
O espectador em *Copie Conforme*, de Abbas Kiarostami (2010)

Henrique Codato *

Resumo: A partir das ideias propostas por Walter Benjamin e Marie-José Mondzain acerca da imagem e do espectador e num diálogo com outros teóricos, diretores e críticos do cinema, tentaremos apresentar e desenvolver algumas reflexões sobre o novo filme de Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel* (*Copie conforme*, 2010). Nossa premissa é a de que Kiarostami consegue, a partir da maneira com a qual constrói sua narrativa, interpelar o desejo do espectador a fim de lançá-lo no espaço entreaberto pela eclosão do *Mythos* com o *Logos*, fazendo com que seu olhar se confunda entre a razão e a fabulação.

Palavras-chave: Imagem, espectador, Abbas Kiarostami, *Cópia Fiel*.

Resumen: A partir de las ideas de Walter Benjamin y Marie-José Mondzain acerca de la imagen y del espectador, y en diálogo con otros teóricos, cineastas y críticos de cine, intentamos presentar y desarrollar algunas reflexiones a propósito de la última película de Abbas Kiarostami, *Copia Certificada* (*Copie conforme*, 2010). Creemos que Kiarostami construye su narrativa de manera original, interpelando al deseo del espectador y haciéndole adentrar al espacio entreabierto por la eclosión del *Mythos* con el *Logos*, confundido entre razón y fabulación.

Palabras clave: Imagen, espectador, Abbas Kiarostami, *Copia Certificada*.

O espectador em *Copie Conforme*, de Abbas Kiarostami (2010)



O termo *original* - do latim *origo* – diz respeito a alguma coisa da ordem do singular; algo que é ímpar, único em seu gênero. O verbo *oriri*, segundo Alain Rey (2007), era utilizado pelos antigos romanos para expressar a *aparição* de um ser, de um objeto ou de um fenômeno inéditos. Ele se referia à *manifestação* de um ente primeiro, primitivo, cuja essência remontava a um tempo anterior. No entanto, somente a partir de sua capacidade de *reprodução*, ao ser tomado como modelo para

o surgimento de outros exemplares semelhantes a si em aparência e forma, é que esse determinado objeto pode ser chamado de *original*, dando às suas respectivas imitações ou reproduções, por conseguinte, o estatuto de uma *cópia*. Novamente, ao buscarmos uma origem para o nome *cópia*, encontraremos no próprio vocábulo a ideia de *abundância*; de algo que, ao se reproduzir, se torna duplo, plural, diverso. Assim, se a primeira nomenclatura refere-se ao universo do individual e do extraordinário, a segunda releva o campo do ordinário e do vulgar, o que mostra, além de uma paradoxal complementaridade, também uma relação de dependência entre estes dois termos. Parece que é exatamente sobre essa dicotomia que versa a mais recente obra cinematográfica de Abbas Kiarostami, *Copie Conforme* (2010),

traduzida para o português como *Cópia Fiel* e para o espanhol como *Copia Certificada*.

Cópia Fiel passa-se na Itália, mais precisamente na Toscana, entre a cidade de Arezzo e o vilarejo de Lucignano. Como observa Jean-Luc Douin (2010), porém, nem a escolha do exílio nem a seleção de um elenco de renome¹ ou a opção por diferentes idiomas para suas personagens² acabam demarcando qualquer mudança na maneira de filmar – justamente, *original* – do cineasta iraniano. É possível afirmar que a utilização do fora de campo se destaca como elemento central na narrativa kiarostamiana, lugar no qual a história continua a se desenrolar ainda que longe do alcance dos olhos do espectador, fazendo com que a onipotência do olhar, característica marcante da atividade espectral dita *clássica*, seja subjugada em nome de outra maneira de apreender aquilo que, de fato, *não* é mostrado. Esta mesma estratégia de descentramento do olhar a fim de gerar uma espécie de “estado de suspensão” do tempo diegético pode ser encontrada tanto em *Close-up*³ (1990) quanto em *Dez (Ten)*, (2002); vê-se reforçada em *Shirin*⁴ (2008) e vem, de forma exemplar, a se repetir em *Cópia Fiel*.

Para tanto, Kiarostami se utiliza de um artifício que toca a própria estrutura da narrativa, que através de um aparente gesto de bipartição, se

¹ Lembramos que Kiarostami sempre escolhe, para seus filmes, intérpretes pouco ou nada conhecidos. Para *Copie Conforme*, entretanto, a opção do diretor recai sobre a renomada atriz francesa Juliette Binoche e o conhecido barítono inglês William Shimell (este, em seu primeiro papel no cinema).

² O filme alterna o inglês, o francês e o italiano como as línguas faladas por seus protagonistas.

³ No filme em questão, Kiarostami, por diversas vezes, registra o fora de campo de uma determinada cena - por vezes crucial ao entendimento da trama - enfatizando uma espécie de “tempo morto” que decorre em consequência da situação de espera na qual o olhar do espectador é colocado; provocando, por assim dizer, um estado de suspensão da imagem filmada. Outras vezes, sua câmera mantém-se distante, contemplativa em relação à ação filmada que, por meio de interferências visuais ou sonoras, acaba por ter seu registro impossibilitado ou dificultado, novamente interpellando uma função imaginativa do espectador para dar sentido à narrativa.

