretor anuncia no começo, é “um filme sobre trucagem, fraude, mentiras”. A princípio, aborda a trajetória do falsificador de arte Elmyr de Hory, que enganou muitos curadores de museus, donos de galeria e colecionadores de arte com suas imitações de Matisse, Picasso e Modigliani. Depois, entra em cena Clifford Irving, biógrafo

<sup>3</sup>Segundo Caroline Renard, o tema do percurso indireto do olhar “é um leitmotiv da literatura persa”, e “um bom número de textos utiliza o espelho com esse intuito” (RENARD, 2010, p. 270). Frédéric Sabouraud, por sua vez, chama atenção para a importância atribuída ao espelho pela corrente mística do sufismo, que considera o mundo como o espelho em que a beleza divina se reflete (SABOURAUD, 2010, p. 172).

de Elmyr, que mais tarde se envolveria num escândalo ao imitar a caligrafia de Howard Hughes para forjar documentos em que o célebre *tycoon* teria autorizado a publicação da sua biografia, escrita por Irving. Por fim, o próprio Orson Welles se inclui no jogo de trucagens, relatando sua entrada no mundo do *show business* como uma sucessão de gestos de falsificação, o mais notório tendo sido a narração radiofônica de *Guerra dos Mundos* (H. G. Wells), em 1938, simulando um relato jornalístico verídico, o que fez com que milhões de ouvintes entrassem em pânico, acreditando na invasão dos EUA por marcianos.

A primeira hora de *F for Fake* é, por assim dizer, documental: conta histórias verdadeiras sobre sujeitos mentirosos. Em seguida, Welles narra uma história inventada por ele, mas só revela ao espectador o caráter fictício do relato depois de tê-lo apresentado como se fosse mais um caso real. Essa história gira em torno do suposto envolvimento de Picasso com uma bela mulher, Oja Kodar, que teria posado como modelo para 22 telas do pintor. O avô de Oja, um exímio falsário, faria cópias desses quadros, e essas cópias – ainda melhores que os originais, segundo ele – teriam sido expostas numa galeria em Paris, obtendo enorme sucesso de crítica e forjando toda uma nova fase da obra de Picasso. Quanto aos originais, estes teriam sido queimados pelo avô de Oja. As cópias, portanto, eram tudo o que restara – e eram elas que tinham despertado o fascínio de quem assistiu à exposição. Os 22 retratos de Oja expostos em Paris eram cópias que haviam se substituído aos originais, eliminando-os pelo caminho. A anedota coloca em xeque não apenas a ideia de cópia e do seu lugar no mercado da arte contemporânea, mas também o olhar para as obras, a habilidade que tem o olho de distinguir uma obra autêntica de uma falsificação.

“*I lost my faith in the concept of expertise*”, diz Clifford Irving em determinado momento do filme, referindo-se à incapacidade que os supostos *experts* demonstraram quando convidados a distinguir um verdadeiro Matisse de uma cópia pintada por Elmyr. A verificação óptica de um quadro – a análise dos traços estilísticos ali inscritos, dos materiais empregados, das cores etc. – não serve como critério de autenticidade: talvez seja isso o que devemos depreender da descrença de Irving.

Mas James Miller, o escritor de *Cópia fiel*, diria que tal questão é inócua do ponto de vista da estética: de que adianta ao espectador saber ou não se a obra que aprecia é uma cópia? Isso a torna menos bela?

Em companhia de uma francesa dona de um antiquário (Juliette Binoche), James visita uma pequena cidade da Toscana, em cujo museu se acha uma “cópia original”: um retrato feminino que, durante muito tempo, se pensou ser um original, até que, um belo dia, os historiadores descobriram que se tratava de uma cópia de

uma pintura muito mais antiga. A cópia foi tratada como original durante tanto tempo que, no fim das contas, acabou dotada de uma “aura de original”, e esse encantamento resiste às descobertas dos pesquisadores, que James, aliás, esnoba, dizendo que a falta de originalidade daquele retrato é totalmente irrelevante para o observador que decidir gastar alguns minutos diante dele. É o olhar sobre as coisas o que lhes dá sua verdade e seu sentido, e não um suposto valor intrínseco de cada objeto artístico; o olho é indiferente à noção de autenticidade.

Saindo do museu, James e a personagem de Binoche entram num café, onde acontece a cena-pivô de *Cópia fiel*: o escritor se afasta para falar ao celular e, depois que volta à mesa, cai numa interminável discussão de relacionamento com Binoche. Eles já não são pessoas que se conheceram há poucas horas: são casados há quinze anos. A cena torce o filme sobre si mesmo. Passado e presente, interior e exterior se comutam e se confundem como numa fita de Moebius. As fronteiras entre ator, personagem e personagem dentro da personagem são dissolvidas. Kiarostami inutiliza a semiologia das aparências para nos confrontar com a ambiguidade fundamental de uma arte em que a noção de original é problemática desde a raiz: a imagem cinematográfica é sempre e necessariamente cópia; a duplicação e a copiagem fazem parte intrínseca de seu processo de reprodução do mundo aparente. E mais: o que seria o cinema, cópia fiel da realidade ou deformação subjetiva que nem mesmo a mais límpida transparência clássica consegue dissimular? Faz sentido continuar falando de uma relação de referência entre imagem e realidade em plena era digital?

