

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Maria Madalena de Bastos Ferreira Costa

**A CÓPIA FIEL DE KIAROSTAMI:
Reflexão e Aversamento**

**Juiz de Fora
Novembro de 2018**

Maria Madalena de Bastos Ferreira Costa

A CÓPIA FIEL DE KIAROSTAMI:

Reflexão e Aversamento

Memorial descritivo apresentado ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Junior.

Juiz de Fora
Novembro de 2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática
da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

de Bastos Ferreira Costa, Maria Madalena.

A Cópia Fiel de Kiarostami : Reflexão e Avessamento / Maria
Madalena de Bastos Ferreira Costa. -- 2018.

72 p. : il.

Orientador: Potiguara Mendes da Silveira Junior

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2018.

1. Comunicação. 2. Psicanálise. 3. Cinema. 4. Espelhos. I.
Mendes da Silveira Junior, Potiguara, orient. II. Título.

Maria Madalena de Bastos Ferreira Costa

A CÓPIA FIEL DE KIAROSTAMI:

Reflexão e Aversamento

Memorial descritivo apresentado ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Junior.

Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Junior - Orientador

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga - Convidado

Prof. Dr. Flávio Lins - Convidado

Conceito obtido: Aprovado

Juiz de Fora 06 de dezembro de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, por ordem de aparecimento, à minha família, ao IF Sudeste MG, à UFJF, ao PET Facom, ao Chico, ao Potiguara e ao Nilson.

RESUMO

Análise da função que as imagens de espelho cumprem no filme *Cópia Fiel* de Abbas Kiarostami. Supondo que essas imagens podem ser relacionadas à noção de obra de arte proposta por MD Magno, busca-se apresentar a “função catóptrica” desenvolvida por Magno a partir de uma releitura do conceito de *Estádio do Espelho* de Lacan. Em seguida, descreve-se brevemente a obra de Abbas Kiarostami para chegar ao filme que está sendo estudado, no qual se analisam pontos recorrentes como: a linguagem e o idioma, os reflexos e o posicionamento da câmera. Conclui-se que tanto Kiarostami quanto o espectador, sendo colocados na posição do espelho, frequentam um ponto de neutralidade que abre a perspectiva do real.

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Psicanálise. Abbas Kiarostami. Espelhos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Linhas simétrica e assimétrica diante do espelho	12
Figura 2 – O Modelo do Revirão	19
Figura 3 – Espiral da reflexão	21
Figura 4 – O avessamento	22
Figura 5 – O processo de análise	23
Figura 6 – A câmera como espelho em <i>O vento nos levará</i>	36
Figura 7 – Capa espelhada	38
Figura 8 – Mãe e filho caminham	40
Figura 9 – Um personagem em quadro e o reflexo do outro	41
Figura 10 – Reflexos da cidade no vidro do carro	42
Figura 11 – Reflexos dos personagens no quadro.....	43
Figuras 12 e 13 – Elle e James com o posicionamento de câmera quase frontal.....	44
Figuras 14 e 15 – Reflexos de James ao falar no telefone	45
Figura 16 – Elle refletida falando no telefone.....	46
Figuras 17, 18 e 19 – A movimentação de James e o reflexo da noiva	47
Figura 20 – Elle na praça e James refletido na água	49
Figura 21 – Dois reflexos em dois espelhos	50
Figura 22 – Reflexos complementares.....	51
Figura 23 – Elle olha para a câmera/espectador	53
Figura 24 – James desvia o olhar da câmera.....	53
Figura 25 – A câmera no lugar do espelho	54
Figura 26 – Último casal que eles encontram	56
Figura 27 – Reflexo de James na janela.....	57
Figuras 28, 29 – James olha para o espelho/câmera e sai do banheiro	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 ESPELHOS	09
1.1 O OBJETO ESPELHO	11
1.2 O ESPELHO NA PSICANÁLISE	13
1.3 O ESPELHO NA TEORIA DE MD MAGNO	18
2 O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI.....	25
2.1 REALISMO x DISPOSITIVO	25
2.1.1 Narrativa dispersiva, em blocos	26
2.1.2 Acontecimentos flutuantes	27
2.1.3 Personagens observadores	27
2.1.4 A arte do encontro	28
2.1.5 Sequências longas	29
3 ESPELHOS E REFLEXOS NOS FILMES DE KIAROSTAMI.....	35
3.1 O FILME CÓPIA FIEL.....	37
3.1.1 Cenas iniciais.....	38
3.1.2 O encontro dos dois	40
3.1.3 Cidade.....	42
3.1.4 Café.....	44
3.1.5 Capela	46
3.1.6 Praça	48
3.1.7 Restaurante	52
3.1.8 Cenas finais	56
4 A CÂMERA E O ESPECTADOR COMO ESPELHO	59
4.1 TRADUÇÃO E LINGUAGEM/IDIOMA	59
4.2 REFLEXOS E ESPELHAMENTOS	60
4.3 A CÂMERA NO LUGAR DO ESPELHO/ESPECTADOR	63
CONCLUSÃO.....	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

A ideia para o tema da presente pesquisa surgiu no primeiro semestre de 2017 na disciplina *Estudos de Realismos Cinematográficos* ministrada pelo professor doutor Nilson Alvarenga no Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Juiz de Fora. O objetivo da disciplina era estudar o realismo no cinema contemporâneo.

A discussão em grupo sobre filme *Cópia Fiel* (2010), dirigido por Abbas Kiarostami, resultou na sugestão de relacionar a obra com uma teoria de Deleuze e Guattari (1992) que envolve conceitos de afetos, perceptos e de zonas de indeterminação. A questão pesquisada seria: como os espelhos presentes no filme *Cópia Fiel* criam zonas de indeterminação a partir de perceptos composicionais existentes nos planos da obra?

Entretanto, nesse mesmo período, a partir da aula de *Estética e Comunicação*, ministrada pelo professor doutor Potiguara Mendes da Silveira Júnior, também do Curso de Jornalismo da UFJF, outra teoria foi apresentada que poderia ser aplicada ao filme. Estudou-se a teoria do psicanalista MD Magno denominada Revirão, na qual é trazida a ideia de um avessamento que ocorre entre um ponto positivo e outro negativo a partir de sua passagem por um ponto de neutralidade. Em um de seus livros, *Polética* (1982), MD Magno aborda a questão da obra de arte, como ela pode ser colocada no lugar do analista e, conseqüentemente, ser vista como um espelho, uma vez que promove um espaço para que o real se mostre e ocorra o avessamento de quem estiver diante dela.

A partir desse pensamento do espelho como objeto não só de reflexão, como também de avessamento, e das orientações do professor Potiguara, surgiu a ideia de relacionar o filme *Cópia Fiel*, que contém grande número de espelhos e reflexos ao longo da narrativa, com a teoria do Revirão, a qual propõe um estudo do espelho não só como função especular (reflexo), mas também como função catóptrica, isto é, o avessamento de uma imagem diante do espelho.

Assim, o primeiro capítulo discorre brevemente sobre como o objeto espelho aparece e é trabalhado em obras tanto literárias – os contos *O Espelho* (1964) de Guimarães Rosa e *O Espelho* (1882) de Machado de Assis, e o livro *Alice através do espelho* (1871) de Lewis Carroll –, quanto em obras cinematográficas, especificamente no caso do filme *Cópia Fiel* (2010). Neste mesmo capítulo há também um histórico do objeto espelho segundo os estudos da historiadora francesa Sabine Melchior-Bonnet, e uma caracterização do espelho plano a partir dos estudos de simetria e assimetria do matemático Martin Gardner.

Além disso, o capítulo traça o caminho de algumas teorias da psicanálise sobre o espelho. Primeiro, com o psiquiatra Henri Wallon que estudou a formação da noção corporal da criança a partir de seu contato com o espelho. Depois, com Lacan e o conceito de *Estádio do Espelho* em que, ultrapassando a questão de noção corporal, o espelho tem grande papel na formação do [eu]. Por último, a teoria de MD Magno que, reinterpretando a teoria de Lacan, coloca o espelho como lugar em que pode ser aplicado o Revirão, responsável não apenas pela função de refletir, mas de acolher o avessamento (função catóptrica).

O segundo capítulo traz uma pequena biografia do diretor iraniano Abbas Kiarostami e aborda seus estilos nas produções cinematográficas. Discutem-se as áreas de estudo em que seus filmes são colocados: realismo e dispositivo no cinema. Muitas vezes são enquadrados nos estudos de realismo por conter características como acontecimentos flutuantes, personagens observadores e sequências longas. Por outro lado, os estudos de dispositivo no cinema também reconhecem características como: as predefinições do posicionamento da câmera, da quantidade de atores, da circunstância que vai fazer com que atuem entre si e, ao mesmo tempo, a liberdade para atuação dentro dessas limitações. Independentemente da categoria, mostra-se que o diretor preza a construção de um jogo com seu espectador, deixando sempre questões em aberto.

O terceiro capítulo faz uma descrição do filme *Cópia Fiel* dividida em alguns blocos, e o levantamento de todos os reflexos, espelhos e outras características nele presentes e recorrentes.

O quarto e último capítulo traz a aplicação da teoria ao filme. Propõe-se uma categorização de três pontos, que levantam questões: a linguagem e o idioma, os reflexos presentes no filme, e a posição da câmera atuando no lugar do espelho e do espectador.

1 ESPELHOS

“O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade — um espelho?”

Assim pergunta (ou afirma?) o narrador no conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa (1964, p. 71). A questão, a princípio simples, se transforma na consideração desse objeto instigante composto por uma lâmina de vidro ou cristal que reflete imagens de uma forma boa, ruim ou neutra, dependendo de sua disposição: côncavo, convexo, plano. Mas até que ponto a imagem refletida é honesta e fidedigna? Como saber se o que está sendo refletido é o mesmo que se dispõe “no visível”?

A experiência de procurar entender o objeto e seu reflexo é descrita de forma minuciosa: “São para se ter medo, os espelhos” (p. 72). O narrador começa sua busca por definições a partir da superstição, da ideia de que não se deve olhar para um espelho no período da noite quando se está sozinho: ele poderia abrigar uma visão assombrosa no lugar de nosso próprio reflexo. Na crença de alguns povos, o reflexo é a alma da pessoa e o espelho aprisionaria tal alma.

É no momento que o narrador consegue ver sua própria imagem sob outro ângulo, promovido pelo jogo criado entre dois espelhos em um banheiro, que ele passa a tentar procurar-se por trás de si mesmo. Ele começa a se observar nos reflexos de todas as maneiras que conseguiu pensar: com ira, medo, orgulho, felicidade. A observação se transforma em um estudo que lhe permite desprender-se das comparações e significados que dava à sua própria imagem refletida.

Ao final, desprende-se de tal forma que para de se enxergar no espelho. Seu reflexo some por muito tempo, e quando finalmente o recupera não é mais o que costumava ver. A imagem se transformou assim como ele durante o processo. O raciocínio proposto por Guimarães Rosa é que o reflexo de um espelho não é apenas uma reprodução da imagem que está à sua frente, e sim seu *avessamento*. Quando o personagem para de se enxergar como mero reflexo e volta se olhar no espelho, ele vê outra coisa: uma imagem sem atributos comparativos, apenas o avesso do que ele é.

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era — o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. (ROSA, 1964, p. 76).

Outra experiência é aquela narrada por Machado de Assis no conto *O Espelho* (1882). O personagem vive um momento de transição entre sua juventude e o início da carreira como alferes da Guarda Nacional. A imagem que ele tem de si se transforma no modo como as pessoas à sua volta, principalmente sua tia, o tratam. Entretanto, ao se ver sozinho, o jovem não consegue mais se enxergar e se definir.

Novamente, a questão que Guimarães Rosa tenta responder aparece nesse conto. Sem saber como prosseguir e sem ter uma referência externa para saber quem ele realmente era, o personagem recomeça a encontrar sua imagem de alferes ao se vestir com toda a indumentária e ficar por alguns minutos de frente ao grande espelho disposto em sua sala. A imagem que ele encontra ali é suficiente para que ele se assegure do que está vendo e do que ele é. Uma cópia fiel?

É possível perceber que, no decorrer da narrativa, o personagem se constitui a partir do olhar dos outros. E quando perde essa referência, só consegue achá-la no avesso de sua imagem refletida em um espelho: o objeto espelho está presente e reflete a imagem. Entretanto, os mecanismos acionados no personagem por essa reflexão é que geram essa transformação também vista pelo personagem do conto de Rosa.

A sequência de *Alice no País das Maravilhas* (1865), o livro *Alice através do espelho* (1871) de Lewis Carroll, traz a personagem Alice à procura de novas experiências após o País das maravilhas. A menina atravessa um espelho de sua casa e cai em um mundo em que tudo é o avesso do mundo em que ela vive: livros com palavras escritas ao contrário que só poderiam ser lidas diante de um espelho; flores falavam e movimentar-se consistia em ficar parado para flutuar até aonde se pretendia ir. Sendo assim, a lógica do espelho como um universo além de apenas um objeto que reflete surge mais uma vez.

O filme *Hannah* (2018) de Andrea Pallaoro apresenta uma personagem que está dividida entre sua ocupação como empregada doméstica, suas aulas de teatro e sua luta para aceitar a condição carcerária do marido. Em inúmeras cenas a personagem aparece refletida em três superfícies, ora observa-se uma parte de seu corpo enquadrada na cena, ora outra parte é exposta. No longa-metragem, os três segmentos de sua vida a acompanham a partir desse jogo de espelho criado pelo diretor.

Além dessas obras, o filme *Cópia Fiel* (2009) de Abbas Kiarostami – o material que integra o corpus desta pesquisa – é também um rico exemplo de obra que utiliza o espelho não apenas como objeto, mas como um elemento que interfere na narrativa, na psicologia de seus personagens e na sua composição. Isto, na tentativa de responder à questão suscitada por

Guimarães Rosa. Simples de responder objetivamente, no entanto de extrema complexidade ao levar em conta os mecanismos e desdobramentos acionados pelo objeto:

O que é um espelho?

1.1 O OBJETO ESPELHO

A definição de espelho em qualquer dicionário é a de uma superfície lisa e polida capaz de refletir a luz e as imagens de pessoas e objetos. Em seu livro *A História do Espelho* (2016), a historiadora francesa Sabine Melchior-Bonnet descreve que o espelho era feito a partir do polimento de bronze ou de cobre com areia. Essa forma de fabricação teve início por volta do ano de 2000 A.C. e continua até por volta do século XIII. A autora acompanha a evolução da forma de fabricação desde as técnicas primitivas com a utilização do metal até o aperfeiçoamento para os espelhos de aço e de vidro.

A dificuldade de produção fazia com que o espelho fosse um objeto muito caro e raro. Apenas no século XVII o modo de produção de espelhos se aperfeiçoou, com o surgimento da companhia Saint-Gobain – responsável pela produção dos espelhos do Palácio de Versalhes – que até hoje os fabrica. O processo foi dinamizado e tornado mais eficiente, o que fez com que a peça passasse a ser mais acessível. É um processo lento até a banalização do espelho dos dias de hoje, um objeto comum e presente em diversos locais.

Ela também traça os aspectos de desenvolvimento da sociedade com e sem seu reflexo, abordando questões da importância do reflexo para a formação da personalidade como será visto mais adiante a partir dos estudos de Henri Wallon, Jacques Lacan e, posteriormente, de MD Magno. Mas, além de serem objetos de decoração e de estudos da psicologia humana, os espelhos também tiveram grande papel na física e na matemática, com estudos sobre a reflexão da luz e da refração no campo da Ótica a partir de Isaac Newton.

