INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MICHEL HENRIQUE ARAÚJO DA SILVA

FISSURAS DO VISÍVEL: REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A NOÇÃO DE PONTO DE VISTA A PARTIR DE FILMES DE ALFRED HITCHCOCK E ABBAS KIAROSTAMI



Niterói
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MICHEL HENRIQUE ARAÚJO DA SILVA

FISSURAS DO VISÍVEL: REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A NOÇÃO DE PONTO DE VISTA A PARTIR DE FILMES DE ALFRED HITCHCOCK E ABBAS KIAROSTAMI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira
Coorientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr.

Niterói
2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586f Silva, Michel Henrique Araújo da
Fissuras do visível : Reflexões teóricas sobre a noção de ponto de vista a partir de filmes de Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami / Michel Henrique Araújo da Silva. - 2025.
97 f.: il.

Orientador: João Luiz Vieira.
Coorientador: Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Ponto de vista. 2. Alfred Hitchcock. 3. Abbas Kiarostami. 4. Representação cinematográfica. 5. Produção intelectual. I. Vieira, João Luiz, orientador. II. Oliveira Junior, Luiz Carlos Gonçalves de, coorientador. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PPGCINE UFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **MICHEL HENRIQUE ARAÚJO DA SILVA,** na forma em que se segue:

Aos 14 (quatorze) dias do mês de abril de dois mil e vinte e cinco às 16:00 horas, no Casarão do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Rua Lara Vilela, 126, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **MICHEL HENRIQUE ARAÚJO DA SILVA**formada pelos seguintes professores doutores: João Luiz Vieira (Orientador - Presidente da banca - UFF), Luiz Carlos Gonçalves Oliveira Junior (Coorientador, UFJF), Lúcia Ramos Monteiro (UFF) e Tadeu Capistrano (UFRJ).Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao discente para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"FISSURAS DO VISÍVEL: reflexões teóricas sobre a noção de ponto de vista a partir de filmes de Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o discente, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca e elogia a originalidade da pesquisa ao propor uma surpreendente análise comparativa entre dois diretores aparentemente tão opostos. As abordagens teórico-analíticas aprofundam questões em torno da noção polissêmica de ponto-de-vista, ao mesmo tempo que apresenta um didático percurso histórico desse dispositivo de base da linguagem cinematográfica. Diante da precisão conceitual e analítica potencializada pelo cuidado com as contextualizações históricas e ousado comparativismo, a dissertação sinaliza desdobramentos no âmbito de um doutorado, bem como publicações e curadorias.

Assim, a banca considerou o discente APROVADO (X) NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Prof. Dr. João Luiz Vieira, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Orientador - Presidente da banca - UFF)

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Oliveira Junior (Coorientador, UFJF)

Profª. Drª. Lúcia Ramos Monteiro (UFF)

Prof. Dr. Tadeu Capistrano (UFRJ)

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, cuja bolsa de Mestrado viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa em seu ano final.

Ao Prof. Dr. João Luiz Vieira, pelo esmero e solicitude com que orientou esta pesquisa desde sua concepção, ainda em meus anos de graduação, e pela inabalável confiança em mim depositada ao longo de todo este denso e célere percurso.

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos de Oliveira Jr., pela estimulante coorientação desta pesquisa, indicando não apenas uma extensa e diversa bibliografia, mas também novas formas de encarar as imbricações teóricas que dela advinham.

Aos Profs. Drs. Maurício de Bragança e Tatian Monassa, pelo cuidado e rigor na leitura e pelas observações decisivas para o amadurecimento e reestruturação da pesquisa no exame de qualificação.

Aos Profs. Drs. Lúcia Ramos Monteiro e Tadeu Capistrano, pela leitura atenciosa e pelos enérgicos e instigantes apontamentos na banca de defesa, iluminando futuros caminhos para um contínuo aprofundamento dos temas aqui trabalhados.

À Profa. Dra. Marina Tedesco, pelo suporte e paciência durante meu período como bolsista de apoio Acadêmico-administrativo junto à secretaria do PPGCINE-UFF, em meu ano inicial no Mestrado.

Aos amigos e colegas, antigos e novos, que entre conversas e trocas colaboraram com esta trajetória. Na Universidade Federal Fluminense, a Marco Antônio Bonatelli, Alexandre Pfeiffer, Renata Hein, Henrique Esteves, Davi Braga e Gabriel Linhares Falcão. Em outros espaços da vida, a Pedro Nogarolli, Arthur Vieitos, Vitor Velloso, Artur Porto e João Vitor Leal.

À Victoria de Mesquita, pela insubstituível presença e pela alegria.

Resumo:

Tomando obras de Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami como casos emblemáticos da problematização do ponto de vista no cinema, busca-se, com esta dissertação, recuperar e possivelmente ampliar o debate teórico em torno dessa noção tão plurívoca. As reflexões aqui tecidas são alicerçadas, aqui e ali, por dados contextuais, buscando evidenciar como as preocupações estéticas destes dois diretores são repletas de historicidade. Filmes como *Janela indiscreta* (1954), *Um corpo que cai* (1958), *Gosto de Cereja* (1997) e *O vento nos levará* (1999) são centrais para esta análise comparatista. De modo geral, o ponto de vista é trabalhado não apenas como a perspectiva ocular de um personagem, mas também como a imbricação de uma série de olhares implicados na experiência cinematográfica. Igualmente caros à desmistificação da ilusão representativa no cinema - embora sob métodos distintos -, estes dois diretores são tomados como símbolos de duas eras na história das formas fílmicas, em que rápidas mudanças pareciam anunciar eminentes crises nas modalidades de olhar e visão ligadas à arte cinematográfica.

Palavras-chave: Ponto de vista, Alfred Hitchcock; Abbas Kiarostami; Representação cinematográfica

Abstract:

Taking the works of Alfred Hitchcock and Abbas Kiarostami as emblematic cases of the problematization of point of view in cinema, this dissertation seeks to recover and possibly expand the theoretical debate around this multi-faceted notion. The reflections woven here are grounded, here and there, by contextual data, seeking to highlight how the aesthetic concerns of these two directors are full of historicity. Films such as *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *Taste of Cherry* (1997) and *The Wind Will Carry Us* (1999) are central to this comparative analysis. In general, point of view is worked not only as the ocular perspective of a character, but also as the imbrication of a series of looks implied in the cinematic experience. Equally dear to the demystification of the representational illusion in cinema - although using different methods -, these two directors are taken as symbols of two eras in the history of film forms, in which rapid changes seemed to announce imminent crises in the modalities of looking and vision linked to cinematographic art.

Keywords: Point of view, Alfred Hitchcock; Abbas Kiarostami; Cinematographic representation

Lista de figuras

Figura 1 - Thorwald saindo com sua maleta em *Janela indiscreta* (1954)..... 7
Figura 2 - Plano-retrato de Madeleine Elster em *Vertigo* (1958)..... 11
Figura 3 - Cornija de madeira do restaurante Ernie's em *Vertigo*..... 13
Figuras 4 e 5 - Ponto de vista de Scottie e plano-espelho de Madeleine em *Vertigo*..... 14
Figura 6 - Madeleine Elster no museu em *Vertigo*..... 17
Figuras 7 e 8 - Primeiro plano de Badii e plano ponto-de-vista em *Gosto de cereja* (1997) 19
Figura 9 - Plano-*tableau* da varanda em *Através das oliveiras* (1994)..... 23
Figura 10 - Plano-espelho de Behzad em *O vento nos levará* (1990)..... 25
Figura 11 - Thorwald olhando para a câmera em *Janela indiscreta*..... 27
Figura 12 - O olho da avó em *Grandma's Reading Glass* (1900)..... 30
Figura 13 - Máscara em formato de fechadura em *Par le trou de la serrure* (1901) …… 32
Figuras 14 e 15 - Microfilme de Jeff e vista do pátio em *Janela indiscreta*…….. 34
Figuras 16 e 17 - Helicóptero em *Janela indiscreta* e medalha de Leon Battista Alberti 39
Figuras 18 e 19 - O *transtrav*, ou efeito-Vertigo..... 41
Figura 20 - Película derretendo em *Persona* (1966).....42
Figura 21- Cabeça inflada em *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901)..... 43
Figura 22 - Crianças brincando com a câmera em *ABC África* (2000)..... 55
Figuras 23 e 24 - *Pillow shot* em *Ervas flutuantes* (1959) e calçadão em *Five* (2003) 57
Figura 25 - Cães deitados na areia em *Five*……... 58
Figura 26 - Reflexo luminoso na superfície da água à noite em *Five*…….61
Figura 27 - Janela fechada em *O vento nos levará*…… 65
Figura 28 - Mesa com microfones e livro em *Cópia fiel* (2010).....69
Figura 29 - Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962……...71
Figura 30 - Plano-espelho de Juliette Binoche se maquiando em *Cópia fiel*……..74
Figuras 31 a 34 - Rosto de mulher anônima nos créditos iniciais de *Vertigo*…….78
Figura 35 - Behzad segurando fêmur humano em *O vento nos levará*……...79
Figuras 36 e 37 - Carro em *Psicose* (1960) e osso no rio em *O vento nos levará* …….81
Figura 38 - Lata de aerossol em *Close-Up* (1990)..... 83
Figura 39 e 40 - Corrimãos espiralados em *O inquilino sinistro* (1927) e *Chantagem e confissão* (1929) …… 83
Figura 41 - Crianças correndo ao redor de quadra esportiva em *Gosto de cereja*……. 86
Figura 42 - Janela quebrada em *Um alguém apaixonado* (2012)..... 89

Sumário

Introdução …… 1

I. Liminaridade

1. O quadro, a borda ……..…… 5
2. Modificações da visão ……..…… 29

II. Mortalidade

1. Charneiras da história ……..…… 46
2. O personagem, ou a figura evanescente ……..…… 63
3. A espiral ……..…… 82

Considerações finais ……..… 87

Referências bibliográficas ……..….. 90

A fim de tornar o texto mais ágil e evitar um uso excessivo de notas de rodapé longas, optou-se por trazer as citações de textos originalmente publicados em língua estrangeira apenas na sua tradução para o português. No caso de textos indisponíveis em português, ou cuja edição consultada estava em outra língua, a tradução foi feita pelo próprio autor, podendo a fonte original ser consultada a partir das Referências bibliográficas.

Para valorizar a fluidez da leitura e aparência geral do corpo do texto, optou-se por indicar a fonte das citações nas notas de rodapé, salvo em caso de citações diretas longas, que obrigatoriamente devem vir seguidas da fonte entre parênteses.

"Aquele que olha, de fora, através de uma janela aberta, jamais vê tantas coisas quanto aquele que olha para uma janela fechada."

Charles Baudelaire

Introdução

Minhas pesquisas sobre o ponto de vista nas cinematografias de Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami se iniciaram em 2021, na ocasião do desenvolvimento de minha monografia de conclusão de curso. Aquele primeiro trabalho buscava tão somente comparar o uso do chamado plano ponto-de-vista nos filmes *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Alfred Hitchcock e *Gosto de cereja* (*Ta'm-e gīlās,* 1997), de Abbas Kiarostami. Já àquela época, durante o próprio processo de escrita, a noção de ponto de vista se mostrou muito mais ampla e intrincada, e uma proposta a princípio simples acabou transbordando para temas como a materialidade expressiva da imagem cinematográfica e o descortinamento da ilusão representativa ficcional.

Apesar daquelas terem sido minhas preocupações teóricas, boa parte da bibliografia levantada sobre o ponto de vista no cinema demonstrou uma inclinação muito maior para o campo da narratologia, como é o caso de Branigan (1984), Wilson (1986), Gaudreault e Jost (2009), e mesmo Casetti (1998), em certa medida. Embora as estruturas narrativas sejam absolutamente indissociáveis do ponto de vista, os elementos que mais me interessavam eram justamente os apanágios da própria imagem: seus enquadramentos, suas qualidades sensíveis, seus mecanismos figurativos, e tantos outros procedimentos que se entrecruzam na construção da visualidade fílmica. É a partir desse conjunto de questões que passei a assumir uma noção expandida de ponto de vista, atravessada não apenas pela narrativa e pela representação do olhar no interior da diegese, mas também por uma autoconsciência dos próprios filmes em relação aos artifícios e convenções em jogo na representação cinematográfica.

Este último desdobramento é o que mais se aproxima do sentido corriqueiro do verbete "ponto de vista", sinônimo de uma perspectiva ou opinião a respeito de determinado assunto. Tanto o realizador quanto o espectador produzem linhas de força em torno da produção de sentido de um filme: aquele, pela escolha de seus procedimentos e caracteres formais; este, pela análise, pelo trabalho de reflexão e pela dinamização do texto fílmico a partir de seu próprio arcabouço intelectual, cultural e ideológico. Estes dois pólos da experiência cinematográfica são mutuamente dependentes, e não tenho a menor pretensão de desfazer o nó teórico dessa inter-relação. O que busco aqui é tentar me colocar no centro desse cabo-de-guerra entre a realização e a recepção, observando aquilo que a forma dos filmes oferece de mais instigante para a mobilização teórica da noção de ponto de vista,

porém mantendo uma consciência implícita de que minha própria espectatorialidade e análise são também momentos de produção.

O projeto de mestrado que inicialmente apresentei ao PPGCINE era consideravelmente ambicioso, buscando conjugar uma análise das estéticas de Hitchcock e Kiarostami com levantamentos sobre seus respectivos contextos históricos. Durante boa parte da pesquisa insisti nessa abordagem dual, organizando um corpus bibliográfico muito variado, a fim de tentar estabelecer um diálogo historiográfico entre o cinema iraniano posterior à revolução islâmica de 1979 - mormente o da década de 1990 - e a Hollywood de fins da década de 1950. Já o corpus fílmico do projeto era composto por apenas quatro obras: os já citados *Janela indiscreta* e *Gosto de cereja*, bem como *Vertigo* (1958)[1] e *O vento nos levará* (*Bād mā rā Khāhad bord*, 1999). A divisão que se antevia era de um primeiro capítulo que realizasse um arrazoado teórico a respeito do ponto de vista, um segundo capítulo que pareasse *Janela indiscreta* e *Gosto de cereja* - ainda na senda de minha monografia -, e um terceiro capítulo que comparasse *Vertigo* e *O vento nos levará*.

Este primeiro capítulo foi escrito e apresentado na banca de qualificação, contendo pouco menos de 60 páginas. Diante dos apontamentos valiosos e acurados dos professores Maurício de Bragança e Tatian Monassa, optei por não incorporar este capítulo à dissertação como tal, e sim diluir seu ferramentário teórico ao longo das análises dos filmes, o verdadeiro coração da pesquisa. No processo de reconfiguração da estrutura de capítulos, também decidi abandonar os pareamentos binomiais entre as obras, e assumi uma abordagem mais livre, tomando conceitos e motivos como pontos de contato entre os diretores, e me permitindo incorporar outros títulos oportunos às análises.

Poucos diretores foram tão exaustivamente analisados sob a égide da noção de ponto de vista quanto Alfred Hitchcock. Este fato não é sem justificativa, visto que a quase totalidade de seus filmes se baseia em tramas de investigação, perseguição, espionagem ou complôs de toda sorte - em suma, quase todos lidam com alguma modalidade de vigilância. A centralidade do olhar como mediador entre o sujeito e seu conhecimento do mundo evidencia um forte ocularcentrismo, que se traduz na própria forma de seus filmes. Muito frequentemente, a visibilidade das coisas é tomada como elemento indispensável na constatação da verdade, e justamente por isso é problematizada e subvertida, de forma a ludibriar aqueles que eventualmente depositem confiança excessiva na faculdade da visão. Abbas Kiarostami, por sua vez, não costuma ser classificado como um realizador preocupado

[1] Para os fins desta dissertação, utilizaremos apenas o título original da obra, *Vertigo*, ao invés de seu nome em português brasileiro, *Um corpo que cai*.

com o ponto de vista - ao menos, não explicitamente. Assim como os exegetas de Hitchcock, os estudiosos de Kiarostami observam sua preocupação com a representação dos olhares, as relações entre o visto e o não visto, as potências e limites representativos da imagem e a auto-reflexão que norteia todas essas questões. Entretanto, a bibliografia aqui mobilizada permite afirmar sem grande risco que o termo "ponto de vista" é quase inteiramente ausente das análises sobre o cinema kiarostamiano.

A presente pesquisa não se trata, entretanto, de um estudo do desenvolvimento histórico das formas fílmicas entre as décadas de 1950 e 1990. O que se pretende é compreender como algumas obras desses diretores suscitam uma reflexão teórica a respeito do ponto de vista, eventualmente cotejando as análises fílmicas com dados contextuais como o papel do cinema na alteração das modalidades perceptivas do homem e as subsequentes inovações tecnológicas que deram novo fôlego a essa problemática. O primeiro capítulo, "Liminaridade", lida com questões pertinentes às insuficiências representativas: o que não é visto, o que não é esclarecido, e o que o próprio cinema tem de diferente de nossa percepção do mundo visível.

Na primeira seção deste capítulo, "O quadro, a borda", buscamos demonstrar como o dispositivo do quadro e suas funções não são apenas fundamentais para a estética de Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami, mas se tornam verdadeiros temas dentro de suas obras. A partir das questões abordadas nessa primeira parte, entendemos ser necessário voltar nossa atenção para o inevitável conflito que emerge da relação entre o olho maquínico do cinema e a própria faculdade da visão humana. Na seção 2, "Modificações da visão", vemos como, tal qual o quadro, o tópico da percepção humana também constitui uma das grandes preocupações destes dois cineastas, sendo ela também tematizada em seus filmes. Já no segundo capítulo, "Mortalidade" tomamos a morte como uma espécie de metáfora que perpassa diversas de suas obras, aproximando-as conceitualmente através de uma consciência da historicidade das formas fílmicas. Ambos pareciam partilhar do sentimento de que a representação cinematográfica chegava a uma espécie de impasse, cada qual em sua época. Na primeira seção do segundo capítulo, "Charneiras da história", tratamos de algumas alterações tecnológicas que se deram na feitura cinematográfica nas décadas de 1950 e 1990, respectivamente. Na seção 2, "O personagem, ou a figura evanescente", buscamos compreender como a dimensão figurativa da imagem cinematográfica é problematizada por certos personagens cuja expressão visível é premida de incerteza - e por vezes completamente inexistente. A seção 3, "A espiral", tenta oferecer um desfecho provisório a esse exercício comparatista tomando a forma geométrica da espiral como um motivo visual e conceitual.

Em contextos distintos, Hitchcock e Kiarostami parecem prefigurar dois momentos de crise do ponto de vista no cinema. Através de um corpo a corpo dinâmico entre seus filmes, uma espécie de diálogo transestético começa a se formar, em que as indagações de um trazem as respostas do outro.

I.
Liminaridade

1. O quadro, a borda

Se há um elemento fundamental na limitação do ponto de vista construído pelo cinema, é o quadro. A cada plano, o quadrângulo que contém a imagem fílmica regula o acesso visual do espectador a tudo que pertence ao universo ficcional. Logo, não é surpresa que tanto Alfred Hitchcock quanto Abbas Kiarostami tenham dado especial atenção a seus enquadramentos como forma de evidenciar os limites representativos do cinema. Personagens e elementos cruciais para suas obras permanecem por longos períodos no fora-de-campo, quando não no fora-de-quadro[2], de modo a problematizar o que seria um emprego puramente mostrativo desse dispositivo. Ao nos debruçarmos sobre exemplos concretos, torna-se evidente que ambos os cineastas se preocupam com o invisível tanto quanto (senão mais do que) o próprio visível. Tal preocupação está no cerne da noção de ponto de vista que ambos mobilizam.

Nos filmes pertinentes à análise proposta por esta dissertação, a base das histórias se dá num jogo entre o quadro e o olhar, e as inúmeras falsas aparências que se constroem a partir desse binômio. Comecemos observando o caso de *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Neste filme, o protagonista L.B. "Jeff" Jefferies (James Stewart) é um fotógrafo que se acidentou em trabalho e está confinado em seu apartamento em Greenwich Village, Nova Iorque, com a perna esquerda engessada. Habituado a se aventurar pelo mundo fotografando cenas perigosas como guerras e colisões de carros, Jeff agora se vê preso a uma cadeira de rodas e obrigado a bisbilhotar a vida privada de seus vizinhos pela janela de trás de seu apartamento, à procura de algum acontecimento interessante que lhe tire do tédio. Um casal em particular chama sua atenção: os Thorwald, do prédio em frente, que vivem brigando por conta das exigências da Sra. Thorwald (Irene Winston), que está doente e acamada. Numa madrugada, Jeff ouve um grito estridente e se força a ficar acordado para vigiar o Sr. Thorwald (Raymond Burr), o qual ele vê indo e voltando de seu apartamento com

[2] Assumimos aqui uma distinção fundamental entre os conceitos. Entendemos que fora-de-quadro diz respeito a tudo aquilo que não está presente dentro dos limites do quadro cinematográfico, podendo, por vezes, se referir àquilo que não pertence ao universo ficcional. Já o fora-de-campo diz respeito especificamente àquilo que está fora do enquadramento, porém localizado num espaço diegético contíguo ao "campo", que é a porção de espaço visível dentro do enquadramento. O fora-de-campo, por fim, detém o potencial de se estender indefinidamente para além das bordas do quadro, na medida em que o universo diegético é virtualmente infinito.

uma grande mala de viagem em meio a uma forte chuva. A partir do dia seguinte, a Sra. Thorwald não é mais vista, e Jefferies passa a suspeitar que seu marido a matou e se livrou do corpo levando-o parte por parte dentro da mala. Daí em diante, Jeff tenta costurar as poucas evidências de que dispõe, preenchendo as lacunas entre o visto e o não visto, a fim de comprovar a hipótese do assassinato de Hannah Thorwald.

O suspense da história aqui descrita se dá, justamente, pelo limitado acesso visual de que Jeff dispõe em relação ao apartamento de Thorwald, tanto em razão de sua própria janela como da de seu vizinho. As janelas ao seu redor se comportam como quadros, *tableaux* regulando a relação entre ver e saber pela geometrização dos olhares. As evidências do suposto crime são reunidas a partir do que a moldura da janela dá a ver, e a culpabilidade de Lars Thorwald é avaliada através da observação de eventos que se convertem em situações puramente cênicas. Aqui, o fato de a janela constituir uma abertura para o olhar se converte num dilema, uma vez que o que é visto não é sinônimo de verdade, e igualar um ao outro automaticamente pode levar à impunidade de um assassino[3]. Dar a ver, portanto, é insuficiente para desvelar a realidade.

É bem conhecida a alegoria do espectador cinematográfico aqui orquestrada: um indivíduo em estado de submotricidade e hiperatenção ótica observando os eventos que se desenrolam no interior de um quadro[4]. Na noite do suposto crime, um plano em especial evidencia o ponto de vista enganoso que o limiar do enquadramento pode construir. Enquanto observa seu vizinho, Jeff acaba sucumbindo ao sono. A câmera o mostra dormindo em sua cadeira, e realiza um movimento panorâmico em direção à sua janela, através da qual vemos Thorwald saindo do apartamento acompanhado de uma mulher. Sabendo que ao final do filme Thorwald é descoberto, e confessa o assassinato de sua esposa, fica claro que este momento se trata do antagonista *encenando* diante da janela a despedida da Sra. Thorwald[5]. Caso Jeff não estivesse dormindo, teria visto a cena e possivelmente inocentado seu vizinho. Como uma espécie de sutil provocação, no momento em que Jefferies ainda estava acordado, vendo Thorwald ir e vir com sua mala, na janela ao lado era possível ver a "Senhorita Torso", vizinha dançarina de Jeff, despindo-se diante do espelho (figura 1). Seu corpo nu, entretanto, estava fora da moldura da janela: o quadro esconde mais do que mostra.

[3] É curioso que, em inglês, o verbo *to frame* (literalmente, "emoldurar") também signifique incriminar alguém.
[4] STAM e PEARSON, *Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism.* In: DEUTELBAUM e POAGUE, 1986, p. 196.
[5] XAVIER, *O olhar e a cena* [...], 2003, p. 81



Figura 1 - Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta*, 1954.