⁴ Nesta outra obra, Kiarostami filma as reações de várias mulheres, registradas em primeiro plano ao assistirem a um segundo filme que conta o mito persa de Khosrow e de Shirin, princesa armênia que dá nome ao filme. O filme visto pelas personagens é apenas ouvido pelos espectadores do filme de Kiarostami, o que, mais uma vez, serve para convocar outros sentidos e outra forma de entender a experiência do cinema e a própria imagem cinematográfica.

divide, se fragmenta e se bifurca, sem, no entanto, deixar de ser ainda a mesma narrativa. É como se o filme em questão, como afirma Mathieu Macheret (2010), fosse “atingido, bem no meio, por um violento raio (...); riscado de alto a baixo por uma lágrima que, vagarosamente, escorrega pelo rosto de sua protagonista”.⁵ Tal bipartição revelaria, como gostaríamos de sustentar, uma estratégia que atravessa toda a obra do diretor iraniano. Ao se apoiar na oposição que determina a relação entre o real e a ficção, entre o *Mythos* e o *Logos*, Kiarostami retrabalha estas categorias a fim de embaralhá-las, enfatizando com isso sua complementariedade e ressaltando sua relação de dependência. Os limites que separam essas duas esferas acabam, assim, se tornando turvos, volúveis e incertos. Dito de outro modo, a partir de algo da ordem da *descontinuidade*, o filme faz com que o espectador seja lançado em uma espécie de deriva e tenha, por isso mesmo, de se utilizar de outras estratégias para encontrar os sentidos presentes no discurso do filme.



⁵ Em <http://www.critikat.com/Copie-conforme.html>, consultado em 28 de maio de 2011.

Partimos da premissa de que o fora de campo – essa medida *temporal* da imagem (Aumont, 2007) - seria o lugar no qual uma espécie de fenda se abre para, de forma complexa, deixar entrever uma forma bastante peculiar do espectador se relacionar com a imagem projetada. No caso de *Cópia Fiel*, esse jogo imposto pelo diretor viria a retirar o espectador de seu clássico lugar de *voyeur*, aquele que, como bem descreve Jean-Louis Comolli (2008: 141), “perversamente desejaria ver, mas desde que não visse tudo, (...) colocando-se em posição de não ser visto; mas cujo desejo, seria, na realidade, ser pego em flagrante delito e, nesse gesto, entrar na cena interdita”. É, pois, a partir de uma forma *outra* de experiência que tais obras vêm a convocar o desejo do espectador. Essa é a hipótese que defendemos no decorrer deste ensaio, e explorar essa outra maneira do espectador relacionar-se com o filme torna-se, assim, o foco de nossa observação.

A partir das ideias propostas por Walter Benjamin e Marie-José Mondzain acerca da imagem e do espectador e num diálogo com leituras de outros teóricos, diretores e críticos do cinema, tentaremos apresentar e desenvolver, ainda que de forma breve, algumas reflexões sobre *Cópia Fiel*. Num primeiro momento, centramos nossa discussão em torno da originalidade da obra de arte em relação à sua capacidade técnica de reprodução. Para isso, o conceito benjaminiano de *aura* nos parece incontornável. Num segundo momento do ensaio, tomamos como norte as reflexões de Michelangelo Antonioni acerca de uma possível *crise* que assomaria o sujeito em nossos dias para, na parte final do texto, relacioná-la com o *homo spectator* de Mondzain, sujeito que “nasce do *desejo* de ver, mas também do gesto político do pensar e do fazer” (Mondzain, 2007: 10), assumindo, por essa razão, um lugar ativo e dinâmico na experiência com a imagem. Nossa premissa é a de que Abbas Kiarostami consegue, a partir da maneira com a qual constrói sua narrativa, interpelar o desejo do espectador a fim de lançá-lo no espaço entreaberto pela eclosão do *Mythos* com o *Logos*, fazendo com que seu olhar se confunda entre a razão e a fabulação.

Imagem, alteridade e espectador

O filme de Kiarostami se inicia com um *fade in* que mostra, como primeira cena, a imagem de uma mesa de conferência preparada para receber um palestrante. Trata-se de James Muller (William Shimell), estudioso da arte que, apesar de se reconhecer um amador, é esperado para falar da premiada tradução italiana de seu mais recente livro⁶ que, assim como a obra do cineasta iraniano, também se chama *Cópia Fiel*. Na longa sequência que introduz o filme, enquanto se desenrolam os créditos, Kiarostami nos mostra um exemplar do livro de Muller sobre a mesa, ladeado por dois microfones. Ao fundo da cena desabitada, uma lareira de pedra desenha-se como uma espécie de janela⁷ para o nada. Após quase dois minutos de espera, durante os quais ouvimos diversos sons *off* (vozes das pessoas que se instalam na sala, burburinhos das mais distintas classes), um homem invade o campo filmado e se dirige ao público a fim de justificar o atraso do palestrante. No meio da fala do anfitrião, contudo, Muller finalmente aparece. Registrando os aplausos do público, a câmera muda então de foco para mostrar, em profundidade de campo, a chegada do convidado que se vê cercado por alguns admiradores, dentre eles, Elle (Juliette Binoche), uma mulher de meia-idade, proprietária de uma loja de antiguidades, acompanhada de seu filho pré-adolescente (Adrian Moore).