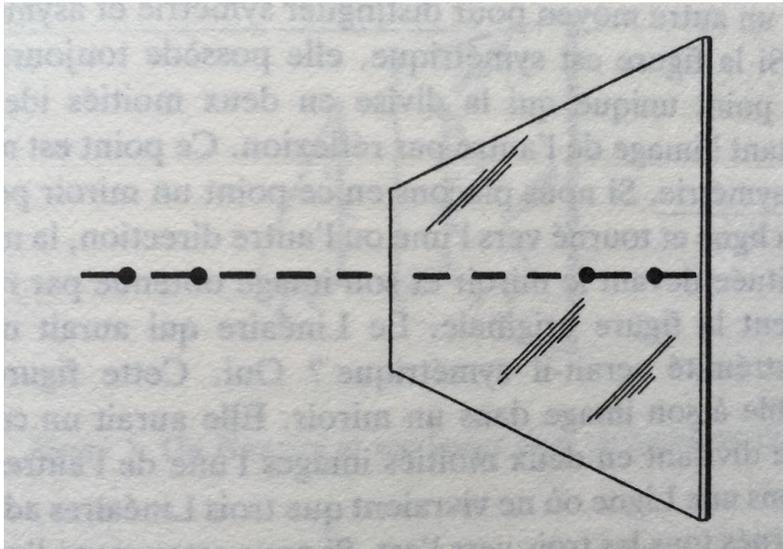
São diversos os tipos de espelhos e seus formatos, mas o que interessa à pesquisa e que será observado durante o filme estudado são os espelhos planos. Sobre espelhos planos, o matemático Martin Gardner traz uma grande contribuição sobre questões de simetria e assimetria, e a da inversão que o espelho promove na imagem refletida (que, mais adiante, será vista como o conceito psicanalítico de avessamento).

Em seu livro *L'universe ambidextre* (O Universo Ambidestro), (1985), Gardner começa a se questionar sobre o reflexo de nossa imagem no espelho. Afirma que ela não é perfeita, uma vez que nossos lados direito e esquerdo não são idênticos e que, portanto, o ser humano não é simétrico.

Todas as particularidades apresentadas pela dissimetria são invertidas na imagem refletida no espelho. O espelho plano inverte as imagens do lado direito e esquerdo, já um espelho côncavo inverte as imagens de cima para baixo.

Para explicar o que é simétrico e o que é assimétrico, Gardner utiliza o exemplo de linhas dispostas horizontalmente e um espelho colocado de forma perpendicular em relação a elas.

Figura 1 – Linhas simétrica e assimétrica diante do espelho.



Martin Gardner, *O Universo Ambidestro*, 1985, p. 21.

As três linhas que não possuem ponto na extremidade se sobrepõem a sua imagem espelhada sem ter que se inverter de forma transversal ao plano. Já as duas linhas com um ponto na extremidade não conseguem se sobrepôr à imagem do espelho, uma vez que o ponto presente na extremidade se encontra a direita de um lado e a esquerda do outro. Sem movimento de rotação, inversão, a linha ficaria com dois pontos, um em cada extremidade, esse fato faz com que a linha com um ponto na extremidade seja considerada assimétrica.

Outra maneira de identificar e diferenciar simetria e assimetria, proposta por Gardner (1985), é dividir a linha em seu centro, chamado centro de simetria, e disponibilizar apenas uma metade de frente para o espelho. Se o reflexo complementar a linha da mesma maneira que a original ela será simétrica, se não reconstituir a original será assimétrica. Uma figura simétrica é idêntica a sua imagem em um espelho, enquanto uma figura simétrica não é idêntica.

Os exemplos acima compreendem um universo bidimensional e objetos planos. Tratando de figuras sólidas e tridimensionais, como nós, a identificação entre simetria e

assimetria sofre algumas alterações. Objetos sólidos simétricos são figuras que conseguem sobrepor ponto a ponto da figura refletida no espelho, enquanto as figuras assimétricas não conseguem realizar essa sobreposição.

Objetos tridimensionais simétricos precisam ter os chamados planos de simetria, isto é, o objeto pode ser partido pelo menos uma vez por um plano que passe pelo seu centro e faz com que as duas partes sejam iguais. É o caso de uma esfera, se cortada pelo seu centro, a metade posicionada de frente para o espelho será completada. Outro exemplo é uma pirâmide e um cilindro.

Os sólidos simétricos não contêm planos de simetria e sua imagem nunca vai se sobrepor à sua imagem refletida no espelho. Todos os sólidos assimétricos apresentam uma imagem semelhante no espelho, entretanto é uma imagem inversa. Gardner (1985) denomina essa imagem inversa de enantiômeros.

A questão de simetria e dissimetria será observada mais adiante em sua aplicação na função catóptrica que promove o avessamento diante do espelho. Essa ideia surge a partir de uma teoria psicanalítica proposta por MD Magno. Entretanto, antes é preciso traçar como a ideia do espelho foi se desenvolvendo na área da psicologia até chegar à teoria de Magno.

1.2 O ESPELHO NA PSICANÁLISE

Na psicanálise a mente sempre veio acompanhada da ideia de espelho. Primeiro, com o psiquiatra e filósofo Henri Wallon e seus estudos sobre noção corporal. Wallon dedicou suas pesquisas ao desenvolvimento infantil e à evolução psíquica de crianças, além de tentar explicar o porquê de a criança não alcançar o modo de conhecimento e de pensar de adultos imediatamente após seu corpo estar totalmente formado e ela não depender de alguém para se alimentar e andar. O pesquisador também contribuiu para pesquisas na área da pedagogia e da educação, levando em conta suas análises das atividades infantis realizadas em escolas.

Em 1931, Wallon publica um artigo no *Journal de Psychologie* intitulado *Como se desenvolve na criança a noção de corpo próprio*. O estudo contemplava uma experiência denominada *prova do espelho* que observou o caminho que uma criança leva para distinguir seu próprio corpo da sua imagem refletida diante de um espelho. Mais tarde, seus estudos se transformaram no livro *As origens do caráter da criança* (1971).

A maneira de reagir da criança, ao ver sua imagem refletida no espelho, constitui a contraprova a indicar, com perfeita nitidez, os graus por que ela passa antes de chegar a reduzir, numa intuição de conjunto, todos os elementos relacionados com sua personalidade física. (WALLON, 1971, p. 188)

Para chegar à *prova do espelho* e o efeito dela nas crianças, Wallon (1971) começa sua pesquisa pela reação de animais diante da imagem refletida em um espelho. Segundo ele, já foi observado um caso em que um pato se apoiava em uma porta de vidro após a morte da fêmea que o acompanhava. A porta gerava um reflexo e ele buscava uma imagem semelhante a si. Outro exemplo citado é a reação de cachorros que nunca haviam visto um espelho antes. Quando colocados de frente ao objeto, eles não conseguem criar associação entre o que está sendo visto na imagem que está sendo refletida e o que ele está fazendo em frente ao espelho. Já a reação de macacos se demonstra mais complexa: os animais procuram segurar o espelho e se reconhecem, mas após um momento passam a evitar o reflexo.

Com crianças, é apenas no sexto mês em que as imagens que elas observam no espelho criam reações diferentes de reações puramente mímicas e afetivas. Primeiramente, a imagem só consegue ser associada a circunstâncias exteriores, ou seja, a movimentações de outras pessoas diante do espelho junto à criança. A partir do oitavo mês a criança começa a reagir a seus próprios movimentos no espelho e associar seu nome quando é dito a imagem refletida. O conhecimento que ela vai adquirindo ocorre em etapas até que ela consiga, finalmente, se identificar e ter noção de seu próprio corpo diante de sua imagem.

A criança só consegue obter uma representação de si mesma a partir do exercício de assimilar e criar pontos de referência através de analogias e comparações, criando imagens formadas no seu exterior. Wallon (1971) chama a imagem formada no exterior de *eu exteroceptivo*.

O processo de aprendizagem de si diante da imagem do espelho se inicia quando a capacidade de “estabelecer distinções e relações no espaço” (WALLON, 1971, p. 200) surge. O levantamento realizado continua com a observação de crianças entre 12 e 15 meses: nessa fase elas começam a realizar movimentos e gestos em frente ao espelho. O momento em que ela tenta pegar o objeto e olhar por trás, após reconhecer o espelho e seu outro lado, sem reflexo, a criança passa a evitar seu reflexo. A reação, neste momento, lembra a reação do macaco comentada no início do estudo de Wallon (1971) e significa, para ele, o início do período instrumental da criança.

Após algumas semanas da reação de evitar o espelho, a criança passa a dar existência à imagem, esquecendo a significação simbólica da imagem. A existência dada é

distinta da sua própria e se inicia, então, o período animista, em que ela desencadeia outras existências. Sendo assim, a imagem vista no espelho por ela se desprende de si, ela passa a brincar com a própria imagem e a tratá-la como se fosse uma companheira.

Nas etapas posteriores ocorrem a delimitação e a organização da noção do próprio corpo. Varia de criança para criança o tempo em que a noção é formada. Wallon (1971) cita o exemplo de um menino que, aos quatro anos, começou a prestar atenção a sua sombra e ficou com medo.

Cada etapa depende diretamente dos processos gerais da psicogênese e o entendimento de noção corporal só se completará com o desenvolvimento de relações com o mundo exterior e no desenvolvimento da noção de personalidade da criança.

Jaques Lacan, psicanalista francês, resgatou as ideias de Wallon de 1931 para em 1949 lançar seu estudo denominado *O estádio do Espelho*. As ideias de Lacan ultrapassaram as ideias de noção corporal de Wallon para envolver termos psicanalíticos sobre formação do sujeito.

O estádio do espelho como formador do eu foi apresentado no XVI Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique. Lacan inicia retomando a concepção de *estádio do espelho* introduzida por ele há alguns anos atrás, trazendo seu conceito mais especificamente para esclarecer as funções do *eu* e, conseqüentemente, como a experiência do *eu* resulta na psicanálise.

Partindo do aspecto comportamental, Lacan (1998) afirma que a criança humana em uma idade que supera a inteligência instrumental de um chimpanzé, assim como mencionado pelos estudos de Wallon sobre o período instrumental, consegue reconhecer sua imagem no espelho.

Enquanto esse ato de se reconhecer no espelho se esgota rapidamente para os macacos que, após um segundo momento, passam a evitar seu reflexo, para o ser humano adquirir a noção de seu reflexo e ter o controle sobre isso promove uma repercussão de tentativas e gestos experimentais para assimilar a imagem com seu meio refletido. Cria-se um complexo virtual com a realidade que é duplicada.

Esse episódio de reconhecimento no espelho se inicia a partir de seis meses de idade, antes mesmo de a formação corporal estar completa. Deste modo, mesmo sem o controle de seu corpo e de sua postura, uma vez que a coluna ainda não se sustenta, o bebê se apoia ou é sustentado por alguém de frente para um espelho e já fixa seu olhar na imagem ali refletida. A atividade em questão se conserva até os dezoito meses de idade.

O *estádio do espelho* deve ser entendido como, no sentido da análise, uma identificação, isto é, a “transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998, p.97), no sentido de uma *imago*, que para os gregos, conforme nos aponta Agamben, em seu texto *Notas Sobre o Gesto*, “como máscara de cera do morto ou como símbolo”. (AGAMBEN, 2008, p. 12)

A imagem especular é assumida com contentamento pela criança que ainda se encontra impotente em seus movimentos e sustentação corporal e dependente da amamentação, essa fase é intitulada por Lacan como estágio de *infans*. É neste primeiro momento em que o *eu* se precipita de forma inaugural antes mesmo de se “objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.” (LACAN, 1998, p. 97),

Lacan afirma que essa forma inicial, a primeira formação obtida a partir do reconhecimento do reflexo no espelho, deveria ser designada como *eu ideal*, uma vez que ela origina as identificações secundárias. Ele ainda ressalta que essa forma é a “instância do *eu*” (LACAN, 1998, p. 98), antes da determinação social, numa linha de ficção que é “irreduzível para o indivíduo isolado”. (LACAN, 1998, p. 98).

O reflexo no espelho constitui-se com uma *Gestalt*, ou seja, uma configuração na qual a imagem refletida é mais constituinte daquele que a olha do que constituída por ele, isto porque ela possui dois aspectos: o da permanência mental do [*eu*], à qual Wallon já havia chegado em sua tese, e seu caráter alienante, como na ficção citada acima que se forma como irreduzível, em que o sujeito se prende a isso.

As imagens especulares funcionam, de acordo com Lacan, como o limite e a entrada para o mundo visível, haja vista o papel que desempenham nos sonhos e nas alucinações, mas, sobretudo, no que nos interessa aqui, na função que os “aparelhos especulares” cumprem nas aparições do duplo, que revelam realidades psíquicas que de outro modo permaneceriam estranhas, ou seja, fazem ver o que não seria possível ver de outra maneira.

Lacan explora os efeitos formadores sobre o organismo através de uma *Gestalt*. Ele cita como exemplo a maturação da gônada na pomba que ocorre apenas mediante a visão de um animal da mesma espécie, independente do sexo, e que, portanto, pode ser provocada pela colocação do indivíduo no campo de visão de um espelho. Outro exemplo abordado é o do gafanhoto migratório que passa da forma solitária para forma gregária a partir da exposição do indivíduo a uma ação visual de uma imagem similar que contenha movimentos semelhantes aos de sua espécie. Entretanto, não há nesses exemplos a disposição de conceitos

psicológicos, leva-se em conta o mimetismo e as reações biológicas causadas a partir de um reflexo gerado.

No ser humano, a reação a reflexos é processada não apenas pelo biológico, como defendido por Wallon na questão de noção corporal já levantada, mas também na formação do [eu]. Essa diferença, apesar de tornar o homem mais autônomo do que o animal, acaba o determinando no “pouco de realidade”, ocorrendo, deste modo, “uma insuficiência orgânica na sua realidade natural”. (LACAN, 1998, p. 99).

O *estádio do espelho* tem como função, portanto, estabelecer uma relação do organismo com sua realidade, redistribuir as relações entre interior e exterior. Entretanto a relação entre o organismo com sua realidade, no caso, com a natureza, é alterada com o homem, uma vez que ele demora a completar sua maturação, ou, como Lacan expressa, há uma “*prematuração específica do nascimento no homem*” (LACAN, 1998, p. 100). Esse fato é reconhecido por embriologistas pelo termo *fetalização*, ou seja, o homem nasce com um grande atrasado no desenvolvimento de alguns órgãos e de funções corporais, como é o caso da coluna que apenas consegue sustentar o corpo no sétimo mês de idade.

O desenvolvimento do homem, devido ao seu estado de fetalização, faz com que o *estádio do espelho* aja na formação do indivíduo no sentido da insuficiência, da imagem despedaçada do corpo, para a antecipação, uma forma de totalidade intitulada como *ortopédica* por Lacan. O resultado é um rompimento na relação do organismo com sua realidade da mesma maneira que ocorre com os animais e, conseqüentemente, uma abertura inesgotável para criações do *eu*.

Lacan exemplifica que o corpo despedaçado aparece regularmente em sonhos quando “o movimento da análise toca num certo nível de desintegração agressiva do indivíduo” (LACAN, 1998, p. 100). Além disso, essa forma de “membros disjuntos e órgãos representados em exoscopia” (LACAN, 1998, p. 100), também podem ser encontradas no plano orgânico como manifestação nos sintomas de esquizo ou de espasmo da histeria.

Ainda falando sobre sonhos, a formação do [eu]

[...] simboliza-se oniricamente por um campo fortificado, ou mesmo um estádio, que distribui da arena interna até sua muralha, até seu cinturão de escombros e pântanos, dois campos de luta opostos em que o sujeito se enrosca na busca do altivo e longínquo castelo interior, cuja forma (às vezes justaposta no mesmo cenário) simboliza o isso de maneira surpreendente. E, do mesmo modo, desta vez no plano mental, vemos realizadas essas estruturas de obra fortificada cuja metáfora surge espontaneamente, como que saída dos próprios sintomas do sujeito, para designar os mecanismos de inversão, isolamento, reduplicação, anulação e deslocamento da neurose obsessiva. (LACAN, 1998, p. 101).