A equivalência entre o quadro cinematográfico e a janela - encenada em sua literalidade em *Janela indiscreta* - se trata de uma já consolidada metáfora na teoria do cinema, basilar para o pensamento de cunho dito realista[6]. São muitos os pontos em comum entre estes dois objetos, cada qual assumindo especificidades em seus respectivos contextos, dentre os quais: o formato convencionalmente quadrangular; o distanciamento entre o observador e o que é observado; a ortogonalidade tanto da janela quanto da imagem cinematográfica em relação ao espectador - ambas tipicamente dispostas verticalmente sobre uma parede plana; e a tridimensionalidade do que é visto em seus interiores - real em uma e aparente na outra. Inicialmente concebida em 1435 por Leon Battista Alberti como metáfora para o quadro pictórico e a imagem construída segundo as regras da perspectiva geométrica[7], a janela simboliza, no Ocidente, a fidedignidade visual e a invisibilização dos artifícios representativos.

A ideia de que a borda do quadro se apague em função de seu interior e a superfície se comporte como um vidro através do qual se observa o que é representado compõem, dentre outros fundamentos, o que se entende pelo regime de transparência da imagem. Em oposição a esta já canônica interpretação da janela albertiana como sinônimo do atravessamento da superfície da imagem pelo olhar, Anne Friedberg defende que a metáfora de Alberti se refere à posição necessária para que o observador do quadro se alinhe ao ponto de fuga e perceba o

[6] XAVIER, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 1984, pp. 11-18 e 42-46; ELSAESSER, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, 2015, pp. 14-38

[7] "Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrade, o qual reputo ser uma janela aberta, onde possa eu mirar o que aí será pintado". (ALBERTI, *Da pintura*, 1999, p. 94)

efeito de profundidade criado pela perspectiva retilínea[8]. Trata-se, portanto, da geometria entre olhar e imagem, a qual é ditada pelo plano do quadro. Como o título desta seção indica, iremos nos ater, provisoriamente, apenas à qualidade de cisura do quadro, o corte ontológico que ele efetua entre imagem e realidade e como ele é explicitamente trabalhado e problematizado por ambos os diretores. Se em *Janela indiscreta* o limite do quadro cinematográfico do filme em si não é exatamente enfatizado, o uso sistemático do chamado "sobreenquadramento"[9] trás para o seio da diegese uma réplica do quadro sob a forma de um objeto figurativo que emblematiza, justamente, o principal paradigma representativo do chamado cinema clássico-narrativo: a janela.

É interessante que o entorno da imagem, o qual desaparece da percepção do observador como condição necessária para o efeito de realidade da ficção cinematográfica, tenha sido eleito como símbolo desse processo. Isso se justifica pois, ao mesmo tempo que o quadro é forçosamente ignorado pelo espectador, ele configura a própria base sobre a qual a valorização de seu conteúdo se sustenta. Essa dialética entre interior e exterior constitui um "corte semiótico", que "como gesto primeiro do dispositivo icônico delimita inicialmente um campo de visão, instituindo uma ordem no caos [...]. Este campo de visão é também campo de significação, onde nós podemos ler e interpretar os signos que se inscrevem"[10]. O quadro sistematiza a divisão entre os signos da realidade, atribuindo coesão àqueles que estão em seu interior a partir do momento que os separa dos que estão em seu exterior. Este é apenas o pontapé inicial do processo espectatorial, que, para construir a experiência cinematográfica imersiva almejada pela representação clássica, depende de outros fatores, tais como o efeito-ficção e as condições perceptivas da sala escura. Não obstante, o corte inicial promovido pelas bordas do quadro é o que elege a primeira grande zona de interesse do olhar.

Como vimos, o campo criado pelos limites do quadro é um campo de visão, de significação e de representação. Mas quais consequências podem ser extraídas de sua aparição como objeto figurativo em *Janela indiscreta*? Primeiramente, a consequência visual mais concreta: para mostrar algo, o quadro omite todo o resto. O efeito de recorte parcializa a percepção do mundo, de modo que a perspectiva supostamente privilegiada criada pelo campo seja sempre remetida ao fora-de-campo. Este é o princípio de uma crise do ponto de vista que deságua diretamente nas dimensões significativa e representativa. Se a qualidade

[8] FRIEDBERG, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, 2006, p. 12
[9] AUMONT, *O olho interminável*, 2004, p. 126. A expressão se refere ao emprego de figuras quadrangulares na composição da imagem - como portas, janelas ou mesmo telas -, normalmente fazendo alusão ao trabalho de emolduração do próprio quadro cinematográfico.
[10] CHARBONNIER, *Cadre et regard: généalogie d'un dispositif*, 2007, p. 29

mostrativa do quadro é relativizada em razão de seu caráter fragmentário, o processo de significação a ele atrelado é igualmente marcado pela incompletude. O grande dilema de Jeff é não poder comprovar a factualidade de um crime contando apenas com os signos visuais contidos na moldura da janela. A obstinação do protagonista é a verdadeira força-motriz do processo investigativo, que só tem continuidade pela atribuição forçosa de significados precisos aos gestos ambíguos que se desenrolam no teatro quadrangular da janela de Thorwald. Esgotados todos os recursos possíveis dentro da moldura imposta a seu processo hermenêutico, sua namorada Lisa (Grace Kelly) cruza a fronteira da janela para acessar aquilo que o quadro escondia. No universo hitchcockiano, a semiose da representação se dá quase que a despeito da visibilidade, como afirma Jean Douchet em sua seminal análise de *Janela indiscreta*: "Razão e dedução estão subordinadas à subjetividade, a sentimentos de desejo e medo"[11]. O processo de produção de significado é pautado pela intuição, pela volição, pela ideologia, enfim, por aquilo que excede os domínios da realidade observável. As tramas de conspiração, mistério e investigação são tramas do olhar, porém de um olhar que deve contornar a artificialidade do visível para solucionar as dicotomias instauradas no mundo tal como se apresenta: o verdadeiro e o falso, o público e o privado, o bem e o mal. Tal processo implica, em seu nível mais elementar, ir de encontro à borda do quadro, limiar desse mundo representado.

A questão se torna mais complexa quando o quadro cumpre sua função exibicionista usual, esbanjando as figuras do mundo representativo e apagando-se no processo de absorção do espectador. É o caso de *Vertigo*, espécie de obra irmã de *Janela indiscreta* no tocante à reflexão sobre o ponto de vista. No filme, o detetive John "Scottie" Ferguson - interpretado também por James Stewart - passa a sofrer de acrofobia após testemunhar a morte de um parceiro de trabalho, que cai do alto de um prédio em meio a uma perseguição policial. Forçado a se aposentar por conta do trauma, o ex-detetive é abordado por um antigo colega da faculdade, Gavin Elster (Tom Helmore), que deseja contratá-lo como detetive particular para investigar sua esposa, Madeleine (Kim Novak), que tem tido comportamentos estranhos. De acordo com Gavin, sua mulher tem apresentado um semblante absorto, e desaparece às vezes por várias horas num dia, sem lhe contar onde esteve ou com quem. O odômetro de seu carro indica que ela dirigiu por muitas milhas, provavelmente saindo da cidade. A teoria de Elster é que sua esposa está possuída pelo fantasma de Carlotta Valdes, uma antepassada de Madeleine que se suicidara cem anos antes. Scottie é cético quanto à suposta possessão, ao

[11] DOUCHET, *Hitch and His Public*. In: DEUTELBAUM & POAGUE, 1986, p. 8.

passo que Gavin o convida para ver sua esposa na mesma noite, no restaurante Ernie's, no qual eles estarão jantando. Scottie vai ao local e, após se deparar com a beleza esplendorosa de Madeleine, aceita o trabalho oferecido por Gavin.

No processo de acompanhar a rotina de Madeleine, Scottie a salva de um afogamento após ela se atirar na baía de São Francisco, e os dois passam a se envolver romanticamente. O estado perturbado da mulher, entretanto, se agrava, com ela aparecendo na casa de Scottie de manhã cedo, apavorada com um sonho que ela vem tendo recorrentemente. No sonho, ela está caminhando pelos gramados de uma vila espanhola e, ao adentrar numa igreja, é tragada pela escuridão para nunca mais acordar. Ao descrever a vila em questão, Scottie se dá conta de que o lugar é real, e que ela já esteve lá: a Missão de San Juan Bautista, no condado de San Benito, Califórnia. Ele a leva até a Missão, a fim de fazê-la superar seu medo, porém Madeleine sofre um surto e corre para o topo do campanário. Scottie tenta acompanhá-la, porém não consegue subir as escadas por conta de sua vertigem, e vê por uma abertura na parede o corpo de Madeleine caindo para a morte. Ferguson passa por uma internação psiquiátrica para lidar com o trauma, na qual o vemos semi-catatônico e praticamente irresponsivo. Após receber alta, Scottie vaga pelos pontos da cidade que Madeleine visitava, sempre vendo seu semblante em outras mulheres até perceber que não passava de um engano. Neste processo de luto ele acaba encontrando Judy (também interpretada por Kim Novak), uma mulher surpreendentemente semelhante a Madeleine, salvo alguns detalhes, como as vestes e a cor do cabelo. Ele a aborda, explica sua história, e insiste para que se conheçam. Os dois passam a se encontrar regularmente, ao passo que Scottie aos poucos começa a exigir que ela mude sua aparência para se tornar ainda mais semelhante a Madeleine. Ele compra para ela as mesmas roupas que sua antiga amada usava, pede que pinte o cabelo de loiro e prenda-o em um carrapito.

Após a transformação completa de Judy em Madeleine, ela escreve uma carta para Scottie confessando ser a pessoa com quem ele se envolveu anteriormente. Tudo fazia parte de um plano de Gavin Elster para assassinar sua verdadeira esposa - a pessoa que realmente caiu da torre -, plano esse que envolvia Scottie se apaixonar por sua sósia para ser a testemunha perfeita de seu suposto suicídio, uma vez que ele não conseguiria impedi-lo por conta de sua fobia de alturas. Judy joga a carta fora e decide assumir definitivamente seu papel como Madeleine para continuar o romance com Scottie. Entretanto, ela acaba cometendo um deslize fatal ao colocar o exato mesmo colar de rubis que usava quando se passava por Madeleine, e Scottie se dá conta de que são a mesma pessoa. Ele a leva até a missão espanhola onde Madeleine supostamente se suicidara, interrogando-a enquanto a

arrasta escada acima na torre sineira. Ela confessa que participou da trama de Gavin, mas que de fato se apaixonou por Scottie no processo. Ao chegarem no topo do campanário, Scottie a abraça, aparentemente aceitando Judy. Uma freira sobe as escadas e sua sombra assusta Judy, que acaba se projetando para fora da torre, e caindo para a morte. A freira toca o sino enquanto Scottie encara o abismo, agora curado de sua vertigem.

O elemento metarreflexivo fundamental da trama é o fato de Madeleine ser um construto, um engenho de Gavin Elster, que é o grande encenador das situações óticas nas quais Scottie cumpre o papel de observador. Tal construção se baseia na regulação do ponto de vista, que necessariamente "exige o controle do lugar do espectador, pois é ele quem deve completar a geometria do espetáculo"[12]. Ao longo do processo investigativo de Scottie, há uma série de momentos chave em que Judy, interpretando Madeleine, finge casualidade ao se posicionar em lugares estratégicos para a obtenção de um efeito estético preciso sobre o olhar de Scottie. Os primeiros e mais significativos desses momentos são no restaurante Ernie's. Scottie está sentado ao bar enquanto Madeleine e Gavin se levantam da mesa. A mulher toma a dianteira e se distancia de Gavin, tomando cuidado para se postar exatamente ao lado de Scottie, que a observa de viés (Figura 2).



Figura 2 - Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

A pose de Madeleine, "retomando o padrão formal dos retratos de perfil renascentistas"[13], é calculada em função do ponto de vista assumido por Scottie. O papel de parede carmesim contrasta fortemente com seu vestido verde e preto, a iluminação intensifica, a distância focal muda de um plano para outro, e a formidável trilha sonora de

[12] XAVIER, Op. cit., 2003, p. 82
[13] OLIVEIRA JUNIOR, *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*, 2015, p. 74

Bernard Hermann atinge seu clímax; toda a *mise en scène* converge num processo de transformação de Madeleine Elster em uma figura ideal. Igualmente significativo para a presente análise sobre o papel do quadro no jogo perspectivo do cinema é o momento imediatamente anterior à pose de perfil de Madeleine. Em uma estrutura de plano ponto-de-vista, o umbral que separa os ambientes do bar e do restaurante se comporta como uma moldura para o olhar de Scottie (Figura 3). A posição do protagonista se dá em função do enquadre efetuado por essa cornija, dentro da qual Madeleine se encontra perfeitamente centralizada. O deslocamento da mulher de um espaço para o outro é um movimento de ultrapassagem da fronteira do quadro - que, sendo ele também objeto figurativo, compete pela atenção do olhar -, movimento que instaura um novo recorte, tão mais potente por sua invisibilidade. Trata-se agora da divisão efetuado pela própria decupagem em campo-contracampo, que corta transversalmente o espaço diegético e situa em posições diametralmente opostas os dois pólos mutuamente dependentes na apresentação de uma cena: o sujeito observador e o objeto de seu olhar. O quadro-objeto[14] do umbral, que evidenciava o trabalho composicional efetuado sobre o ponto de vista, dá vez a um quadro invisível, ou efeito-quadro.

O espectador empírico que assiste a *Vertigo* logicamente é capaz de perceber o quadro cinematográfico empregado na encenação. O que chamamos aqui de efeito-quadro é uma *percepção subjetiva de um personagem no interior da ficção*, cuja concepção de mundo é aplainada pela lógica do *tableau*. O quadro cinematográfico real, o quadro-limite, é visível apenas para o espectador, mas não para o protagonista. O que atinge Scottie é esse efeito de emolduração da realidade, que aparenta ter sido idealmente confeccionada a serviço de seu olhar - e neste caso, de fato o foi. Tal efeito estava presente de forma mais ostensiva em *Janela indiscreta*, com uso deliberado do sobreenquadramento. Agora municiado pela invisibilidade, esse efeito de enquadre se converte na principal engrenagem de todo o primeiro ato do ardil cênico de Gavin Elster. Se antes de se envolver fisicamente com Madeleine-Judy a investigação de Scottie se dá em uma "trama do olhar em estado puro"[15], é

[14] Como explica Jacques Aumont (Op. cit., 2004, pp. 112-115), haveria ao menos três funções fundamentais do quadro em cinema e pintura: quadro-objeto, quadro-limite, quadro-janela. O primeiro se trata de uma função perceptivo-simbólica, como a moldura dourada que orna uma pintura, mas que também serve como mediadora da luz ambiente. O segundo é a borda que interrompe a imagem, fazendo com que esta não seja infinita. O terceiro, mais complexo, é a percepção da imagem como algo visto através do quadro, efeito diretamente ligado à própria forma de representação. Falamos aqui de janelas e portas figurativas como quadros-objeto na medida em que cumprem essa função *no interior da diegese*, destacando perceptiva e simbolicamente os elementos enquadrados por elas.

[15] OLIVEIRA JUNIOR, Op. cit., 2015, p. 117

essencialmente por esse binarismo entre mulher/imagem e homem/observador, mediada com precisão pelo quadro invisível que regula o ponto de vista.



Figura 3 - Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

Todos os outros momentos chave dessa porção dita puramente escópica da trama também dispõem de elementos cenográficos que aludem ao dispositivo do quadro. No dia seguinte, quando Scottie está seguindo Madeleine e observando suas ações, o primeiro lugar para onde a mulher vai é uma floricultura. Ela estaciona seu carro num beco e entra pela porta dos fundos, conduzindo Scottie inconspicuamente para o exato ponto em que ele precisa estar posicionado para observar mais um dos *tableaux* de Gavin Elster. Há um plano ponto-de-vista em que Scottie entreabre uma porta deslizante e vê Madeleine conversar com a floriculturista e então se aproximar do lugar onde ele está (Figura 4). No plano seguinte vemos o verso da porta, coberta por um espelho, numa composição que enquadra, simultaneamente, Scottie visto através da fresta e Madeleine no reflexo do espelho (Figura 5). Tal configuração cristaliza visualmente o dispositivo do quadro que conjuga o olhar e a imagem.

Traremos aqui o argumento de que a imagem especular, para além de sua canônica metáfora sobre a mimese e a duplicação das aparências, diz respeito, igualmente, à linha do olhar e à singularização do ponto de vista pela construção em perspectiva. Tratando-se do desenvolvimento histórico da representação em perspectiva retilínea, pilar técnico da imagem cinematográfica, é importante lembrar do papel que o espelho teve na demonstração da fidedignidade desse gênero de imagem no contexto do Renascimento. O arquiteto e escultor florentino Filippo Brunelleschi teria demonstrado o princípio da perspectiva geométrica ao fazer um desenho do Batistério da Catedral de Florença, tal como visto da entrada da catedral, num pequeno suporte de madeira, uma *tavoletta*, que possuía um furo justamente no lugar ocupado pelo ponto de fuga. O dispositivo permitia ao observador posicionado no

mesmo lugar de onde Brunelleschi fez o desenho que virasse a *tavoletta* de costas e olhasse através do furo, podendo comparar, colocando e tirando um espelho manual à sua frente, o reflexo do desenho e a vista real do Batistério[16].



Figuras 4 e 5 - Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

O dispositivo de Brunelleschi é concebido a partir dos fundamentos da ótica geométrica, que compreende a propagação da luz como um percurso de linhas retas. Tal compreensão remete à própria ideia de que o elo entre um objeto e sua imagem seria pautado numa "configuração epistemológica do tipo ponto a ponto"[17], que ensejou, em seu tempo, desdobramentos filosóficos de cunho teológico sobre a autoridade natural da visão no tocante à aquisição de conhecimento pelos homens, e à luz como irradiação e emanação. Tratando especificamente de seu caráter construído dentro de um esquema representativo, o aspecto mais emblemático da chamada *perspectiva artificialis* é "a indefectível solidariedade entre o quadro e o espectador, e mais precisamente a *simetria* entre ambos, esse impossível cruzamento de olhares entre o espectador e o pintor"[18]. Em outras palavras, o quadro pressupõe um espectador abstrato, e inscreve em sua própria configuração visual o olhar com

[16] Para mais considerações sobre o caráter inaugural desta demonstração na história da representação em perspectiva, ver: DAMISCH, *The Origin of Perspective*, 1994.
[17] CRARY, *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, 2012, p. 88.
[18] AUMONT, *O ponto de vista*, 1985, pp. 125-126

o qual o espectador empírico deverá se identificar para apreender a impressão de tridimensionalidade do espaço representativo.

O plano-espelho acima reproduzido retoma uma quantidade impressionante de elementos do dispositivo catóptrico de Brunelleschi. Primeiro, há a copresença de referencial e referente - Madeleine e seu reflexo -, condição impreterível para a formação da imagem especular. Segundo, há a porta deslizante, que age como o espelho manual que o observador deveria tirar e pôr da frente da *tavolleta* para realizar a comparação. Terceiro, há o trabalho da montagem, que efetua, através do corte brusco, a transição instantânea do modelo para a imagem, reforçando ainda mais a impressão de imediatidade da demonstração. Por fim, Scottie está posicionado exatamente *atrás* do espelho, olhando através de uma fresta na própria superfície onde se forma a imagem. Seu lugar designado é no interior do sistema, tal qual o ponto de fuga da pintura em perspectiva. "O que o espelho liso e reluzente escolhido por Hitchcock interroga é menos a forma das coisas (não se trata, afinal, de um espelho deformante) do que o caminho entre elas e o olhar"[19]. O quadro, tanto em pintura quanto em cinema, seria produtor de uma subjetividade, uma vez que pressupõe um arranjo específico de conjugação entre o corpo do espectador e o corpo da imagem. Ele prescreve *a priori* uma atitude ideal de conformação a um certo conjunto de regras no processo de fruição de seu conteúdo representativo:

> O quadro perspectivo, como já dissemos, reduz o sujeito do olhar a um ponto do sistema, que coincide com o vértice (ou a origem) da pirâmide visual. Se o sujeito é primeiramente reduzido a uma mera abstração, a um ponto num sistema projetivo, todas as questões da existência material desse sujeito são, destarte, abandonadas. As condições sociais e econômicas desse sujeito, suas determinações históricas, seu gênero, classe, humor, temperamento, nada disso participa desse momento inicial de construção do sistema perspectivo, que aspira a uma transparência total da representação. (OLIVEIRA JUNIOR, *O quadro-janela em seu limite* [...], 2017, p. 190)

A citação acima reproduzida resume a definição mais corrente do quadro perspectivo, na qual o sujeito, em tese, se apaga no processo de recepção da imagem. Como o próprio autor argumenta poucas linhas depois no texto, tal isometria da representação deve ser questionada, e é nesse ponto que o dispositivo especular em *Vertigo* surge: não como demonstração de objetividade, mas de subjetividade. Primeiramente, a relação entre o olhar, o quadro e a imagem se trata de um arranjo preciso, em que qualquer mudança de ponto de vista pode travar as engrenagens da transparência representativa. E em segundo lugar, como a narrativa do filme evidencia, a constituição psicológica de Scottie é tudo menos irrelevante

[19] OLIVEIRA JUNIOR, Op. cit., 2015, p. 50

para sua absorção no jogo cênico de Gavin Elster. A acrofobia inibe o desvio do eixo perspectivo para ele projetado no percurso feito por Madeleine-Judy, que culmina no topo de um campanário. Somado a isso vem uma latente frustração amorosa encarnada na figura quase maternal de Midge (Barbara Bel Geddes), sua ex-noiva, cujas insinuações românticas não são mais correspondidas. Scottie tem todos os traços do típico fracote dos suspenses policiais, o otário, a presa fácil para a sedução da *femme fatale*. A obra-prima de Elster não estaria completa se ele não encontrasse um sujeito frágil e maleável o suficiente para investir seus desejos de forma tão inconsequente na mística de Madeleine-Carlotta.

As construções em *mise en abyme* nas duas obras de Alfred Hitchcock até aqui analisadas exacerbam os códigos figurativos do cinema de estúdios de Hollywood. O principal deles é o arranjo composicional dos enquadramentos. Como analisado por David Bordwell, o estilo clássico hollywoodiano é marcado por uma composição em que os terços central e superior do quadro são tipicamente preenchidos pelas figuras principais da ação dramática, em "uma zona privilegiada do espaço da tela semelhante a um T"[20]. Os momentos-chave de *Vertigo* são inequivocamente regidos por esse princípio composicional, ao qual soma-se uma camada de autoconsciência, na medida em que sabemos que a cena se trata de uma fabricação por um dos personagens. A série de poses coreografadas de Madeleine-Judy - no restaurante Ernie's, na floricultura, no museu (Figura 7) -, são uma ostentação da artificialidade e da convencionalidade da relação entre quadro e figura. O filme atende ao voyeurismo do olhar que se crê inconspícuo, somente para escancarar a moldura coextensiva a esse próprio olhar com a grande revelação da carta de Judy - momento do filme em que nos desprendemos da perspectiva de Scottie. Tal ruptura do ponto de vista é a baliza do discurso metacinematográfico doravante tecido, que divide o espectador entre a consciência do artifício e a imersão na ilusão representativa. A lógica é inversa à de *Janela indiscreta*, que ressalta constantemente a opacidade da tela. No caso deste último, Jeff é desde o início suspeitoso quanto à abertura da janela de Thorwald - suspeita que somente retroalimenta sua escopofilia, fazendo-o querer sempre ver mais. Seu olhar se torna tão mais obcecado quanto mais se choca contra o muro de tijolos alaranjados do prédio vizinho, o qual "é praticamente a negação mesma da promessa de visibilidade desimpedida e de visão em profundidade contida no paradigma do quadro-janela"[21].

Apesar de produzir as linhas de força de um ponto de vista pré-determinado, o quadro é também lugar de lacunas do saber. Tanto em *Janela indiscreta* quanto em *Vertigo*, a prévia

[20] BORDWELL, *The Classical Hollywood Cinema* (...), 2005, p. 51
[21] OLIVEIRA JUNIOR, Op. cit., 2017, p. 191

organização do quadro e a singularidade de seus espectadores - Jeff e Scottie, respectivamente -, formam um contínuo no qual os limites de um são o princípio do outro. Se Hitchcock utiliza a força máxima do quadro-janela para evocar o quadro-limite enquanto ideia, Kiarostami dá um passo além, de fato rarefazendo suas composições e entregando ao espectador apenas fragmentos esparsos de seu universo ficcional.