Muller caminha em direção à mesa/câmera, passando por entre as pessoas que esperam ouvi-lo. Ele agradece o convite de forma extensiva e explica as razões que o levaram a escrever a obra. Enquanto acompanhamos a imagem de Muller e ouvimos suas palavras, a cena é entrecortada pela discussão silenciosa, mas de intensa gestualidade, que estabelecem mãe e

⁶ O livro de James Muller fora escolhido, pela crítica especializada, como a melhor produção estrangeira do último ano.

⁷ É interessante notar que o filme termina mostrando novamente a imagem de uma janela; dessa vez, escancarada, o que nos permitiria estabelecer uma relação entre as duas e a noção de enquadramento. É como se, ao longo do filme, essa janela se abrisse, revelando, neste gesto, os sentidos escondidos na obra.

filho ao se instalarem, distanciados, no auditório. Aparentemente o garoto quer partir, mas a mãe lhe pede que espere. Neste vaivém da câmera, torna-se impossível se concentrar em apenas uma personagem ou escolher seguir um só registro de maneira mais efetiva. Através de uma montagem que se propõe a registrar a simultaneidade das ações, inicia-se assim um jogo triangular que visa distrair o espectador e descentralizar seu olhar, agora dividido entre a apresentação desdobrada da obra – pois por trás das palavras de Muller pode-se claramente escutar, num gesto de *mise en abyme*, o eco de Kiarostami introduzindo seu filme – e o comércio de sussurros, sinais e olhares instituído entre a mulher e o menino. Repentinamente, o telefone celular do palestrante dispara e ele atende a ligação sem nenhum pudor. Tal é a deixa para que mãe e filho, de comum acordo, abandonem o recinto.



Essa primeira sequência do filme adquire um valor emblemático para nossas reflexões. Ela é uma alegoria que traduz toda a complexidade de Kiarostami no que concerne o ato de filmar e, por consequência, aponta ainda os desdobramentos que a narrativa tomará no decorrer da trama fílmica.

“Todos os elementos que aparecem no preâmbulo do filme, reaparecem, alhures, na narrativa. Ele é um fio condutor”, afirma o próprio diretor.⁸ Portanto, é possível notar, já na gênese de *Cópia Fiel*, as implicações às quais o espectador será confrontado durante a experiência fílmica, além de também explicitar os artifícios de montagem utilizados pelo diretor no intuito de confundir e descentralizar o olhar. Como sustenta Jean-Claude Bernardet (2004), a obra de Kiarostami é regida pelo que o autor chama de “princípio de incerteza”, no qual o som e a imagem se dissociam em nome da incompletude e da experiência sensorial.

O discurso de Muller parece ater-se, justamente, à polêmica existente em torno da noção de originalidade, ressaltando suas conotações positivas: “autêntico, genuíno, fidedigno, algo possuidor de um valor intrínseco”.⁹ Interessa ao escritor, de forma particular, a relação que o termo estabelece com o *nascimento*, e por isso ele se propõe a criar “um paralelo entre a reprodução artística e a reprodução da raça humana”.¹⁰ Na verdade, refletir acerca desse “paralelo” entre o homem e a arte parece ser, novamente por extensão, o objetivo principal da obra de Kiarostami, tanto no que se refere propriamente à *forma* de seu filme, quanto naquilo que diz respeito aos elementos que – para utilizarmos a clássica dicotomia analítica –, compõem o *conteúdo* de sua narrativa.

A questão da imagem e de sua reprodução também permeia toda a extensa obra de Walter Benjamin, mas se nos remontarmos ao seu emblemático ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, publicado em 1935, encontraremos uma espécie de tratado sobre a autenticidade da arte que pretende, ao tomar como ponto central justamente a questão da *originalidade*, discutir a condição do homem frente à técnica. Ao

⁸ Em entrevista à revista Cahiers du Cinéma. No original: *Tous les éléments qui apparaissent dans le préambule du film réapparaissent ailleurs dans le scénario. C’est un fil conducteur.* (N.T.)

⁹ Reprodução da fala de Muller durante seu discurso, ao apresentar os objetivos de sua pesquisa.

¹⁰ Idem.

identificar o caráter original de uma obra como um elemento da ordem da tradição, Benjamin relaciona-o ao conceito de *aura* – “uma singular trama do espaço e do tempo: aparição única de algo que, por mais que se aproxime, resta ainda longínquo” (Benjamin, 2000: 75) –, a fim de, neste gesto, explicar o que ele chama de “depreciação”. Na época da reproduzibilidade técnica, diz o filósofo, o que vem a se perder, a ser depreciado na obra de arte diz respeito exatamente àquilo que ela contém de transmissível desde sua *origem*; algo relacionado tanto à sua duração material, quanto ao seu poder de testemunho histórico.



Para Pierre-Henry Frangne (2006), o termo *originalidade* na obra de Benjamin deve ser compreendido a partir de duas significações: (1) trata-se de sua presença única, irredutível a qualquer outra ou à sua própria reprodução, mas também (2) refere-se à sua capacidade de remontar a algo da ordem do sagrado ou do religioso – ou, se preferirmos, simplesmente da ordem do primordial –, tocando a própria ideia do ato de criação. Frangne afirma com isso que a aura benjaminiana viria a revelar a própria *função mitológica* da obra de arte, pensada desde os gregos como um instrumento não estritamente

relacionado à memória ou à rememoração, mas, sobretudo, pertencente à ordem da reminiscência (*anamnesis*); ou seja, algo que se refere ao fundo eterno presente em todas as coisas (Frangne, 2006).¹¹ Sua perda ou depreciação assumiria, assim, um valor sintomático – uma vez que sua significação vem ultrapassar o domínio da arte –, dizendo respeito “à crise que atravessa atualmente a humanidade” (Benjamin, 2000: 73).