Lacan retoma a discussão de redução simbólica, afirmando que se fundamentar apenas em dados subjetivos levaria a uma projeção de um sujeito absoluto. Para ele, isso ocorre na passagem do [eu] especular para o [eu] social. O *estádio do espelho* é concluído a partir do momento em que ocorre a identificação com a imago de outra pessoa e o [eu] passa a ser ligado e formado a partir de “situações socialmente elaboradas” (LACAN, 1998, p. 101).

Neste momento, o saber humano passa a ser mediado pelo desejo do outro. Os objetos passam a ser constituídos pela concorrência de outra pessoa e o [eu] passa a depender de uma intermediação cultural. Lacan designa o termo *narcisismo primordial* para o investimento libidinal próprio desse momento. A libido narcísica se relaciona com a função alienante do [eu] citada anteriormente que relaciona a formação do [eu] com ficção.

A trajetória delineada por Lacan utilizou os estudos de Henri Wallon e foi além. Enquanto Wallon observou que aquilo que nos torna humano é o reconhecimento e a noção de nosso próprio corpo, Lacan chega à imagem especular como formadora do ser humano e ao mesmo tempo uma maneira de aprisionar o homem a sua própria imagem, como visto no conceito de imago citado por Agamben (2008), uma máscara de cera coloca em cima de um rosto morto.

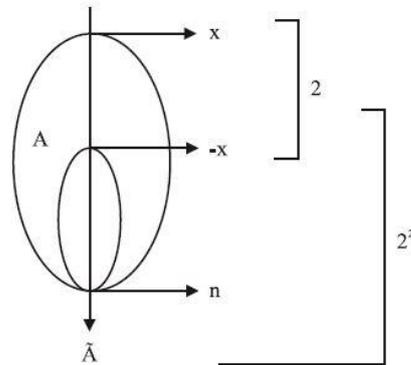
MD Magno segue a linha de estudos de espelho e apresenta novos termos e conceitos. Ele diferencia a imagem especular da imagem catóptrica e aplica um novo conceito ao objeto espelho, relacionando a análise e ao rompimento do real.

1.3 O ESPELHO NA TEORIA DE MD MAGNO

MD Magno, psicanalista brasileiro que deu continuidade e atualizou os estudos de Jaques Lacan, propõe um novo entendimento do espelho e da relação da imagem refletida com a formação do *Eu*. A principal teoria criada por Magno na Nova Psicanálise é conhecida como Revirão.

O Revirão pode ser estudado a partir do formato de uma banda de Moebius como pode ser visto na figura abaixo.

Figura 2 – O Modelo do Revirão



MD Magno, *AmaZonas*, 2006, p. 175.

A imagem contém a representação do modelo do Revirão com as diferenças x e $-x$, o ponto em que as duas diferenças podem ser neutralizadas ou indiferenciadas n . No ponto dois, o processo visto é o processo de neutralização, isto é, em n o x positivo e o $-x$ negativo se equivalem. O ponto 2^2 é a “segunda potência do binário” em que A representa o *Haver* e o ponto \tilde{A} representa o *não-Haver*. A seta indicando $A \rightarrow \tilde{A}$ indica a vontade de simetria absoluta, *Haver* deseja *não-Haver*.

Em seu seminário *A topologia do espelho* (2007), MD Magno retoma o texto de Lacan *O estádio do espelho* para desenvolver sua ideia de topologia do espelho e sua função no modelo do Revirão. Lacan, como já mencionado, utiliza *O estádio do espelho* para explicar a formação do *Eu* e para refletir sobre o que, afinal, é um espelho.

Lacan apontou que precisava se repensar a possibilidade de um primeiro momento da formação do *Eu*. Para ele, era necessário pensar no imaginário que sustenta, dando uma primeira garantia na configuração da formação do *Eu*, e esse primeiro momento ocorreria quando a criança se olha no espelho e se reconhece, podendo chamar a imagem refletida de *Eu*.

A criança só passa a chamar-se de *Eu* a partir de uma impregnância de imagem e de uma repetição dela que gera uma correspondência dos movimentos que a criança está realizando. Os animais conseguem identificar essa correspondência de movimentos diante a um espelho, portanto, esse momento inicial é um processo mais biológico do que psicanalítico. Lacan, entretanto aponta que para o ser humano existe uma dissimetria na relação com o imaginário, um exemplo é o caso citado por Lacan de quando a imagem refletida é assumida no sentido de uma imago.

Estabelecidas as relações feitas por Lacan, MD Magno passa a refletir sobre a dissimetria entre o ser humano e o imaginário. Não existem garantias de que a imagem apreendida no espelho seja a reprodução exata da imagem que ocorre do “lado de cá” (MAGNO, 2007, p. 125). O que supre essa dissimetria é, portanto, um terceiro que afirma, através da palavra, que o que está sendo visto no espelho é o que está de frente para ele. Entretanto, a garantia por um terceiro não quer dizer muita coisa, uma vez que a confirmação é apenas baseada em uma semelhança entre os pontos dispostos e não de uma sobreposição, um encaixe.

Magno mostra que não existe, mesmo, um encaixe. Como já citado no início, o matemático Martin Gardner deixa claro que uma imagem só pode ser considerada simétrica se, diante do espelho, ela não se altera. Um rosto e um corpo humano, ao serem colocados de frente para o espelho, se invertem, portanto não há encaixe e não há garantia de que a imagem realmente seja a cópia do que está do lado de cá.

MD Magno questiona qual a primeira coisa que ocorre quando alguém se olha no espelho e a resposta vem logo em seguida “A coisa mais direta a acontecer é que esse alguém não vê o espelho. Tanto não vê que nem conseguimos pensar nisso.” (MAGNO, 2007, p. 125). Para ele, o espelho é um acontecimento. Essa observação nos leva de volta ao conto de Guimarães Rosa, em que seu personagem passa a fazer um grande esforço para tentar, justamente, enxergar o espelho, ao invés de seu reflexo.

Pensar o que é o espelho e não o que é a imagem que está sendo refletida é, para Magno, o centro do pensar o que é o sujeito. A partir daí ele começa a divergir do pensamento lacaniano de espelho. Após o estágio do espelho, toda vez que uma pessoa vê sua imagem refletida no espelho, ela já assume que está se vendo. Entretanto, como Rosa expõe em seu conto, se a pessoa começa a duvidar da imagem que está vendo, uma vez que ela não tem garantia de que a imagem realmente representa, começam a surgir a angústia e o medo.

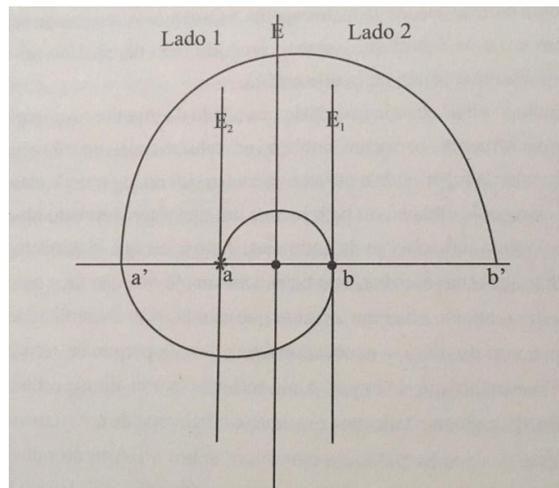
Como essa angústia surge? A questão está no *olhar*. O olhar invade a relação imaginária criada entre o organismo e a imagem refletida para buscar a composição da imagem do lado de cá a partir da imagem do espelho – esse exercício é o que Lacan se refere quando a imagem que é refletida é mais constituída do que constituinte. Ao buscar a composição de si mesmo, o observador atravessa o espelho e passa a olhar apenas a figura refletida. O que faz com que o observador se lembre do espelho mediando a imagem? O olhar que ele encontra no reflexo. O observador olha para o reflexo e encontra o olhar da imagem olhando também e procurando também o que é que está do lado de cá.

O espelho é deslocado para a posição do olhar e quando esse dois olhares se encontram ocorre um jogo reflexivo entre eles, eles se transformam em uma relação especular.

Quando me defronto com aquele olhar, topo de novo com o espelho: o espelho está deslocado, passou a cair agora sobre a figura do outro lado, ou seja, no lugar do olhar que aquela figura endereça para mim. Se ele caiu lá adiante, o espelho se desloca e, no que se desloca, no que aquela figura também me olha com aquele olhar e devolvo esse olhar, também caio na posição de espelho. (MAGNO, 2007, p. 126)

O espelho muda de lugar, mas continua a perguntar a procurar a garantia e isso faz com que ele mude de posição infinitas vezes e provocando a angustia e o que Magno chama de “o real desabando para os dois lados” (MAGNO, 2007, p. 127). Esse fato será observado e retomado em algumas cenas do filme que está sendo estudado na pesquisa.

Figura 3 – Espiral da reflexão



MD Magno, *A topologia do espelho*, 2007, p. 128.

A maioria das pessoas desiste de persistir na espiral criada pelo deslocamento da posição de espelho justamente por causa da angustia. Magno se pergunta “e se eu fizer uma meia trava no processo?” (MAGNO, 2007, p. 128). O que ocorre é que o olhar deixa de buscar o olhar da imagem refletida e busca adiante, para atrás do espelho. Esse é o esforço feito pelo personagem de Guimarães Rosa: ele trava em um dos processos do olhar, vê atrás do espelho e tenta retomar e olhar apenas para a superfície do espelho. Magno denomina esse processo como uma travessia em que a pessoa “dá de cara com o real que o espelho propõe em sua superfície” (MAGNO, 2007, p. 129). Deste modo, é preciso atravessar o espelho para que se possa retomar para sua superfície e enxergá-lo apenas como isso.

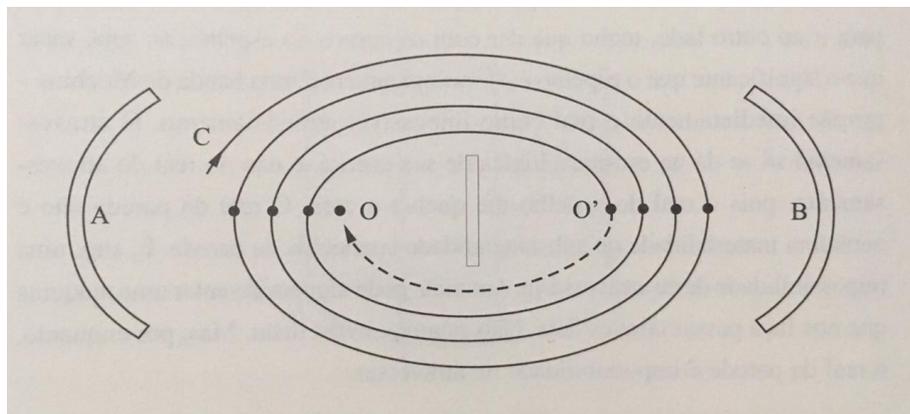
Para a seta 1 se tornar sua imagem refletida 2, ela precisa girar para ficar na posição x e depois é preciso rebatê-la para a imagem 2. Deste modo, é possível ver que a imagem refletida no espelho é o avesso do objeto que está sendo refletido. A imagem do espelho é o avesso, porém quando ela vira pelo avesso, através da lógica de apreensão, as pessoas pensam que é a mesma coisa. Apreensão da imagem é pelo seu avesso.

A lógica feita por Magno chega ao fato de que o “espelho é uma banda de Moebius” (MAGNO, 2007, p. 134), o modelo utilizado para explicar a teoria do Revirão. No espelho, portanto, produz-se o Revirão. O próprio objeto espelho e não a sua imagem. Quando uma pessoa se espelha, ela cai do mesmo lado, mas de forma revertida. É o que ocorre em *Alice através do espelho*, ela atravessa o espelho e o mundo a sua volta está invertido, do avesso.

Entretanto, para atravessar o espelho, primeiro é preciso se dar conta do espelho, fazer o exercício de retomar e enxergar a superfície dele e é neste momento em que surge o real: a impossibilidade de atravessar o espelho, mesmo enxergando sua superfície. A impossibilidade de atravessar o espelho existe, mas Magno já ultrapassou a questão colocada por Lacan sobre a alienação e a ficção neste ponto, uma vez que conseguir enxergar a superfície do espelho sem prestar atenção na imagem que está sendo refletida já interrompe a espiral do olhar citada acima e faz com que o real surja.

Após definir o espelho como uma banda de Moebius, Magno passa a aplicá-lo na psicanálise. Ele cita uma imagem presente no *Seminário I* (1973), de Lacan, que mostra um espelho côncavo A à esquerda, disposto de frente para um espelho plano e a esquerda do espelho plano outro espelho côncavo B.

Figura 5 – O processo de análise



O espelho côncavo produz uma imagem chamada de real porque não “se produz atrás ou na superfície do espelho, mas à sua frente.” (MAGNO, 2007, p. 135). Para Lacan, o que ocorre na análise é: o analisando está do lado esquerdo e a imagem real está em O . O analisando supõe ter uma imagem construída em O que recebe o nome de *eu-ideal*, mas ele desconhece essa imagem que ele supõe existir. Para tentar apreender a imagem ele começa a partir de um ponto qualquer, entendido com C na imagem, entre o espelho e a imagem real que ele produz, O . Ele procura a imagem O em sua análise.

O analista está em B e se utiliza de “truques” que faz com que a imagem virtual O' , produzida pelo espelho côncavo B , se constitua como imagem real no espelho da direita. Ao se refletir no espelho plano O' se torna imagem virtual da imagem real O . O analisando começa a falar e a “pintar imagens de si” para o analista e essas imagens vão se aproximando da imagem real O . Ele só consegue realizar esse percurso porque desconhece a imagem do *eu-ideal*.

O analista atua na mudança de posição dos pontos até se aproximarem de O a partir de “rasteiras e driblando-o do lado de cá” (MAGNO, 2007, p. 137). Ele não compreende a imagem que o analisando está dizendo, apenas exige que se diga de novo. Ao dizer de novo a imagem vem deformada e o ponto muda de lugar, como pode ser visto na imagem.

Lacan mostra que “é vendo a imagem real como imagem virtual, porque outro está lá refletido, que o analisando pode vir à sua posição de imagem real” (MAGNO, 2007, p. 138). Magno prossegue a partir daí. Para ele, o ato analítico é “exatamente o ato de colocar o espelho na frente do analisando” (MAGNO, 2007, p. 139). Ao se dar de cara com o espelho, o analisando fica na *travessia* já abordada anteriormente. Quando o analisando ocupa o ponto do espelho, o lugar do analista, esse momento é chamado de “neutralidade analítica” e ali a angústia volta a surgir, mas é empurrada para que o processo da análise continue.

Os estudos de Magno avançam da função especular – o reconhecimento da imagem – mostrada por Lacan para a função catóptrica, isto é, “a reversão lógica contida no Revirão diante da imagem no espelho – o que não é a questão especular, e sim do avessamento – produz a linguagem” (MAGNO, 2006, p. 88). Esse efeito catóptrico será visto e aplicado ao filme que está sendo estudado, auxiliando a traçar análises nos reflexos dispostos ao longo da narrativa e como esse mecanismo de reflexos aciona no espectador a presença do real.

2 O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI

Abbas Kiarostami nasceu na capital do Irã, Teerã, em 1940. Ele ficou reconhecido mundialmente por suas produções cinematográficas, mas também escrevia poesias e atuava como fotógrafo. Após cursar faculdade de Belas Artes, Kiarostami começou a trabalhar como assistente de direção e, em 1966, foi convidado para assumir o departamento de cinema do Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente.

Sua estreia como diretor ocorreu em 1970 com o curta-metragem *Nan va Koutcheh* (O Pão e o Beco). Dirigiu mais alguns curtas e documentários até que, em 1987, ficou internacionalmente conhecido pelo filme *Khane-ye dust kodjast?* (Onde fica a casa do meu amigo?).

As primeiras obras de Kiarostami possuíam uma forte presença cultural de questões relativas a sociedade iraniana e características de aspectos gerais do cotidiano. Alguns temas dos filmes de Kiarostami fizeram com que suas obras fossem proibidas de serem exibidas no Irã e, por isso, ele passou a fazer parceria com outros países para produzir longas-metragens.