A escolha da Toscana como espaço de ambientação do filme não é de maneira alguma inocente. Se Kiarostami filma no berço da perspectiva linear, na região em que, seis séculos antes, a pintura ocidental fizera do quadro uma janela ou um espelho plano em que o mundo natural se daria a ver sem deformação; se ele opta por um lugar com tamanho peso simbólico para acolher seu primeiro filme “ocidental” e decide fazer toda a narrativa girar em torno de questões relacionadas à arte e à representação; em suma, se ele recorre a todo esse *tour de force* teórico, é porque tinha como meta, desde o início, questionar aquele que é o grande parâmetro em vista do qual os estilos artísticos ocidentais se definem, quer por aproximação, quer por distanciamento, a saber, o paradigma mimético.

Entendida pelo prisma da tradição da mimese, a pintura renascentista pressupõe uma transparência na relação do sujeito com a imagem, não só porque assegura uma relação de naturalidade entre o olho e o espaço representado, mas, sobretudo, porque permite que transpareçam nos signos materiais da pintura os significados espirituais dos textos religiosos ou mitológicos que a inspiraram (daí

Panofsky encarar a perspectiva como uma “forma simbólica”). Ora, é precisamente essa transparência da significação que Kiarostami desfaz em *Cópia fiel*. Por mais frontal e límpida que seja sua *mise en scène*, sempre fincada no que há de mais concreto, presente e imediato numa filmagem, ela termina por corroborar os efeitos de opacidade criados pelo jogo desenvolvido conjuntamente por atores e diretor, que impede o olhar de almejar qualquer via direta para o significado do drama. Podemos ir mais longe e dizer que Kiarostami interdita qualquer relação especular entre a imagem e o mundo representado, afirmando que, mesmo no cinema (ou *sobretudo* no cinema), há necessariamente uma clivagem, uma ruptura, um corte entre a imagem e o real e entre o olhar e a cena. Negando sistematicamente a isometria entre a representação e o olhar, o filme corrói a mimese por dentro.

### A vista através da janela

O plano final de *Cópia fiel* mostra uma janela aberta, dando vista para uma parte da cidade de Lucignano, na Toscana (fig. 16). Vistas através da janela são abundantes na obra de Kiarostami. Na maioria dos casos, trata-se da janela de um carro em movimento: o olhar em deslocamento capta uma paisagem mutante, um campo volúvel cujo conteúdo se refaz constantemente. A janela do último plano de *Cópia fiel*, no entanto, não é a de um automóvel, mas a de um quarto de hotel: ela oferece um quadro fixo e imóvel, uma moldura rígida a delimitar o enfoque da paisagem exterior. Em frente a essa janela, no local em que está situada a câmera, há um espelho – não o vemos, só sabemos de sua existência porque James, enquanto ajeitava o cabelo antes de apagar a luz e sair de quadro, olhou frontal e diretamente para a câmera, fazendo-nos perceber que Kiarostami filmou a cena do “ponto de vista” de um espelho (fig. 15), um pouco como já havia feito em *O vento nos levará*. Donde podemos inferir que, no espelho que emprestou seu lugar à câmera, encontra-se refletida a mesma paisagem vista pela janela. Sendo assim, o dispositivo visual desse plano coloca frente a frente os dois objetos – janela e espelho – que sempre atuaram como metáfora da imagem fornecida pelo sistema perspectivo.



Figura 15: Abbas Kiarostami, *Cópia fiel*, 2010. A câmera assume o lugar do espelho. Figura 16: Abbas Kiarostami, *Cópia fiel*, 2010. A janela “albertiana” do último plano.

Vale lembrar que a vista pela janela é o modelo reivindicado por Leon Battista Alberti – em seu influente livro *De pictura*, de 1435 – para caracterizar a imagem “natural” e “objetiva” da pintura europeia do Renascimento. Essa vista pela janela define um olhar dirigido para o exterior por um sujeito confinado num espaço interior. Kiarostami certamente está consciente disso, e não seria exagero dizer que ele termina o filme especulando sobre o que é observar o mundo dessa posição albertiana.<sup>4</sup>