Benjamin (2000) afirma que a gênese da produção artística acontece a serviço da magia, sublinhando com isso seu valor inerente de culto. Para os primeiros homens, a simples existência de uma imagem já era fato relevante, pouco importando sua visibilidade ou a possibilidade de sua reprodução. Aliás, a estreita relação que a atividade do culto estabelece com o sagrado viria mesmo a *exigir*, da obra de arte, o véu do mistério e o pudor do segredo. Contudo, é em razão desta “emancipação cultural” possibilitada pela reprodutibilidade técnica que as diferentes práticas artísticas conquistam seu valor de exposição, que, para Benjamin, chegaria ao ponto de fazer com que o quantitativo interfira no qualitativo, gerando, dessa forma, uma mudança que afeta a própria natureza da arte (Benjamin, 2000: 80). Assim, de modo irreduzível, a técnica separa-se do ritual para – e, novamente, num paradoxo -, se refundirem sob a forma do “ritual da técnica”. Essa dita “segunda natureza”, agora totalmente liberada de sua sacralidade *original*, faz com que a aura, consciente da iminência de sua destruição, se torne então visível aos olhos da modernidade. Para Frangne (2006), é somente quando a reprodutibilidade invade o campo anteriormente habitado pela aura que sua destruição radical pode aparecer e tornar-se visível para os olhos do homem moderno.

Cópia Fiel é, sem dúvidas, fruto de uma indagação semelhante. É exatamente esse o tema do diálogo que as personagens de Binoche e Shimell mantêm durante a viagem de Arezzo a Lucignano, e que atravessa, com toda sua potência, outros diversos momentos do filme. O embate que os

¹¹ O texto encontra-se disponível em: http://pierre.campion2.free.fr/frangne_cinema.htm#_ftn3 (consultado em 04 de abril de 2011). No original: *pensée depuis les Grecs comme un instrument, non de mémoire ou de remémoration au sens strict, mais de réminiscence (anamnésis), c'est-à-dire de saisie du fond éternel de toute chose* (NT).

protagonistas iniciam deve-se a um estado latente de crise, como bem nota Douin (2010), pois enquanto o homem vive na ilusão de que o amor das mulheres lhe é algo garantido – o que lhe pouparia a necessidade de dar-lhes qualquer prova de afeição –, a mulher, por sua vez, manifesta uma consciência aguda da insegurança e da instabilidade que lhe invadem a alma.

Esse referido estado de crise, para ambos, acaba por se manifestar sob a forma de uma “quase catarse”, e acontece por meio de um jogo de encenação envolvendo Elle e Muller, ao assumirem ser um casal imerso em uma *crise* conjugal provocada pela maneira divergente de compreenderem o amor e a arte. Kiarostami identifica como lócus para a *origem* dessa suposta crise, o universo dos sentimentos; mas sua profunda complexidade parece querer distanciá-la do clichê de uma simples “guerra dos sexos”. Tal conflito diria respeito, como gostaríamos de defender, à própria condição do sujeito frente à alteridade, refletindo-se, de maneira direta, na relação estabelecida entre espectador e imagem cinematográfica.

Nesse sentido, convidamos nosso leitor a um exercício de digressão para pensarmos o filme de Kiarostami a partir dessa ideia de crise, aproximando-o de uma reflexão que, embora distante no tempo, parece-nos, mais do que nunca, de extrema pertinência. Em 1961, durante o XIV Festival de Cannes, ocasião do lançamento de seu filme *A Aventura* (*L'Avventura*, 1960), Michelangelo Antonioni apontava por meio de um breve texto uma “fratura” que separaria a ciência – sempre projetada em direção ao futuro –, de uma velha moral que, ainda que rígida e obsoleta, continuaria a guiar os sentimentos do homem em nossos dias. A esse desequilíbrio o cineasta italiano dá o nome de “doença de Eros”,¹² justificando através dele as razões que o motivaram a fazer o filme em questão.¹³ A fim de explicar essa situação ambivalente de *crise*,

¹² O texto lido aparece como parte de uma entrevista dada pelo cineasta ao Centro Sperimentale de Cinematographia em 1961, publicada integralmente na revista italiana *Bianco e Neri* e republicada, em 1992, na *Cahiers du Cinéma*.

¹³ *A Aventura* conta a história de Sandro (Gabriele Ferzetti) e Anna (Léa Massari), dois jovens noivos que partem em um cruzeiro pela Sicília com um grupo de amigos. Durante a viagem, entretanto, Anna some misteriosamente, e é justamente seu súbito desaparecimento que acaba por aproximar Sandro e Claudia (Monica Vitti), melhor amiga da moça, que se deixam

Antonioni contrapõe o que ele chama de “plenitude ptolomaica” do homem da Renascença, consciente da importância e da dignidade de ser homem, à “projeção copernicana” do sujeito dito moderno, que transforma o mundo que o cerca em um domínio desconhecido, sem mais limites ou fronteiras.