Muitas obras de Kiarostami foram feitas em parceria com a França e seu último filme *Like Someone in Love* (Um alguém apaixonado) de 2012, foi feito em parceria com Japão. Kiarostami foi desenvolvendo um estilo único e seus filmes se enquadram no contexto dos estudos sobre o realismo cinematográfico, Ishaghpour (2004), mas algumas de suas obras podem ser lidas no âmbito do debate sobre o conceito de dispositivo no cinema, Bernardet (2004).

2.1 REALISMO x DISPOSITIVO

“Procuro realidades simples, mas escondidas atrás das realidades aparentes” escreveu Abbas Kiarostami (ISHAGHPOUR, 2004, p. 105). Há inúmeros estudos que tentam colocar a obra de Kiarostami no lugar do realismo cinematográfico, outros que discutem suas obras pelo conceito de dispositivo no cinema. Por que não os dois juntos?

Os primeiros filmes de Kiarostami como *Tadjrebeh* (A experiência) de 1973, *Mossafer* (O Viajante) de 1974, *Khane-ye dust kodjast?* (Onde fica a casa do meu amigo?) de 1987 e *Nema-ye Nazdik* (Close-up) de 1990, são filmes que retratam a luta do indivíduo na sociedade contemporânea e os detalhes do dia a dia que envolvem essa luta. Portanto, são obras consideradas, pela maioria dos estudos, como obras realistas.

A experiência (1973) narra a história de um menino que trabalha com um fotógrafo em um estúdio da cidade. Ele guarda algumas fotos de garotas em uma cartolina em seu quarto até que conhece uma jovem pela qual se apaixona. O jovem deixa seu emprego na loja de fotografias e procura se aproximar da jovem tentando ser contratado como empregado doméstico da família dela.

O viajante (1974) traz a história de um menino que deseja ir ao Teerã para assistir um jogo de futebol. Sem dinheiro para a viagem, ele acha uma caixa antiga e finge que é uma câmera fotográfica para cobrar dinheiro de outras crianças em troca de fotos. *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) conta a história de uma criança que precisa devolver o caderno de um colega que ele pegou por engano. *Close-up* (1990) funciona quase como um documentário e reconstitui o caso de um homem que se disfarça de um cineasta famoso para conseguir apoio para realizar um filme.

Outras características de filmes considerados realistas são a construção de um estilo próprio em que não há uma lógica de causalidade na narrativa, isto é, enquanto os filmes clássicos partem de um acontecimento que provoca outro e depois mais outro acontecimento e assim por diante, o filme realista não parte de uma lógica de blocos sem ligações fortes entre eles.

Ser considerado realista não significa que o filme representa a realidade, isto é, não é um filme que se preocupa puramente em trazer características do mundo para a narrativa, mas sim um filme que, a partir do seu estilo, da direção e dos enquadramentos causa brechas para o surgimento do real, já mencionado, da psicanálise.

Deleuze traz em seu livro *A Imagem-Tempo* (1990), uma leitura sobre o que é o cinema neorrealista a partir de Bazin. As características apontadas por ele remetem ao começo do cinema moderno, mas podem ser aplicadas em filmes contemporâneos até os dias de hoje. São elas:

2.1.1 Narrativa dispersiva, em blocos

Um exemplo de narrativa dispersiva e em blocos pode ser visto no filme argentino *Medianeras* (2011) do diretor Gustavo Taretto. O filme conta a história de Mariana e Martín. Os dois personagens vivem um de frente para o outro, mas eles nunca se encontram. Mariana é uma arquiteta que está passando por um término de um relacionamento que durou 4 anos. Martín trabalha como web designer e tem fobia de locais com muitas pessoas. Essas

informações são dispostas ao longo do filme e, aos poucos, o espectador vai aprendendo o que cada personagem faz e o que sentem.

O filme é dividido em blocos, primeiro Martín aparece narrando suas impressões sobre a cidade e a internet, como ele faz para sobreviver com seu medo de conviver com pessoas e fala um pouco sobre jogos de vídeo game. Depois é a vez de Mariana narrar um pouco sua história e suas impressões sobre as construções da cidade e sua profissão.

Após o prólogo, o espectador acompanha um pouco da vida de cada, sem uma sequencia lógica. Os personagens nunca se encontram, mas sempre passam perto um do outro e a narração continua, cada hora seguindo um deles. Apenas no final do filme, os personagens se encontram e as narrativas se convergem.

2.1.2 Acontecimentos flutuantes

Um exemplo dessa característica pode ser visto no filme taiwanês *Café Lumière* (2003) do diretor Hou Hsiao-Hsien. O filme acompanha a jovem Yoko Inoue pela cidade em que está realizando uma pesquisa. Ela vaga pela cidade, entra em um café, conversa com um rapaz que gosta de captar os sons vindos dos trens, visita os pais em outra cidade.

O filme tem uma narrativa rarefeita, sem acontecimentos que geram outros acontecimentos. Tudo que a personagem faz é acompanhado pelo espectador, mas nada dá dicas sobre o que vai acontecer na narrativa. Em certo ponto do filme a personagem conta para os pais que está grávida, mas no resto da narrativa, em nenhum momento, essa informação é trazida de volta. Não se sabe também qual é a relação ela tem com o rapaz que capta sons ou o que, exatamente, ela está pesquisando.

A narrativa conta com longas cenas da protagonista pendurando roupas no varal, falando no telefone, andando de trem, lendo, entre outras ações que não seguem a lógica da narrativa clássica de promover situações para formar uma história. São apenas acontecimentos flutuantes.

2.1.3 Personagens observadores

Personagens que não agem na maioria das situações em que são colocados e apenas observam o que está acontecendo podem ser encontrados no filme argentino *O Gigante* (2009) de Adrián Biniez e no filme feito a partir de uma parceria entre França, Bélgica e Itália *Hannah* (2017) do diretor Andrea Pallaoro.

O Gigante narra a história de um segurança de supermercado, Jara, que é tímido e se sente deslocado por sua aparência alta e desajeitada. Certo dia, enquanto olhava as câmeras de vigilância do supermercado, Jara se depara com a nova faxineira, Júlia, e fica intrigado com ela. Durante todo o filme, o segurança observa Júlia pelas câmeras de segurança do supermercado e nunca se aproximada dela. Ele deixa presentes para a faxineira no corredor do mercado onde ele sabe que ela vai limpar, mas nunca se identifica.

A relação dos dois é marcada pela observação de Jara de forma distante, sem tomar nenhuma atitude. Além das câmeras de segurança, ele também passa a seguir Júlia pelas ruas, mas sempre com espaço para que ela não o veja e não se crie uma brecha para interação entre os dois. Apenas no final do filme, Jara se aproxima de Júlia e os dois conversam em uma praia.

Em *Hannah* (2017) o espectador acompanha a história de Hannah, uma senhora que trabalha como empregada doméstica em uma casa e pratica aulas de teatro e de natação. Logo no início do filme, o marido de Hannah é preso e o motivo nunca é deixado claro para o espectador. Hannah se depara com a solidão e tenta refazer laços perdidos com seu filho. Após inúmeras negações do filho, Hannah passa a apenas observar o que está acontecendo a sua volta com certa tristeza. Ela observa o menino que mora na casa na qual ela trabalha, ela observa a relação desse menino com sua mãe, observa as pessoas na piscina em que nada, observa as pessoas na aula de teatro e tenta entender o que o marido fez para ser preso. Hannah aparece como uma personagem impotente que segue sua rotina e está incomodada com a situação que não pode resolver em relação ao seu marido preso.

2.1.4 A arte do encontro

A arte do encontro não diz respeito à ideia convencional de um encontro de uma relação amorosa. O encontro nos filmes realistas funciona como um achado do personagem que o transforma de alguma maneira. Esse tipo de encontro pode ser visto no filme brasileiro *Pela Janela* (2017) da diretora Caroline Leone.

Em *Pela Janela* (2017), a personagem Rosália é uma operária de 65 anos que passou a maior parte de sua vida trabalhando em uma fábrica de reatores. Ela conhece e executa todas as funções na fábrica e demonstra muita dedicação ao que faz. Com a fusão da fábrica com outra, muitos funcionários são demitidos, inclusive Rosália que já estava sendo considerada velha para seu cargo.

Sem o emprego que ocupava grande parte de seu cotidiano, Rosália fica sem saber o que fazer e se deprime. Seu irmão, José, fica preocupado com o estado dela e decide leva-la para uma viagem de carro até a Argentina. José trabalha como motorista de um empresário e deveria levar um carro até Buenos Aires para a filha de seu chefe.

Os irmãos começam a viagem e Rosália permanece em seu estado de tristeza. Eles passam por diversos lugares para chegar até a divisa entre Brasil e Argentina, dentre eles as Cataratas do Iguçu. José pergunta a Rosália se ela gostaria de ver as cataratas e, a princípio, ela sente medo de chegar próximo do local. Aos poucos, Rosália se aproxima da ponte e vai se encantando com a imagem que vê. A partir desse momento, a personagem vai saindo da condição de tristeza e desesperança em que se encontrava e se abre para outras sensações e para novos encontros.

Depois da visita às cataratas, ela ainda é modificada pelos pequenos encontros que tem com as pessoas no resto da trajetória para Buenos Aires. A personagem ainda cria um laço forte com uma moça que conhece em um hotel em Buenos Aires.

No final do filme, Rosália e seu irmão voltam para o Brasil de ônibus e não dá para saber o que ela vai fazer ao retornar para casa, mas é possível perceber que a protagonista está diferente do que estava no início do filme.

2.1.5 Sequências longas

As sequências longas, na maioria das vezes cenas inteiras com apenas um plano sequência, são formas utilizadas para dilatar o tempo da narrativa e provocar indeterminações e outros tipos de sensações no espectador. O filme mexicano *Luz Silenciosa* (2007) do diretor Carlos Reygadas apresenta esse artifício em diversas cenas.

O longa-metragem acompanha uma família em uma comunidade seguidora da Igreja Mennonite que se caracteriza pelo pacifismo e a rejeição ao progresso tecnológico e ao contato exterior. Johan, o pai da família, passa o filme reforçando a religião, a fé e o comportamento para seus filhos, mas tem sua crença contestada ao se apaixonar por outra mulher da comunidade.

O filme é extenso e contém diversas cenas em que os personagens passam minutos realizando uma mesma ação e, de repente, há uma quebra e uma variação da sensação que foi construída ao longo da cena.

Um exemplo é uma cena em que toda a família está sentada para jantar. As crianças estão sentadas na lateral da mesa e Johan se senta na ponta. O espectador acompanha

todas as etapas do jantar: as crianças falando alto e conversando entre si, o pai repreendendo os filhos e demandando que eles rezem antes de comer, o silêncio brutal que se segue depois da reza enquanto todos comem e, após todos deixarem a mesa, Johan fica para traz paralisado por um tempo. A tensão criada se quebra e se transforma em outra quando Johan começa a chorar de maneira exasperada e toma uma postura diferente da que estava sustentando durante todo o jantar.

Outra cena feita como uma longa sequência ocorre durante o momento em que as crianças estão tomando banho em um lago próximo a casa em que vivem. A cena dura alguns minutos e começa com uma atmosfera de diversão com as crianças brincando, mas vai se desconstruindo e adquirindo um tom de tensão que chega provocar até medo no espectador.

Nos filmes de Kiarostami, é possível ver a utilização de sequências longas em algumas cenas do filme *Gosto de cereja* (1997), a arte de encontro pode ser vista no filme *O Viajante* (1974) em que o jovem encontra uma câmera e isso possibilita que ele ganhe dinheiro para assistir o jogo de futebol. Personagens observadores permeiam diversos filmes do diretor como o rapaz de *A experiência* (1973) que fica a observar a menina pela qual ele é apaixonado. Acontecimentos flutuantes e a narrativa dispersa podem ser observados, por exemplo, em *O vento nos levará* (1999) em que o personagem dedica parte de seu tempo para percorrer os mesmos caminhos em volta da aldeia em que está para chegar próximo ao lugar com sinal para falar no telefone.

Deste modo, o real nos filmes realistas e nos filmes de Kiarostami “não era mais representado ou reproduzido, mas *visado*. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado.” (DELEUZE, 1990, p. 9).

Já os filmes *Zire darakhatan zeyton* (Através das Oliveiras), de 1994, *Dah* (Dez) de 2002 e *Shirin* de 2008 são obras discutidas a partir do termo dispositivo no cinema.

Através das Oliveiras retoma a história contada por Kiarostami em *Zendegi va digar hich* (E a vida continua) de 1992. O filme narra a chegada de uma equipe de cinema em uma pequena cidade para a produção de um filme. Ao longo da obra é possível perceber que o filme que está sendo produzido é o *E a vida continua* (1992). Kiarostami reconstituiu o set de filmagens do filme que ele fez há dois anos atrás e mostra, de forma ficcional, a escolha e preparação dos atores e os ensaios para a gravação.

Dez (2002) foi o primeiro filme em que o diretor utilizou câmeras digitais. Kiarostami prendeu duas câmeras em dois pontos de um carro e o filme todo foi gravado dentro do veículo. A história é de uma moça psicanalista que, impedida de atender seus

pacientes no Irã, passa a fazer as seções dentro de seu próprio carro enquanto roda pela cidade. O filme é dividido em dez partes.

Shirin (2008) reúne 114 atrizes de teatro e de cinema iranianas e uma atriz francesa em uma sala de cinema como espectadoras de uma representação da leitura de um poema. O filme mostra apenas as reações delas diante do desenvolvimento do poema.

Essas obras contêm características que se enquadram no termo dispositivo discutido no cinema. Algumas dessas características e seus impactos na construção da narrativa são apontados por Cezar Migliorin (2015) em seu artigo *O Dispositivo como Estratégia Narrativa*. O dispositivo aparece como uma forma estratégia de produzir acontecimentos na imagem. O diretor constrói um dispositivo a partir de um recorte de espaço, tempo, tipo e quantidade de atores e provoca algo que conecte a relação entre os atores.

O filme dispositivo funciona com duas linhas determinadas: uma linha de controle em que o diretor realiza o recorte e estipula os limites de como o filme vai prosseguir, e uma linha de abertura na qual, dentro das demarcações já estabelecidas, os atores atuam e se conectam diante da narrativa.

Um exemplo de filme dispositivo é *Moscou* (2009) do diretor brasileiro Eduardo Coutinho. O filme acompanha os ensaios de um grupo de teatro para a peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov. É possível identificar a linha de controle delimitada pelo diretor: o galpão onde ocorrem os ensaios, os atores presentes na filmagem e os tipos de ensaio que são registrados nas filmagens, como a leitura de textos, as encenações, além dos momentos de descontração. A linha de abertura acontece dentro dessa delimitação, uma vez que Coutinho não interfere na atuação dos atores e o resultado do filme é uma obra que transita pela linha entre documentário e ficção e que deixa a maioria das questões levantadas em aberto.

Jean-Claude Bernardet (2004) em seu livro *Caminhos de Kiarostami* faz uma análise de alguns filmes do diretor tentando identificar a presença de características do dispositivo no cinema nas obras.

Bernardet define o filme *Dez* (2002) como “uma série com variações” (BERNARDET, 2004, p. 22), ou seja, é um filme dividido em dez blocos e todos eles se passam dentro do automóvel da personagem principal. Os planos do filme são registrados por duas câmeras, uma posicionada de forma a mostrar a motorista e outra para mostrar o passageiro. O recorte feito por Kiarostami do local, carro, da posição das câmeras e do número de blocos, cada bloco sendo um personagem entrando no carro, marca a série sugerida por Bernardet. Entretanto, o diálogo que surge entre os personagens no carro não foi

feito a partir de um roteiro pré-determinado, mas sim a partir da atuação aberta dos atores e das suas reações, trazendo diversas variações para os limites estabelecidos anteriormente.