Figura 6 - Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

Vejamos o caso de *Gosto de cereja*. O filme traz a história de Badii (Homayoun Ershadi), um homem de meia idade vagando sozinho em seu carro pelas periferias de Teerã, abordando outros homens e oferecendo uma alta quantia em dinheiro por um serviço misterioso. Após algumas tentativas de abordagem frustradas, um jovem soldado lhe pede carona, a quem ele revela a natureza do serviço: Badii irá se suicidar numa cova que preparou no alto de uma colina, e a pessoa deverá ir lá na manhã seguinte para enterrá-lo. Entretanto, caso ele tenha desistido do suicídio, a pessoa deverá ajudá-lo a sair da cova. Após ter sua proposta recusada pelo soldado e por um seminarista islâmico, Badii dá carona a um taxidermista, Bagheri (Abdolrahman Bagheri), que apesar de tentar dissuadí-lo do suicídio, aceita o trabalho por conta da situação financeira de sua família. Bagheri lhe conta sobre sua própria experiência com o suicídio, quando tentou se enforcar em uma amoreira. Após duas tentativas falhas de lançar a corda nos galhos da árvore, ele decidiu escalá-la, porém chegando ao topo se deparou com as deliciosas amoras que amadureciam. Olhando para o horizonte, Bagheri viu o nascer do sol, e logo crianças que estavam a caminho da escola começaram a aparecer e lhe pedir que chacoalhasse os galhos para que os frutos caíssem. Ele então recolheu algumas amoras, voltou para casa e decidiu que valia à pena continuar vivendo. Badii deixa o taxidermista em seu local de trabalho, um museu de ciências naturais,

e mantém seu acordo com o homem. Contudo, ao dirigir de volta para casa, o protagonista dá sinais de reticência, dirige de volta para o lugar onde trabalha o taxidermista, e ao encontrá-lo reforça que ele deve chamar seu nome e tentar acordá-lo quando chegar à cova, pois talvez ele esteja apenas dormindo. Bagheri concorda, e Badii assiste ao pôr do sol no pátio do museu. À noite, vemos Badii se arrumando através da distante janela de um apartamento. Ele desce as escadas e toma um táxi até o lugar que preparou para o suicídio. Ao se deitar no fundo da cova, as sombras cobrem seu rosto. A tela fica inteiramente preta, e ouvimos apenas o som do vento e dos trovões de uma tempestade que se aproxima. A imagem seguinte é da mesma colina, cuja vegetação agora assume um verde primaveril, gravada com uma câmera de vídeo de baixa definição. Vemos um homem correndo com um microfone e então Badii acendendo um cigarro e conversando com o próprio Abbas Kiarostami, ao ponto que se torna evidente tratarem-se de imagens do *set* de filmagem de *Gosto de cereja*. Kiarostami avisa à equipe que o trabalho acabou, enquanto a trilha sonora traz a voz melancólica de Louis Armstrong cantando *St. James' Infirmary*.

Resumida desta forma, a narrativa aparenta simples, porém sua entrega é ralentada de tal modo que o olhar de Badii se torna, por longos períodos de tempo, o único ponto de ancoragem do espectador. Os primeiros dois planos do filme formam, logo de início, uma estrutura de plano ponto-de-vista (Figuras 7 e 8). Vemos primeiro o protagonista dirigindo seu carro, silencioso, anônimo, com seu olhar atento direcionado para o fora-de-campo. No plano seguinte, vemos a janela do carro, com a câmera situada como que no banco do motorista. Antes de recebermos qualquer informação sobre o personagem - suas motivações, seus conflitos, ou mesmo seu nome -, somos enxertados em sua linha de olhar, numa relação incerta com o mundo exterior emoldurado pela janela do automóvel. O primeiro plano dura cerca de 20 segundos, tempo que é relativamente longo em comparação, por exemplo, à duração média de plano de um filme de ficção comercial da época[22]. São 20 segundos nos quais o espectador, olhando Badii, tem sua atenção atraída indiretamente para o fora-de-campo. Qual é o objeto desse olhar tão compenetrado e inquisitivo? Uma janela em deslocamento, na qual as figuras são enquadradas e desenquadradas sem nenhuma lógica aparente.

[22] "Nos anos 1990, essa tendência [da diminuição da duração média de planos] continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos. Como era de esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas, no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo comédias românticas como *Shakespeare apaixonado* (1998) e *Noiva em fuga* (1999), apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos." (BORDWELL, *Figuras traçadas na luz*, 2008, p. 50).



Figuras 7 e 8 - Abbas Kiarostami, *Gosto de cereja*, 1997.

Reencontramos aqui o motivo visual da janela, que agora é dotada de uma decisiva mobilidade em sua variante sobre quatro rodas. Em comparação ao imóvel de L.B. Jefferies, o automóvel de Badii pode se deslocar, aproximar ou afastar, tudo ainda mantendo uma separação material e simbólica entre os espaços público e privado, similar à da janela arquitetônica. E tal qual *Vertigo* e *Janela indiscreta*, a oposição entre o pólo do olhar e o da imagem é novamente reforçada pela decupagem. Aqui, o eixo de 180 graus da estrutura em campo-contracampo remete, novamente, à geometria do olhar estabelecida pelo quadro - o qual, uma vez mais, é introduzido no universo ficcional por meio de um análogo figurativo. E assim como em suas contrapartes hitchcockianas, o quadro é indissociável do sujeito que o percebe. Se a psique de Jeff e Scottie eram fundamentais para compreender o efeito-quadro que modelava suas visões de mundo, em *Gosto de cereja*, Kiarostami realiza uma espécie de prova negativa do papel decisivo que o observador tem na episteme do quadro. Até os 27 minutos de filme, não dispomos de qualquer informação que nos esclareça a intencionalidade do olhar de Badii. Por mais que o deslocamento do carro se dê a seu bel-prazer, qualquer significação extraída desse quadro-objeto permanece ambígua.

Por volta dos quatro minutos e meio do filme, há um plano mais alongado que materializa visualmente como a subjetividade do observador é consubstancial ao saber produzido pelo quadro. Badii está numa estrada de terra, já fora da parte urbana da cidade, e vê um indivíduo no fora-de-campo que chama sua atenção. Ele dá ré no carro e para ao lado do homem, que fala numa cabine telefônica sobre seus problemas financeiros. O enquadramento mostra apenas o rosto de Badii, com sua expressão estóica e pensativa. O homem na cabine pergunta ao protagonista se ele quer usar o telefone, ao que Badii responde que não, e segue adiante com seu carro. Um pouco à frente ele pega um retorno, volta para o lugar onde o homem fala ao telefone, e para o carro novamente, agora enquadrando a cabine através da janela do lado do motorista. Quando o homem termina de falar ao telefone, Badii o segue com o carro e oferece uma carona. O homem recusa e diz que está trabalhando ali ao lado, porém Badii continua insistindo, até que o trabalhador endurece sua fala, recusa a carona mais uma vez e atravessa para o outro lado da estrada, saindo do quadro. O movimento realizado por esse percurso cria um efeito de deslizamento do mundo ao redor do carro. A câmera permanece fixa ao lado de Badii no interior do veículo, de modo que não há deslocamento relativo do personagem, mas apenas da paisagem. Há aqui novamente uma separação clara entre exterior e interior, na qual a forma visual do mundo e sua captação pela moldura da janela se dão em função da posição do personagem principal. É ele quem conduz o carro, que, assim como o apartamento de Jefferies, estabelece uma metáfora para o limiar da representação cinematográfica.

O personagem de Badii condensa não apenas a figura do espectador, mas também do diretor. Sentado em seu carro, em relativa imobilidade, e observando atentamente as imagens através das janelas, ele retoma vários dos elementos que compõem o paradigma da espectatorialidade clássica anteriormente questionada por Hitchcock. Operando, todavia, o automóvel, e tendo poder decisório sobre os enquadramentos e a representação visual do mundo que o cerca, ele adiciona à crise do ponto de vista uma interrogação sobre o papel do autor da obra. Essa comutação entre as instâncias produtora e receptora da obra de arte forma um conceito fundamental na autoria de Kiarostami, o do "diretor como espectador"[23]. O caráter plástico do enquadramento e sua modulação segundo as vontades de um produtor são

[23] BERNARDET, *Caminhos de Kiarostami*, 2004, p. 99. O autor utiliza essa expressão para se referir aos momentos em que o cineasta se livra da incumbência de ser um encenador e assume a lógica formal do filme-dispositivo. É o caso, por exemplo, das sequências de carro de *Gosto de cereja* ou, mais especificamente, naquilo que Bernardet observou no filme *Dez* (Dah, 2002). Nesses exemplos, aquilo que decorre no interior do quadro e do plano se dá, teoricamente, em função das ações dos atores que conduzem os veículos, e não tanto da orquestração do diretor. A noção, entretanto, pode ser expandida, levando em consideração todo o acaso que se interpõe ao momento da filmagem, sobre o qual o cineasta não possui controle.

colocados aqui em xeque por esse dispositivo do carro-câmera, que, como apontamos anteriormente, enquadra e desenquadra seus arredores de forma aparentemente arbitrária. No plano que acabamos de descrever, a multiplicidade de escolhas de ponto de vista é sintetizada através do uso do movimento. Uma mesma figura - o homem ao telefone - é representada de duas formas diferentes dentro de um mesmo plano: como invisível e visível. A construção do ponto de vista é subjetivizada, e portanto passível de inquirição a partir do momento que ela tem sua origem num único sujeito produtor. Badii, figura enigmática cuja história pessoal não é revelada ao público, é como um romancista em crise, "o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém"[24].

A representação é um dilema ao qual Kiarostami responde com a constante reiteração do espaço externo aos limites do quadro. Tal espaço, como se sabe, adquire grande concretude no cinema, pois "se o desenquadramento é um efeito cinematográfico por excelência, é, entretanto, precisamente *por causa do movimento*, que permite resolver os efeitos de vazio tanto quanto empregá-los"[25]. A imagem em movimento, como demonstra bem o plano de *Gosto de cereja*, permite devolver ao quadro o que lhe foi tirado, de modo que a tensão fundamental do desenquadramento se sustenta, justamente, em sua possível resolução. Os binarismos da estrutura do quadro - outrora vistos em Hitchcock - se encontram todos aqui: o olhar e a imagem, o interior e o exterior, o visível e o invisível. Kiarostami, contudo, adiciona um novo par de elementos, estes mais especificamente cinemáticos: a imobilidade real do espectador e a mobilidade ilusória criada pela imagem cinematográfica. A relação entre espectador e quadro se torna, portanto, sinônimo da relação do homem com o mundo. O sujeito singularizado, meditativo, lugar de proveniência do olhar, é colocado em extrema oposição à paisagem inóspita que se desenrola do lado de fora. O caráter inefável do mundo se traduz na incomunicabilidade e na indecisão do personagem-diretor metaforizado em Badii.

As dicotomias criadas pelo espaço-tempo do filme não param por aí. Para além do carro do protagonista estabelecer a oposição diametral entre os espaços interno e externo, o próprio interior do veículo também é dividido ao meio nos momentos de diálogo. Quando Badii dá carona a algum personagem, o diálogo entre os dois se dá quase inteiramente numa estrutura de campo-contracampo num eixo de 180 graus entre os personagens. A absoluta simetria entre o protagonista e os homens a quem ele dá carona também evidenciam uma

[24] BENJAMIN, *A crise do romance* (...), 1994, p. 54
[25] BONITZER, *Décadrages*, 1987, p. 81, grifo nosso

separação categórica entre o eu e o outro. O olhar emoldurado pelo quadro não é, portanto, apenas uma separação entre proveniência e destinação do olhar, mas também o lugar de confrontação do sujeito com a alteridade. Este é o grande impasse do protagonista, que, obcecado como está pelo pensamento do suicídio, se torna quase indiferente aos pontos de vista alternativos que lhe são oferecidos. O efeito-quadro que condiciona sua perspectiva tem menos a ver com um ponto de vista fixo, pré-determinado, do que com o próprio limite entre a materialidade do real e a virtualidade da imagem. O distanciamento de Badii o aliena da matéria sensível da realidade, lhe tornando convicto de que sua permanência neste mundo carece de sentido.

A presença da figura do diretor no interior da diegese ficcional é um elemento recorrente na filmografia de Kiarostami. Seu caso mais explícito é, sem dúvida, *Através das oliveiras* (*Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn,* 1994), filme que abre com um personagem se dirigindo aos espectadores e se apresentando como o ator que interpreta a versão ficcionalizada de Abbas Kiarostami. A obra integra a chamada trilogia de Koker, da qual também fazem parte *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khāneh doust kojāst?*, 1987) e *Vida e nada mais* (*Zendegui va digar hitch*, 1992). O elo entre os três filmes se dá por uma tragédia real que ocorreu no Irã: um terremoto de magnitude 7.6 que atingiu a região de Manjil-Rudbar em 1990, deixando cerca de 37.000 mortos, 100.000 feridos e 400.000 desalojados[26]. O primeiro dos filmes, *Onde fica a casa do meu amigo?*, é uma ficção rodada em Koker antes do terremoto, na qual um menino vai em busca da casa de um amigo para lhe devolver seu caderno escolar. Após o terremoto, Kiarostami saiu à procura dos atores mirins que participaram do filme, e realizou, posteriormente, uma versão ficcionalizada dessa busca, que é *Vida e nada mais*. Já *Através das oliveiras* é uma versão ficcionalizada do próprio processo de filmagem de *Vida e nada mais*.

Um dos principais núcleos dramáticos de *Através das oliveiras* se dá em torno de um par de jovens que participam da filmagem ficcional de *Vida e nada mais*, Hossein (Hossein Rezai) e Tahereh (Tahereh Ladanian). A moça inicialmente contracena com um rapaz que não consegue entregar suas falas, pois tem vergonha de falar com mulheres. Após várias tentativas sem sucesso, o diretor manda chamar Hossein, que não tem o mesmo problema. Entretanto, ao se dirigir à jovem Tahereh em meio a uma cena, a moça se recusa a respondê-lo. O dia de filmagem então é encerrado, e o diretor conversa com Hossein enquanto lhe dá uma carona até seu acampamento. O jovem explica que antes do terremoto

[26] NATEGHI e ESHGHI, *June 20, 1990 earthquake of Northern Iran: an overview,* 1991, p. 2380.

ele havia demonstrado interesse romântico por Tahereh, porém a família da moça não o aprovava por ele ser pobre e analfabeto, tendo a mãe dela inclusive convencido o antigo patrão de Hossein a demiti-lo. Quase toda a família de Tahereh faleceu no terremoto, de modo que Hossein acredita não haver mais impeditivos para o sonhado casamento. A própria moça, entretanto, se recusa a trocar uma única palavra com ele.

Após um ultimato da assistente de direção, Tahereh concorda em contracenar com Hossein, e o diretor decide reescrever a cena entre os dois. Os jovens agora passam a interpretar dois recém-casados, cujo matrimônio teria se dado no dia logo após o terremoto. Na cena em questão, Hossein está sentado no pé da escada de uma casa enquanto Tahereh rega as plantas na varanda acima dele. O enquadramento captura apenas Hossein e Farhad Kheradamand - ator que protagonizou *Vida e nada mais* -, que conversam enquanto Tahereh permanece no fora-de-campo. Ao longo do diálogo o diretor corrige as falas de Hossein sobre sua vivência do terremoto, fazendo-o afirmar que perdeu 65 parentes na tragédia, embora só tenham sido 25. Após conseguirem a tomada que desejavam, a equipe faz uma pausa, e Hossein sobe as escadas para conversar com Tahereh. Um novo enquadramento se dá no espaço que outrora constituía o fora-de-campo da cena filmada pela versão ficcional de Kiarostami. Agora segmentado pelas vigas da varanda, o espaço é geometrizado de tal maneira que se torna evidente sua ordenação no interior de um quadro (Figura 9).



Figura 9 - Abbas Kiarostami, *Através das oliveiras*, 1994.

As vigas dividem o enquadramento verticalmente em cinco porções. As extremidades laterais, que só aparecem parcialmente, são preenchidas pela paisagem. A da esquerda central é ocupada por Tahereh, que se senta em silêncio, lendo um livro e ignorando a presença de seu pretendente. A porção direita central é a de Hossein, que insiste em tentar convencer sua

amada de que poderiam ter um casamento feliz. No centro absoluto, entretanto, há o espaço cavo da porta que leva ao interior da casa, com um importante detalhe: um pequeno espelho circular pendurado na parede. Como vimos anteriormente, a representação cinematográfica clássica - sobretudo a hollywoodiana -, tende a obedecer a um princípio composicional de preenchimento do terço central do quadro. Como uma espécie de oposição metódica aos fundamentos representativos ocidentais, as figuras principais do drama ocupam os flancos, estando o meio ocupado pela luminescência abstrata do espelho, objeto capaz de fissurar o ponto de vista, devolver ao campo o fora-de-campo, confundir interior e exterior. A especularidade representa aqui a instabilidade óptica da própria imagem, que pode assumir diferentes formas a depender da perspectiva concebida pelo artista. Desprovido, entretanto, de conteúdo figurativo discernível, o "espelho sem reflexo específico supõe a presença menos de uma superfície refletora do que de um olhar, de um ponto de vista, ou, em todo caso, de um campo e de um trajeto visuais"[27]. O sobreenquadramento efetuado pelo contorno das vigas reforça, enfim, a relação entre a expressividade gráfica da imagem cinematográfica e a geometrização do campo visual promovida pelos moldes do quadro.

O mais interessante é que esse momento se dá, como apontado anteriormente, no intervalo entre uma tomada e outra, na varanda que estava fora do enquadramento do filme dentro do filme. É um momento fora do tempo e do espaço do metafilme em torno do qual se constrói a narrativa. O breve plano-*tableau* que aqui condensa formalmente a relação entre olhar, quadro e espaço representativo se dá no lugar e no momento em que o próprio cinema é interrompido, suspenso. O embate entre o controle criativo do diretor e a recalcitrância do mundo tem seus contornos embaçados por essa valorização do quadro como dispositivo mediador entre o real e o ficcional. Kiarostami atesta, com toda a sutileza meditativa que lhe é característica, o mesmo postulado que destacamos na estética de Hitchcock: o da onipresença do quadro como concepção de mundo. Nesta cena, muito embora a filmagem tenha parado, o efeito de enquadre e a geometrização do espaço se fazem ainda mais presentes. Ao voltar sua atenção para a parte da casa que antes ocupava o fora-de-campo, Kiarostami a submete a uma quadriculação precisa por meio do sobreenquadramento, revelando não apenas uma porção de espaço outrora oculta, mas toda uma gama de elementos que permaneciam invisíveis ao filme realizado por seu duplo ficcional: as relações de classe e gênero, as hierarquias familiares e de trabalho. As linhas que dividem os personagens também se remetem às fronteiras entre seus lugares na sociedade, seja de homem e mulher,

[27] OLIVEIRA JUNIOR, *O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami*, 2016, p. 53

classe baixa e média, analfabeto e alfabetizada. Ambos, entretanto, estão sob igual jugo do olho do diretor, metaforizado no espelho oval que ocupa o centro do quadro, figura-síntese da própria noção de ponto de vista.

Esta não é a única vez que a especularidade surge no universo kiarostamiano como forma de problematizar os olhares implicados na experiência cinematográfica. Já havíamos visto, porém não comentado, o espelho retrovisor na janela do carro de Badii em *Gosto de cereja*, no qual figuram os objetos que foram deixados para trás com o deslocamento do veículo (Figura 8). No entanto, é em *O vento nos levará* que o espelho é empregado da forma talvez mais marcante de toda a filmografia de Kiarostami. No filme, Behzad (Behzad Dorani), viaja com uma equipe até uma vila curda na fronteira do Irã, supostamente a fim de realizar um trabalho para uma empresa de telecomunicações. Lá é recebido por um menino, Farzad, que lhe mostra o caminho até a vila e o acompanha até sua estadia. Após alguns dias na vila ele recebe uma ligação de seu chefe, Sr. Gordahzi e dirige até o topo de uma colina para atendê-lo, pois é o único lugar onde consegue sinal de telefone. As informações esparsas que captamos da conversa de Behzad com seu chefe revelam seu verdadeiro interesse na vila: uma anciã de mais de cem de anos de idade que está em leito de morte. Mais adiante no filme descobrimos que Behzad é um fotojornalista, e que foi até a vila documentar um antigo ritual fúnebre em que as mulheres arranham e mutilam seus rostos no processo de luto. O protagonista é, portanto, um produtor de imagens, um personagem que reúne traços de quase todos os *voyeurs* que analisamos previamente: Jeff, também fotógrafo; o diretor ficcional de *Através das oliveiras*; Badii, que esquadrinha atentamente as periferias do Teerã à procura de um cúmplice para seu suicídio. O plano marcante a que nos referimos acontece pouco antes da ligação de telefone reveladora que Behzad recebe. Nele, o protagonista está fazendo a barba, e a câmera ocupa o lugar do espelho onde ele se olha (Figura 10).



Figura 10 - Abbas Kiarostami, *O vento nos levará*, 1999.

Similarmente ao plano do espelho da floricultura em *Vertigo*, este plano aglutina toda a rede de olhares implicada tanto na feitura quanto na fruição da imagem cinematográfica. Em *Vertigo*, nós olhávamos Scottie, que olhava Madeleine, que fingia não ser olhada como parte de uma encenação previamente orquestrada por Gavin Elster. Aqui, nós olhamos Behzad, que olha para si mesmo, ao mesmo tempo que nos olha, e é olhado tanto por seu próprio reflexo quanto pela equipe de filmagem que presumivelmente ocupa o fora-de-quadro. Esta construção em cascata nos faz retornar, mais uma vez, à figura do diretor-espectador, uma vez que ambas as linhas de olhar estão sobrepostas nesse fogo-cruzado escópico. Behzad, lembremos, encontra-se num impasse entre exercer sua profissão de fotógrafo e se contentar a ser um observador corriqueiro do mundo. A espera ralentada pela morte da senhora inválida o obriga a voltar seu olhar para a vida sem a mediação do aparato fotográfico. Em dado momento, quando Behzad testemunha uma discussão entre a dona de um café e um cliente, ele saca sua câmera a fim de registrar o ocorrido, porém é repreendido pela mulher, que o proíbe de fotografá-la. A inanição criativa embaralha a hierarquia convencional entre o olhar produtor e o olhar receptor. Sabe-se, por exemplo, que o olhar dos atores para a câmera é normalmente proscrito na ficção convencional justamente para preservar a condição voyeurística do espectador, que observa sem ser observado. Em meio ao jogo de esconde-esconde entre público e artista, "o gesto de se voltar para alguém, que então se torna um alvo discernível, introduz uma destinação"[28]. Com o endereçamento do olhar diegético à câmera, o lugar do espectador é apontado, perturbando a absorção pela representação ficcional, uma vez que o caráter fabricado da obra cinematográfica vem à tona. Neste caso, contudo, Behzad é tanto a proveniência quanto a destinação do olhar, observador e objeto, emissor e receptor.

Tanto este plano quanto o supracitado plano do espelho em *Vertigo* evidenciam, deste modo, a consubstancialidade entre o olhar do produtor e do espectador. Mencionamos previamente que a imagem em perspectiva - tanto pictórica quanto cinematográfica - é construída a partir da convergência das retas perpendiculares ao plano do quadro em direção ao chamado ponto de fuga. O próprio quadro, portanto, produz um olhar, não apenas a linha de olhar que modela a construção espacial da imagem, mas um meta-olhar, que é a própria consciência da destinação da imagem a um outro. É aí que reside um dos nós teóricos fundamentais da "dialética de absorção e exibicionismo"[29] na representação cinematográfica. Ao exibir, o quadro ostenta sua potência mostrativa, sua capacidade de tornar presentes

[28] CASETTI, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, 1998, p. 23
[29] XAVIER, *O olhar e a cena*, 2003 p. 19

objetos, espaços e pessoas por meio da figuração. No entanto, para ser contaminado por esse efeito de presença, o observador deve ignorar parcialmente a própria situação espectatorial na qual se encontra, que inclui esquecer o trabalho do quadro como dispositivo mediador. O que os planos de Kiarostami e Hitchcock literalizam, cada qual à sua maneira, é a consequência última dessa dialética: se o quadro mostra algo a alguém, ele tem consciência desse alguém, e portanto, ele próprio também "vê" esse alguém.