Estas duas oposições que habitam o homem moderno permitem, segundo Antonioni, entrever um hiato no qual o sujeito contemporâneo, em total estado de contradição, se encontraria esmagado, dividido entre um geocentrismo que ainda o faz o centro de todas as coisas, e um heliocentrismo que o reduz a uma angustiante e miserável insignificância. Ao tentar identificar um lugar de manifestação sensível para este desequilíbrio; um domínio onde talvez pudesse ser possível vê-lo e tocá-lo – “agarrá-lo de forma desprotegida” (Antonioni, 1992) –, o diretor acaba por localizá-lo na ordem do sensível e do

levar pela violência do desejo amoroso que nasce entre eles. No filme, o drama vivido se estende do exterior para o interior das duas personagens, colocando-as em uma situação de deriva.

subjetivo. Para o diretor italiano, é exatamente na representação dos sentimentos, domínio de Eros e do erotismo, que reinaria a estilização mais absoluta de tal dicotomia, deixando entrever, no discurso artístico, seu terreno primordial de manifestação.

Dito isso, parece-nos possível afirmar que essa crise apontada por Antonioni encontra na narrativa construída por Kiarostami uma incrível ressonância. Aliás, tal relação acaba sendo inevitável se levarmos em consideração a temática de *Cópia Fiel* em relação às obras do cineasta italiano. Lembremos que *A Aventura*, junto dos filmes *A Noite (La Notte, 1961)* e *O Eclipse (L'Eclisse, 1962)* compõem o que a crítica especializada chama de “Trilogia da Incomunicabilidade”. Esses três filmes escondem uma espécie de mal estar invisível e impalpável que se agrava no decorrer de suas respectivas narrativas ao mostrar a impossibilidade de entendimento entre seus protagonistas – mulheres desiludidas, desesperançadas, confusas, hesitantes e em eterna crise existencial que, assim como os homens que as cercam, não conseguem apostar em si mesmas o suficiente para semear uma relação afetiva.¹⁴ A escolha pela Itália como o cenário de seu filme também não nos parece ser menos digna de interesse, sem mencionar a maneira de filmar de Kiarostami, que, ao valorizar o fora de campo e os tempos mortos, sublinha ainda mais essa ressonância. Finalmente, ainda no que se refere ao cinema italiano, parece-nos também improvável não relacionarmos o filme de Kiarostami e a obra-prima *Viagem à Itália (1953)*, de Roberto Rossellini.

A obra de Rossellini demarca o auge do neorealismo italiano, exercendo influência mais do que notória nas produções da posterior *Nouvelle Vague* francesa. Através de uma viagem a Nápoles, Rossellini mostra as desventuras de um casal inglês à beira da ruptura; certamente uma alegoria da ruptura que sofrerá a própria sétima arte a partir da maneira de fazer cinema daquele que é considerado o “pai” do novo realismo italiano. Jacques Rivette, em sua *Carta sobre Rossellini (Lettre sur Rossellini)*, publicada na revista

¹⁴ <http://cinemaitalianorao.blogspot.com/2008/02/antonioni-e-trilogia-da.html>, consultado em 28 de maio de 2011.

Cahiers du Cinéma de abril de 1955, apresenta uma espécie de declaração de amor ao trabalho do cineasta, e busca, nas pinturas de Matisse, um referencial comparativo para a arte de filmar de Rossellini, cujo traço imperfeito revelaria o próprio “Mistério da Encarnação” (Rossellini, 2004) que faz nascer o Cristo, figura que é simultaneamente deus e homem. Ora, a cena final de *Viagem à Itália* mostra o reencontro do casal durante a festa religiosa napolitana que comemora a desencarnação de São Genaro¹⁵ e é exatamente o signo da encarnação cristã que possibilita, segundo Mondzain (2003: 18), a entrada triunfal da imagem no campo da cultura, fornecendo-lhe uma dimensão temporal, histórica e visível. Se “o visível é revelação”, diz a filósofa, “fazer crer torna-se, então, fazer ver” (Mondzain, 2003: 19).

Assim, de novo numa *mise en abyme*, o filme de Kiarostami se transforma numa “cópia fiel” ao *(re)encarnar* as obras tanto de Rossellini, quanto de Antonioni. Em realidade, parece-nos que o trabalho do cineasta iraniano, ao mesmo tempo em que repousa seu argumento no binômio originalidade/cópia – como já dito, núcleo temático maior do filme –, acaba por possibilitar, através do desdobramento de sua narrativa, uma reflexão que se estende do interior para o exterior do filme, fazendo, dessa maneira, com que as dicotomias de forma e de conteúdo, de original e de cópia, de sujeito e de alteridade, de imagem e de espectador, ganhem uma complexidade que ultrapassa a simples relação de oposição ou de dependência. Por trás desse “jogo de desdobramentos” arquitetado por Kiarostami, o olhar do espectador é deslocado, convocado a encontrar sentidos no movimento de vaivém provocado, exatamente, por esse suposto rompimento da narrativa.