O mesmo acontece com o filme *Através das Oliveiras* (1994) e *Shirin* (2008). Em *Através das Oliveiras* (1994), vê-se a produção de um filme e, conseqüentemente, grande parte do longa-metragem é composta pela filmagem incessante de diversas cenas. Kiarostami cria uma série de várias tomadas que estão sendo feitas envolvendo a atuação de dois atores e, dentro de cada tomada, há variações nas falas e nos gestos representados por eles. Novamente, é possível ver um filme com limites estabelecidos e a abertura dentro desses blocos já determinados.

Outra questão percebida no filme é sua abertura em relação às questões levantadas. De início, a proposta aparente de Kiarostami era fazer um filme sobre as filmagens de *E a vida continua* (1992), mas o filme acaba se tornando outra coisa. Ele não é um *making of* do filme que saiu dois anos antes, mas sim uma reconstituição da realidade do que foi filmar *E a vida continua*. Deste modo, Kiarostami cria um jogo com o espectador sobre o que é real e o que é reconstituição.

Em *Shirin* (2008), Kiarostami novamente determina um espaço – um cinema –, a quantidade de atores – 114 atrizes iranianas e uma atriz francesa – e o que vai fazer com que elas tenham algo em comum para atuarem: a representação da leitura de um poema. O filme mostra apenas as reações das atrizes, cada uma variando de acordo com a leitura do poema, que nunca é vista.

As repetições em série e as variações dentro desses blocos podem ser vistas não só nos filmes citados, mas na maioria das obras de Kiarostami. As características mencionadas que geram a abertura do real, como os acontecimentos flutuantes, a arte do encontro, os personagens observadores, a narrativa dispersa e as sequencias longas, também podem ser localizadas ao longo das obras do diretor.

As leituras realistas acertam no fato de que o contexto cultural iraniano e da vida em sociedade no Irã aparecem como temas dos filmes de Kiarostami, enquanto os estudos de estruturas de dispositivo no cinema percebem um padrão na construção dos roteiros e das imagens nos trabalhos do diretor.

Sendo assim, as características do realismo e do dispositivo coexistem nos filmes de Kiarostami de maneira que, tanto a abertura para o surgimento do real quanto a delimitação de séries e a criação de formas para a criação como uma estratégia para conduzir e proporcionar acontecimentos na narrativa, fabricam uma espécie de jogo com o espectador.

O jogo existe tanto pelo tema como pela estrutura do filme e ele é responsável por deslocar a posição do espectador e coloca-lo em uma situação em que ele seja acionado para perceber o filme e a experiência de real que a obra propõe. Esse deslocamento será melhor explorado na análise do filme *Cópia fiel* que, como os outros filmes de Kiarostami, contém traços tanto realistas como de dispositivo.

3 ESPELHOS E REFLEXOS NOS FILMES DE KIAROSTAMI

Mesmo com temas e situações diferentes, os filmes de Abbas Kiarostami contêm sempre alguns pontos semelhantes. Além dos traços de estilo citados acima, é possível perceber que nos primeiros filmes do diretor havia uma presença forte de crianças. Filmes como *A Experiência* (1973), no *O Viajante* (1974), *Onde está a casa do meu amigo?* (1987) e *E a vida continua* (1992) têm temas diversificados, mas giram em torno de crianças e de jovens.

Outro fator sempre presente nos filmes é a utilização de carros. Desde *O Vento nos levará* (1999) com a equipe chegando de carro e o personagem principal estar sempre em um carro, passando pelo filme *Dez* (2002) que ocorre apenas dentro de um automóvel, até o *Cópia fiel* (2009) que contém um cena em que os personagens estão dentro do carro para chegar a uma cidade vizinha e a câmera começa localizada no para brisa do carro, filmando os atores de fora para dentro, depois passa para dentro do carro, onde os dois conversam, até voltar para fora novamente, mostrando o trajeto e o carro de longe. Kiarostami já relatou em diversas entrevistas que considera o carro quase que como um amigo e aprecia as imagens que podem ser produzidas tanto dentro como fora do veículo. (BERNARDET, 2004, 39).

Os aparelhos celulares também ocupam bastante lugar nos filmes de Kiarostami. Eles estão sempre presentes, desde seu surgimento, e têm grande papel no desenvolvimento das narrativas a partir dos diálogos que são feitos para as ligações. É o caso de *O Vento nos levará* (1999), quando o personagem está sempre acionado as ligações que está recebendo continuamente, de *Cópia Fiel* (2009), em que o celular sempre interrompe a ação ou a fala de um dos personagens e em *Um Alguém Apaixonado* (2012) que já começa enganando o espectador sugerindo que há duas pessoas conversando em quadro, quando na verdade é uma pessoa falando no telefone.

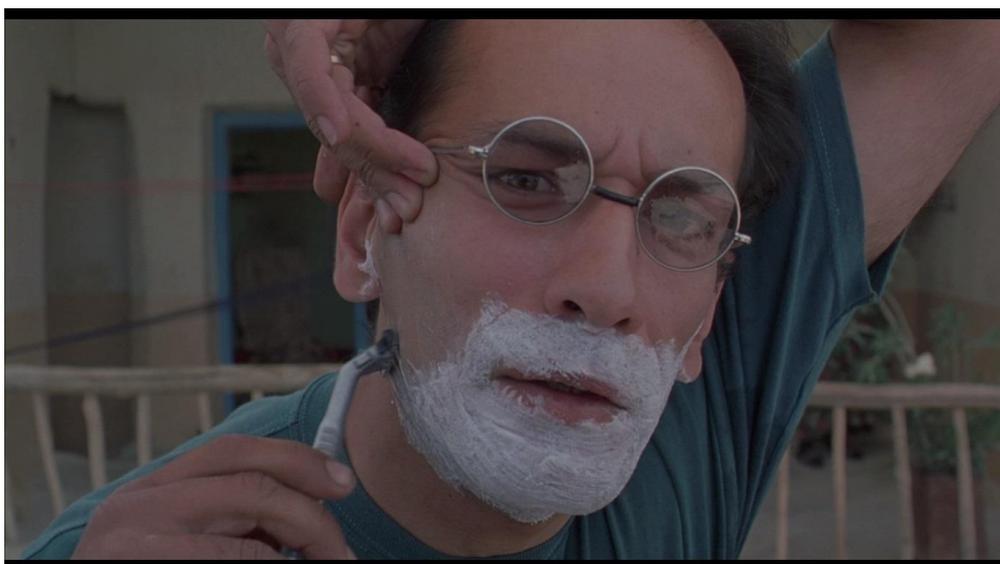
Além desses aspectos, os espelhos e os reflexos também atuam como ferramenta para o diretor. Em seu artigo *O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami* (2016), o pesquisador Luiz Carlos Oliveira Júnior traz algumas referências de filmes do Kiarostami que contaram com a presença de espelhos e reflexos.

Em *Através das oliveiras* há uma cena em que dois personagens conversam durante um intervalo da filmagem – como mencionado, *Através das Oliveiras* é uma reconstituição do que foram as filmagens do filme *E a vida continua* – o enquadramento dos dois personagens é composto por uma varanda em que um se posiciona a esquerda e o outro se posiciona a direita. Entre eles há uma porta aberta e, no fundo escuro que a porta aberta

cria, é possível ver um pequeno espelho que não reflete nada, mas está presente na cena provocando um ponto de luz. A cena em questão é justamente quando o personagem, que tem o papel amoroso, no filme que está sendo gravado, com a outra personagem que está na varanda, tenta convencer a moça a se relacionar com ele na “vida real”, fora do contexto do filme.

Outro aparecimento de espelho que Júnior (2016) destaca é no filme *O vento nos levará*. Enquanto o personagem faz a barba são mostrados dois planos: um dele de costas e inclinado para fazer a barba olhando no espelho e outro plano em que a câmera assume o lugar de espelho enquanto ele se barbeia. Ou seja, ele olha para a câmera como se ela fosse seu espelho. Isso será visto novamente no filme *Cópia Fiel*. O protagonista, enquanto faz a ação, está de óculos e as lentes também atuam como refletor do que ele está vendo, sendo assim, há mais um espelhamento na cena.

Figura 6 – A câmera como espelho em *O vento nos levará*



Abbas Kiarostami, *O Vento nos levará*, 1999.

Por último, no filme que está sendo objeto desta pesquisa, *Cópia Fiel*, Kiarostami espalha espelhos e locais que refletem por toda a narrativa, os reflexos presentes contribuem para a evolução do filme e da história entre os dois personagens, como será visto adiante.

3.1 O FILME *CÓPIA FIEL*

O filme *Cópia Fiel* (2010) é a penúltima produção do diretor iraniano-francês Abbas Kiarostami. A obra faz parte de uma nova geração de estudos de realismo cinematográficos, transitando pelo conceito de dispositivo e de realismo.

O longa-metragem é uma parceria entre Irã e França e foi gravado na Itália, com a participação dos atores Juliette Binoche interpretando a personagem Elle e William Shimell como o personagem James Miller.

Lançado em 2010, o enredo gira em torno de um escritor e filósofo, James Miller, que vai dar uma palestra na Itália, sobre seu último livro com título homônimo ao filme. A tese presente no livro do personagem é que a cópia de uma obra de arte tem tanto valor quanto a obra original. Em uma das palestras para divulgação de seu livro na Itália, James conhece Elle, uma moça francesa e dona de uma galeria de arte.

A princípio os dois personagens se tratam como estranhos, mas ao longo do filme, o diretor cria mecanismos que colocam em dúvida o nível de intimidade exibido pelos dois e a natureza da relação do casal. Há momentos em que eles agem como um casal que está junto há um longo período de tempo e se tratam com carinho; outros momentos em que eles se comportam como se tivessem se conhecido há apenas algumas horas. Além dessas situações, o filme apresenta cenas em que eles discutem o próprio relacionamento, tanto da relação autor/leitora como da relação marido/mulher.

A variação da relação dos dois é determinada por falas, ações e aspectos composicionais que acionam o espectador. Além disso, a questão do valor de uma cópia, discutida no livro do personagem James Miller, sempre está presente nas interações entre os dois.

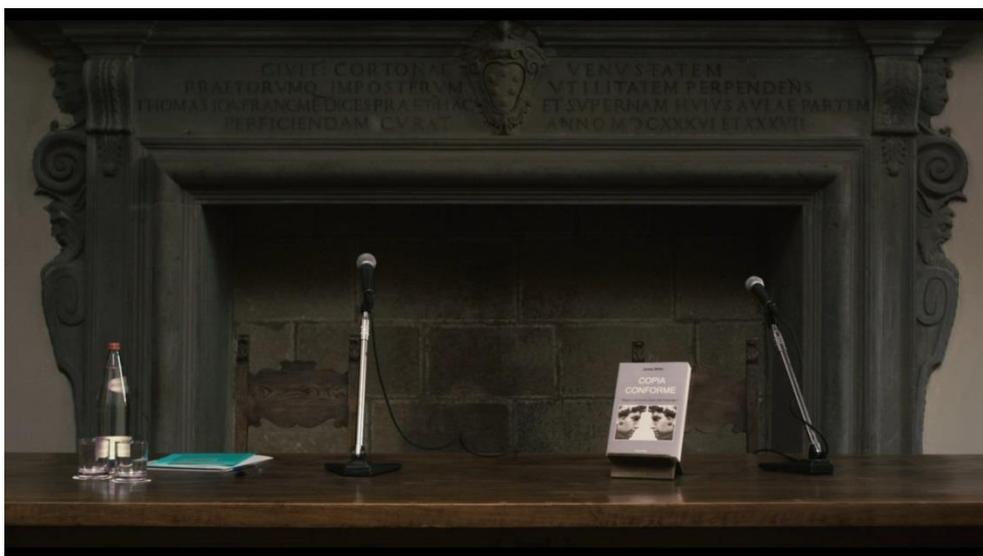
Para analisar melhor o filme em questão, foram criados blocos de descrição das cenas com o objetivo de apontar as variações entre os dois personagens e as suas respectivas mudanças ao longo da narrativa.

Um dos recursos utilizados pelo diretor e que podem ser percebidos durante toda a narrativa é a constante presença de reflexos e espelhos distribuídos no decorrer do filme, outro ponto relevante observado é o idioma utilizado pelos dois, uma vez que ele se altera de acordo com a situação em que eles estão e o tema da maioria dos diálogos que sempre tange a questão de “cópia/originalidade”.

3.1.1 Cenas iniciais

A primeira imagem do filme é a capa do livro do personagem James Miller em uma mesa onde o mesmo personagem discorrerá uma palestra. A própria capa do exemplar já apresenta um espelhamento: a cara de uma estátua duplicada, uma de frente para a outra, em cima da imagem está o título *Cópia Fiel* e o subtítulo *Esqueça o Original, Consiga Uma Boa Cópia*.

Figura 7 – Capa espelhada



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Outra duplicação exibida logo no primeiro plano do filme é a disposição dos objetos na mesa: duas cadeiras e dois microfones dispostos na mesma distância. Quando o autor chega para sua palestra, ele é requisitado por uma moça e um pré-adolescente, que depois serão identificados como Elle e seu filho, para assinar seu livro. O discurso feito por James para apresentar sua obra resume basicamente o tema inteiro do filme e os desdobramentos que a narrativa percorre. Algumas frases desse discurso são:

(James) – Talvez vocês saibam que a ideia do livro veio a mim em Florença, na Piazza della Signoria. Aqui estou, depois de muito trabalho, de volta à Toscana, para lhes mostrar o fruto desse trabalho. Nem preciso dizer que escrever sobre arte não é fácil. Não há pontos fixos de referência, não há verdades imutáveis nas quais se apoiar. Minha decisão de explorar os aspectos filosóficos e psicológicos desse tema tornou minha tarefa mais difícil do que eu esperava. Mas eu queria dizer algumas palavras que preparei para esta manhã. Queria agradecer sinceramente ao colega e amigo Marco Lenzi, que fez uma tradução... uma tradução impecável. Ele conseguiu mostrar o verdadeiro espírito do meu livro. Seu trabalho tornou possível esta edição italiana, bem como nossa reunião aqui. (CÓPIA... 2010, min 3:50).

Já nessa primeira fala de James é possível perceber o destaque que ele dá à tradução de seu livro para o idioma italiano. Ao longo do filme é possível ver o argumento de que a linguagem e a tradução atuam como cópias. Sua palestra continua:

(James) – Minha intenção era mostrar que uma cópia tem importância, que ela remete ao original e assim atesta seu valor. E acho que essa abordagem não é válida apenas na arte. Fiquei satisfeito quando um leitor me disse que meu trabalho o levou a um autoquestionamento, a uma melhor compreensão de si mesmo. Questões sobre o conceito de originalidade têm sido discutidas através da história e precedem a época em que os romanos vendiam cópias de artefatos egípcios de prata [...] A palavra "original" tem, para nós, conotações muito positivas. Autêntico, genuíno, confiável, "duradouro", "dotado de valor intrínseco". A etimologia da palavra é interessante. A raiz latina "oriri" significa "surgido" ou "nascido". Me interessa particularmente que a palavra "original" se refira ao nascimento. Eu levaria a ideia ao extremo, fazendo paralelos entre a reprodução na arte e a reprodução na raça humana. Afinal, pode-se dizer que somos a réplica do DNA dos nossos ancestrais. Examinar trabalhos originais é um processo de questionar origens, de explorar as fundações da nossa civilização. Os humanistas do Renascimento. (CÓPIA... 2010, min 6:05).

No momento em que James está falando sobre originalidade e nascimento, a câmera deixa de enquadrá-lo e passa a mostrar a criança que estava com Elle quando ela foi pedir o autógrafo. O discurso de James continua por mais alguns instantes até ele ser interrompido por seu telefone. A partir daí a câmera começa a seguir Elle e seu filho para fora do local onde estava sendo a palestra. Antes de sair, Elle conversa com o tradutor do livro e lhe dá um papel.