O tema do olhar devolvido ao espectador evidentemente não estaria completo se não fosse mencionado o caso quintessencial de *Janela indiscreta*. No ato final do filme, Jeff telefona para Thorwald e finge extorqui-lo, pedindo que o encontre num determinado bar. Quando o assassino sai de casa, Lisa e Stella tentam cavar o canteiro de flores do vizinho, à procura de alguma prova de seu crime. Não encontrando nada, Lisa decide subir as escadas de incêndio e invadir o apartamento de Thorwald pela janela. Ela encontra a aliança de casamento da esposa do assassino, o que provaria que a mulher não está viajando. Entretanto, o vizinho volta para casa antes que Lisa possa fugir, e ele a confronta. Jeff chama a polícia enquanto Thorwald interroga Lisa e logo após começa a agredi-la. A polícia chega a tempo de salvar a namorada de Jeff, que, sabendo estar sendo observada por ele, faz um gesto indicando estar usando a aliança de Hanna Thorwald em seu dedo. Lars Thorwald percebe o gesto e flagra o protagonista, olhando diretamente para ele, e consequentemente para a câmera que ocupava seu ponto de vista (Figura 11). A trama voyeurística de Jeff, que observava a vida privada de seus vizinhos enquanto se ocultava nas sombras de seu apartamento, tem seu clímax justamente no momento em que ele próprio se torna objeto do olhar alheio. Jefferies apaga a luz e se encolhe nas sombras, porém é tarde demais; o privilégio da invisibilidade foi irremediavelmente perdido.



Figura 11 - Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta*, 1954.

Ao tipificarmos o protagonista de *Janela indiscreta* e o espectador cinematográfico como *voyeurs*, algumas ponderações se fazem necessárias. Evidentemente, o espectador não se equipara tal e qual a Jeff, seu duplo metafórico, uma vez que este observa pessoas de sua vida, e não apenas imagens numa tela. O voyeurismo ao qual fazemos menção se trata de um regime de representação e contemplação particular ao cinema clássico-narrativo, que Richard Allen denomina "cine-voyeurismo". Segundo o autor, a espectatorialidade cinematográfica possui qualidades fundamentalmente distintas do voyeurismo em senso estrito, sendo a definição deste último o prazer sexual - ou mesmo intelectual - em observar a vida privada de outrem:

> Primeiro, o modo de olhar é indireto (por meio de uma representação), o que corresponde ao distinto modo de olhar que caracteriza o cinema em geral. Segundo, o observador é necessariamente, e não contingentemente, não visto. Terceiro, o olhar é autorizado de forma geral, embora impessoal. Quarto, o olhar voyeurístico é potencialmente irrestrito e ubíquo. (ALLEN, *Voyeurism Revisited*, 2017, pp. 158-159)

O cine-voyeurismo oferece, portanto, uma liberdade significativamente maior que o voyeurismo em senso estrito, tanto em termos visuais quanto morais. As variações de ponto de vista permitidas não apenas pela imagem em movimento, mas também pela montagem, preservam uma sempre possível satisfação do apetite visual do espectador. E é trivial - porém não desnecessário - comentar que a distinção ontológica entre o mundo real e o virtual garantem uma segurança da qual o *voyeur* paradigmático não desfruta. Em *Janela indiscreta*, Jeff é arremessado pela janela. O espectador empírico, apesar de ser indagado a respeito de sua própria cumplicidade moral diante de tudo que testemunhou, não tem sua integridade física ameaçada[30].

Se até aqui questionamos os limites do quadro em termos de campo e fora-de-campo, o olhar para a câmera colide com o limiar frontal entre o mundo do espectador e o mundo diegético - a chamada quarta parede. A fartura visual oferecida pelo cinema de ficção narrativo, capaz de adotar um ponto de vista sempre melhor, mais próximo, mais acurado, tem como condição inegociável a produção de um ponto cego. "Por ser onividente, o

[30] Este fator não impediu, entretanto, que certos espectadores se sentissem verdadeiramente fulminados neste momento climático. É o que constatou João Luiz Vieira em um artigo sobre a reexibição de *Janela indiscreta* no Brasil, no início dos anos 1980, quando, após assistir o filme uma primeira vez, o autor retorna para uma segunda sessão, a fim de observar as reações do público: "No momento esperado, em vez de olhar para a tela, virei em direção dos espectadores e me dei conta do espanto e do pânico que tomava conta de todos, descobertos ali pelo olhar do criminoso, tal qual Stewart, que se move um pouco para trás, refugiando-se numa área de sombra. No escuro da plateia, a maioria dos espectadores também recuava o corpo contra a poltrona o máximo que podia. Lembro de ter visto dois homens que chegaram a se levantar momentaneamente." (VIEIRA, *As tramas do olhar*, 1999, p. 2)

espectador não tem necessidade de estar em todo lugar: lhe basta estar em lugar nenhum, em algum lugar além de onde ele se encontra fisicamente, separado de si mesmo"[31]. A interpelação do espectador, podemos dizer, atinge seu efeito impactante não tanto por alguma presença ameaçadora, mas, precisamente, pela incontornável ausência que ela evidencia[32]. Olhar para a câmera é atestar justamente o abismo intransponível entre a imagem do ator e o espectador empírico diante da tela. Para criar a impressão de estar olhando o espectador nos olhos, o ator deve mirar a câmera, emparelhando o eixo de visão de sua réplica imagética às retas perpendiculares ao plano do quadro. Torna-se evidente, portanto, que a suposta simetria entre ator e espectador não é uma relação em dois termos, mas é mediada por um terceiro elemento com o qual ambos devem se conformar, que é a construção geométrica do olhar da própria imagem. Esse terceiro elemento, que nada mais é que a perspectiva geométrica, não é visível em si, como um elemento destacável que pode ser analisado separadamente do resto. Ele é a própria imagem, seu endoesqueleto, a base lógica que dá forma ao espaço e às figuras. Assim sendo, o olhar devolvido ao observador se mostra uma forma particular de figurar aquilo que constitui tanto a pedra de toque da construção de um ponto de vista quanto seu limite último: o invisível.

2. Modificações da visão

Como mencionado na seção anterior, o chamado cine-voyeurismo se baseia na promessa de uma perspectiva sempre mais acurada, afirmação que inevitavelmente amplia nossa discussão para o tema da visualidade cinematográfica como extensão da visão humana. Embora tenhamos argumentado que o quadro é o mais fundamental dispositivo mediador da visão do espectador - e, paralelamente, dos personagens que o metaforizam nas obras de Hitchcock e Kiarostami -, há uma miríade de outros objetos cênicos que simbolizam o trabalho de manipulação óptico-perceptiva da realidade pelo cinema. De forma geral, as narrativas dos filmes aqui analisados lidam com *personagens que se servem de aparatos que alteram suas relações com o mundo visível*. Veremos, através de uma série de exemplos concretos, como ambos os diretores parecem tentar dar forma visual a problemas teóricos no tocante à relação entre o olho humano e o olho do cinema.

---

[31] VERNET, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*, 1988, p. 17

[32] O conceito de "ausência" inevitavelmente nos remete aos escritos de Jean-Pierre Oudart, nos quais a espectatorialidade cinematográfica é equiparada a um processo de "sutura", em que o espectador remenda os espaços vazios deixados pela construção visual do filme, sobretudo pela montagem. Em oposição ao campo presente, visível na materialidade gráfica do filme, o espectador ocuparia o campo Ausente, lugar simbólico deliberadamente negligenciado. A respeito disso ver: OUDART, *Cinema and suture*, 1996.

Assim como no tópico do endereçamento do olhar diegético para o espectador, *Janela indiscreta* nos oferece, novamente, o caso mais emblemático do uso de aparatos óticos como forma de suprir as carências da visão humana. Jeff, um imagista por profissão, utiliza seu amplo arsenal de equipamentos fotográficos para tentar penetrar cada vez mais no mundo privado de seus vizinhos. Para ter uma visão mais ampliada, ele se serve de um par de binóculos; ao julgá-los insuficientes, ele os troca pela grotesca lente teleobjetiva de sua câmera. O que mais nos interessa aqui é o pareamento entre a imagem ampliada que os espectadores vêem a partir do ponto de vista de Jeff e o equipamento telescópico necessário para essa reorganização do espaço. Como consequência, a razão de ser da estrutura formal do plano ponto-de-vista e a variação da escala dos objetos é atribuída a um *aparato cuja função primordial é a modificação da visão*. Tal procedimento remete a toda uma linhagem de "filmes de artifício óptico"[33] do cinema dos primeiros tempos, que atravessaram o desenvolvimento histórico da linearização do olhar da câmera com o olhar do espectador. A mais conhecida dentre essas obras é, provavelmente, *Grandma's Reading Glass* (1900), de George Albert Smith (Figura 12), a qual adquiriu o estatuto de mito fundador do plano ponto-de-vista.



Figura 12 - George Albert Smith, *Grandma's Reading Glass*, 1900.

Neste filme de menos de dois minutos de duração, um menino se diverte observando os objetos ao seu redor através da lupa de sua avó. A estrutura é simples: o garoto aponta a lupa para algum objeto, que então é mostrado em tamanho ampliado e envolto por uma

[33] Trata-se de um gênero de filmes do cinema dos primeiros tempos em que os personagens observam imagens ampliadas dos objetos ou pessoas ao seu redor por meio de diferentes aparatos como lunetas, telescópios, lupas e microscópios, mas também buracos de fechadura ou aberturas nas paredes. O encadeamento de planos empregado nestes filmes (observador, objeto observado) corresponde ao que hoje chamamos de estrutura em ponto-de-vista. Assim como Elena Dagrada, empregamos o termo "gênero" apenas como uma "categoria analítica, construída *a posteriori* como uma ferramenta operacional para melhor enfocar o objeto de nosso estudo" (DAGRADA, *Between the Eye and the World* [...], 2014, p. 60).

máscara circular. O procedimento se repete cinco vezes, exibindo imagens diversas como um jornal, um relógio, um canário, um gato e o próprio olho da avó. Trata-se de uma forma de filme de atração[34], no sentido de um espetáculo visual cujo objetivo é tão simplesmente demonstrar as potências visuais permitidas pela tecnologia cinematográfica.

Como argumentado por Elena Dagrada, o cinema, em seu princípio, desenvolveu formas distintas de representar o olhar e a subjetividade[35]. O que se passa em *Grandma's Reading Glass*, apesar de ser indubitavelmente a representação de um olhar, não se trata do olhar subjetivo do personagem, que um espectador contemporâneo identificaria automaticamente como um plano ponto-de-vista. Trata-se, na verdade, da celebração do olhar maquínico do próprio cinema, e sua inserção num novo domínio do visível:

> Pois embora, tematicamente falando, o cinema entre no universo visual da época sem produzir mudanças substanciais, ele apesar de tudo sanciona condições de visibilidade novas e mais vantajosas para esse repertório temático. Ele enfatiza o fato de que as condições requeridas para acessar o visível no mundo mudaram para sempre; e que essa mudança, que começou bem antes da emergência do cinema, é completada pelo próprio cinema. [...] A chance de se beneficiar de algo mais que o próprio órgão de visão para ganhar acesso ao que está fora de si, isto é, uma prótese óptica e mecânica que pode estender os limites naturais do olho, é o que esses personagens voyeurísticos e seus espectadores contemporâneos compartilham. (DAGRADA, Op. cit., 2014, p. 24-25)

À época de *Janela indiscreta*, a estrutura do plano ponto-de-vista já estava profundamente codificada dentro do que Noël Burch chama de "Modo Institucional de Representação"[36]. Entretanto, apesar da combinação do binóculo diegético com a máscara circular constituir uma convenção já naturalizada na linguagem cinematográfica corrente, a dimensão metarreflexiva trazida pela metáfora espectatorial da narrativa e a "hipertrofia formal"[37] que Hitchcock opera sobre o plano ponto-de-vista fazem do aparato óptico um

---

[34] Utilizamos aqui o termo "atração" no mesmo sentido que André Gaudreault e Nicolas Dulac, nos referindo à "tradição de shows de variedade, *vaudeville*, *music hall*, e entretenimento de cafés concerto." (*Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction* [...], 2006, p. 227)

[35] Ibid., p. 10

[36] BURCH, 1990, p. 2. O que se entende por Modo Institucional de Representação (IMR, na sigla em inglês), é um conjunto de características formais, historicamente desenvolvidas, que fundamentam a estrutura e a estética do cinema dominante comercial ocidental, sobretudo de recorte estadunidense. De modo geral, se tratam das formas como esse cinema submeteu suas possibilidades expressivas a um processo de narrativização, o qual adquiriu o status questionável de uma linguagem naturalizada nos hábitos espectatoriais, uma espécie de competência de leitura. Dentre essas formas de expressão, podemos ressaltar a invisibilização do corte, que é efetuado dentro de uma lógica de continuidade narrativa entre os planos. Como desdobramento mais específico desse processo, o corte no interior de uma mesma cena passa a corresponder a uma continuidade espaço-temporal, na chamada decupagem clássica, em que o espaço representativo é desmembrado em porções menores e mutuamente dependentes. A linearização entre o olhar da câmera e o do espectador, que embasa a estrutura do plano ponto-de-vista, é também uma característica distintiva do IMR, dentro do que o autor chama de "concatenação biunívoca" (p. 205), que é a síntese dos pontos de vista oferecidos por dois planos diferentes na estrutura de campo-contracampo.

[37] CASTRO DE PAZ, *Vértigo/De entre los muertos*, 1999, p. 22

motivo temático repleto de historicidade. É sintomático, a este respeito, que em determinado momento Stella se refira aos binóculos de Jeff como um "buraco de fechadura portátil", recuperando uma das formas mais populares de filme de artifício óptico do primeiro cinema, os chamados "*keyhole films*" (Figura 13). Como num buraco de fechadura, o que Jefferies efetua através da vista ampliada pelos binóculos é uma supressão do intervalo entre os espaços público e privado, se outorgando o direito de acesso ao mundo particular de outrem.

Nesse sentido, *Janela indiscreta* realiza uma espécie de retorno parcial à infância do cinema, no momento em que a dimensão variável do mundo representativo e o potencial acesso irrestrito aos espaços macro e microscópicos eram vistos com simultâneo maravilhamento e suspeita. Os *voyeurs* do primeiro cinema frequentemente encarnavam essa dualidade: primeiro executavam uma pantomima didática, com gestos exagerados esclarecendo que aquilo que o espectador havia visto em larga escala no plano anterior era de fato o mesmo que eles viam. Em seguida, estes observadores furtivos eram flagrados e castigados por sua curiosidade excessiva, no recorrente tropo do final punitivo. Jefferies revisita esse momento inicial do cinema, anterior à codificação da variação de escala de planos, quando as vistas engrandecidas constituíam um espetáculo óptico em si e por si.



Figura 13 - Ferdinand Zecca, *Par le trou de la serrure*, 1901

Para além de evidenciar a modificação do conteúdo no interior do plano, o aparato óptico empregado por Jeff nos remete à própria "descontinuidade visual elementar"[38] da passagem de um plano para outro. O caráter fragmentário do visível, tal como apresentado pelo cinema, pode oferecer uma ressignificação dos objetos do mundo. Agora passíveis de serem arbitrariamente ordenados pelo sequenciamento de planos, eles adquirem um sentido

[38] XAVIER, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 1984, p. 23

que inexiste neles mesmos, mas que advém do "regime pictográfico"[39] que os organiza. De igual modo, o olhar de Jeff se dá por uma série de concatenações, nas quais os espaço intersticiais, zonas mortas do ver, são suprimidas para produzir uma causalidade direta entre eventos aparentemente desconexos. O binóculo e a lente teleobjetiva ensejam não apenas o redimensionamento da visão, mas sua própria fragmentação em unidades espaço-temporais menores a serem rearranjadas segundo uma lógica narrativa. A isso se soma a própria estrutura do plano ponto-de-vista, a qual é calcada na montagem, e cuja eliminação dos espaços e tempos intermediários é "a representação da *marca deixada pela máquina sobre o visível no mundo*"[40]. Quando Lisa questiona sua interpretação dos fatos, Jeff lhe responde: "Eu vi brigas e discussões de família e viagens misteriosas à noite e facas e serras e cordas". A própria entrega da fala, marcada pela repetição excessiva da conjunção "e", realça a operação aditiva necessária para que o não visto adquira palpabilidade. Nenhum desses elementos é particularmente incriminador; o que produz a narrativa do crime é o processo de montagem mental do protagonista que aglutina todos eles. Tal processo é permitido - quiçá despontado -, pela separação do olho e da visão, sendo os limites daquele agora suplantados por toda uma gama de novas possibilidades de reordenação do espaço e do tempo.

Mas para além da aquisição de um olho versátil, dotado de características eminentemente cinematográficas, Jeff efetua outro tipo de montagem, não mental, mas efetivamente material. O último ato do filme, recordemos, é desencadeado justamente pela observação de um fenômeno temporal inexplicável: as flores de Thorwald que parecem diminuir de tamanho. Após o cachorro dos vizinhos farejar o canteiro do antagonista e ser encontrado morto, Jefferies suspeita que haja algo enterrado lá. Para provar sua teoria para Lisa, ele mostra a ela o microfilme de uma fotografia tirada duas semanas antes, e compara com a vista atual do jardim (Figuras 14 e 15). Vemos em plano ponto-de-vista Jeff tirar e colocar a foto na frente de seus olhos, porém a diferença é quase imperceptível. Para um observador que não esteja engajado na hermenêutica visual de Jefferies, não há nada a se ver numa fotografia ordinária de um canteiro de flores.

A trajetória de Jeff o conduz a uma lenta e contínua ruptura com suas próprias faculdades visuais, culminando, enfim, na supressão do intervalo espaço-temporal entre o momento da fotografia e o presente. Embora a percepção das aparências tenha sido, superficialmente, o que movia a inquisição levada a cabo pelo personagem principal, o estado de sua busca se encontra de tal modo atravancado pelas insuficiências do ver que ele se

[39] BONITZER, Op. cit., p. 89
[40] DAGRADA, Op. cit., p. 32.

encontra obrigado a recorrer a uma incongruência infinitesimal entre a fotografia e a vista real como sua cartada final. Tal como nos filmes de artifício óptico, a representação em plano ponto-de-vista empregada aqui serve para demonstrar ao espectador a capacidade analítica do cinema, como que a nível do próprio fotograma. A defasagem entre a fotografia de Jeff e o canteiro em seu estado atual é ínfima, e imperceptível ao olho nu. Mesmo na sequencialidade da imagem em movimento é pouco evidente o ligeiro decrescimento das zínias amarelas; microevento anômalo que Jeff, todavia, interpreta como a ruptura da ordem natural das coisas.



Figuras 14 e 15 - Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta*, 1954.

O gesto repetitivo de Jeff, alternando entre a imagem e a vista real, também é remissivo ao cenário tecnológico que gestou o cinematógrafo, em que a dinâmica dos brinquedos ópticos como o fenacistoscópio, o zootrópio e o praxinoscópio era baseada na circularidade e na repetição de um fenômeno visual extremamente breve. O fluxo diacrônico contínuo da imagem fílmica em sua forma típica regride aqui à temporalidade mecânica das atrações pré-cinematográficas, de modo que o próprio cinema é colocado em paralelo com a

tradição de "descontinuidade, choque e confrontação"[41] destes outros dispositivos. O procedimento se assemelha consideravelmente com a assim chamada "montagem zootrópica", em que duas tiras com imagens distintas concebidas para rotação num zootrópio eram combinadas para produzir, propositadamente, um efeito de alternância e substituição. O efeito comparativo produzido por Jeff em *Janela indiscreta* é fruto de sua efetiva manipulação do aparato, em que, como nos brinquedos ópticos, o "aspecto 'interativo' é central para sua qualidade atrativa"[42].

O tema dos dispositivos ditos pré-cinematográficos nos remete, inevitavelmente, à conhecida tese de Jonathan Crary em *Técnicas do observador* (2012), que busca diagnosticar uma ruptura que teria ocorrido na constituição do sujeito moderno já nas décadas de 1820 e 1830 - tese essa que se opõe às habituais historiografias que enquadram a pintura em perspectiva, a câmara escura, a fotografia e o cinema dentro de uma genealogia perfeitamente contínua de formas de representação. Segundo o autor, a modernidade, com suas múltiplas determinações e disjunções, teria passado a considerar o corpo do sujeito, e sobretudo o olho e a faculdade da visão, como produtivos, e não receptivos. Os estudos da óptica, a preocupação com as pós-imagens retinianas, a persistência da visão e as ilusões de cor, luz e movimento produzidas por estímulos *desprovidos de um referente no mundo real* se efetuaram vigorosamente tanto no campo da fisiologia quanto da arte e do espetáculo. Não mais se tratava de um sujeito que se remetia a um olho ideal, potencialmente onisciente, e dotado de uma presumida capacidade de investigação da verdade objetiva por meio da imagem e da observação empírica, cujo paradigma epistemológico era o sujeito da câmara escura. Aparatos óticos antecedentes à fotografia, como os já citados fenacistoscópio e zootrópio e, sobretudo, o estereoscópio - o qual Crary elege o mais significativo dentre todos -, se debruçaram, cada qual com sua especificidade, sobre o caráter efetivamente falho da visão, e como essas falhas eram suplantadas pelo próprio corpo do sujeito, criando os diversos efeitos ilusórios que foram motivo de simultâneas investigações científicas e formas de entretenimento. Deste modo, a ruptura que teria tomado forma seria de uma passagem do qualitativo para o quantitativo: como mensurar, equacionar, produzir e, principalmente, reproduzir *ad nauseam* os efeitos oriundos do corpo do observador, o qual passara a ter um papel central e incontornável nas modalidades de visão que estavam intimamente atreladas às novas dinâmicas sociais e formas de trabalho do século XIX.

[41] GAUDREAULT; DULAC, Op. cit., p. 227
[42] Ibid., p. 233

Daí a opção do autor pelo termo "observador", em detrimento de "espectador". Este último, cuja raiz etimológica latina *spectare* significa, em senso estrito, "olhar para", limitaria a questão a apenas uma atitude. O observador não é, contudo, apenas aquele que olha, mas é quem o faz "estando inscrito em um sistema de convenções e restrições", surgindo "como *efeito* de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais"[43]. A câmara escura, cuja episteme o autor detalha em seu segundo capítulo, era o aparato por excelência de uma modalidade clássica de visão, com seu interior desalumiado sugerindo um apagamento do corpo e uma ascese rumo a um conhecimento puro que estaria contido nas imagens luminosas do mundo. Já no estereoscópio - o epítome da visualidade moderna, de acordo com Crary -, duas imagens de um mesmo objeto, com uma leve variação de ângulo entre elas, eram vistas individualmente por cada olho, produzindo uma impressão ilusória de tridimensionalidade. O objeto um tanto fantasmagórico que o observador cria ver não existia como tal na realidade material; tratava-se, antes, de uma síntese realizada pelo córtex visual no processamento de duas imagens com alto grau de similaridade - ela existia apenas na mente do observador. Poderia-se pensar, analogamente, se a ilusão de movimento do cinema - onde tanto se viu seu principal traço distintivo em relação às formas artísticas que o precederam - ao invés de ser o traço de uma realidade imanente das coisas, não seria uma carência suprida pela corporalidade ativa do sujeito que observa.

Fato é que, lá onde o olho exauria suas capacidades perceptivas, iam surgindo novas modalidades de imagens intangíveis, que pareciam confirmar uma separação entre as faculdades visuais humanas e o mundo material. Tal reconfiguração ocular do homem não foi, entretanto, levada a cabo apenas por uma série de brinquedos atrativos. Parte fundamental desse processo se deu na chamada "panoramatização"[44] da visão, promovida, sobretudo, pelo advento da ferrovia na primeira metade do século XIX. A experiência do passageiro ferroviário já foi amplamente comparada à do espectador cinematográfico pelo complexo amálgama de relações espaço-temporais e sociais que ambos têm em comum. Ambos se encontram sentados, com seus corpos relativamente imóveis, enquanto uma vista enquadrada desfila diante de seus olhos. Não era apenas a imagem em movimento que se encontrava prefigurada nessa nova forma de transporte, mas também a coletividade dessa experiência visual, precursora da cultura de massa da qual a sala de cinema faria parte:

---

[43] CRARY, Op. cit., p. 15

[44] DAGRADA, Op. cit., p. 26. A expressão deriva do alemão *Panoramatisierung*, concebido por Dolf Sternberger (1938), citado aqui a partir da tradução em inglês de 1977.