Outra sequência de *Cópia Fiel* surge, pois, como especialmente significativa. Andando por Lucignano, após testemunharem o registro

¹⁵ São Genaro, segundo a tradição, foi um bispo decapitado durante o império de Diocleciano (284-305 d.C.). Uma vez beatificado, São Genaro passa a ser o santo padroeiro da cidade de Nápoles. Sua festa acontece duas vezes no ano (em maio e em setembro) e visa comemorar a liquefação de parte de seu sangue transformado em pó e guardado em um relicário, que, por ocasião dessas comemorações, supostamente mudaria de estado.

fotográfico de um casamento – do qual, aliás, são convidados a participar¹⁶ –, Elle e Muller seguem discutindo acerca da possibilidade do amor eterno, que, para o escritor, seria uma ilusão, visto que o tempo passa e tudo transforma. Para o homem, em sua perspectiva “realista” (é assim que Muller classifica sua maneira de ver o mundo), a única forma de manter um casamento é ter a consciência de que ele um dia acabará, pois nada é infinito. Para ele, o amor seria uma espécie de “jardim sem folhas”, tal como descreve um poema persa,¹⁷ de cuja beleza, contudo, ninguém ousaria duvidar. Elle acha isso triste, mas ao tentar refutar a opinião do homem, acaba sendo interpelada por uma estátua que ocupa o centro da praça na qual acidentalmente chegam. É essa escultura – que Kiarostami astuciosamente nunca mostrará ao espectador em sua integralidade, reforçando mais uma vez a importância do fora de campo em seu cinema –, que servirá de sustentação para o discurso da mulher em defesa da subjetividade.

Apesar de negar qualquer tentativa de convencimento, quando provocada pelo escritor a fim de explicar seu interesse “artístico” pela obra - que aparentemente mostra a reprodução de um homem à frente da imagem de uma mulher, cujo rosto se vê apoiado contra o ombro da figura masculina –, Elle responde: “Não é como uma obra de arte que eu a vejo. Seu *tema* me interessa. Eu gosto da maneira como ela [*a mulher*] pousa a cabeça em seu ombro [*do homem*]”. Muller acusa-a então de ingenuidade, mas ela devolve-lhe a acusação, chamando-o de irresponsável. Ele não compreende o motivo de tal insulto e a incomunicabilidade que se estabelece entre os protagonistas acaba por tornar inviável qualquer forma mútua de entendimento. Se, para o escritor, a ação do homem da escultura se resume ao gesto de sustentar o rosto da

¹⁶ A bela sequência, registrada quase toda na penumbra, reproduz o momento em que um casal de jovens noivos decide ser fotografado ao lado da “árvore da vida”, o único relicário do mundo em forma de árvore, que se encontra, justamente, em uma das igrejas de Lucignano. Os protagonistas são convidados a aparecerem junto aos noivos na foto, o que acaba acontecendo, apesar da recusa de James. Segundo a tradição, trocar promessas de amor ao lado do relicário traria sorte aos apaixonados, o que faz do relicário um símbolo do amor eterno.

¹⁷ *Leaflessness Garden* é o título de um poema do iraniano Mehdi Akhavan Sales citado pelo personagem de Muller na cena que nos interessa.

mulher que lhe acompanha, para a mulher, é devido exatamente a esse gesto de afeto e de proteção que sua imagem ganha imortalidade. Há uma clara contradição no discurso dos dois protagonistas, marcada pela fria e “realista” consciência do homem em relação ao desespero ingênuo da personagem feminina, fazendo reverberar o eco das palavras de Antonioni.

A discussão continua, uma vez que os protagonistas se distanciam da estátua. Nesse preciso momento, Kiarostami nos mostra o reflexo da escultura através de um espelho que se encontra abandonado em uma das residências que circundam a praça, revelando, digamos assim, um *duplo* da obra em questão. Muller reconhece a divergência de suas respectivas opiniões quanto à arte, ao mesmo tempo em que afirma que “se envergonha” pela admiração desmesurada de Elle pela obra. A mulher então replica, chamando seu livro de “estúpido”, visto que, nele, o escritor defende o valor subjetivo, criativo e inventivo da arte, além de ressaltar a importância do olhar como elemento artístico, e cobra dele uma resposta à contradição levantada. Muller, todavia, nega-lhe qualquer explicação e conclui: “Isso que você diz, me faz detestar tudo: a arte, o original, a cópia, essa estátua, você... tudo”. Visivelmente tocada, Elle então se distancia, saindo do campo filmado. Nesse momento, a câmera de Kiarostami nos mostra outro casal de mais idade chegar à mesma praça, em meio ao que parece ser uma calorosa discussão.¹⁸ O homem vira-se de costas para a câmera e escutamos suas palavras de desacordo, aparentemente destinadas à sua parceira, numa espécie de extensão da conversa entre Elle e Muller. “Não me contrarie, por favor. Você sabe que está errada!”, diz o desconhecido. No entanto, após um breve suspense, o diretor nos revela que a personagem masculina, na verdade, fala com alguém pelo telefone celular, e que sua companheira, ao invés de sua interlocutora, é de fato uma testemunha atenta às suas palavras e reações.

¹⁸ O intérprete masculino é Jean-Claude Carrière, famoso roteirista, ator e cineasta francês que dirigiu, entre outros filmes, o longa *A Insustentável leveza do ser* (1988), adaptação do romance homônimo de Milan Kundera, e que também tem como tema principal a crise de um casal (interpretado, no filme, por Daniel Day-Lewis e pela própria Juliette Binoche) dividido entre o peso amor e a leveza da liberdade.