Mãe e filho caminham ao som de sinos de uma igreja, ruído que retorna durante o filme em algumas situações, Elle caminha sempre a frente do filho com os braços cruzados e o menino vai atrás olhando para seu celular.

Figura 8 – Mãe e filho caminham

Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Os dois param em uma lanchonete e o diálogo entre eles já começa a gerar uma dúvida do que está se passando. O menino pergunta por que ela não deu o sobrenome dele para James assinar o livro e questiona se a mãe se sentiu atraída pelo autor e se havia dado seu número para ele. Ela rapidamente o corta e o filme segue para a próxima cena.

3.1.2 Encontro dos dois personagens

James entra em um local escuro ao som de badaladas de sinos. Ao descer as escadas é possível perceber que se trata de uma loja com objetos de arte. Ele aparece logo em seguida. Este é o primeiro momento em que há um espelho em quadro: os dois conversam, ela está refletida em um espelho e não aparece em quadro e ele está de frente para ela. Ela fala sobre seu trabalho buscando e vendendo objetos e sobre a questão das cópias trazida pelo livro de James. Os dois se comunicam em inglês e se comportam como estranhos, a relação em evidência é a de autor e leitora.

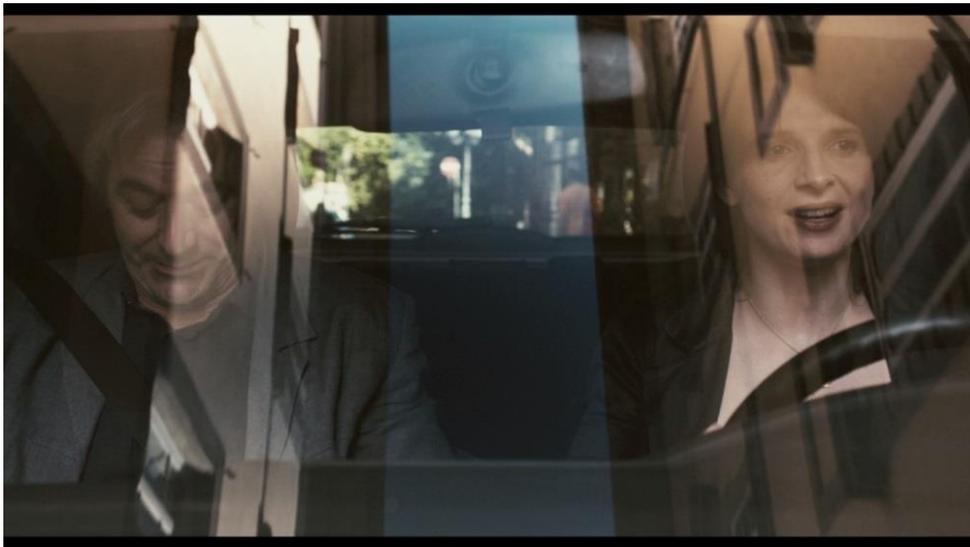
Figura 9 – Um personagem em quadro e o reflexo do outro

Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Os dois saem da loja ao som de sinos e entram no carro de Elle. Enquanto estão no carro, Elle pede para que ele assine mais livros que ela havia comprado para dar de presente a amigos e os dois continuam a conversa sobre cópias. James diz que escreveu o livro para se convencer. Elle comenta que sua assistente, Marie, adorou a obra porque ela mesma utiliza várias joias que são apenas cópias de outras valiosas. Elle também comenta que Marie é casa com um homem gago e que sua assistente adora quando seu marido lhe chama de “Ma-ma-ma-marie”.

Enquanto os dois conversam sobre o livro e seus desdobramentos, a câmera está disposta de frente para o para-brisa do carro. Os dois aparecem pelo vidro e a cidade vai sendo refletida de acordo com o movimento do carro. O trajeto todo é espelhado até que eles finalmente decidem o destino para onde vão. Neste momento, a câmera passa a se posicionar dentro do carro e o tom da conversa muda para piadas e trocadilhos, o primeiro momento em que é possível perceber certa intimidade entre os dois.

Figura 10 – Reflexos da cidade no vidro do carro

Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

3.1.3 Cidade

Elle e James chegam a uma pequena cidade ao som de sinos de igreja. A cidade recebe muitos turistas e está sempre cheia, pois há uma igreja com uma árvore dourada que, segundo uma crença popular, traz sorte para quem se casar lá. James pergunta a Elle se ela havia se casado nessa igreja, mas ela é interrompida pelo celular e não o responde. Os dois entram em um museu e após Elle desligar o telefone, a conversa entre eles adquire um tom de implicância: ela reclama de seu filho, ele defende o menino, ela fica brava, ele ri da situação e continua defendendo-o.

No museu, Elle leva James para ver o quadro *Musa Polimnia* e explica que essa obra é chamada “cópia original” e que, para ela, é considerada uma “Gioconda da Toscana”. Elle relata que a descoberta de que a obra era uma cópia foi feita há apenas 50 anos atrás. Um guia entra na sala onde está o quadro e começa a contar a história do quadro para alguns turistas em italiano. Elle traduz todas as informações para James:

Por muitos anos se pensou que fosse um quadro da Arte Romana. Só no século XX, há uns 50 anos, se descobriu que era obra de um talentoso falsário napolitano. Mas o museu resolveu conservar este retrato extraordinário como se fosse um original. Neste caso, a cópia é tão bela quanto o original. (CÓPIA... 2010, min 37:45).

Novamente é possível ver uma referência à tradução de idiomas feita no início do filme: ao traduzir, Elle está copiando o que está sendo falado pelo guia e a tradução chega a James com as informações.

A cena em que Elle mostra o quadro para James vê-se o reflexo dela no quadro e posteriormente o reflexo dele. Os dois estão refletidos e falando sobre o tema principal do livro e, conseqüentemente, do filme.

Figura 11 – Reflexos dos personagens no quadro



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Após a explicação sobre a o quadro *Musa Polimnia*, James começa a olhar outras obras do museu e fica diretamente sobre um reflexo de um armário de vidro. Os personagens voltam a discutir sobre a relação entre cópia/original, James argumenta que não acha necessário ressaltarem que a obra é uma cópia, uma vez que o original é a modelo que gerou as duas reproduções, a original e sua cópia. Ele afirma que até mesmo a *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, é uma cópia da *Gioconda*. Irritada, Elle pergunta para James o que, então, ele considera como original e ele responde que é o marido da assistente de Elle, o homem gago. Mais uma vez a questão da linguagem como cópia e originalidade é trazida para a discussão.

Neste momento a relação dos dois ainda se caracteriza como leitor/autor, mas nos diálogos e nas falas já existem alguns indícios de intimidade, como pode ser visto no jogo de implicâncias criado pelos dois.

3.1.4 Café

Após a visita ao museu, os dois vão a uma cafeteria próxima. O recurso cinematográfico nesta cena tange a uma frontalidade, ou seja, os atores quase olham para a câmera tanto quando James está sendo enquadrado como quando Elle está sendo enquadrada.

Figuras 12 e 13 - Elle e James com o posicionamento de câmera quase frontal



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

A cena durante o café apresenta várias informações sobre os dois que despertam, novamente, no espectador uma dúvida sobre o que está realmente ocorrendo entre eles. James começa a contar a história de seu livro. O escritor começa descrevendo que, há cinco anos, quando estava em Florença a trabalho, sempre via uma moça e seu filho caminhando, a moça sempre na frente com os braços cruzados e o menino andando atrás e distante:

(James) – [...] ela parava, se virava e olhava rua acima, até ver um garotinho de uns oito anos. Ele usava shorts e uma enorme mochila. Quando ela o via, ela seguia caminhando. Sempre de braços cruzados, como você. Quando chegava à próxima esquina, ela se virava de novo, e se certificava de que ele ainda a estava seguindo. [...] Mas o que me fascinou foi que eles nunca caminhavam juntos. (CÓPIA... 2010, min 45:15).

James relata que a ideia do livro veio quando, certo dia, viu os dois juntos pela primeira vez. Eles estavam conversando sobre uma estátua, que era apenas uma cópia, em uma praça, a mãe falava sobre a estátua e o menino, que não sabia que o monumento em questão era uma cópia, continuava olhando para a obra de maneira genuína. O diálogo entre os dois começa a ficar sinuoso a partir desse momento. James compara Elle a tal mulher que via caminhando na rua e Elle diz que a situação toda parecia bem familiar e chora enquanto está falando. James pergunta se ela conhecia a mãe e o filho e ela responde que não estava

bem naquela época. Neste instante, o telefone de James toca e interrompe o diálogo, o homem sai do café para atender.

A cena descrita traz uma série de elementos que alteram a relação leitor/autor. Primeiro, James descreve uma situação muito próxima a cena do início do filme: Elle e seu filho caminhando, ela na frente de braços cruzados e o filho bem mais atrás olhando o celular. Depois, os dois começam a falar da ocasião como se estivessem vivenciado o mesmo momento juntos. James a questiona se ele está correto em algumas informações, ela se coloca no lugar da moça que falava da estátua para o filho, ela chora e ele fica em silêncio.

Ao sair do café, James tem sua imagem refletida na porta de vidro. Ele sai de quadro e apenas seu reflexo aparece por alguns segundos. A dona do café começa a conversar com Elle sobre James, ela o designa como marido de Elle e a personagem não a corrige. As duas conversam e Elle reclama do “marido” que nunca está presente. Mais informações são dadas que fazem referência a cenas anteriores: Elle diz que mora em Florença há 5 anos, mesma época em que James estava em Florença e teve a ideia de seu livro.

A dona do café comenta algo em relação à barba de James e Elle responde que seu marido faz a barba dia sim dia não. Essa informação será retomada mais para frente. Enquanto elas conversam, James aparece refletido em um espelho atrás da dona do café.

Figuras 14 e 15 - Reflexos de James ao falar no telefone



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Quando James volta da ligação, Elle lhe diz que a dona do café tinha achado que eles eram casados e que ela não havia corrigido a informação. Mais uma vez a relação deles inicial começa a oscilar.

Na cena seguinte, o telefone de Elle toca e ela deixa o café. Agora é o reflexo dela que é possível ver na janela do local. James a segue e os dois começam a andar pela rua.

Figura 16 - Elle refletida falando no telefone

Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Após o telefonema de seu filho, Elle começa a se referir a James como parte da família e ele não contesta e se envolve na conversa.

(Elle) - Idiota! É a cópia fiel do pai! Não aceita nada, é um teimoso!

(James) - Com as crianças, sempre há uma solução.

(Elle) - Eu não encontro e você nunca está em casa. É preciso ser severo para que o outro seja suave. Bom policial, mau policial. Se você faz os dois papéis...é insuportável!

(James) - Faça o papel do policial mau?

(Elle) - Não precisa fazer nenhum papel. A senhora do café disse que até um mau marido é bom. Você, mesmo como mau marido, podia estar mais presente.

(James) - Não é justo você me dar o papel do pai ausente. Às vezes, um dos pais precisa se ausentar, por alguma razão. (CÓPIA... 2010, min 57:50)

Eles conversam como se realmente fossem casados, mas frases como “não é justo você me dar o papel do pai ausente” retomam a ideia de que eles podem estar apenas interpretando um casal, copiando uma família e atuando. Durante esse diálogo, o idioma utilizado pelos dois varia: em alguns momentos eles se comunicam em inglês e em outros em francês.

3.1.5 Capela

James e Elle, após a discussão, visitam a igreja citada no início do filme. Lá, vários casais aguardam para tirar fotos. A partir desse momento até o final do filme, os personagens vão se encontrar com diversos casais de diferentes gerações e alguns deles vão

aparecer em tela por alguns momentos e depois de algumas cenas vão interagir com os dois, como é o caso de um casal mais velho que está observando uma escultura na capela e que, mais tarde, encontram com James e Elle em uma praça.

Em uma das cenas é possível ver uma noiva aguardando para tirar foto. Depois, James entra no quadro e vê-se apenas o reflexo da noite em um vidro atrás dele. Após James sair do quadro, outra noiva ocupa seu lugar e tampa o reflexo que era possível de ver da primeira noiva citada.

Figuras 17, 18 e 19 – A movimentação de James e o reflexo da noiva



Figuras 17, 18 e 19: Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Elle continua com o jogo de ser casada com o James e cria uma situação em que um dos jovens casais implora a James para que os quatro tirem uma foto juntos, uma vez que,

segundo Elle, eles haviam se casado ali há 15 anos e o jovem casal gostaria de ter a mesma sorte que eles. James reluta no início, recusa o chamado de Elle, do jovem noivo e, apenas quando a jovem noiva o pede, ele cede e vai tirar a foto com o casal. Durante toda a cena, eles se comunicam em francês e italiano.

Ao sair da igreja, a implicância presente entre os protagonistas retoma. Elle elogia as palavras que James falou para o jovem casal, mas critica o tom de ironia e desdém que ele utilizou. Ele retruca, dizendo que não tinha a intenção de soar daquele jeito, mas que não conseguiria dizer de outra maneira.

(James) - É que vi no rosto deles seus sonhos e esperanças e não consegui compartilhar aquela ilusão.

(Elle) - É uma doce ilusão.

(James) - Pode ser doce, mas não vai durar. Quanto mais doce no começo, mais amarga a realidade depois. Já passamos por isso.

(Elle) - É triste...

(James) - Não é triste, é assim mesmo. (CÓPIA... 2010, min 1:02:50).

Mais uma vez, eles se colocam na situação de marido/mulher. O diálogo é mantido, durante toda a cena, no idioma inglês e eles continuam a caminhar.

3.1.6 Praça

Os personagens chegam a uma praça e Elle caminha ao redor da estátua que está no centro da praça, a personagem contempla o monumento com admiração no olhar. A câmera fica na altura de Elle e o espectador não consegue ver a estátua por completo, apenas os pés e o pequeno lago em que ela se situa. James entra em quadro e comenta que Elle está parecendo com seu filho. Este comentário retoma a conversa no café na qual James conta a história de como teve a ideia de escrever o livro após observar um menino olhando para uma estátua e sua mãe conversando com ele.

Figura 20 – Elle na praça e James refletido na água



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

No momento em que a conversa ocorre no café, surge a dúvida se a história envolvia mesmo Elle e seu filho. Com o comentário feito por James na cena que se desenvolveu na praça ocorre uma espécie de validação do que foi dito no café. Entretanto, Elle não reage de uma maneira que afirma ou nega, ela simplesmente diz que gosta da estátua.

Eles começam a discutir os aspectos da estátua em francês. James continua exigindo para que ela explique por que gosta tanto da estátua e Elle se recusa a se explicar. O clima de implicância retorna.

Os personagens saem de perto da estátua e o espectador finalmente consegue ver o objeto em questão em sua totalidade. A estátua completa é revelada na cena refletida em um espelho de uma loja de móveis antigos e no retrovisor de uma moto que está estacionada em frente a essa loja.

Figura 21 – Dois reflexos em dois espelhos

Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

A discussão sobre a obra continua e o reflexo da estátua nos espelhos continua presente para que o espectador possa acompanhar as descrições que estão sendo feitas pelos dois. Neste momento, o diálogo entre os dois volta a ser o da relação entre leitor/autor. Elle se coloca como leitora e reivindica respostas, James se irrita.

(Elle) - Então seu livro também é estúpido! Achei que não importasse a obra em si, mas nosso olhar diante dela. Pensei que sua abordagem fosse subjetiva, pessoal, criativa, inventiva, sei lá...O que importa ali? A maestria técnica? A reputação do artista? O olhar não vale nada? Responda isso.

(James) - Não quero responder. O que você está dizendo me faz detestar tudo. A arte... O original, as cópias, essa estátua, você, tudo!

(Elle) - Sei que você me detesta, não posso fazer nada. Mesmo assim, tente ser um pouco coerente.

(James) - O que quer dizer?

(Elle) - Preciso lembrá-lo do que diz no livro? É meu direito de leitora perguntar isso. Vamos chegar perto da escultura e você me fala do seu valor. (CÓPIA... 2010, min 1:07:07).