> A ferrovia elaborou o novo mundo de experiência, os países e oceanos, em um panorama. Ela não apenas conectou lugares previamente remotos uns com os outros ao liberar a rota conquistada de toda resistência, disparidade e aventura; mas, mais importante, desde que viajar se tornou confortável e universal, ela voltou os olhos dos viajantes para fora, oferecendo-lhes uma rica dieta de *tableaux* mutáveis, a única experiência possível durante uma viagem. (STERNBERGER, *Panorama of the Nineteenth Century*, 1977, p. 39)

A travessia de longuíssimas distâncias a uma velocidade sobre-humana suprimiu espaço e tempo de forma que a percepção de ambos foi consideravelmente alterada. A acomodação à vista da paisagem através da janela do trem era uma tarefa que exigia certo esforço para abandonar os hábitos perceptivos de outrora e se conformar a esse olhar outro oferecido pela ferrovia. No novo olhar da locomotiva, objetos consideravelmente próximos se tornavam fugazes, efêmeros, enquanto a paisagem monumental à distância era de certa forma reduzida a uma visão sintética ensejada pela velocidade. A trajetória de uma viagem não se dava mais em um espaço heterogêneo, composto por elementos próximos e distantes, em que o viajante "se via como parte do primeiro plano, e essa percepção o *unia* à paisagem"[45]. No assento do trem, deslizando rapidamente sobre os trilhos, tudo estava distante. A virtualidade da experiência não era mais facultativa: "a realidade evanescente se tornou a nova realidade"[46].

A separação entre sujeito e paisagem, a efemeridade da vista em movimento, a compressão do espaço-tempo: todos são elementos que, de uma maneira ou de outra, entram em discussão na estética empregada por Kiarostami em *Gosto de cereja*. O tema do viajante solitário dentro do carro, máquina à qual a câmera cinematográfica é literalmente emparelhada, recobra e ao mesmo tempo amplia a discussão sobre a nova modalidade de visão instaurada ao longo da revolução industrial. Diferentemente do passageiro ferroviário, o protagonista, senhor Badii, é quem comanda o veículo. É ele, portanto, que determina as relações de proximidade, distância e velocidade que pautam a perspectiva dessa "*mise en scène* da veicularidade"[47]. Há um verdadeiro vai-e-vem do personagem, que ora avança e ora retorna, às vezes dirige por um longo período de tempo e então para, abandona o veículo, percorre determinado trajeto a pé. Essa conversibilidade do regime de deslocamento implica, portanto, uma nova complicação no paralelo entre espectador e viajante. Um século após o surgimento do cinema - que se dera numa fase já tardia da modernização industrial -, a

[45] SCHIVELBUSCH, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century,* 2014, p. 68
[46] Ibid., p. 71
[47] ORGERON, *Road Movies: from Muybridge and Meliés to Lynch and Kiarostami*, 2008, p. 186

relação do homem com seu espaço social já havia se alterado decisivamente em relação ao protótipo cinematográfico do passageiro de trem.

A arte cinematográfica acompanhou esse processo de perto, absorvendo desde cedo em sua representação os meios de transporte como o trem, o barco, o automóvel, o avião, e eventualmente criando seus próprios maquinários como o *dolly* e a grua. A rodovia em particular, incorporada por Kiarostami na própria base formal de *Gosto de cereja*, constitui o símbolo perfeito da "consciência reduzida à forma de uma partícula, do 'átomo social'"[48]. Se o trem representava a coletividade da massa, o automóvel é o trunfo do individualismo capitalista. O carro não apenas é propriedade particular de seu motorista, mas é conduzido a seu bel-prazer, mantendo sempre no horizonte a promessa da mobilidade irrestrita tão cara às aspirações oculocêntricas do cinema que discutimos até aqui. A indecisão de Badii, que anda e para *ad libitum*, insere na própria encenação a contradição última da ubiquidade perspectiva: ir para todas as direções é ir para lugar nenhum. A figura do diretor-espectador que viaja erraticamente simboliza o dilema da representação no momento em que as possibilidades de ponto de vista parecem infinitas dentro da "anti-estética destruidora"[49] da rodovia.

Parece haver aqui uma resposta perfeita - embora não intencional - a uma provocação feita logo ao início de *Janela indiscreta*. Antes mesmo da trama central ser estabelecida, há uma cena em que a tecnologia surge como subterfúgio para os limites da visão humana. Enquanto conversa ao telefone com seu chefe sobre seu confinamento doméstico, Jeff avista duas mulheres na cobertura do prédio em frente se despindo para tomar um banho de sol. Antes que qualquer nudez pudesse ser vislumbrada, as mulheres se deitam atrás de uma mureta, ao passo que um helicóptero paira sobre o local, se posicionando diretamente acima de onde as vizinhas estão (Figura 16). Aqui, o helicóptero "fornece um 'veículo' perfeito para o desejo espectatorial de desfrutar de uma onisciência fantasiosa, de ir a todo lugar e ver tudo"[50]. Ele é o olho descorporificado, liberto das amarras do mundo terreno.

É irresistível o paralelo entre o plano em questão e uma obra numismática tardia de Leon Battista Alberti. O pintor genovense, precursor da metáfora do quadro como janela, confeccionou seu auto-retrato numa medalha de bronze em 1496. Abaixo de sua efígie figurava a imagem de um globo ocular com asas, símbolo que também aparece em seu escrito de 1438, *Della famiglia*. Matteo de Pasti retoma o emblema numa medalha memorial em

[48] KURZ, *Sinal verde para o caos da crise*, 1998, p. 349
[49] Ibid., p. 351
[50] STAM; PEARSON, op. cit, p. 198

homenagem a Alberti (Figura 17), agora acompanhado do mesmo dizer em latim que constava na ilustração de seu texto: *quid tum* (“e então?”). Ao supor uma visão desimpedida que supere os entraves da corporalidade humana, o pintor fora conduzido não ao esclarecimento, mas à persistência da incerteza: o que resulta da conquista absoluta do mundo visível?





Figuras 16 e 17 - Alfred Hitchcock, *Janela indiscreta*, 1954 / Matteo de Pasti, verso de medalha memorial de Leon Battista Alberti, c. 1446-1450, bronze, 9.3 cm, Londres, British Museum.

O emblema traz consigo uma dualidade críptica. Sendo alado, ele se aproxima do divino metafísico que está além da compreensão do homem; preservando, contudo, as inervações que outrora o ligavam a um corpo, o olho é inegavelmente humano:

> Em contraste ao onipresente olho de Deus, a visão humana é limitada, e se há coisas que o olho deseja ver, ele deve viajar a todos os lugares onde elas estão. O olho é mais rápido que o corpo associado a ele, de cujo peso ele é mostrado escapando. As asas apontam para a mobilidade, da qual os seres humanos precisam para explorar o espaço e o tempo pouco a pouco. Quando ele está voando não pode haver um ponto fixo do olho tal qual requerido pela perspectiva plana; ao invés disso, a vista muda constantemente. O olhar perspectivo se desacopla do corpo, entretanto, no sentido de que ele entra na imagem. Isso pressagia o *ocularcentrismo* moderno [...]. (BELTING, *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*, 2011, p. 212)

Revisitando o olho voador de Alberti sob a forma de um helicóptero, Hitchcock reconduz para seu tempo o questionamento que subscrevia o emblema do pintor genovense: “estamos cada vez mais próximos de alcançar a tão especulada onividência. E então?”. Quatro décadas depois, Kiarostami parece confirmar que a sempre crescente mobilidade do olho cinematográfico só tende a se converter num impasse representativo. Mesmo porque a excursão espacial efetuada pela câmera, apesar de atribuir multiplicidade ao ponto de vista, permitindo que a aparência dos objetos representados se altere ao longo de um

desenvolvimento espaço-temporal, não corresponde inteiramente à forma como o olho humano percebe a realidade. Movimentos de câmera como o *travelling* ou a panorâmica possuem uma estabilidade por demais mecânica em relação ao deslocamento do corpo humano através do espaço - que não seja também efetuado sobre um veículo. Novamente, a panoramatização cumpre um papel essencial em naturalizar nos hábitos do espectador esse tipo de precisão maquínica do olhar. Para além disso, a vista humana não mantém um ponto de fuga fixo conforme avança no espaço, mas realiza uma série de pequenos movimentos sincronizados de ambos os globos oculares, os chamados movimentos sacádicos. Estes movimentos são responsáveis por centralizar as zonas de interesse do olhar no interior da pequeníssima região focal da visão, a chamada fóvea[51]. Trata-se de um perpétuo processamento analítico do mundo visual, em que a percepção de um objeto se dá de forma parcelada.

Há uma série de outras configurações técnicas que poderíamos apontar na produção de uma imagem cinematográfica dita realista. As proporções geométricas do espaço representativo se aproximam mais da visão humana quando se utiliza uma lente de 50 milímetros. A própria ilusão de movimento, possibilitada pelo chamado efeito *phi*[52], exige uma projeção a uma taxa de ao menos 24 quadros por segundos. De forma geral, é necessário um arranjo específico para que o cinema produza no espectador uma efetiva impressão de realidade a nível óptico-perceptivo. Tal arranjo, como qualquer forma de ilusão, exige, por sua vez, um investimento desejoso do observador. Ele deve estar predisposto a ignorar os traços restantes de seu próprio ponto de vista - sentado diante de uma tela - que reiterem o caráter artificial e construído da imagem. Parece ser nesse sentido que Jean-Luc Nancy fala dos filmes de Abbas Kiarostami como uma evidência, cujo ponto cego "cria uma abertura para o olhar e se debruça sobre ele para olhar"[53]. As diversas características da estética kiarostamiana que abordamos até aqui - rarefação da narrativa, uso frequente do fora-de-campo, interrupções da trajetória dos personagens - podem ser tomadas, em conjunto, como uma superação da identificação automática do olhar próprio do espectador com o olhar da câmera. É a partir de uma valorização sistemática das zonas intermediárias - seus personagens sempre estão em trânsito, entre um ponto e outro -, que "o olhar se permite ser carregado de volta a si mesmo"[54].

---

[51] GEGENFURTNER, *The Interaction Between Vision and Eye Movement,* 2016
[52] AUMONT, *A imagem*, 1993, pp. 49-51
[53] NANCY, 2001, p. 12
[54] Ibid., 18

O conflito entre o olhar próprio do espectador e o olhar representativo do filme constitui, por seu turno, o ponto fulcral da trama de *Vertigo*. Como vimos, Scottie é ludibriado por um jogo representativo que só foi possível pelo fato crucial de que ele sofria de acrofobia, a qual provocava crises de vertigem que distorciam sua visão. A técnica empregada por Hitchcock para produzir esse efeito visual chama-se *transtrav* - apelidado, apropriadamente, de efeito-Vertigo -, e consiste na realização simultânea de um movimento de *travelling* e de zoom óptico em sentidos opostos (Figuras 18 e 19). A distorção provocada por essa técnica cria a impressão de o espaço estar se dilatando - ou comprimindo, a depender da direção em que os movimentos estão sendo realizados. O efeito se tornou comum para alterar a proporção do espaço em torno de uma figura centralizada - como o famoso exemplo de *Tubarão* (Jaws, 1975), de Steven Spielberg; Hitchcock, contudo, o emprega no vazio. Levando em consideração as reflexões até aqui tecidas sobre a metáfora de Scottie como um espectador em conflito com a própria ilusão representativa de que participa, o movimento de *transtrav* parece representar um salto do espaço geométrico para o espaço plástico. Ele é a evidência da própria artificialidade da imagem, que só se assemelha à visão humana por uma série de convenções.



Figuras 18 e 19 - Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

É nesse sentido que podemos equiparar a distorção visual provocada pelo efeito-Vertigo ao que Emmanuel Siety chama de "ficção de imagem"[55]. Trata-se de uma

[55] SIETY, 2009, p. 10

representação, dentro do registro imagético, de alguma forma fictícia de manipulação da imagem da qual o próprio filme é feito. Um exemplo emblemático é a cena da película derretendo em *Persona* (*Quando duas mulheres pecam*, 1966), de Ingmar Bergman (Figura 20), como se o rolo de filme da própria sala de cinema estivesse queimando. Este caso corresponde perfeitamente à categoria estrita das "ficções de imagem icônicas"[56], em que o suporte material do filme é inequivocamente representado na própria imagem. O efeito-Vertigo não se enquadra em tal categoria, e sua presente inclusão na categoria de ficção de imagem é fruto do que Siety tipifica como uma "invenção espectatorial induzida pela imagem"[57]. Conforme sobe os degraus da torre sineira, Scottie se aproxima cada vez mais da descoberta de que a realidade tal como ele a percebe se trata de uma fabricação. A náusea nele provocada ao apoiar-se sobre o corrimão e olhar para baixo remete à própria compreensão de que o espaço figurativo do qual ele faz parte é maleável, sua geometria é puramente convencional. E se a anamorfose é um fenômeno psicológico do protagonista, ela não o é no espectador que se posiciona num "mau ângulo" em relação à tela. A geometria dos olhares, como dissemos na seção anterior, deve obedecer a um alinhamento rigoroso para que o espaço representativo assuma a forma visual de um espaço real. Assim como as zonas intermediárias de Kiarostami, o "vazio" de Hitchcock parece querer evidenciar esse outro olhar apagado, esquecido, o olhar empírico do espectador que, com um movimento de cabeça, pode se dar conta que não há nada diante dele senão uma superfície opaca.



Figura 20 - Ingmar Bergman, *Persona*, 1966

O uso de movimento de câmera para significar algo que não um deslocamento através do espaço não constitui uma novidade na história das formas fílmicas. Ele já fora empregado

[56]Ibid., p. 20
[57] Ibid., p. 21

ainda no cinema dos primeiros tempos por exemplo por Georges Méliès, em filmes como *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901). Neste filminho humorístico, um cientista interpretado pelo próprio Méliès cria uma réplica inflável de sua cabeça, a qual ele enche usando um fole de lareira. Através de uma trucagem, é criada a impressão de aumento de tamanho da cabeça, sobrepondo sua imagem - na qual é empregado um movimento de *travelling* para frente[58] -, e um fundo que permanece estático. Pela relação contraditória entre figura e fundo, o movimento da câmera não é percebido como um reposicionamento do aparelho de filmagem, mas tão somente como um efeito plástico de dilatação da cabeça, a qual aparenta ser "feita de borracha". Assim como os filmes de artifício óptico citados acima, esta obra se dá num contexto anterior à linearização do olhar espectatorial, em que a relação do público com a tela diante deles era franca; não havia qualquer dúvida de que o cinema se tratava de um espetáculo, feito para ser visto por uma platéia defronte a uma imagem projetada sobre uma superfície plana. As pantomimas do personagem principal que se endereça frequentemente à câmera são sintomáticas dessa consciência mútua entre público e universo ficcional, gesto condizente com a lógica de mostração do primeiro cinema. A relação indexical que o espectador contemporâneo possui com o movimento de câmera, em que o deslocamento do aparelho de filmagem foi codificado como um deslocamento de seu próprio ponto de vista, é apenas uma das formas de se apreender as mutações visuais provocadas por essa manobra técnica - a forma dominante, sem dúvida, novamente dentro do Modo Institucional de Representação, sedimentado por anos de tentativa e erro que resultaram na comutação do olhar empírico do espectador com o olhar da câmera.



Figura 21 - Georges Méliès, *L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901

O que o efeito-Vertigo retoma, deste modo, é o divórcio entre o olhar próprio do público diante da tela e o olhar "outro" da câmera. Ele se remete a um estágio da forma

[58] SADOUL, *História do cinema mundial - vol. 1*, 1963, p. 29

fílmica em que o espectador ainda não havia sido condicionado a perceber as distorções visuais da imagem cinematográfica exclusivamente sob uma lógica de verossimilhança em relação a suas próprias faculdades perceptivas. Assim como no filme de Méliès, mover a câmera não faz com que o espaço e os objetos fiquem necessariamente mais próximos do espectador, mas pode torná-los apenas maiores dentro da relação de proporções bidimensionais estabelecida pelo quadro. É nesse sentido que afirmamos que o uso do *transtrav* em *Vertigo* se aproxima de uma ficção de imagem. Ele parece devolver à imagem as propriedades fantásticas que constituíam o bojo dos filmes de Georges Méliès, Segundo de Chomón, e outros cineastas dedicados a ficções à moda do teatro ilusionista. Cabe frisar, entretanto, que esse tipo de manipulação lúdica do filme não constituía a única modalidade expressiva do cinema dos primeiros tempos, que era, em realidade, um campo heterogêneo de tendências e experimentações diversas. Como explica Flávia Cesarino Costa:

> O uso da profundidade de campo no primeiro cinema é parecido com o dos movimentos de câmera: não obedecia a uma única direção. Em alguns casos, servia para reforçar a ilusão de um espaço homogêneo, respeitando as regras da perspectiva. Em outros casos, era manipulado de forma a subverter as regras clássicas de codificação do espaço e criar um jogo ambíguo entre superfície e profundidade. (CESARINO COSTA, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, 1995, p. 108)

O ilusionismo de Méliès se baseava, portanto, na própria ambiguidade da percepção de espaço pela visão humana. Ao sobrepor a filmagem da cabeça e um pano de fundo imóvel, ele elimina as pistas visuais que nos levariam a perceber a impressão de tridimensionalidade da imagem em movimento. Essa contradição se encontra na base da técnica do *transtrav*, no qual, ao mesmo tempo que a câmera se distancia de um objeto através do *travelling*, ela efetua uma aproximação óptica por meio do zoom, alterando as proporções geométricas em torno do ponto de fuga, e gerando um efeito puramente plástico. A vertigem hitchcockiana surge, desta maneira, da sobreposição de ao menos quatro pontos de vista: a percepção objetiva que temos de um espaço recessivo real; seu análogo cinematográfico, que é o espaço representativo construído sob as regras da perspectiva geométrica; a percepção subjetiva do espectador que pode tomar a imagem como profunda ou chã; e a psique perturbada de Scottie que metaforiza diegeticamente esse conflito.

Abbas Kiarostami não empregou, nos filmes aqui analisados, qualquer técnica que se aproxime igualmente de uma ficção de imagem. Seu cinema investe-se sobre a ficção *da imagem*, confrontando-a à sua suposta vocação documental. É a partir dessa eterna polêmica entre o ficcional e o real que o diretor iraniano suscita a contradição entre os múltiplos

olhares implicados na arte cinematográfica - tal como ela se desenvolveu em sua forma dominante, voltada à representação de uma narrativa coerente e verossímil. Os protagonistas de *Gosto de cereja* e *O vento nos levará* encarnam de forma bem ambivalente a figura do espectador, justamente pela tensão fundamental entre seus olhares reais sobre o mundo observável e o olhar maquínico aos quais estão atrelados - para Badii, o automóvel no qual vaga a esmo, recluso; para Behzad, a câmera fotográfica que ele tanto almeja pôr em uso, aguardando impacientemente pela morte de uma senhora inválida. Ambos os filmes acompanham suas perspectivas, no sentido da focalização narrativa[59], e há, evidentemente, um grande número de planos ponto-de-vista representando seus olhares. Mas o conteúdo absorvido por eles é vago, inconclusivo: uma sombra num sítio de construção, uma revoada de corvos, um jabuti que tenta descer uma ladeira, um osso rodopiando na correnteza de um riacho - figuras difíceis de serem equiparadas à maquinação óptica do cinema senão por uma espaçada trilha de migalhas. Todavia, ao mesmo tempo que fazem transparecer um desencontro entre Alfred Hitchcock e Abbas Kiarostami - este em sua lentidão contemplativa, aquele no controle plástico da imagem -, estas figuras nos conduzem à próxima etapa de nossa análise, em que nos debruçamos sobre a morte como uma recorrente metáfora nas obras destes diretores e sua relação com a historicidade das formas fílmicas sobre as quais parecem refletir sob meios eminentemente estéticos.

[59] GENETTE, *Figures III*, 1972, p. 206

II.
Mortalidade

1. Charneiras da história

O período de 1948 a 1963 no qual normalmente é delimitada a chamada fase maneirista[60] de Alfred Hitchcock coincide temporalmente com a derrocada do modo de produção dos estúdios de Hollywood tal como este havia se consolidado por volta da década de 1920. O período pós-guerra, ao mesmo tempo que viu um rápido crescimento nos hábitos de consumo da população norte-americana, foi marcado por um declínio vertiginoso na frequentação às salas de cinema, e uma reformulação do sistema econômico das produtoras estadunidenses para se adequar à ascensão da televisão como nova forma de entretenimento de massa na década de 1950 e a proliferação dos estúdios independentes[61]. Em 1948 a Suprema Corte dos Estados Unidos passa uma decisão declarando que as oito principais produtoras do país (Paramount, Warner Bros., Loew's/MGM, 20th Century Fox, RKO, Universal, Columbia e United Artists) eram culpadas de práticas monopolísticas, por serem também proprietárias das salas de exibição, controlando o mercado cinematográfico de uma ponta a outra. A Corte exigiu que os estúdios se desvencilhassem de suas redes de exibição, no que ficou conhecido como o "decreto Paramount", - outro golpe decisivo na concentração econômica que sustentava o modo de produção arrojado das chamadas *majors*. Até então, um único lançamento de sucesso era capaz de contrabalancear financeiramente múltiplos fracassos de bilheteria. A partir do momento que os estúdios passaram a ter de negociar com as exibidoras, cada filme passava a ter maior valor independente, de forma que o desnível de qualidade entre filmes de categorias A e B (alto e baixo orçamento) foi paulatinamente reduzido. Em meio a essa reestruturação, diretores e atores consagrados foram aos poucos

[60] O maneirismo de Hitchcock não é ponto pacífico. David Bordwell, por exemplo, afirma sem dúvidas que o diretor nunca de fato ultrapassa as convenções de Hollywood pois "tão poderoso é o paradigma clássico que ele regula o que pode violá-lo" (Op. cit., 2005, p. 84). Optamos, contudo, pela posição de José Luis Castro de Paz, de que "a assunção exagerada [da subjetividade óptica], se de fato não transgride em sua formulação os procedimentos clássicos, acaba transbordando-os *textualmente*" em uma "escrita eminentemente teórica que reflete sobre seus próprios meios" (Op. cit., 1999, p. 22). A respeito desse debate, ver também: OLIVEIRA JUNIOR, 2015, pp. 124-131.

[61] Nos três anos após a guerra, o aumento nos gastos pelos consumidores auxiliou na venda de ingressos, e no ano de 1946 foi estabelecido um recorde de arrecadação: mais de $1.5 bilhões de dólares. Depois de 1946, entretanto, a fortuna doméstica de Hollywood começou a murchar. A frequentação diminuiu consistentemente, de cerca de 98 milhões de espectadores por semana em 1946 para cerca de 47 milhões em 1957. Também entre 1946 e 1956, o número de lançamentos independentes aumentou mais do que o dobro, para cerca de 150. (BORDWELL; THOMPSON, *Film History: An Introduction,* 2003, pp. 326-328).

adquirindo contratos mais generosos, que frequentemente incluíam uma porcentagem da arrecadação do filme em seus pagamentos, como forma de assegurar a fidelidade de figuras renomadas a seus respectivos estúdios. Certos diretores também passaram a ter maior liberdade criativa nos filmes em que trabalhavam, sendo Alfred Hitchcock um exemplo preponderante dentro desse sistema. Há, portanto, uma base infraestrutural para a reinvenção estilística de Hitchcock no período pós-guerra. Não apenas seu contrato com a Paramount lhe garantia maior liberdade do que aquela da qual já dispunha previamente na Warner Brothers, mas também houve sucessivas inovações tecnológicas na indústria como reação a seu declínio econômico, e uma maior penetração do formalmente diverso cinema europeu no mercado exibidor estadunidense, que exerceu uma sentida influência sobre o emergente cinema independente com o qual as grandes produções competiam. É esta virada de página na história do cinema clássico-narrativo que parece ensejar diversas das manifestações de temáticas fúnebres nos filmes de Hitchcock desse período. O cinema - ou melhor, um certo tipo de cinema -, estava em seus últimos estertores.