Elle aproxima-se dos dois e, num gesto desesperado, roga-lhes ajuda. Novamente, a câmara do diretor mantém-se bastante distante, registrando apenas trechos daquilo que as personagens dizem; o espectador é, na verdade, convocado a colocar-se no lugar do escritor, que também acompanha de longe a discussão. Elle finalmente convoca Muller a aproximar-se do grupo, os dois casais se juntam e a protagonista de Kiarostami pede à outra mulher que repita o que ela dissera há pouco acerca da estátua. Frente à incapacidade de reproduzir o discurso com a mesma exatidão, o marido toma-lhe a palavra para repetir a opinião da esposa que, segundo ele, sublinhara a serenidade do rosto da mulher esculpida, apoiado no ombro da figura masculina. Após ouvi-lo, entretanto, a mulher nega a autoria do discurso, afirmando que apesar de justa, tal era, com efeito, a conclusão de Elle e não a sua a respeito da escultura. Enquanto esse quiproquó acontece, Kiarostami faz com que a câmara gire, utilizando o quarteto como uma espécie de eixo fixo, e mostrando, por duas vezes, parte da escultura, tema da conversação.



Aos poucos, vemos que um (outro) casal de noivos se aproxima da obra, rodeado de amigos e familiares que tiram fotos e comemoram sua união. O homem mais velho toma então Muller pelo braço e, ao se distanciar do caloroso diálogo estabelecido entre as mulheres, lhe aconselha, tal como um pai faria com seu filho: “Acredito que a única coisa que ela [Elle] quer é que você ande ao lado dela e que coloque sua mão sobre seu ombro. É só isso que ela espera de você. (...) Todos os problemas de vocês poderiam ser apagados com esse simples gesto”.

Essa longa sequência parece-nos emblemática, pois ela reúne os dois eixos maiores de *Copie Conforme* – o amor e a arte –, através da presença simultânea dos três casais em momentos distintos de sua união – os recém-casados, Elle e Muller e o casal de mais idade –, que, ao figurarem juntos na mesma cena, poderiam representar, respectivamente, passado, presente e futuro, desenhando uma vez mais uma espécie de alegoria da experiência amorosa e da intangibilidade do tempo: “A partir do momento em que essa é a história de um casal, e então de dois, de dois casais que são o mesmo, tal poderia ser a história de uma multiplicidade de outros casais”,¹⁹ afirma Kiarostami. Com efeito, trata-se de uma duplicidade do mesmo: é como se a figura dos amantes, eternizada pela arte através da escultura, se multiplicasse, se reproduzindo e se reencontrando num tempo estendido, não mais linear, mas circular, tal qual o movimento da câmera do diretor ao registrá-los. Se *Kronos*, tempo dos calendários e das estações, é traduzido pela linearidade, *Kairos*, por sua vez, é o tempo dos rituais e das tradições, dos ciclos e da espiral, um tempo que chamaremos aqui de *tempo do mito*.

Novamente, nesse “jogo de desdobramentos” criado por Kiarostami, o espelho assume um importante papel como signo do duplo, pois ele “tem o poder de confundir as aparências, apagando as distinções entre os dois; ele autoriza sem dificuldade qualquer passagem ou incursão ao imaginário” (Scheinfeigel, 2007: 91). Elemento que reaparece ainda em outras tantas

¹⁹ Em entrevista à revista Cahiers du Cinéma (2010).

sequências do filme, servindo, inclusive, como desfecho para sua narrativa, o espelho *reflete* - isto é, desvia a atenção, como revela a própria etimologia do termo - o olhar do espectador que se desdobra através da imagem dos protagonistas do filme. Assim, a câmera do diretor iraniano, ao se transformar em *espelho*, visaria projetar sobre a superfície da tela de cinema a “imagem do outro”, da alteridade que, finalmente, nada mais é do que uma extensão da “minha” própria imagem. Em *Cópia Fiel*, entretanto, não é somente o espectador que se “projeta” na tela a fim de nela reconhecer-se, mas, o próprio filme é que, ao funcionar como espelho, se projetando nos olhos do espectador e revelando, com isso, a ausência e o vazio que condicionam a relação entre “o eu” e “o outro”, entre o olhar e a imagem. Tal fissura é exatamente o lugar no qual o espectador kiarostamiano é convocado a adentrar para, à deriva, vagar entre a ilusão da certeza e a certeza da ilusão.

Assim, é por meio do signo do espelho que Kiarostami nos revela sua verdade, tal como o mitológico “espelho dos noivos”²⁰ desvela, por meio do reflexo dos olhos do amado, a verdade escondida em sua alma. Afixado numa parede nos fundos da sala onde os futuros esposos se encontrarão pela primeira vez, ele serve como mediador do encontro inaugural dos amantes que, ao entrarem no aposento por portas opostas, desviam seu olhar em direção ao reflexo do prometido ao invés de mirarem-se diretamente. Ao fazê-lo, “eles finalmente se reconhecem, como se estivessem no paraíso e se verão como Deus lhes vê, escondidos no fundo de seus corações, despojados de seu egoísmo recíproco”.²¹

Considerações finais

Como vimos, é a partir do artifício da duplicidade que Abbas Kiarostami consegue deslocar a narrativa de *Cópia Fiel* para construir um novo lugar para

²⁰ O “espelho dos noivos” (*Ayin-y Bibi Maryam*) é um antigo costume da cultura da Pérsia (Irã), aliás, lugar de onde é originário o próprio Abbas Kiarostami.