Após essa interação, Elle vai à procura de pessoas para pedir a opinião sobre a estátua e comprovar o que estava querendo dizer para o outro personagem. James apenas fica observando ao lado do espelho da loja e atrás do espelho do retrovisor da moto. A posição dele cria um jogo interessante: no espelho maior vê-se a estátua, uma parte da praça, as costas de James, a parte de trás do retrovisor da moto, uma parte da moto e Elle conversando com duas pessoas. Já no espelho da frente, o retrovisor da moto, só é possível ver a praça e Elle interagindo com outras pessoas. São duas imagens praticamente iguais, mas que, devido ao posicionamento dos espelhos, uma fica dentro da outra. É importante ressaltar que, mesmo

com algumas informações a mais no espelho da loja, o principal da cena - a estátua e Elle fazendo perguntas - aparece nos dois reflexos.

Figura 22 – Reflexos complementares



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Em seguida, os dois protagonistas deixam de ser exibidos e a cena mostra um senhor de costas e uma senhora de frente para ele, este casal já havia aparecido na igreja quando James e Elle vão ver a árvore dourada. A princípio, tem-se a impressão de que o homem está brigando com a mulher, pois fala de forma exaltada que não é para contradizê-lo e continua a usar frases e tom desagradáveis. Quando ele se vira de lado e sai andando, o espectador constata que ele estava falando no telefone e não com sua esposa. Essa pequena cena remete a toda narrativa do filme vista até agora: há uma impressão do que está acontecendo, mas nunca uma confirmação e, de repente, a impressão se altera.

O senhor e a senhora começam a andar e são interrompidos por Elle, que pede a opinião do casal sobre a estátua. Ela os aborda já dizendo que estava discutindo com seu marido sobre a obra. Novamente a relação marido e mulher é resgatada. Vê-se Elle conversando com os dois, a senhora começa a falar apontando para a estátua e Elle chama James par ouvir a opinião do casal.

Enquanto a senhora começa a falar sobre a estátua para James, é possível ver um pouco mais da obra, mas não ela toda, como vista no espelho da cena anterior. A cena possui certa estranheza: Elle insiste que a senhora diga sua opinião e a resposta dela é algo vago,

voltado mais para as obras de arte da Itália. Elle continua quase que implorando para que a senhora fale sobre a estátua. Enquanto isso a câmera vai circulando o grupo. O senhor que acompanha a senhora entra no diálogo e repete para ela o que Elle gostaria que ela dissesse: que a estátua é tocante, pois representa a força do homem e a serenidade da mulher encostada em seu ombro. A senhora concorda, mas diz que essa ideia veio inteiramente de Elle e que ela não havia formulado isso. Elle fica um pouco apreensiva e o senhor chama James para conversar.

O senhor em questão é interpretado pelo roteirista, escritor e ator Jean-Claude Carrière¹. Ele conversa com James e lhe dá conselhos, dizendo que tudo que Elle pede é que “[...] ele caminhe ao seu lado e coloque a mão em seu ombro. É o que ela espera” (CÓPIA... 2010, min 1:12:57). James agradece o conselho e segue com Elle, em certo ponto da caminhada, ele coloca a mão no ombro dela e anda ao seu lado, como sugerido pelo senhor no instante anterior. No momento, parece que eles estão aprendendo a ser um casal.

3.1.7 Restaurante

Os dois personagens chegam a um restaurante. Neste momento o posicionamento da câmera volta novamente a promover uma angulação de frontalidade. Na cena do café, na primeira parte do filme, a posição da câmera é quase frontal aos atores, agora, no restaurante, ela está diretamente frontal, ou seja, quando os atores olharem para frente, eles fixam o olhar na a câmera e, conseqüentemente no espectador.

¹ Roteirista e escritor conhecido mundialmente por seus trabalhos em filmes como *A Insustentável Leveza do Ser* (1988), *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), *Bela da tarde* (1967) e *Reencarnação* (2004).

Figura 23 – Elle olha para a câmera/espectador

Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Elle encara James – no caso, ela olha para o espectador, o espectador é James – e eles começam a conversar em francês. Elle continua a olhar fixamente para a câmera, mas quando o plano envolve James, ele nunca mira diretamente para a câmera, seu olhar está sempre um pouco mais para cima ou para lateral, como se estivesse se esquivando de fitar Elle, e para os espectadores, diretamente. Após alguns instantes, James fala em inglês, fato que causa estranhamento em Elle e a faz desviar o olhar da câmera.

Figura 24 – James desvia o olhar da câmera

Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

A personagem pede licença para ir ao banheiro e ao chegar lá, a câmera assume o lugar do espelho. Sendo assim, o espelho passa a ser a câmera, ela olha para a câmera e se arruma. Os espectadores, nesta ocasião, ocupam também o lugar do espelho. A lógica é a mesma utilizada no café e quando os dois estão sentados em uma mesa no restaurante: a câmera se posiciona frontalmente em relação aos atores e os espectadores assumem o lugar do que eles estão olhando, sendo assim, na cena em que Elle está no banheiro, o espectador vira o próprio espelho em que ela se arruma.

Figura 25 – A câmera no lugar do espelho



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Ao voltar do banheiro, Elle se decepciona por James se mostrar indiferente a sua arrumação no banheiro. Ele está mal humorado com o vinho servido no restaurante e começa a falar alternando entre francês e inglês. Eles começam a brigar novamente, Elle o acusa de não saber aproveitar o momento e James fica mais irritado.

Após alguns instantes, Elle começa a olhar pela janela do restaurante e reconhece o mesmo casal recém-casado que eles haviam encontrado na igreja e tirado fotos próximo à árvore dourada e isso provoca mais irritação em James. Elle volta a discutir com ele:

(Elle) - Olhe para sua mulher, que se enfeitou para você hoje! Olhe! Abra seus olhos!

(James) - Este não é o momento! São 17h, estou faminto e preciso de uma bebida!

(Elle) - Então quando é o momento? Quando é um bom momento? Ontem à noite não foi. Quando é um bom momento?

(James) - Ontem à noite?

(Elle) - Foi nosso... Pelo menos não se esqueceu do nosso aniversário. Você voltou depois de 15 dias de viagem. Quero acreditar que foi uma viagem profissional. Ao sair do banheiro, encontro você roncando a sono solto. Mexi no seu travesseiro, para ver se você reagia. Você se mexeu um pouco, me olhou rapidamente e voltou a dormir! Posso saber quando é um bom momento?

(James) - Querida, eu estava cansado. Por que não pensou: "Pobre marido, está tão exausto que caiu no sono".

(Elle) - Que audácia! Pobre marido? "Está tão exausto que caiu no sono"? Também estou cansada! Por que não diz que não me ama mais?

(James) - Essa é uma interpretação absurda! Não é razoável esperar que a gente se sintam como aquele casal! Não depois de 15 anos! (CÓPIA... 2010, min 1:20:10).

Novamente, o diálogo entre eles, Elle sempre falando em francês e James sempre falando em inglês, se transforma em uma briga de casal, retomando a relação marido/mulher. Entretanto, a conversa sofre diversas alterações que colocam em dúvida essa relação. Pode-se destacar quando James aponta que o que ela está falando é uma “interpretação absurda”, há uma ambiguidade nesta fala: ele pode estar se referindo a ela imitar uma frase que ele havia dito antes ou pode estar se referindo a toda interpretação que está sendo feita tanto quando eles se comportam e agem como leitor/autor como marido/mulher.

James se levanta e sai de quadro enquanto Elle chora e continua olhando para a festa que está correndo em frente ao restaurante com os recém-casados vistos na igreja. Após alguns instantes James retorna e começa a tentar se explicar. Ele começa a contar uma história antiga e ele se refere ao filho deles. Diz que há cinco anos ela estava dirigindo para Florença e sentiu sua visão ficar escura. Ela retruca dizendo que estava cansada para dirigir. Ele continua dizendo que o filho deles estava no banco de trás e ela dormiu dirigindo em alta velocidade e a questiona se só por ter dormido ao volante, ela deixou de amar o filho deles e ele. Ela começa a discutir que estava cansada e que apenas cochilou. Ele não vê a diferença e compara esse fato com o fato dele ter dormindo na noite anterior quando eles, supostamente, deveriam estar comemorando 15 anos de casado. Elle continua respondendo que não faz sentido e ele se levanta e sai do restaurante pedindo desculpas pelos últimos quinze anos.

As informações dispostas nessa interação dos personagens remetem a outras referências observadas no decorrer do longa-metragem: a menção de que ela estava dirigindo para Florença há aproximadamente cinco anos retoma a informação de que ela vive em Florença há cinco anos; James cita o filho deles, voltando a todas as falas em que ela o declara como pai do menino; e por último, a comemoração de 15 anos de casamento dos dois, que é citada tanto no café quando a senhora pergunta há quanto tempo eles estão casados como na igreja quando Elle conta ao jovem casal que eles estão visitando o local para comemorar os 15 anos de matrimônio.

Elle fica sozinha no restaurante por um momento até que o jovem casal da igreja a chama na janela, ela vai cumprimentá-los e parabenizá-los pela festa e depois sai à procura de James. O personagem está parado ao lado de fora do restaurante e ela lhe oferece dois pedaços de pão que havia pegado no restaurante. Mais uma vez a relação marido/mulher aparece: James passou grande parte das últimas cenas reclamando que estava com fome e saiu do restaurante sem comer. Apesar de estar chateada e brava com ele, Elle se preocupa em levar um pouco de comida para ele. Após alguns instantes, ela entra em uma farmácia e James a segue.

3.1.8 Cenas finais

Sinos tocam e Elle sai da farmácia. Ela entra em uma pequena igreja e James fica do lado de fora esperando. Quando James tenta entrar na igreja, um casal de idosos está saindo e James os observa. O casal atravessa o largo em que estão ao som de sinos e com extrema dificuldade, um se segurando no outro e com auxílio de bengala. A senhora está com dois dedos da mão enfaixados e o senhor tem que se encolher para andar ao lado dela. Este é o último casal que vai cruzar o caminho de James e Elle.

A cena prossegue com James ao fundo comendo o pedaço de pão e Elle saindo da igreja e observando o velho casal caminhar. Os protagonistas começam a andar atrás dos dois idosos, Elle fica contemplando os dois e James observa Elle. Eles param de seguir o trajeto do casal e Elle se senta em uma escada de um pequeno hotel, James fica de pé ao seu lado.

Figura 26 – Último casal que eles encontram



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Elle retira os sapatos e James comenta que ela não ia à igreja antigamente. Elle responde que tinha entrado lá apenas para retirar o sutiã e o batom que havia passado no restaurante e para ficar um pouco sozinha. James pergunta por que, ela responde que estava se sentindo oprimida e ele pede desculpas e se senta ao seu lado.

É o primeiro momento em que há uma demonstração de carinho por meio de um contato físico. Elle se aproxima de James para dizer que percebeu que ele mudou de perfume e encosta a cabeça em seu ombro. Ela passa a mão gentilmente pela barba de James e diz que ele poderia ter feito a barba. Ele responde que faz a barba dia sim dia não e ela diz que sabe disso. O hábito de fazer a barba dia sim dia não de James já havia sido comentado por Elle quando ela conversa com a dona do café, e a forma como Elle encosta a cabeça no ombro de James retorna a descrição que ela faz da estátua em algumas cenas anteriores.

Elle pergunta a James se ele se lembra do hotel em que eles passaram a noite de núpcias e diz para ele procurar o local. Enquanto ele procura, ela entra no hotel no qual ela estava sentada nas escadas. James demora um tempo para perceber, mas logo a segue. Elle pede ao recepcionista a chave do quarto nove, alegando que foi o quarto em que eles passaram a noite após o casamento. Ela sobe para o quarto e James continua atrás dela. O corpo de James é refletido na porta de vidro quando ele entra no hotel.

Ao entrar no quarto, Elle pede para que James olhe pela janela e pergunta se ele se lembra. Ele responde que não e vai olhar em outra janela do lado oposto. Ao se inclinar na segunda janela, o rosto de James não pode ser visto porque ele está de costas, mas é possível ver sua face sendo refletida no vidro da janela aberta.

Figura 27: Reflexo de James na janela



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Ele, novamente, diz que não se lembra de nada. Ele deita na cama e diz que se lembra de tudo e começa a descrever alguns detalhes da noite que os dois passaram ali. Eles conversam sobre o que mudou e o que continuou o mesmo. Ela pede para que ele fique e para que ele dê uma chance a eles. James responde que tem que estar na estação às 21 horas. Ele o chama de “já-já-já-james” fazendo menção aos comentários sobre sua assistente Marie e seu marido no início do filme, quando James diz que o marido de Marie por ser gago era original e não uma cópia.

James não responde e entra no banheiro. É a primeira cena do filme em que a câmera está disposta diretamente de frente para ele e ele olha fixamente. Novamente, a câmera ocupa o lugar do espelho e James encara o espelho e, conseqüentemente para a câmera e para os espectadores, com a expressão abatida.

Figura 28 e 29 – James olha para o espelho/câmera e sai do banheiro



Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*, 2010.

Ele passa alguns segundos olhando e os sinos voltam a bater. Ele sai do banheiro, a câmera continua na posição de espelho, os sinos continuam a soar e os créditos sobem. O filme acaba com a imagem espelhada da janela do banheiro.

4 A CÂMERA E O ESPECTADOR COMO ESPELHO

A partir da descrição do filme e dos conceitos discutidos em relação ao objeto espelho e à teoria psicanalítica da função catóptrica e do Revirão, é possível elencar algumas associações segundo três pontos recorrentes em toda a narrativa.

4.1 TRADUÇÃO E LINGUAGEM/IDIOMA

Logo no início do filme, o personagem James agradece ao tradutor de seu livro, Marco Lenzi para o idioma italiano. James o elogia dizendo que Marco fez “uma tradução impecável. Ele conseguiu mostrar o verdadeiro espírito do meu livro. Seu trabalho tornou possível esta edição italiana, bem como nossa reunião aqui.”.

Outro momento em que o mecanismo de tradução é aludido é quando James e Elle estão no museu ouvindo um guia falar sobre o famoso quadro da *Musa Polimnia*. James confessa que não consegue entender o que o guia fala em italiano e Elle, instantaneamente, passa a traduzir o que está sendo falado.

Nos dois casos há uma cópia do que está sendo ou foi dito durante a narrativa. Tanto no caso da tradução do livro em que o tradutor copia o que está sendo falado e passa para outra língua, como quando Elle escuta o guia e repete para James. O assunto das duas traduções é, justamente, a cópia: o que os personagens realizam ao fazer esse movimento é copiar e transformar o que está sendo dito. A tradução, no caso, assim como o que é visto no reflexo de um espelho, não funciona de maneira puramente especular, e sim catóptrica. Isto é, as palavras não se tornam outro idioma ao trocar significado por significado, mas por se transformar, ou, para utilizar o termo que está sendo estudado, avessar, a linguagem – e com isso fazer surgir uma nova frase.

A linguagem ainda é bem tematizada no filme quando os personagens conversam no carro e Elle conta sobre sua assistente/irmã Marie e seu marido gago. James fica fascinado com o caso de como a irmã de Elle adora ser chamada de "Ma-ma-marie" e retoma a questão quando Elle o questiona o que seria original para ele. “Na casa da sua irmã. O marido dela”, James responde. Para ele, o original está ali, na gagueira de um marido que tenta chamar o nome da esposa e falha, mas a esposa aprecia essa condição. No final do filme, Elle ainda faz referência a esse diálogo quando pede para que James fique com ela no hotel e o chama de “Ja-ja-ja-james”. Isto, num momento em que o relacionamento deles se mostra indeterminado

e o espectador não sabe se são um casal ou cópia de um casal, ou apenas dois desconhecidos. Elle o chama pelo que ele considera ser original.