Muitas foram as proclamadas mortes do cinema ao longo de seus cerca de 130 anos de história. Conforme cada nova inovação técnica surgia, a arte cinematográfica era dada como encerrada por cineastas ou críticos puristas, avessos às transformações que pareciam ameaçar o chamado "essencial cinematográfico". Assim o foi com o som síncrono, a imagem a cores, a mudança das telas para o formato panorâmico, a febre do 3-D no início dos anos 1950, a ascensão da televisão, o surgimento do VHS e do digital. Como colocado por André Gaudreault e Philippe Marion: "A história inteira do cinema foi pontuada por momentos em que sua identidade midiática foi radicalmente questionada. O que as pessoas chamaram de 'cinema' por mais de um século foi uma série de mutações tecnológicas através de sua história"[62]. Hitchcock atravessou quase todas as supracitadas inovações, tendo iniciado sua carreira no começo da década de 1920, ainda no cinema silencioso, e encerrando-a na segunda metade da década de 1970. Seu filme *Chantagem e confissão* (Blackmail*,* 1929) marca a virada para o cinema sonoro, sendo considerado o primeiro longa-metragem "*talkie*" britânico[63]. O filme foi, inclusive, distribuído tanto em versão silenciosa quanto sonora, visto que nem todas as salas de cinema tinham sido adaptadas para projeção de som. Dentre as ditas mortes pelas quais o cinema passou, o surgimento do som síncrono é certamente a que exerceu o maior impacto na própria forma fílmica, alterando em definitivo a maneira como os filmes eram produzidos. O cinema silencioso de fato foi deixado para trás enquanto forma

[62] GAUDREAULT; MARION, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*, 2015, pp. 2-3
[63] ALLEN, *Hitchcock: Past and Future*, 2004, p. xv

dominante dentro da representação clássica, bem como muitos dos caracteres estéticos a ele associados, tais como a pantomima e as cartelas de diálogo.

Antes de chegar ao ponto de virada que culmina em seu maneirismo estético, Hitchcock já havia vivenciado, portanto, uma profunda revolução promovida pela introdução do som na feitura cinematográfica, cuja essência subsiste até hoje dentro da hegemonia do cinema narrativo. Mesmo no cinema de vanguarda, são poucos os casos em que a banda sonora é inteiramente abandonada, ou é composta à maneira das trilhas musicais executadas por um acompanhamento ao vivo durante a projeção de filmes silenciosos. Se comparássemos um filme silencioso de Hitchcock como *O inquilino sinistro* (The Lodger, 1927) com seu primeiro filme sonoro, *Chantagem e confissão* (Blackmail, 1929) - com apenas 2 anos de distância um do outro -, a disparidade em termos de estrutura e forma seria muito mais pronunciada do que se opuséssemos *Rebecca, a mulher inesquecível* (Rebecca, 1940) e *Psicose* (Psycho, 1960) - estes com 20 anos de diferença. O estilo varia evidentemente, havendo, neste último exemplo, momentos de tensionamento do padrão clássico como a aceleradíssima sucessão de planos na cena do assassinato de Marion Crane, orientada por uma chocante descontinuidade visual. Porém, de forma geral, a relação entre a estrutura narrativa e a expressividade possibilitada pelo conjunto de som e imagem nestes dois filmes é, a nível fundamental, a mesma. Ambos são orientados pela predominância do diálogo inteligível, pela sincronia entre os conteúdos visual e auditivo e pela continuidade espaço-temporal tanto no encadeamento dos planos quanto no desenho de som.

Na década de 1950, por sua vez, surgem diversas inovações tecnológicas que marcaram a postura reativa da indústria cinematográfica diante da rápida ascensão da televisão à época, como a popularização do filme a cores, a breve febre dos filmes 3-D e a decisiva mudança das telas para um formato panorâmico. Destacamos esta última como particularmente significativa, sobretudo considerando o processo VistaVision ao qual Hitchcock aderiu no período em que trabalhava na Paramount. Segundo David Bordwell e Kristin Thompson: "A imagem televisiva do início dos anos 1950 era pequena, indistinta e em preto e branco. Os produtores cinematográficos tentaram atrair os espectadores para fora de suas salas de estar e de volta aos cinemas mudando o visual e o som dos filmes"[64]. O alongamento horizontal do formato de telas foi despontado pela tecnologia do Cinerama, inventada por Fred Waller e lançada em 30 de setembro de 1952 com a exibição do filme *Isto é Cinerama* (This is Cinerama*,* 1952*)*, que se baseava numa filmagem com três câmeras

[64] BORDWELL; THOMPSON, Op. cit., 2003, p. 328

acopladas, cada qual equipada com uma película de 35mm, com cada fotograma com seis perfurações ao invés de quatro, aumentando assim a altura da imagem. A exibição era realizada com três projetores sincronizados direcionados para uma tela côncava com um arco de cerca de 146 graus, resultando numa razão de aspecto de aproximadamente 2.65:1 (largura e altura) - quase o dobro da razão de 1.33:1 então vigente. Em adição à proposta imersiva dessa monumental projeção panorâmica, era empregado um sistema de som multidirecional, num *deck* de som separado associado aos projetores[65]. O complexo sistema do Cinerama, apesar de teoricamente potencializar o caráter espetacular da exibição cinematográfica com sua imagem e som imponentes, apresentava, na prática, uma série de complicações técnicas. Manter a perfeita sincronia das três filmagens bem como dos três projetores era um desafio, assim como mascarar a linha divisória entre as telas, espaço onde frequentemente eram posicionadas pilastras ou árvores na composição visual dos filmes para esconder as incongruências entre cada imagem projetada. O emprego de lentes teleobjetivas era evidentemente impossível, para preservar a combinação das três projeções, e o efeito imersivo desejado só atingia uma parcela do público, que deveria estar posicionada na região central da sala de cinema. Caso o espectador se sentasse um pouco mais para as laterais, a vista do filme era muito prejudicada pela anamorfose, resultando numa aparente distorção da imagem. Eventualmente o sistema com três filmes não apenas se mostrou muito complexo em termos tanto de filmagem como de exibição, mas também muito custoso, sendo substituído por processos anamórficos como o Ultra Panavision 70, filmados em tira única e projetados sobre as mesmas telas curvas dos cinemas equipados para o Cinerama original. As limitações técnicas e mesmo estilísticas do formato Cinerama - como a dificuldade de filmar atores em proximidade ou combinar linhas de olhar dentro de um mesmo plano - também o tornavam pouco apto à contação de histórias que havia se convencionado como o modelo comercial dominante. Na realidade, boa parte dos filmes em Cinerama eram documentários de viagens, *travelogues*, que embora possuíssem imagens deslumbrantes, eram desprovidos de narrativa convencional. Apesar do pioneirismo do Cinerama, o mais popular dos processos de projeção panorâmica foi lançado em 1953: o CinemaScope, criado por Henri Chrétien e patenteado pela 20th Century Fox. Em oposição à penosa filmagem e projeção em três tiras do Cinerama, o CinemaScope empregava nas câmeras cinematográficas uma lente anamórfica que realizava uma compressão horizontal de 100% na imagem registrada sobre o fotograma. A compressão era então revertida durante a exibição por uma lente expansora

[65] SALT, *Film Style and Technology: History and Analysis*, 2009, p. 272

adicionada aos projetores. O processo foi inaugurado ao público estadunidense em 16 de setembro de 1953, com a estreia de *O manto sagrado* (The Robe, 1953), dirigido por Henry Koster. O formato, tal qual o Cinerama, foi um sucesso de público em seu lançamento, e a 20th Century Fox negociou a licença de uso de sua patente com outros estúdios como Warner Bros., Universal e Columbia, que desejavam também empregar o CinemaScope em suas produções.

O estúdio Paramount, para o qual Hitchcock trabalhava à época, recusou a licença, e criou seu próprio processo de filmagem panorâmica, o VistaVision. Desenvolvido pelo chefe do departamento de câmeras e processamento de filmes da Paramount, John R. Bishop, o VistaVision empregava filmagem em um negativo com oito perfurações por fotograma - uma área negativa cerca de 2.66 vezes maior que da película de 35mm padrão de 4 perfurações -, que era rodado horizontalmente em uma câmera com lentes de largura ampliada. Idealmente, os filmes que utilizavam a tecnologia VistaVision deveriam ser exibidos por meio de um projetor horizontal de oito perfurações, não apenas para manter seu característico granulamento fino de altíssima definição e as vívidas cores do processamento em Technicolor, mas também para que a imagem alcançasse as grandes dimensões de resolução possibilitadas por essa tecnologia.

Havia, no entanto, uma alternativa mais comumente utilizada, que envolvia reduzir opticamente a imagem obtida no negativo VistaVision para um positivo de 35mm padrão, capaz de ser projetado em essencialmente qualquer cinema convencional da época, porém com especificidades técnicas e recomendações emitidas para as casas exibidoras e seus projecionistas. Dependendo do tamanho e razão de aspecto da tela, a imagem poderia ser cortada ou mesmo opticamente anamorfisada, resultando numa certa gama de variações que o filme poderia sofrer para se adequar às condições técnicas de salas distintas, com razões de aspecto indo de 1.66:1 até 2:1. Na década de 1950, Hitchcock utilizou o processo VistaVision em cinco de seus filmes: *Ladrão de casaca* (To Catch a Thief, 1955), *O terceiro tiro* (The Trouble with Harry, 1955), *O homem que sabia demais* (The Man Who Knew Too Much, 1956), *Vertigo* (1958) e *Intriga internacional* (North by Northwest, 1959). Este último, apesar de ser uma produção da MGM, adquiriu a licença do VistaVision a pedido do próprio Hitchcock. Este filme e *Alta sociedade* (High Society, 1956, Charles Walters), foram os dois únicos lançamentos da produtora a utilizarem o processo. O uso do VistaVision, contudo, também viu uma vertiginosa[66] queda, sendo abandonado antes do fim dos anos 1950:

[66] É interessante observar que, à exceção do Cinerama, os diferentes formatos que utilizaram o 70mm como padrão têm voltado à tona em produções recentes que tentam agora trazer o público de volta aos cinemas em

> O VistaVision se tornou obsoleto por conta da introdução da película colorida Eastman Kodak 5250 em 1959, com granulação fina e maior fotossensibilidade. A nitidez de imagem nessa película era tão boa que o negativo maior e a redução de impressão do VistaVision não eram mais necessários. O VistaVision, entretanto, de fato ajudou a estabelecer 1.85:1 como a razão de aspecto preferida para filmes de tela larga. Desde meados dos anos 1950, as duas razões de aspecto mais comuns para filmes de Hollywood têm sido 1.85:1 (a razão VistaVision) e 2.25-2.35:1 (a razão CinemaScope). (LEV, *Transforming the Screen: 1950-1959*, 2003, pp. 120-121)

Em termos estilísticos, a obra de Hitchcock que mais parece capturar o espírito das inovações tecnológicas que o cinema americano adotou no período pós-guerra é *Vertigo*. As cores hipnóticas e as composições espaçadas que alicerçam, por exemplo, o plano-retrato metarreflexivo de Madeleine Elster (Figura 2), são um elogio à potência da indústria hollywoodiana, uma ostentação de seus recém adquirido atributos técnicos e um agouro temeroso diante das rápidas mudanças que se sucediam. As temáticas de desilusão amorosa, obsessão pela morbidez e descortinamento da representação refletem uma certa aura de desfecho ambivalente para este capítulo da história. *Vertigo* ocupa, malgrado o jogo de palavras, um efetivo vértice na filmografia de Hitchcock, não apenas por ser uma virada para um estilo menos irônico e mais sombrio, mas também por marcar o princípio de uma queda em sua produção anual. De 1948 a 1956, o diretor lançou 11 filmes, numa média de aproximadamente um filme a cada oito meses. Especificamente no triênio de 1954, 1955 e 1956, foram lançados dois filmes a cada ano. Após esse breve período prolífico, Hitchcock não tornaria a lançar mais do que um filme por ano, tendo múltiplos projetos abortados, quer por desavenças com membros da equipe, por dificuldades de execução ou de obtenção de direitos de filmagem. De 1958 a 1976, foram 9 filmes lançados, numa média de um filme a cada dois anos - praticamente um terço do que o diretor produziu entre 1948 e 1956, e um quarto do que havia logrado no triênio de 1954-56.

De modo similar, o cinema de Abbas Kiarostami na segunda metade da década de 1990 é marcado por um ar lamentoso, elegíaco, em que os personagens rememoram um passado irrecuperável, ou aguardam um destino anunciado de separação do mundo terreno. Não é desprezível o fato de que o cinema havia completado seu primeiro centenário no ano

---

disputa com os serviços e plataformas de streaming e VOD. A projeção em película ainda é mantida em lançamentos especiais, inclusive retomando a prática do *roadshow*, em que os filmes estreiam em um número limitado de salas antes de seu lançamento oficial. O formato de exibição em *roadshow* também retoma, para fins de espetáculo e nostalgia, diversos elementos do musical teatral, como a *overture* (música de abertura), primeiro ato, intervalo, interlúdio, segundo ato e música de encerramento. As recentes filmagens e exibições no formato 70mm se deram em filmes como *Os oito odiados* (*The Hateful Eight*, 2015), de Quentin Tarantino, *Interestelar* (*Interstellar*, 2014) e *Dunkirk* (2017), ambos de Christopher Nolan, e o muito recente *O brutalista* (*The Brutalist*, 2024), de Brady Corbet, que recuperou justamente o formato VistaVision utilizado por Hitchcock.

de 1995, se nos orientarmos pela data-fetiche de 28 de dezembro de 1895, em que os irmãos Lumière realizaram a primeira exibição pública do cinematógrafo no Salon Indien du Grand Café, em Paris. Por mais que a data e o evento sejam marcos dentro de uma historiografia especificamente ocidental e europeia, Kiarostami, todavia, teve participação significativa nesse capítulo da história, tendo sido convidado para dois projetos coletivos que visavam celebrar esse passado particular da arte cinematográfica. O primeiro deles é *À propos de Nice, la suite* (1995), homenagem ao documentário experimental de Jean Vigo, *À propos de Nice* (1930), que representava a vida na pequena cidade de Nice na Riviera francesa. Seu episódio, *Repérages* ("locações"), conta a história de um diretor iraniano (Parviz Kimiavi) que deseja fazer um filme sobre Jean Vigo, e visita Nice em busca de locações para filmar. Ao longo do percurso ele se perde à procura da "rua principal" onde supostamente vive uma atriz que participou do filme original de Vigo, e recebe direções contraditórias dos transeuntes - alguns dizendo para seguir reto, outros dizendo que deve virar à esquerda, depois à direita, e assim em diante. Ao finalmente encontrar a dita atriz - uma senhora já de idade avançada -, ela lhe conta que guarda muito ressentimento de tudo que passou durante as filmagens. Segundo ela, Vigo a filmou várias e várias vezes, em dias quentes, sem nunca sequer lhe oferecer algo para beber. Após as filmagens ela escreveu para o diretor, porém não obteve resposta. Um ano depois, ela recebeu duas fotografias: uma em que aparece o próprio Jean Vigo, e outra de sua cena, na qual, no entanto, não é possível ver seu rosto, somente sua coxa levantada enquanto dança. Ela diz que durante anos as pessoas não acreditavam que ela havia participado do filme, e mesmo zombavam dela pedindo que levantasse a perna igual fizera na cena de dança. Ela então lhe mostra uma fita cassete do filme, que recebeu há três anos do Centro Nacional de Cinematografia e da Imagem Animada da França (CNC, na sigla antiga). O iraniano a pede que mostre sua cena quadro por quadro, e afirma surpreso, "Mas podemos te ver muito bem!", ao que ela responde: "Como espera que me reconheçam 50 anos depois?". A idosa diante dele já não guarda qualquer semelhança com a mocinha que dança de forma enérgica na tela da televisão. Algo sensível se perdera na ligação entre passado e presente, restando apenas a imagem ruidosa do VHS e a fisionomia enrugada da ex-atriz. À vivacidade das figuras que povoavam a Nice de 1930 sob o olhar de Jean Vigo, Kiarostami contrapõe a ação inelutável do tempo sobre o corpo humano.

A segunda participação de Kiarostami em um filme coletivo ocidental foi em *Lumière e companhia* (*Lumière et compagnie*, 1995). A proposta do filme consistiu em reunir diretores renomados de diversos países para que realizassem curtas-metragens ao estilo dos filmes dos irmãos Lumière, isto é, com cerca de 50 segundos de duração, câmera fixa e

ausência de cor, som e montagem. Para além disso, os cineastas utilizaram o equipamento de filmagem originalmente usado por Auguste e Louis Lumière, de modo que suas obras fossem recuperadas não apenas em sua forma, mas também em sua própria qualidade material, e na logística de sua feitura. Em sua contribuição para *Lumière e companhia*, Kiarostami filmou uma frigideira em primeiro plano, na qual a mão de um homem prepara ovos fritos. Ao fundo, ouvimos uma mensagem sendo deixada em sua secretária eletrônica por uma melancólica voz feminina pedindo que ele retorne sua ligação - voz essa interpretada brilhantemente por Isabelle Huppert. Logo de cara, Kiarostami rompe com uma das regras fundamentais da proposta, utilizando som em seu curta-metragem (que posteriormente ficaria conhecido como *Dinner for one*, "jantar para um"). No contexto de um projeto consideravelmente saudosista, e mesmo preciosista, o diretor iraniano cria a história de um amor supostamente perdido, um desencontro, desviando do exercício nostálgico de replicar o padrão formal de um filme Lumière. A voz que vem do fora-de-campo é a verdadeira protagonista do curta, opondo sua sentimentalidade à frieza da mão anônima que prepara uma refeição a despeito do apelo que lhe é feito. Há uma recusa deliberada de Kiarostami em abandonar a contemporaneidade de seu olhar. O fora-de-campo, elemento fundamental às variações de ponto de vista possíveis no cinema de seu tempo, parece não poder ser ignorado. O jogo entre som e imagem, espaços interno e externo ao quadro, se converte, aqui, na dialética entre passado e presente históricos. Dentro de uma cronologia puramente causal, as ações do passado determinam muito concretamente o estado atual das coisas. Entretanto, numa compreensão histórica materialista, o presente também influencia nosso olhar sobre os tempos anteriores, determinando retroativamente nossa compreensão das relações entre o antes e o agora[67].

Falta algo ao espectador de 1995 que lhe permitiria apreciar um "filme Lumière" tal qual seu confrade de um século atrás, uma vez que o olhar sobre a representação é historicamente sobredeterminado e variável. Estas duas experiências dão o tom do que serão seus próximos dois longas-metragens, *Gosto de cereja* e *O vento nos levará*. Ambos estabelecem uma ambivalência morosa entre passado, presente e futuro. Badii surge *in media res* no primeiro plano de *Gosto de cereja*, não havendo qualquer contextualização posterior sobre seu passado. A única certeza que temos dele é seu avanço implacável através do tempo, o qual descobrimos subsequentemente ser uma lenta marcha rumo à morte. A ruminação

[67] A respeito disso, ver: CARDOSO, *Tempo e história*, In: _____., *Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios*, 2005, pp. 11-36.

narrativa que o filme cria se assemelha a um gesto do próprio cinema de entregar-se à passagem do tempo rumo à virada do século, onde o desconhecido o aguarda.

E hoje, a partir de nosso recuo histórico, podemos precisar qual foi a principal mudança que a arte cinematográfica sofreu na passagem para o século XXI: a substituição da filmagem em película pela gravação digital. Esta foi, e ainda é, uma de suas mais debatidas "mortes". De modo geral, a passagem à imagem numérica parece representar, para os teóricos mais apocalípticos, a consumação da definitiva perda de referencialidade. Se por muitos anos a imagem analógica de natureza fotográfica foi concebida como uma evidência da existência de seu modelo, a digital perturba essa relação. Não apenas ela converte as características visivas de seu referencial em valores numéricos de crominância e luminância, mas ela é materialmente indistinguível da imagem de síntese, sendo esta a "imagem infográfica ou computacional obtida através da síntese de matrizes numéricas, de algoritmos (operações lógicas) e cálculos algébricos, ou de sua automatização"[68]. Em oposição à imagem fotográfica, cinematográfica ou o vídeo, a imagem de síntese prescinde de um modelo existente no real. Não temos a pretensão de mergulhar no debate sobre modelos fotográficos e infográficos de produção imagética - debate intrincado e que extrapola os limites desta dissertação[69]. Buscamos, tão somente, observar como Abbas Kiarostami buscou fazer um uso muito consciente das novas condições materiais e sensíveis oferecidas pela aparelhagem digital.

Dois de seus primeiros filmes após o abandono da película são claros exercícios de liberação, cada qual à sua maneira. O primeiro deles, *ABC África* (ABC Africa, 2001), é um documentário feito a pedido do grupo de ajuda humanitária *Uganda's Women Effort to Save Orphans*[70], que buscava dar apoio às crianças em situação de vulnerabilidade social que perderam seus pais em meio à guerra civil e a epidemia de AIDS que assolavam Uganda. Munido de algumas câmeras de vídeo de pequeno porte, Kiarostami grava sua ida ao país, e os hábitos e condições da população. Em diversos momentos, a proposta vai na contramão da dramatização trágica que se esperaria de um filme feito sob encomenda para revelar as mazelas das classes menos favorecidas de Uganda. Ao mesmo tempo que expõe a situação insalubre dos habitantes e a infraestrutura decadente do sistema de saúde, o diretor também volta seu olhar para os momentos de ternura e regozijo das pessoas. Crianças dançam para as

[68] PINHEIRO, *Imagem de síntese: paradigmas, paradoxos*, 2002, p. 92.
[69] Sobre este tópico, ver: PINHEIRO (Op. cit), SANTAELLA (1993) e COUCHOT (1987, 1988, 1993).
[70] Em português, "esforço das mulheres de Uganda para salvar órfãos".

câmeras de vídeo, cujo tamanho reduzido é menos intimidador do que das pesadas câmeras de película.

Em dado momento, o diretor posiciona a câmera ao lado dos representados, os infantes que são, supostamente, foco da obra (Figura 22). O gesto de se ajoelhar à altura dos olhos das crianças e passar a ser ele também filmado em meio a elas suscita uma profunda reflexão sobre a pedagogia do documentário, especialmente sobre a relativa dissolução da hierarquia entre o campo e o antecampo. Há uma circulação da câmera de vídeo, que se mistura na multidão e entretém como um brinquedo óptico através do qual um observador qualquer pode olhar e se deslumbrar. As câmeras que Kiarostami usa possuem, inclusive, um pequeno ecrã que permite ver em tempo real o resultado da gravação. A portabilidade do aparato e a qualidade quase acidental da encenação conferem ao trabalho do ponto de vista um fluxo constante de trocas e conversões. A noção do diretor como espectador que tanto intrigava Kiarostami em obras anteriores parece encontrar alguns esclarecimentos aqui, no rebuliço contingente do acaso.



Figura 22 - Abbas Kiarostami, *ABC África* (ABC Africa), 2000.

ABC África seria uma obra impensável sem a mobilidade da câmera manual e a irrestrição material do vídeo, que permitiu ao diretor obter mais de 20 horas de material a ser editado. O longa-metragem é fruto de um trabalho de investigação, experimentação e sobretudo de síntese da multiplicidade de pontos de vista possíveis, não apenas em termos de posicionamento da câmera mas também das escolhas morais implicadas na representação de sujeitos e situações reais. Assim como *Gosto de cereja* e *O vento nos levará*, a onipresença da morte em Uganda oferece um momento de reflexão sobre a vida. Entretanto, se nos outros dois filmes eram homens fictícios que se encontravam num impasse entre a subjetividade e o contato com a alteridade, aqui é o próprio diretor que se coloca na trincheira estética do

encontro com o outro. Há um afastamento da austeridade formal implicada na economia do filme de ficção em película. Se a quantidade de celulóide a ser gasta deixa de ser um limite material na feitura cinematográfica, Kiarostami demonstra que, na passagem para o vídeo - quer sua gravação se dê em suporte óptico ou digital -, os limites e entraves representativos ainda perduram. Sua presença é sentida no espaço real, tanto como realizador quanto como observador. Há aqui um pareamento entre câmera e sujeito de forma ainda mais íntima do que no dispositivo do carro-câmera de *Gosto de cereja*. Como consequência da proliferação de aparatos que gravam uns aos outros no filme, há um processo de desconstrução da autoridade do olhar cinematográfico. Tal qual um indivíduo singularizado na multidão, a câmera passeia e observa, mas também é observada. É por meio dessa abertura às interpelações do espaço social que o filme se entrega a uma desmistificação lúdica do aparato cinematográfico.