²¹ Em <http://www.philosophia.bem-vindo.net/modules/simbolismo/entry.php?entryID=1654>, consultado em 30 de maio de 2011.

seu espectador. A maneira *original* de estruturar sua narrativa permite que o diretor convoque o olhar do espectador a se deslocar incessantemente, num vaivém sem fim, produto dessa duplicidade que, como dissemos, manifesta-se tanto na forma do filme, quanto nos elementos que compõem sua narrativa. A descontinuidade, a valorização do fora de campo, além da utilização de tomadas subjetivas, são algumas das técnicas das quais se vale o diretor para colocar em funcionamento essa “deriva espectral”, esse sentimento de estranhamento que seu filme provoca.

Ao relacionarmos o filme de Kiarostami com esse “estado de crise” no qual se encontra o sujeito contemporâneo, tal como infere Antonioni, escolhemos como terreno para sua manifestação o universo do cinema. Neste passo, encontramos um espectador que, na impossibilidade de se ver, só poderia aceder à sua própria visibilidade “através do efeito de uma operação imaginante, designando essa imagem de si mesmo como imagem do outro, e assumindo, como consequência, o papel de imagem também para o outro” (Mondzain, 2007: 50). A discussão sobre a originalidade e a cópia parece atravessada por essa dita crise que se centra na figura do outro e nas diferenças que perpassam o entendimento de Elle e de Muller acerca do amor e da arte.

Se, ao opor a ordem do tátil à recepção visual, Benjamin descobre na imagem uma espécie de *potência* que colocaria em crise o contexto do sagrado, é, pois, essa mesma crise que serviria para ressaltar sua função política, segundo Mondzain (2007). É somente sob a condição da perda de sua visibilidade que a aura se faria *sentir*, exigindo do sujeito espectador um posicionamento crítico diante daquilo que lhe é dado ver. Mondzain diz, ao analisar o texto de Benjamin, que o cinema, arte moderna por excelência, teria a capacidade de fazer esse novo espectador sair da ordem contemplativa, convocando-o a tornar-se sujeito ativo num mundo onde o poder do espetáculo cresce cada vez mais, invadindo todos os espaços destinados às trocas simbólicas e materiais (Mondzain, 2007). Ora, sabemos que qualquer obra cinematográfica coloca em questão a liberdade do espectador em função,

justamente, do lugar que lhe é destinado por aquele que filma. A emoção visual mantém, para Mondzain (2002: 65), uma íntima relação com as paixões humanas, o que acaba por tornar cada gesto presente no fazer do filme um elemento decisivo no destino do espectador frente ao exercício de sua liberdade. “Aquilo que se tece invisivelmente entre os corpos que veem e as imagens vistas constitui a trama de um sentido compartilhado, de uma escolha no destino das paixões que nos atravessam”, conclui a filósofa (Mondzain, 2002: 59).

Portanto, ao distanciar a função do espectador da ideia preconcebida de uma passividade, percebemos que ela não depende unicamente da operação da visão ou dos olhos, órgãos responsáveis por esse exercício, mas sua intervenção é, por excelência, *ativa*, relacionada à capacidade de julgamento e de escolha, dotada de intencionalidade, que se realizaria no domínio do *Logos*, fruto da relação entre o pensamento e a linguagem. Entretanto, a fábula (*Mythos*) é, para o espectador, a única e verdadeira condição de acesso à palavra, pois como nos recorda Mondzain, “Não há transmissão de conhecimento sem uma erótica da verdade” (Mondzain, 2007: 121). Essa parece ser, finalmente, a lição que Kiarostami faz deslizar por entre as dobras de seu filme.

Bibliografia

- Antonioni, Michelangelo (1992), “La maladie des sentiments”, en *Cahiers du cinema*. Paris, n° 459, edição de setembro de 1992.
- Aumont, Jacques (2007), *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bernadet, Jean-Claude (2004), *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia das Letras.
- Benjamin, Walter (2000), “L’oeuvre d’art à l’ère de sa réproductibilité technique”, en *Œuvres III*. Paris: Folio Essais.
- Delorme, Stéphane (2010), “L’adresse du regard. Entretien avec Kiarostami”, en *Cahiers du Cinéma*. Paris: n.657, edição de junho de 2010.
- Comolli, Jean-Louis (2008), *Ver e Poder*, Belo Horizonte: UFMG.

Douin, Jean-Luc (2010), “*Copie Conforme: Kiarostami, un virtuose de l’illusion*”, en *Le Monde*. Paris, edição de 18 de maio de 2010.

Mondzain, Marie-José (2002), *Le Commerce des regards*. Paris: Seuil.

_____ (2003), *L’image, peut-elle tuer?*. Paris: Bayard.

_____ (2007), *Homo Spectator*. Paris: Bayard.

Rey, Alain (2007), *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.

Rivette, Jacques (1955), “Lettre sur Rossellini”, en *Cahiers du cinema*. Paris: nº 46, edição de abril de 1955.

Scheinfeigel, Maxime (2008), *Cinéma et magie*. Paris: Armand Collin Cinéma.

* Henrique Codato é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: picega@hotmail.com.