Por último, ainda sobre as falas do filme, é possível ver grande variedade no idioma em que conversam. Em vários momentos, falam em inglês, em outros em francês. Na maioria das vezes, a conversa começa em inglês e termina em francês, e vice e versa. Juntamente com os temas da tradução e da gagueira, esta mudança de idioma é mais um dos mecanismos que contribuem para, a todo momento, criar indeterminação e apresentar brechas sobre o que realmente está acontecendo na narrativa.

4.2 REFLEXOS/ESPELHAMENTOS

Já no início do filme, a capa do livro de James chama atenção: uma estátua duplicada, encarando sua própria cópia. Essa noção de duplicação e espelhamento vai acompanhar todo o andamento do filme. Os personagens se refletem a todo momento: quando estão conversando sobre a relação de cópia/original, quando estão falando no telefone, andando de carro, conversando sobre a relação dos dois...

O primeiro reflexo que envolve os dois ocorre no instante em que James se encontra com Elle em sua galeria de arte. Além de os dois se encontrarem em volta do tema central do livro de James, arte, o plano mostra James conversando e Elle apenas em um espelho ao lado dele: um personagem está em quadro e apenas o reflexo do outro aparece no mesmo quadro. Esta situação se repete na cena em que estão na praça, James está próximo a um espelho, no qual Elle aparece refletida conversando com outras pessoas.

O próximo reflexo ocorre quando os dois estão no carro de Elle. A cidade vai se refletindo no para-brisa do carro e atravessando os dois personagens. Isso ocorre enquanto eles ainda estão sem um caminho definido, apenas conversando sobre a relação de cópia/original. Quando o destino é definido, não se vê mais o reflexo da cidade nos personagens.

No museu, Elle mostra o quadro que, por muitos anos, foi considerado um original, mas que depois descobriram que era uma cópia. Enquanto ela fala, seu reflexo está presente em cima do quadro e, após um momento, James se aproxima dela e se reflete também.

Na cafeteria, cena que provoca grande transformação na narrativa, James é refletido na porta quando sai para atender seu telefone e seu reflexo também aparece em um pequeno espelho atrás do balcão onde está a dona do café enquanto ela conversa com Elle.

Quando é a vez de Elle sair da cafeteria para atender a uma ligação, seu reflexo também aparece na janela do lado de fora da cafeteria.

Quando os dois visitam a capela onde se localiza a famosa árvore dourada que traz sorte para jovens recém-casados, é possível perceber um jogo: uma noiva é vista esperando para tirar foto na árvores, e, depois, o espectador vê essa mesma noiva refletida em um vidro próximo a James. Por último, quando James sai do lugar em que está, outra noiva ocupa esse espaço e tampa o reflexo da primeira noiva. A moça que cobre o reflexo da outra apresenta uma aparência assustada, parecia ter estado chorando, enquanto a noiva do reflexo conversava e aguardava para tirar foto.

Na praça em que James e Elle discutem sobre uma estátua, o espectador nunca vê a estátua por inteiro, apenas uma parte e, mesmo assim, essa parte é uma imagem refletida no espelho de uma loja. Quando James se aproxima desse espelho, é possível ver também um pequeno espelho retrovisor de uma motocicleta próxima. A imagem da estátua e de Elle se repete nos dois espelhos, mas, no espelho da loja, as costas de James e o outro lado do retrovisor também aparecem. Cria-se outro jogo em que a imagem se repete em dois reflexos, mas em um há mais informações do que no outro. Nesse momento, vê-se também, Elle apenas no reflexo, enquanto James aparece tanto em quadro como refletido.

A imagem de James se reflete mais duas vezes até o final do filme. Ao entrar no hotel para seguir Elle, seu corpo se reflete na porta de vidro, e, ao olhar pela janela do quarto do hotel, seu rosto se reflete no vidro da janela e não aparece em quadro por ele estar de costas e apoiado para olhar para o lado de fora.

Todos esses reflexos espalhados pela narrativa formam mais momentos de indeterminação. Que personagens são esses? Afinal, qual a história entre os dois? Eles estão atuando ou são dessa maneira? São algumas perguntas que o filme levanta. Cada reflexo é acompanhado de um jogo para o espectador, como já citado no capítulo sobre os estilos de Kiarostami. Sempre que aparece o reflexo de um deles, o diálogo que acompanha é voltado para a relação de cópia/original ou para a relação entre os dois, seja leitora/autor ou marido/mulher.

Os reflexos, como visto na teoria da função catóptrica, não são a própria imagem, e sim seu avessamento. Ou seja, quando se refletem no vidro ou nos espelhos durante o filme, o que o espectador está vendo é também o avessamento do personagem. Então, quem é esse personagem realmente? Não se sabe a resposta, uma vez que as falas e os reflexos criam oscilações durante toda a narrativa.

A relação dos dois varia o tempo todo, nunca são 100% um casal ou 100% pessoas que acabaram de se conhecer. Há momentos em que a relação leitora/autor está mais presente. Por exemplo, no início quando conversam sobre as obras de arte e para qual lugar irão; na primeira parte da cena da cafeteria quando ele começa a contar a história de como surgiu a ideia de escrever o livro; e na praça quando discutem sobre a estátua. Entretanto, a dúvida sobre a natureza da relação dos dois lá está, em diversos momentos: quando conversam com intimidade, como se já se conhecessem há bastante tempo, há uma implicância constante, e a todo momento Elle tenta achar algo para reclamar do que James está falando; e quando James conta um acontecimento e Elle reage como se ela tivesse vivido aquele episódio contado.

O mesmo ocorre quando a relação marido/mulher está presente. Ao saírem da cafeteria, no debate com outro casal sobre a estátua da praça, quando o senhor chama James para conversar e o aconselha a colocar as mãos nos ombros de Elle; quando James faz esse gesto no caminho para o restaurante; no diálogo do restaurante sobre o filho dos dois e sobre o aniversário de casamento; e na última cena no quarto de hotel em que são maiores os indícios de uma relação marido/mulher do que entre desconhecidos. Por outro lado, há também nestas cenas fatores que relativizam a relação. Por exemplo, as falas de James sobre a atuação e a interpretação: sempre que Elle começa a acusá-lo de alguma coisa, ele rebate dizendo que é uma “péssima interpretação”; quando Elle lhe pede para ficar com ela no hotel, ele apenas se levanta e diz que tem que estar na estação às 21 horas; e quando Elle pergunta se ele se lembra de alguma coisa e ele fica indeciso sobre o que responder.

Outros fatores do filme também contribuem para que o desenrolar da narrativa se refira a uma dupla presença (direito/avesso), marque a passagem de tempo e deixe em aberto. O frequente encontro de Elle e James com casais de diversas gerações: no início, encontrando casais jovens e recém-casados; passando pela praça, encontrando com um casal um pouco mais velho do que eles; e, por último, um casal de idosos. Além disso: sinos marcando o início do filme, a chegada de James à galeria, a saída dos dois para a cidade, e a cena final do filme.

O modelo do filme e de como atuam os personagens pode ser considerado segundo a descrição do processo de análise feita por MD Magno (2007) a partir de sua leitura de Lacan. Coloca-se um espelho côncavo à esquerda, um espelho côncavo à direita, e um espelho plano no centro. O analisando está à direita e supõe uma imagem do *eu-ideal* localizada próximo ao espelho plano, como pode ser visto na Figura 6. No processo de análise, o analisando tenta chegar próximo ao *eu-ideal* falando e criando imagens de si, e o

analista o acolhe e intervém nesses pontos criados pelo analisando ao falar de si para que se desloquem e se esvaziem dos sentidos dados anteriormente.

No filme, os personagens falam de si e de sua relação, que está sempre variando. Os espelhos e os reflexos reafirmam esse movimento. MD Magno (2007) em seu texto *A Topologia do Espelho* retoma a questão do olhar. É o olhar que está do lado de cá do espelho procurando a imagem refletida, que se depara com o olhar da imagem refletida que também procura algo desse lado de cá. O jogo dos olhares desloca a posição das imagens, não se vê mais a superfície do espelho, e sim o olhar entre o que está de frente para o espelho e o que está refletido no espelho. Esse olhar assume a posição de espelho e a espiral chega ao rosto final: *nenhum*. O movimento feito pelos protagonistas de *Cópia Fiel* é o movimento do olhar: deslocam a todo o momento a posição em que estão, entram em uma espiral que não leva a um ponto final, pois este é vazio.

4.3 O ESPELHO COMO CÂMERA/ESPECTADOR

Nas cenas do café, a câmera se localiza quase de frente aos atores. É o primeiro momento em que há planos enquadrando somente Elle e somente James, e eles quase olham para a câmera. Nas cenas do restaurante, próximo ao desfecho do filme, a câmera é colocada exatamente de frente para os atores. Elle olha diretamente para a câmera algumas vezes, mas James sempre evita, tentando olhar para cima ou para o lado.

É possível dizer que, neste momento, a câmera assume o lugar do espectador: Elle olha para o espectador e James evita olhar. Quando Elle vai ao banheiro, a câmera também está disposta de frente para ela, mas agora assume o lugar do espelho em que ela olha para se maquiar. E a câmera, além de assumir o lugar do espelho, assume também o lugar do espectador. Portanto, o espectador se localizaria no lugar do espelho.

Na última cena, esse fato ocorre novamente: James entra no banheiro e se olha no espelho. E a câmera está posicionada no lugar do espelho/espectador e é a primeira vez que James olha diretamente para a câmera. Após sua saída, o plano ainda continua mostrando a janela do banheiro e o lado de fora do hotel visto pelo espelho. Espelho esse que seria, segundo a proposta deste texto, o próprio espectador.

O espectador, assim, ao assumir a posição do espelho, assume também a posição do Neutro. Como mostrado por MD Magno (2007) em *A topologia do espelho*, a posição do espelho, o espelho plano da Figura 6, é a posição de neutralidade, a posição do analista. O

espectador situa-se neste lugar que lhe permite ocupar a posição de um terceiro que pode observar a situação e a reflexão.

O espectador fica no lugar em que é possível enxergar as duas coisas e quebrar a espiral em que os protagonistas se encontram. É neste momento que surge a brecha para o aparecimento do *real*. Como Magno (2007) descreve, ao se colocar no lugar do espelho, o deslocamento provocado pelo *olhar* se interrompe e permite que se veja a superfície do espelho e a imagem refletida. O espectador consegue ver “o real desabando para os dois lados” do espelho e, conseqüentemente, para os dois lados da narrativa.

Lacan (1998) em seu texto *O estúdio do espelho* sugere a ideia de que, ao primeiro contato com o espelho, cria-se uma ideia de *eu* que é ficcional e alienante. Ao propor a ideia de avessamento, e não apenas o reflexo especular, Magno traz uma forma de romper com esse alienamento e dar espaço ao surgimento do real. É o que ocorre quando o espectador é colocado na posição do espelho: ele sai da espiral criada pelos personagens e consegue ver(-se) com distanciamento e neutralidade.

Em seu livro *Psicanálise e Polética* (1982), MD Magno escreve que “se uma obra de arte é obra de arte, se ela porta o que quero chamar de ato-poético, ela chega a uma perda de sentido, a um puro corte [...] Diante da obra o analisando acaba perdendo o sentido, de tanto falar” (MAGNO, 1982, p. 183). A obra de arte é colocada no lugar do analista e, seguindo a lógica, conseqüentemente, no lugar do espelho, do neutro. Se o espectador é colocado nesse lugar, abre-se para ele espaço para o surgimento do real, rompendo assim a espiral criada pelos personagens e, conseqüentemente, sua própria espiral de leitura do filme. Disponibiliza-se para ele o lugar do espelho para, finalmente, deparar-se com sua superfície, com o Neutro que articulou a concepção e a realização do filme. O original não há, mas ressoa no que há. Resta ao poeta produzir alguma cópia fiel, como Kiarostami produziu (nela se produzindo).

CONCLUSÃO

No presente trabalho foi possível traçar um caminho de algumas teorias sobre o espelho, sua reflexão e sua função na formação do *eu* e na análise. Primeiro, com os estudos de Henri Wallon sobre a construção da noção corporal de crianças a partir do contato com o espelho, depois, com os estudos de Lacan sobre a formação do sujeito a partir do *estádio do espelho*, e, por último, com a teoria de MD Magno que traz a ideia do espelho como um lugar de aplicação do Revirão, o que permite não só uma reflexão especular, isto é, da imagem refletida, como também uma função catóptrica, a imagem avessada.

Estudaram-se, também, alguns estilos cinematográficos utilizados pelo diretor iraniano Abbas Kiarostami, e como seus filmes podem se enquadrar tanto nos estudos do realismo cinematográfico, com características que permitem uma abertura para o real (por exemplo, sequências longas, acontecimentos flutuante, narrativa dispersiva e personagens observadores) quanto nos estudos de dispositivo no cinema, no qual há pré-delimitações do modo como o filme será gravado que possibilitam a criação de blocos, mas que, nos quais, pode haver variações.

O filme escolhido como objeto de pesquisa, *Cópia Fiel*, foi descrito em blocos, separando em ordem cronológica: as cenas iniciais, o encontro dos dois personagens, a cidade que visitam, a cafeteria que promove uma grande transformação na narrativa, a capela conhecida na cidade, a praça, o restaurante e as cenas finais. A descrição permitiu associações entre os espelhos e os reflexos presentes no filme com a teoria da psicanálise elaborada por MD Magno.

A partir da descrição, levantaram-se três pontos recorrentes no filme que contribuíram para a análise: a questão dos idiomas e da tradução, a presença dos espelhos e dos reflexos ao longo do filme, e a posição da câmera assumindo o lugar do espelho e, conseqüentemente, colocando o espectador como espelho.

Foi possível perceber que, enquanto os dois protagonistas ficam dando voltas em torno da relação entre eles, ora de leitora/autor ora de marido/mulher, o deslocamento do espectador para o lugar do espelho faz com que ele ocupe uma posição de terceiro e que o permite enxergar as duas situações: imagem e reflexão. É nesse lugar de espelho que o espectador também se desvencilha de sua própria espiral de leitura e que se dispõe o surgimento do real.

O trabalho também permitiu identificar a presença de espelhos não só no filme *Cópia Fiel*, mas também em outras obras do diretor Abbas Kiarostami, fato que pode gerar

mais pesquisas em relação à construção da narrativa que o diretor faz a partir da utilização do espelho e dos seus reflexos em suas obras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 1, n. 4, p.9-14, jan. 2008. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/6-agamben-notas-sobre-o-gesto.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2018.
- BERNARDET, Jean-claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CÓPIA Fiel. Direção de Abbas Kiarostami. Floriança: Mk2, 2010. Son., color. Legendado.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- GALVÃO, Izabel. **Henri Wallon**: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil. 8. ed. Rio Dejaneiro: Vozes, 1995.
- GARDNER, Martin. **L'univers ambidextre**: les miroirs de l'espace-temps. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- ISHAGHPOUR, Youssef. O real. In: KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Cap. 2, p. 100-120.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Cap. 2. p. 96-104.
- MAGNO, Md. **AmaZonas**: A Psicanálise de A a Z. Rio de Janeiro: Novamente, 2006.
- _____. Corte Real: Le Miroir Dans la Reine ou Le Mi-Roi Dans L'ârene. In: MAGNO, Md. **Psicanálise e Polética**. Rio Dejaneiro: Aoutra, 1982. Cap. 2. p. 179-213.
- _____. Topologia do Espelho. In: MAGNO, Md. **Ad Sorores Quatuor**: Os quatro discursos de Lacan. Rio Dejaneiro: Novamente, 2007. Cap. 6. p. 123-151.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. **História do espelho**. São Paulo: Orfeu Negro, 2016.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. **Digitagrama**: Revista acadêmica de cinema, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p.1-6, mar. 2015. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- OGILVIE, Bertrand. **Lacan**: a formação do conceito de sujeito. Rio Dejaneiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, [s.l.], v. 43, n. 45, p.44-63, 22 ago. 2016. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.110188>.

ROSA, João Guimarães. O Espelho. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964. Cap. 11. p. 70-78.

WALLON, Henri. **As origens do caráter na criança**: os prelúdios do sentimento de personalidade. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.