É em *Five* (*Panj*, 2003), contudo, que Kiarostami se debruça de forma decisiva sobre a materialidade expressiva da imagem numérica. O filme assume uma proposta minimalista, possuindo apenas cinco planos de longa duração rodados à beira de águas naturais: um tronco sendo carregado pelas ondas do mar; pessoas caminhando num calçadão; um grupo de cães deitados na areia da praia; patos caminhando de um lado a outro do quadro; o reflexo da água de um lago, da noite ao amanhecer. Dos cinco planos, apenas o primeiro possui movimento de câmera, e apenas o terceiro possui figuras humanas. Dedicado a Yasujiro Ozu, o filme remete inevitavelmente aos chamados *pillow shots* que se tornaram uma marca autoral do diretor japonês (Figura 23). Entretanto, enquanto nos filmes de Ozu os *pillow shots* se voltavam para objetos cotidianos em breves momentos de suspensão narrativa - um varal com roupas, uma chaleira, um poste elétrico -, Kiarostami realiza aqui um filme feito inteiramente com esse gênero de imagens. À medida que o filme avança, questionamentos emergem em torno de noções como referente e referencial, a iconicidade da imagem numérica e o próprio conceito de plano. O primeiro plano, do tronco no mar gravado com câmera manual, traz em seu próprio despojamento o princípio de uma dúvida que se estenderá pelo restante do filme: em que medida o diretor exerceu influência sobre o profílmico? Apesar de observarmos o movimento estocástico das ondas, que ora acertam e ora erram o tronco, não há como saber se a disposição dos elementos foi de fato fruto do acaso ou se foi um arranjo cênico proposital e pensado do diretor. Na imagem seguinte, a presença humana torna ainda mais questionável a impressão de realidade bruta evocada pelo plano longo com câmera fixa. Estariam os transeuntes caminhando a bel-prazer, ou estariam eles recebendo orientações e deixas do diretor? Em determinado momento, quatro idosos se encontram e param para conversar posicionados no canto direito do quadro (Figura 24).



Figuras 23 e 24 - Yasujiro Ozu, *Ervas flutuantes* (*Ukigusa*), 1959. / Abbas Kiarostami, *Five*, 2003.

Um deles tenta ir embora após poucos segundos, mas é chamado de volta pelos outros. Após cerca de dois minutos de bate-papo, eles se despedem, cada um indo para uma direção. A mera possibilidade de que esse microevento tenha sido uma ação coordenada revela a beleza gráfica do movimento humano em seu ambiente real. E assim como as vigas no plano da varanda em *Através das oliveiras* (Figura 9), o gradeado do guarda-corpo e o emparelhamento da linha do horizonte com a borda inferior do quadro ostentam a geometrização do espaço representativo. Independentemente de o encontro ter sido fruto da chance ou de ter sido uma coreografia premeditada, a episteme do quadro como base lógica para a concepção de espaço transborda a representação e se torna uma concepção de mundo. Há algo da ordem do geométrico que a arte cinematográfica transmite para todas as coisas. A baixa definição do vídeo, por sua vez, é fundamental para uma certa impressão documental que o filme transmite, sendo esta a rocha-mãe da reflexão suscitada pela economia gráfica do enquadramento. É principalmente através do aspecto rudimentar da imagem de baixa definição que ela se aproxima do vídeo caseiro ou do vídeo amador, uma sensibilidade particular ao pixel, que Kiarostami explora ainda mais detidamente na sequência seguinte.

No terceiro plano, animais sem aparência discernível estão deitados na areia de uma praia de frente para o mar. A linha do chão corta a parte inferior da imagem de um lado a outro, e o horizonte faz o mesmo mais ou menos na metade da altura do quadro. Essas duas divisórias formam um gradiente cromático passando do escuro da areia para o azul intenso do oceano até o azul claro do céu. No solo, os bichos indiscerníveis se mexem e após algum tempo fica claro se tratarem de cachorros. Duração e figuração se tornam inextricáveis nesse lento processo de reconhecimento da forma visual dos cães. O movimento das ondas, por seu turno, cria uma textura de liquidez de conotação intrigante, remetendo à dissolução do visível pelo numérico. Aqui, no entanto, nenhuma dúvida se interpõe à capacidade expressiva da própria imagem de vídeo; a possibilidade de que este ou aquele aspecto da gravação tenha sido manipulado pela edição digital não destitui a imagem de sua poesia, calcada no tempo e na transformação plástica pura. Ao longo do plano, a claridade vai aumentando até o branco estourar e as silhuetas dos cães serem gradativamente deformadas (Figura 25). Se, por um lado, o brilho excessivo prejudica a figuratividade da imagem, por outro ele constitui uma fonte de encanto fotogênico, abraçando a languidez icônica do pixelado.



Figura 25 - Abbas Kiarostami, *Five*, 2003.

Ao empregarmos termos como “referente”, “referencial” e “icônico”, se torna necessário um esclarecimento sobre a dimensão evidentemente semiótica do pensamento aqui em curso. A famosa tricotomia sígnica ícone/índice/símbolo de Charles Sanders Peirce pode por vezes ser erroneamente concebida como um conjunto de categorias mutuamente excludentes - o ícone sendo fundamentado pela semelhança aparente entre significante e significado, o índice pela contiguidade física entre os dois e o símbolo por uma convenção

humana arbitrária. Contudo, como o próprio Peirce aponta, os signos se entrecruzam, havendo traços icônicos no índice e vice-versa:

> Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto, o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos, que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto. (PEIRCE, *Semiótica*, 2005, p. 52)

Parece ser a partir desse pequeno coeficiente de iconicidade inerente ao índice que Kiarostami se libera do peso existencial da desreferencialização que tão frequentemente assombra a imagem numérica. A impressão de veracidade documental da fotografia, o "isso foi"[71] barthesiano, é também tributária à sua aparência física, ao fato de resguardar algum traço da aparência de seu modelo. Um observador minimamente familiarizado com as convenções figurativas de determinado meio que se depare com uma reprodução imagética de um objeto poderá identificar, a partir de um certo conjunto de razões e proporções, sua forma visual. No caso da imagem em movimento, as variações temporais dessa forma são capazes de atestar com ainda mais força o elo entre referente e referencial. É esse aspecto sensível do processo de semiose que está em jogo na proposta formal de *Five*. Se o público é capaz de reconhecer figuras familiares, mesmo que a duras penas, já é o suficiente para que o modelo original se torne real em seu espírito. A experiência pessoal que o espectador porventura possa ter tido de estar numa praia, ouvir o som das águas e observar as ondas quebrando contra a terra firme é como que a garantia de plausibilidade da relação indexical do filme com a locação gravada.

No plano seguinte vemos um grupo de patos caminhando da esquerda do quadro para a direita, e então voltando em sentido oposto. Ainda perdura o princípio de incerteza de que falávamos a respeito da encenação do plano do calçadão: manipulação ou acaso? Ordem ou caos? Não há explicação para os patos terem subitamente invertido a direção de sua caminhada. Restam aqui apenas os atributos físicos do movimento, sua cadência, sua direção. Entre tais atributos, é sobretudo o vetor esquerda-direita que adquire preeminência, sendo ele, também, um elemento semiótico de natureza indexical. Um dedo que aponta para um objeto o indica por meio do percurso retilíneo imaginário traçado entre os dois, sendo ambos contíguos, independente da distância que os separe. De igual modo, o movimento lateral na imagem cinematográfica indica para o espectador o eixo horizontal que ele deve identificar

[71] BARTHES, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 2017, p. 74

com sua própria orientação espacial. É esse princípio que está na base, por exemplo, da combinação axial de um corte em movimento, no qual um personagem sai pelo lado direito do quadro, e entra, no plano seguinte, pelo lado esquerdo:

> Como é bem sabido, o princípio básico subjacente a toda a série de combinações de orientação (de direção, de linha do olhar e posição) é um respeito rigoroso dentro de uma certa unidade sintática na tela para a orientação de esquerda-direita do espectador. O status semiótico desse princípio, que há muito tempo tem me deixado perplexo, me parece hoje ser descritível nos termos das categorias de Peirce. Na verdade, estamos lidando com um sistema de significação que é enormemente variável em suas substâncias de expressão, mas que é manifestamente *indexical* se considerarmos a relação 'existencial' (no sentido de Peirce) entre esse sistema e o binarismo esquerda-direita do próprio corpo do espectador. (BURCH, Op. cit., 1990, p. 209)

Fruir o deslocamento lateral dos patos é, em certo sentido, se remeter à orientação e ao comportamento do próprio corpo no espaço real que ele ocupa. Ao mesmo tempo que o minimalismo estético de *Five* parece pedir o empenho analítico próprio à teoria semiótica, ele matiza as fronteiras entre as relações sígnicas, que poderiam muito facilmente ser tomadas como estanques. É através desse embaçamento de contornos que o filme parece afirmar que, com a virada para o vídeo, a indexicalidade do cinema não foi inteiramente perdida, porém assumiu uma nova roupagem, de natureza empírica. A experiência pessoal, a capacidade de identificar e mesmo rememorar a realidade a partir de uma matéria expressiva predominantemente icônica conserva algum grau de indexicalidade na imagem numérica a partir do momento que ela designa o espaço real como espaço de ação e transformação. Talvez aí resida a perspicácia do fato de não sabermos se o caminhar dos patos é espontâneo ou guiado. Se descobríssemos que Kiarostami os estava comandando a partir do fora-de-campo, a sequência seria, em certo sentido, ainda mais real, pois teríamos a certeza de sua presença física naquele lugar, naquele instante.

A última imagem do filme consiste no reflexo trêmulo de uma fonte luminosa que parece ser a lua num lago à noite (Figura 26). Há um lento corte fusão da tela preta para a superfície da água, enquanto ouve-se o coaxar de sapos, bem como os cantos de outros bichos. A figura luminosa esmaece e reaparece intermitentemente. Em dado momento, começamos a ouvir o som da chuva e de trovões, ao passo que clarões começam a relampejar. Eventualmente a imagem começa a clarear, e vemos a luz do amanhecer também através do reflexo da água. O que torna essa sequência intrigante é a suposta proposta estrutural por trás

do título do filme: cinco planos-sequência[72]. Os quatro primeiros planos são, ao que tudo indica, ininterruptos. Eles configuram de fato o bloco de espaço-tempo de um plano - conceito de definição já problemática, frequentemente entendido como "aquilo que decorre entre um corte e outro". Se a iconicidade antes constituía o elo sensível entre o observador e a coisa representada, este último plano embaça todas as evidências observáveis. A figuração é fraca, túrbida e as transições para a tela preta mantém indefinido a unidade temporal.



Figura 26 - Abbas Kiarostami, *Five*, 2003.

É fato, por exemplo, que os quase 30 minutos de duração da sequência não são tempo suficiente para a passagem do breu noturno para o nascer do sol. Tudo que vemos poderia ser fruto de uma completa fabricação: a água poderia ser uma piscina artificial, o objeto luminoso poderia ser uma lâmpada, os relâmpagos poderiam ser o flash de uma câmera e mesmo a banda sonora que ouvimos poderia ser inteiramente composta por sons de arquivo. O estatuto de todo esse conteúdo audiovisual é absolutamente indeterminado, diferindo significativamente do suposto "dispositivo cênico" empregado no restante da obra. E no entanto, o filme é dividido em cinco. Cinco o quê? Apesar de a noção de plano ser insuficiente para tipificar de forma apropriada este último segmento, ele não deixa de ser amarrado por uma continuidade conceitual. Mesmo que toda sorte de fabricação tenha sido empregada na construção de um espaço imaginário, ou mesmo na pós-produção, ela diz mais sobre o filme em geral do que sobre a imagem numérica em particular. O profílmico é passível de manipulação tanto na imagem fotográfica, quanto na cinematográfica como no vídeo. A ideia de que a indexicalidade por si só seja a garantia de realidade parte de um

[72] O subtítulo em inglês que aparece no filme é "5 long takes dedicated to Yasujiro Ozu". Seria possível apontar diferenças semânticas entre "*long take*" e "plano-sequência", porém assumimos aqui o entendimento tácito de que, no mais das vezes, ambos os termos se referem ao mesmo fenômeno: planos de longa duração.

modelo epistemológico já datado, um modelo fotocêntrico[73], que assume, de forma geral, a fotografia analógica como ponto de clivagem na genealogia das imagens. Sob este modelo, toda a história das produções icônicas humanas estaria reduzida a uma divisão entre o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. Ao se atentar aos valores sensíveis inerentes à fruição de uma obra de arte visual, Kiarostami sutilmente rompe com este modelo, e com as pré-concepções categóricas que facilmente tipificariam uma imagem "falsa" como "real" e vice-versa.

No primeiro capítulo de *Que reste-t-il du cinéma?*, Jacques Aumont aborda o muito comentado emprego do plano-sequência em *Arca russa* (Russkiy kovcheg, 2002) de Alexander Sokurov. Rodado em uma única tomada no Museu Hermitage em São Petersburgo, a proposta formal do longa-metragem se trata de um plano-sequência estendido ao longo de um filme inteiro. Como Aumont observa, a ilimitação material da câmera digital permitiu a Sokurov lograr aquilo que Hitchcock havia vislumbrado dentro dos limites da filmagem em película em *Festim diabólico* (*Rope*, 1948). Hitchcock, como se sabe, precisou empregar certos truques cênicos para mascarar os cortes que não desejava que fossem vistos, aproximando a câmera das costas dos personagens no momento que a película estivesse se esgotando. Sokurov, gravando um sinal descomprimido de alta definição diretamente em um disco rígido, de fato realizou uma tomada contínua de 86 minutos. Utilizando, contudo, diversos artifícios de pós-produção da imagem numérica - filtros, modificações de iluminação, adição de elementos como neve gerada digitalmente[74] - a veracidade do suposto virtuosismo de Sokurov foi muito contestada pela teoria e pela crítica da época[75]. Repleto de eventos digitais, este filme-plano-sequência se distancia da noção de imanência ligada não apenas à indexicalidade da imagem fotocinematográfica, mas também aos riscos e acasos que podem se interpor à rodagem de longa duração. E mesmo a própria decomposição numérica, segundo Rodowick, tornaria a imagem digital, já em sua gênese, um produto de montagem - esta entendida como "uma combinação singular de elementos discretos"[76].

Lançado um ano após *Arca russa* e retomando o plano-sequência como uma espécie de dispositivo cênico, *Five* se insere também no debate sobre a temporalidade e a morfogênese da imagem fílmica. A placidez do conteúdo visualmente representado, a dedicatória ao mestre Yasujiro Ozu e o subtítulo indicando que o filme é composto de cinco planos-sequência não deixam dúvidas de que Kiarostami crê no poder do cinema de

[73] PINHEIRO, Op. cit., p. 99
[74] AUMONT, Op. cit., 2012, p. 16.
[75] Ver: RODOWICK, *The digital event*, In: _____., *The Virtual Life of Film*, 2007, pp. 163-174.
[76] Ibid., p. 166

transmitir duração, quaisquer que sejam seus meios. Quer a manipulação se dê no profílmico ou na pós-produção, o real cinematográfico é um real sempre já modelado pela mão do realizador. Em retrospecto, quando Hitchcock mascarava o corte no interior de uma sequência, invisibilizando-o no produto fílmico final, também aí era problematizada a noção de plano. O que autorizamos ser chamado de plano é fruto do conteúdo sensível do filme ou do conhecimento sobre o método de feitura da obra? Posicionados como estavam nas zonas fronteiriças da história das formas de produção cinematográfica, ambos os diretores se outorgaram a tarefa de testar os limites entre o concreto e o conceitual, a matéria e a ideia. A proposta quase estrutural destas duas obras parece ter o objetivo de se debruçar sobre conceitos basilares do saber cinematográfico - fato que implica, na contrapartida, um desafio ao próprio vocabulário teórico de suas épocas.

2. O personagem, ou a figura evanescente

Personagem e narrativa são elementos tão indissociáveis que se torna difícil definir a fronteira entre um e outro. O encadeamento causal de eventos que compõem uma história se dá em razão das ações realizadas pelos personagens. De igual modo, a constituição subjetiva que atribuímos ao personagem - psique, desejos, ideologia - é um misto de elementos situacionais que nos fornecem pistas sobre a composição da pessoa fictícia representada. Como postula Patrice Pavis:

> Contrariamente ao que pode parecer uma evidência, não temos um acesso direto ao personagem, quaisquer que sejam os suportes onde ele se manifesta: romance, texto dramático, cena teatral, filme ou vídeo. Nós estamos, na melhor das hipóteses, na presença de *efeitos de personagem*, de traços materiais, de índices dispersos, os quais permitem uma certa reconstituição pelo leitor ou espectador. Uma ilusão antropomórfica nos faz acreditar que o personagem está encarnado em uma pessoa, que poderemos conhecê-lo e que ele está presente em nossa realidade. Na verdade, ele não tem existência, nem estatuto ontológico, exceto em um mundo fictício que imaginamos e construímos com fragmentos do nosso próprio mundo de referência. (PAVIS, *Le personnage romanesque, théâtral, filmique,* 1997, p. 171)

A partir dessa concepção de personagem não como um dado imediato, mas como uma série de vestígios e indícios que permeiam a narrativa da qual ele faz parte, podemos compreender de que maneira Hitchcock e Kiarostami os trabalham de forma expandida. A noção de vestígio ou de pista parece ser cara a ambos os diretores, que constroem suas narrativas justamente em torno de personagens aos quais não temos acesso senão por alguns poucos indicativos, mantendo suspenso, dentro do universo diegético, o status existencial

desses indivíduos. Em *Janela indiscreta*, Hanna Thorwald surge inicialmente como uma figura identificável por sua forma visual, manifesta nos aparentes embates com seu marido, e sobretudo pela leitura que o protagonista Jeff faz dela, tal qual de todos os outros vizinhos. De forma geral, Hanna Thorwald é uma construção discursiva do protagonista, uma espécie de protótipo da esposa rabugenta que limita e importuna seu marido. Sua voz é um baixo eco que ouvimos a partir do ponto de escuta de Jeff, sem podermos discernir seu timbre, suas falas ou qualquer característica singularizante. Após cerca de 30 minutos de filme, ouvimos um grito feminino estridente, último vestígio da existência da personagem em vida, que passará ao status de MacGuffin[77] da trama.

A personagem de Hanna, apesar de invisível, é mais presente que qualquer outra. Sua presença se faz sentida enquanto fio-condutor do filme como um todo. A consequência última dessa mútua dependência entre personagem e narrativa é que o espectador, tanto quanto Jeff, anseia pela materialização do cadáver de Hanna Thorwald - ou ao menos, de uma comprovação de sua existência material. É tal morbidez que parece preocupar Hitchcock enquanto contador de histórias. Na raiz do personagem cinematográfico está a maleabilidade da figura humana dentro do universo fílmico. Num misto de conceito, imagem e som, o personagem pode ser desmembrado em componentes diversos. É aqui, inclusive, que reside o humor sombrio de muitos de seus filmes, com seus constantes trocadilhos e jogos de palavras. Um exemplo é quando Thorwald confessa ter esquartejado sua esposa, e Stella, enojada, diz que "não quer tomar parte alguma disso". O personagem, tal qual um cadáver, pode ser mutilado em partes menores a serem espalhadas pela obra. Do momento que Hanna desaparece enquanto figura visível, duas forças passam a competir pela confecção de sua imagem: a frágil e instável narrativa construída por Jeff, e a história "canônica" contada por Lars Thorwald, e secundada pelo detetive Doyle. Em maior escala, é esta disputa que determina o estatuto do próprio filme. Caso Jeff supere os entraves de seu ponto de vista limitado e comprove o assassinato que ele crê ter ocorrido no apartamento vizinho, *Janela indiscreta* será inequivocamente um suspense hitchcockiano, um filme que atende a convenções de gênero e cuja razão de ser da narrativa é auto-evidente - isto é, há de fato algo que nos interesse em acompanhar as conjecturações de um bisbilhoteiro de meia-idade

[77] Um MacGuffin é um objeto que mobiliza a narrativa, normalmente o estopim inicial ou ponto de destino na trajetória dos personagens principais. Hitchcock foi um dos principais disseminadores do conceito, como pode-se ver em sua entrevista com François Truffaut: "[...] o MacGuffin é o termo usado para cobrir todo esse tipo de coisa: roubar planos ou documentos, ou descobrir um segredo, não importa o que é. E os lógicos estão errados em tentar descobrir a verdade do MacGuffin, já que o ponto não é esse. A única coisa que realmente importa é que, no filme, os planos, documentos ou os segredos devem parecer ser de importância vital para os personagens. Para mim, o narrador, eles não têm importância alguma." (TRUFFAUT, 1985, p. 138)

confinado em seu apartamento. Entretanto, se a versão de Thorwald se apresentasse como a verdade, o que seria da narrativa? A trama se desintegraria, perderia sentido, e conduziria a questionamentos sobre a própria legitimidade de um filme comercial de altíssimo orçamento em que "nada aconteceu".

Em *O vento nos levará*, Kiarostami leva às últimas consequências essa afinidade entre personagem e narrativa, e sobretudo esse impulso mórbido que havia constituído a obsessão de personagens hitchcockianos como Jeff. A anciã centenária, por cuja morte Behzad anseia, em momento algum se apresenta enquanto figura visível. Ela é, similarmente a Hanna Thorwald, a própria negação da visão, fato que parece ser simbolizado pela janela fechada contra a qual o olhar curioso do protagonista colide logo ao início do filme (Figura 27). A senhora também é, em certo sentido, um MacGuffin, um objeto de desejo que mobiliza o enredo. Uma vez morta, o ritual fúnebre poderia ser fotografado, capturado em forma visível e fixado pela eternidade. E a relação da imagem com seu modelo é também uma relação mórbida: signo presente de um objeto ausente, a imagem concretiza sua função representativa na medida em que a tomamos por algo que não ela mesma. Em se tratando da imagem figurativa de natureza fotográfica, a tomamos pelo objeto que lhe serviu de modelo, o qual ela substitui. *O vento nos levará* literaliza uma relação a princípio simbólica, tornando a morte uma condição de fato necessária para a fabricação de imagens.



Figura 27 - Abbas Kiarostami. *O vento nos levará*, 1999.

O que muitas vezes é apontado como esvaziamento narrativo no cinema de Kiarostami pode ser repensado, nestes termos, como uma expansão conceitual da narratividade cinematográfica. Como afirmamos anteriormente, a recusa a atribuir forma visual à personagem em torno da qual gira a suposta narrativa central do filme força o protagonista a voltar seus olhos para todos os eventos que antes lhe pareciam desinteressantes

segundo a lógica convencional da contação de histórias. É este o espírito da maioria dos filmes de Abbas Kiarostami, nos quais o processo de busca parece ser mais importante do que a descoberta. Sabemos pouquíssimo sobre Badii em *Gosto de cereja* ou Behzad em *O vento nos levará*. Jamais vemos os atores mirins que o protagonista de *Vida e nada mais* busca, assim como o pequeno Ahmad, de *Onde fica a casa do meu amigo?*, nunca de fato encontra a casa de Mohammad. O universo diegético adquire tamanha riqueza de detalhes que a noção de personagem ficcional parece necessitar ser fragmentada.

Badii, após uma longa jornada a fim de tirar a própria vida, se deita na cova e é tragado pelas sombras, antes de retornar como uma forma dúbia, a do corpo do ator Homayoun Ershadi, que agora entendemos representar a si mesmo. Há uma ruptura entre o tema do suicídio e a figura do personagem, num impactante descortinamento do efeito-ficção. O martírio existencial da opção entre vida e morte perde seu ponto de ancoragem na impressão de autonomia do personagem ficcional. É, portanto, a própria ilusão de personalidade que é revelada por essa passagem do registro fictício para o documental. Até então, o protagonista já carecia de diversos traços necessários para a configuração de uma identidade singular: informações sobre seu passado, sua vida, seu trabalho ou família, suas ambições, gostos e desgostos. Mesmo o estilo de interpretação de Homayoun Ershadi é francamente opaco, estóico, com uma baixíssima expressividade facial e corporal. Ao movimento perpétuo do carro se contrapõe o jeito estático e quase cadavérico do protagonista, um quase-morto perambulando pelo mundo dos vivos.