A situação fronteira do observador moderno – entre o exterior e o interior, entre a janela e o espelho, entre a transparência narrativa e a opacidade reflexiva – está resumida nesse plano final de *Cópia fiel*. É o próprio sistema operatório do quadro retangular – ou do quadro-janela entendido como modelo de racionalização do espaço, seção perpendicular da pirâmide visual formada pela perspectiva geométrica – que se acha aí sublinhado e exibido em sua função primordial de abrir um campo de visibilidade e significação, de converter o mundo desestruturado da percepção imediata num mundo geometrizado e esquadrinhado. Mas o corte segregativo efetuado por esse quadro é também o limite a partir do qual se torna possível conceber a visão ilimitada, a imaginação, o salto para um exterior não normatizado. Se o quadro estabelece um limite, é para transgredi-lo; ele é o que separa, mas também o que religa o interior ao exterior, o olhar ao mundo, numa “costura semiótica” que lhe permite funcionar como “uma formulação possível do que é o pensar” (CHARBONNIER, 2007, p. 40). De certa forma, então, é como se Kiarostami filmasse, no último plano de *Cópia fiel*, a “ideia” mesma de quadro, seu conceito estruturante, sua relação irrecusável com o pensar. Esse plano é uma espécie de meditação visual sobre o *pensamento do quadro*, que emerge em sua dupla função de limitar/ordenar e projetar/imaginar.

<sup>4</sup>É preciso atentar para o fato de que, no mundo islâmico, a janela tem outra função e significado: ela não serve como abertura privilegiada para a paisagem externa, mas como filtro simbólico para a luz que vem de fora e se projeta sobre o ambiente interno (BELTING, 2015).

Analisado em seu conjunto, *Cópia fiel* significa o ápice da *démarche* metarreflexiva de Kiarostami, deixando mais evidente que seu cinema coloca em discussão as premissas artísticas subjacentes aos dispositivos que condicionam nossa experiência estética. Muitas das reflexões do filme são verbalizadas e expostas explicitamente nos diálogos, mas é em momentos como esse do plano derradeiro da janela que Kiarostami consegue dar a suas indagações meta-artísticas a forma que mais nos interessa, ou seja, a de uma teoria não verbal do que é o cinema e do que é a imagem, desenvolvida com uma profundidade e uma elegância que poucos além dele conseguiriam alcançar.

### Referências Bibliográficas

ARASSE, D. *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

\_\_\_\_\_. *Le Sujet dans le tableau*. Paris: Flammarion, 2006.

\_\_\_\_\_. *L'Annonciation Italienne*. Une histoire de perspective. Paris: Hazan, 2010.

ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

AUMONT, J. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANN, S. "A diferença cinema/pintura". In: COSTA, J. B. da; SCHEFER, J. L. *Cinema e pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005, pp. 145-155.

BELTING, H. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.

\_\_\_\_\_. "A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente". In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 115-135.

BERGALA, A. "L'os et le pare-brise". *Cahiers du Cinéma*, n. 541, dezembro 1999, pp. 34-36.

\_\_\_\_\_. *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

BOEHM, G. "Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica". In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 23-53.

BORDWELL, D. *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Poetics of cinema*. Nova York: Routledge, 2008.

BREDEKAMP, H. *Théorie de l'acte d'image*. Paris: Éditions La Découverte, 2015.

CHARBONNIER, L. *Cadre et regard*. Généalogie d'un dispositif. Paris: L'Harmattan, 2007.

GIAVARINI, L. "Visite à Van Eyck". *Cahiers du Cinéma*, n. 493, julho/agosto 1995, pp. 90-91.

ISHAGHPOUR, Y. *Kiarostami: II*. Dans et hors les murs. Paris: Circé, 2012.

KIAROSTAMI, A. et al. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARIN, L. *De la représentation*. Paris: Gallimard/Le Seuil, 1994.

MINAZZOLI, A. *La première ombre*. Réflexion sur le miroir et la pensée. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Essays on verbal and visual representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

\_\_\_\_\_. "O que as imagens realmente querem?". In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp 165-189.

PANOFSKY, E. *Perspective as Symbolic Form*. Nova York: Zone Books, 1991.

RENARD, C. "Miroirs non spéculaires dans les films d'Abbas Kiarostami". *Cinergon*, n. 19-20, 2010, pp. 265-275.

ROTH, L. "Abbas Kiarostami, le dompteur de regard". *Cahiers du Cinéma*, n. 493, julho/agosto 1995, pp. 68-73.

SABOURAUD, F. *Abbas Kiarostami*. Le cinéma revisité. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

STOICHITA, V. I. *L'instauration du tableau*. Métapeinture à l'aube des temps modernes. Genebra: Droz, 1999.

TESSON, C. "Où est la maison de mon mari?". *Cahiers du Cinéma*, n. 488, fevereiro 1995, pp. 47-52.

\_\_\_\_\_. "Le secret magnifique". *Cahiers du Cinéma*, n. 541, dezembro 1999, pp. 27-29.

VANCHERI, L. *Film, Forme, Théorie*. Paris: L'Harmattan, 2002.