E se o enredo do filme mantém o destino de Badii inconclusivo, sua morte é de certa forma confirmada pela separação entre o instrumento narrativo do personagem ficcional e a fisicalidade do corpo do ator. Sob uma ótica ocidental, esse breve epílogo poderia ser analisado a partir da noção literária de "estranhamento", concebida por Viktor Chklovski[78], ou do conceito teatral de "efeito de distanciamento", teorizado por Bertolt Brecht[79]. Kiarostami já abordou em entrevista a questão do descortinamento ficcional, porém a partir de uma referência de sua própria cultura:

> Eu encontrei distanciamento no Ta'zieh (o tradicional teatro popular representando a visão xiita do assassinato de Imam Hossein, filho de Maomé, pelo tirano Yazid, a qual é interpretada todo ano no aniversário do evento)... Esse ano eu fui a uma vila próxima a Teerã para assistir ao Ta'zieh… no momento em que Yazid deveria decepar a cabeça de Imam Hossein, lhes foi servido chá, e Yazid assentiu com a cabeça para que o seu fosse colocado ao seu lado enquanto ele prosseguia com a

[78] CHKLOVSKI, *A arte como procedimento*, 1976.
[79] Do alemão *Verfremdungseffekt*, por vezes também traduzido como "efeito de alienação", ou "efeito de desilusão". A respeito deste conceito, ver: BRECHT, *Alienation Effects in Chinese Acting*, 1966.

> decapitação. Essas coisas realmente me ajudaram. Eu vi como nada podia afetar essa cena. Por exemplo, um leão, que era interpretado por um homem muito velho vestindo pele de leão, ficou cansado e foi se deitar sob a sombra de uma rocha. Ele começou a fumar um cigarro. Um leão fumante. Eu não vi ninguém rir disso. Ele podia ser o leão e não ser o leão. (KIAROSTAMI apud ORGERON, Op. cit., 2008, p. 191).

Essa ambiguidade representativa está no cerne não apenas do epílogo em vídeo de *Gosto de cereja* mas de boa parte da filmografia de Kiarostami. Há um princípio de incerteza na relação entre ator, imagem e personagem. Em muitos casos essa indefinição pode ser negligenciada quando se atribui significado preciso à forma visível, sobretudo dentro de uma lógica ocidental de representação clássica, pautada pela absorção do espectador na construção da diegese. O caso do Ta'zieh mencionado por Kiarostami revela toda uma outra gama de convenções culturais que podem entrar em jogo na acepção do conteúdo figurativo de uma obra dramática. Enquanto acende um cigarro, como o leão do Ta'zieh, "Homayoun Ershadi, o ator interpretando o senhor Badii, é e não é o senhor Badii"[80].

Vertigo, por sua vez, é a obra quintessencial de Hitchcock no tocante à separação entre corpo e imagem, personagem e figura. Para Scottie, Judy é apenas um corpo repleto de traços que a distinguem da imagem perfeita de Madeleine. Apesar da aura de Madeleine ser complementada pelo retrato de Carlotta, seu processo de transformação não é tanto pictórico quanto escultural. Como num bloco de mármore bruto, a forma ideal já existe potencialmente em seu interior. O que Scottie busca fazer, tal qual um escultor, é tão somente depurá-la de tudo que não pertence à ideia de Madeleine: as vestes, a cor do cabelo, o penteado. Ao colocar o colar de rubis, entretanto, Judy atinge a mimese perfeita. É justamente alcançando a reprodução completa da imagem de Madeleine que Scottie se dá conta de que esta é impossível, e sua concretização só pode ser explicada se corpo e imagem se fundirem em definitivo: Madeleine e Judy são, enfim, uma só. Tudo aquilo que tornava Madeleine Elster uma personagem é, neste momento, separado de sua aparência. Seu parentesco com Carlotta Valdes, seu casamento com Gavin Elster, e mesmo sua morte - que a consolidara como ideal eternamente inalcançável - se revelam fabulações criadas para que sua figura adquirisse algo de distintivo, e mesmo perene.

Em famoso ensaio, Erich Auerbach realiza uma longa historiografia filológica da palavra latina *figura*, analisando como ela adquiriu os significados que lhe são geralmente atribuídos - aparência e forma plástica, mas também a semelhança entre original e cópia. De modo geral, *figura* se tornou o termo preferido para condensar de forma equânime os

[80] ORGERON, Op. cit., p. 192

significados acima mencionados, em oposição a outros vocábulos de sentido semelhante, como *effigies*, *imago* e *forma*:

> A importante passagem da forma para sua imitação, da imagem original para a cópia, pode ser mais bem apreendida no passo que trata da semelhança das crianças com seus pais, da mistura de sementes e da hereditariedade: das crianças, que são "*utriusque figurae*" [que tem a aparência de um e outro] do pai e da mãe, que frequentemente reproduzem "*proavorum figuras*" [a fisionomia dos ancestrais], e assim por diante - "*inde Venus varias producit sorte figuras*" [então Vênus dá à luz fisionomias de variado tipo]. Aqui se mostra como o jogo entre imagem original e cópia só pode realmente se concretizar com *figura*; *forma* e *imago* estão por demais ligados a um e outro sentido. *Figura* é mais sensível e movente do que *forma* e preserva o que é próprio do original de modo mais puro do que *imago*. (AUERBACH, *Figura*, 2024, p. 48)

Mais do que a forma sensível do original ou sua imitação pela réplica, a figura é a sobreposição de um e outro. Ela é o que liga a cópia ao modelo sem lhes atribuir, no entanto, qualquer ordem de precedência. O detalhe flagrado por Scottie, que simultaneamente consolida e desmancha o elo entre Carlotta, Madeleine e Judy, tem como corolário a contradição entre ficção e figuração. Pois afinal, quem é figurado pelo filme ficcional? O conjunto de razões e proporções construídos pela perspectiva geométrica sem dúvida dotam a imagem de uma semelhança visual com seu referencial, o ator diante da câmera. O movimento aparente e o som síncrono lhe conferem uma impressão de autonomia, quiçá de vida própria. Entretanto, não é exatamente o ator que cremos ver na tela, mas o personagem - algo confeccionado a partir dele mas que está, ao mesmo tempo, além dele. É ponto pacífico que o grande problema teórico que *Vertigo* suscita a respeito da representação e do ponto de vista advém do fato de Kim Novak interpretar duas personagens a princípio distintas, para então revelar, no seio da própria narrativa, o próprio trabalho de duplicação aparente desenvolvido a partir da fisicalidade de um único corpo. O filme mobiliza a densidade semiológica da noção de personagem, entre matéria física e matéria expressiva, corpo humano e corpo imagético. A crise do ponto de vista é, portanto, transdiegética. Trata-se de um movimento pendular entre ao menos duas acepções do personagem: como pessoa (ilusão antropomórfica) ou figura (elo instável entre o original e sua cópia).

De igual modo, esta intrigante polissemia representativa do personagem cinematográfico constitui a preocupação estética central de *Cópia fiel* (*Copie conforme*, 2010), de Abbas Kiarostami. No que pode ser considerado o primeiro filme inteiramente ocidental do diretor iraniano, nos deparamos com uma história a princípio simples, em que dois supostos desconhecidos saem num primeiro encontro. A trama, contudo, gradualmente adquire níveis maiores de complexificação narrativa, superpondo camadas interpretativas e

diferentes artifícios metarreflexivos. James Miller (William Shimell) é autor de um livro de mesmo título que o filme, e está em Toscana para o lançamento de sua recente tradução italiana. Durante a apresentação de James, uma personagem interpretada por Juliette Binoche lhe deixa seu número de telefone, e sai às pressas a pedido de seu inquieto filho adolescente. Já no primeiro plano, Kiarostami lança mão da auto-referência cinematográfica, aliada ao que virá a ser a base do discurso reflexivo do filme. Ao enquadrar uma mesa com dois microfones, dois assentos vazios, e um exemplar do livro *Copia conforme* voltado para o que imagina-se ser uma platéia (Figura 28), é demarcado explicitamente o lugar do público, e o lugar de uma instância que lhe apresentará a obra. Apesar da sobriedade composicional do plano, trata-se inequivocamente de uma forma de interpelação, tipo de estratégia que "marca o lugar onde um enunciatário é reconhecido e instalado, onde uma função une-se a um corpo e deste modo define o comportamento e o perfil da figura conhecida como espectador"[81].



Figura 28 - Abbas Kiarostami, *Cópia fiel* (Copie Conforme), 2010.

Mencionamos ao longo desta dissertação os diversos protagonistas que funcionam como duplos do próprio Abbas Kiarostami, desestabilizando a ilusão representativa ficcional, como Bhezad em *O vento nos levará* ou o diretor em *Através das oliveiras*. O caso de James em *Cópia fiel* não é diferente, sobretudo se considerarmos elementos contextuais a respeito da obra. É a primeira vez que o diretor iraniano roda um longa-metragem seu na Europa[82], e está acompanhado de uma equipe quase inteiramente europeia. Seu protagonista masculino é estrangeiro - um inglês -, de passagem pela Itália para divulgar uma tradução de seu trabalho.

[81] CASETTI, Op. cit., 1998, p. 25

[82] Kiarostami já havia gravado na Europa anteriormente, em seu segmento do filme antológico *Tickets* (2005), co-dirigido ao lado de Ermanno Olmi e Ken Loach. Entretanto, *Cópia fiel* é o primeiro longa-metragem ficcional inteiramente de sua autoria a ser rodado fora do Irã.

Nos filmes anteriormente citados do diretor, o contexto social do Irã sempre foi um elemento chave. Fosse na abordagem de eventos marcantes, como o já mencionado terremoto de Manjil-Rudbar de 1990, ou na citação de versos da poesia persa - ubíqua na cultura iraniana[83] -, uma certa historicidade cultural e política sempre encontrou meios de penetrar em suas obras. Filmando, entretanto, longe de sua terra natal, com diálogos em línguas estrangeiras (francês e inglês), o personagem de um autor estrangeiro que buscou justamente *traduzir* suas reflexões é sintomático. Recontextualizando sua retórica metacinematográfica para Toscana, "berço da perspectiva linear, na região em que, seis séculos antes, a pintura ocidental fizera do quadro uma janela"[84], Kiarostami efetivamente traduz seu pensamento para uma lógica ocidental, porém não sem redobrar esse exercício por meio de uma autoconsciência formal. Em determinado momento de seu discurso, o personagem principal afirma: "Ter meu trabalho reconhecido pelos compatriotas de Michelangelo e Leonardo Da Vinci é algo como um elogio, e sou muito grato por isso". Não é preciso muito esforço para reconduzir tal colocação para o próprio Kiarostami - àquela época, figura já cativa nos principais festivais cinematográficos europeus.

A história segue com os dois protagonistas saindo num encontro para discutir a hipótese do livro de James, que propõe que uma cópia de uma obra de arte possui tanto valor para um observador quanto a original. A própria ideia de uma originalidade absoluta é posta em xeque pelo personagem ao apontar que uma pintura, por exemplo, sempre parte da reprodução de um modelo, ou, no mínimo, de uma ideia ou conceito do artista. Podemos dizer que, a partir da perspectiva desse personagem, deveríamos abandonar a ideia de produção artística, e pensarmos em contínuas reproduções. Enquanto passeiam de carro, seus diálogos engatam decisivamente no discurso sobre reprodutibilidade. Após uma tentativa falha de James contar uma piada sobre um náufrago que pede três garrafas de Coca-Cola a um gênio da lâmpada, os personagens mencionam as representações deste refrigerante em obras de Jasper Johns e Andy Warhol (Figura 29). Se num primeiro momento o filme aborda o que pode ser entendido como o ato inaugural da reprodução artística - uma cópia baseada num modelo real -, aqui ele aponta para o paroxismo da reprodutibilidade, tal como trabalhado pelas experiências do movimento *pop art*. Para um olhar inserido nos hábitos e convenções da sociedade de consumo, a impressão causada pela pintura bruta e impessoal de

[83] "Poesia é tão popular entre iranianos que muitas pessoas analfabetas memorizam versos de Hafiz, Khayyám, e Rumi. Existe uma tendência entre artistas iranianos de adotar uma linguagem poética em seus trabalhos. Não está longe da verdade afirmar que a verdadeira cultura, história, espírito e identidade dos iranianos estão capturados na forma de poesia." (SAEED-VAFA, *Contemporary film directors: Abbas Kiarostami*, 2018, p. 61)
[84] OLIVEIRA JUNIOR, Op. cit., 2016, p. 229

uma garrafa de Coca-Cola é de não aparentar ser uma obra de arte[85]. Caberia à atitude mental do observador, ao seu investimento num determinado regime perceptivo, o trabalho de atestar o valor artístico - quiçá único? - de um objeto do mundo cotidiano marcado por uma quantidade imensurável de duplicatas oriundas da serialização industrial.



Figura 29: Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962, 210.2 × 145.1 cm, Nova Iorque, Whitney Museum.

Em meio a uma relativização das dicotomias entre verdadeiro e falso, cópia e original, Kiarostami acaba abordando dois movimentos artísticos tão histórica e ideologicamente incongruentes como o Renascimento e o *pop art*. Cerca de seis séculos separam estes dois capítulos da história da arte ocidental; contudo, o discurso mobilizado pela obra parece ansiar pelas incógnitas aqui presentes. Se a narrativa kiarostamiana tem como traço distintivo estruturas lacunares, que o próprio diretor justifica como um método para instigar o espectador, - estratégia que Jean-Claude Bernardet chama de "estética relacional"[86] - não seria de todo absurdo pensar que o vão historiográfico deixado entre o Quattrocento e o século XX almeje também ser preenchido pelo público - ou sirva, no mínimo, para inquietá-lo. O rigor conceitual não parece ser uma preocupação para o pensamento ensaístico desenvolvido pelos personagens do filme, mas tão somente o efeito estético particular de uma obra sobre o olhar do observador. Já discutimos previamente como o sistema de representação em perspectiva geométrica constrói seu espaço, tomando o plano do quadro como uma secção da pirâmide visual estabelecida pelo ponto de vista de um observador

[85] INDIANA, *Andy Warhol and The Can That Sold the World*, 2010, p. 82
[86] BERNARDET, Op. cit., 2004, p. 52

descorporificado. Fundamental para o debate sobre a perspectiva renascentista é a noção de "forma simbólica" que Erwin Panofsky adota em seu texto seminal[87], não tanto pelas incongruências que o autor crê existirem entre a *perspectiva artificialis* e a visão humana, mas principalmente por compreender que ela é fruto de uma cultura e ideologia particulares à época de seu desenvolvimento. Como qualquer sistema de representação, ele é estruturado por uma corrente de pensamento, cuja episteme, neste caso, atribui primazia à racionalidade matemática como método de compreensão da realidade.

No *pop art*, por sua vez, a condição *sine qua non* do estatuto de um objeto como arte é a sanção do olho que a contempla. De modo geral, o movimento encabeçado por Warhol, Lichtenstein, Johns, Rauschenberg e outrem se debruçou sobre o rápido desenvolvimento industrial da sociedade americana no período pós-guerra, no qual uma aporia teria se instalado na semiose dos objetos, obscurecendo a fronteira entre signos e *commodities*[88]. O estatuto das imagens teria sido conspurcado por um "impulso geral de pictorializar"[89], em que o olhar espectatorial é arrebatado por uma profusão de reproduções imagéticas, e toda figura pode ser replicada, fetichizada, consumida. A provocação de Kiarostami a respeito de cópias e originais se ancora, deste modo, nessa figura historicamente dinâmica, figura múltipla do espectador; em última instância, é sempre ele o horizonte de qualquer representação.

Em se tratando da representação cinematográfica, a capacidade do olhar espectatorial de modular o objeto representado, concebendo-o de diferentes formas a depender de suas intenções, foi definida pelo teórico Francesco Casetti como um processo de "aspectualização".[90] Segundo o autor italiano, se o olhar receptivo "pode apreender a cena em toda sua autonomia e disponibilidade, ele também pode jogar com a distância que existe entre essa cena como objeto analisável e como momento de análise".[91] Existem basicamente quatro níveis de aspectualização tipificados por Casetti: dimensão, ordem, limites e status. Não nos demoraremos em todas estas categorias - mesmo porque as três primeiras possuem razoável semelhança qualitativa entre si -, mas nos concentraremos nesta última, que é extremamente pertinente para os objetos de análise desta seção da dissertação. O estatuto do objeto fílmico pode variar de acordo com a recepção da dimensão representativa, podendo ser feita diretamente - tomando a realidade diegética como mundo observável autônomo -, ou indiretamente - reconhecendo o gesto constitutivo do filme, as marcas de sua enunciação.

[87] PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, 1993
[88] FOSTER, 2012, p. 13
[89] Ibid.
[90] CASETTI, Op. cit., p. 64.
[91] Ibid.

Estamos lidando essencialmente com a capacidade do espectador de transitar entre regimes de transparência e opacidade, respectivamente.

A cena chave de *Cópia fiel* é um convite incontornável a esse devir conceitual: após apresentar a James a cópia de uma pintura, que por séculos foi creditada como original, a personagem de Binoche o leva a um café. Lá, o escritor sai para atender um telefonema, e a barista comenta com a protagonista sobre como ele parece ser um bom marido para ela. Sem objetar, a personagem principal dá sequência à conversa, inclusive comentando sobre os trejeitos do homem, e dando detalhes do suposto dia em que se casaram. Quando James volta, a personagem de Binoche lhe explica a confusão da atendente, e diz que decidiu não corrigi-la, o que momentaneamente sana as dúvidas que pudessem ter se imposto ao espectador sobre a relação entre eles. Saindo da cafeteria, os dois começam a discutir seu relacionamento como se fossem casados há quinze anos, e logo as relações se embaralham novamente: os personagens se entregaram a um jogo representativo ou estamos definitivamente diante de outra temporalidade narrativa? Como pode um espectador continuar emocionalmente investido na ação dramática diante de tantas incertezas? A resposta parece residir no discurso que vinha permeando o filme desde seu primeiro plano, de que pouco importa se estamos diante de um original ou uma cópia. Se na cena "[a]s fronteiras entre ator, personagem e personagem dentro da personagem são dissolvidas" é principalmente pelo elo sensível manifesto em suas fisicalidades. Ainda vemos as mesmas réplicas imagéticas de Juliette Binoche e William Shimell, porém as pessoas ficcionais a que elas servem são decididamente distintas daquelas que observávamos outrora.

Também não foi por mero acaso que até aqui citamos a protagonista feminina apenas como "personagem de Juliette Binoche"; no filme, a mulher de fato não possui nome. Se o relacionamento do casal passa a ser a principal incógnita da história, por que apenas o homem possui nome e sobrenome? Há uma clara assimetria na relação entre os dois, e essa não-nomeação faz a dúvida central pender muito mais para o lado da mulher. Seria ela a esposa de James ou sua amante - ou para retomar os motivos centrais do filme, seria ela a original ou apenas uma cópia? Algumas pistas parecem indicar essa segunda possibilidade: o questionamento do filho da personagem sobre ela não querer o sobrenome dele no autógrafo; as constantes ligações de telefone de James, que pode estar falando com sua verdadeira esposa; o fato de o personagem ter a obrigação de tomar o trem das nove horas ao fim do filme, provavelmente para voltar à sua família. Faltam peças para que o quebra-cabeça seja resolvido, restando a dúvida provocativa que atravessa quase toda a obra de Kiarostami: se um filme mente para o espectador ao fazê-lo crer que os atores são pessoas diferentes deles

mesmos, quantas vezes os espectadores não mentem para si e para os outros no xadrez social das aparências?

Depois de saírem do café, os protagonistas passam um considerável tempo discutindo e caminhando pelas ruas de Toscana, até decidirem parar para almoçar num restaurante. A cena não é menos crucial do que a da cafeteria, e introduz, aliás, novas complicações. Enquanto James tenta pedir um vinho ao garçom, a personagem de Binoche vai ao banheiro se maquiar. Posicionando-se frontalmente tanto em relação ao espelho quanto à câmera, a personagem passa batom e coloca um par de brincos (Figura 30), retomando o esquema formal do plano-espelho de *O vento nos levará* (Figura 10).



Figura 30: Abbas Kiarostami, *Cópia fiel* (Copie conforme), 2010.

Behzad fazia a barba, Binoche se maquia; à objetividade geométrica da imagem especular se somam gestos de capricho cosmético. O dispositivo do plano-espelho, em que a superfície refletora se confunde com o próprio plano do quadro, redobra o trabalho de copiagem próprio da imagem figurativa. No momento, entretanto, que o modelo duplicado pelo reflexo é reconfeccionado, a plasticidade da forma humana ganha preeminência. De uma ação corriqueira como se olhar no espelho e ajustar algum detalhe fora do lugar ou aprimorar alguma característica emerge a consciência do corpo como campo de trabalho estético, uma superfície a ser tingida, raspada, coberta ou exposta. Não são apenas os personagens desprovidos de figuração de Hitchcock e Kiarostami que jogam com o limite da expressão visível do universo diegético, mas também estes personagens opacos, recobertos de adornos, sejam eles da ordem da matéria ou da ideia. O labor estético de que são passíveis os modelos físicos dos personagens reflete a própria fabricação de suas constituições interiores: Judy mente para Scottie ao se passar por uma versão fabricada de Madeleine, mas também mente novamente ao fingir não ser Madeleine; Behzad mente para o povo do vilarejo dizendo ser

um engenheiro de telecomunicações; A personagem de Binoche parece mentir para si ao se passar pela mulher de James. A ideia informa a matéria, separando figura e pessoa. A efígie à qual atribuímos propriedades vitais é destituída de seu valor de unicidade, e passa a ser uma espécie de modelo transferível, um mero invólucro epitelial para o espírito enigmático do personagem; enigmático porque construído, maleável, e carente de verificabilidade empírica.

Daí parece advir o recorrente tema dos corpos sem vida - humanos ou não - ao longo das filmografias de Hitchcock e Kiarostami. A morte, separação da carne e do espírito, é o subterfúgio perfeito para divorciar a forma humana da personalidade ilusória que lhe é atribuída pela narrativa. Lembremos do cadáver de David em *Festim diabólico*, centro gravitacional de uma elaborada *mise en scène* baseada no uso de planos-sequência. Uma consideração um tanto sórdida, porém não irrelevante, à respeito da duração "em tempo real" do filme é a ação do tempo sobre o corpo do morto, que em breve entraria em estágio de putrefação e deixaria de ser um elemento inconspícuo para os convidados. *O terceiro tiro*, por sua vez, é uma macabra comédia inteiramente centrada num homem que é encontrado morto na floresta perto de uma cidadezinha rural em Vermont, e com o qual ninguém sabe o que fazer. Cada personagem demonstra uma reação diferente ao se deparar com o defunto de Harry Worp: um caçador se sente culpado, e tenta esconder o corpo achando ter sido ele quem o matou por acidente; um mendigo se aproveita da situação e lhe rouba os sapatos; uma mulher cai na gargalhada ao ver que o falecido é seu ex-marido, que a havia abandonado alguns meses antes. Carente de vitalidade, o corpo pode ser convertido em um objeto cênico como qualquer outro, quer uma peça de mobília ou, muito literalmente, um peso morto.

Lembremos também que os dois últimos filmes da Trilogia de Koker, *Vida e nada mais* e *Através das oliveiras*, se dão sobre os escombros da tragédia de Manjil-Rudbar. Não apenas a ruína é uma imagem mortuária, que nos permite "encontrar um tempo passado através da consciência da história que [nos] separa no presente"[92], mas ela é também uma espécie de mausoléu a céu aberto, onde estão guardados os corpos daqueles que tiveram seus tempos interrompidos. E ainda assim, o pequeno Puya de *Vida e nada mais* saltita entre pedras e detritos, fazendo da brincadeira uma reanimação do espaço arruinado. Já o personagem de Bagheri em *Gosto de cereja* - único que parece conseguir dissuadir o desejo suicida de Badii - é um taxidermista. A contradição é auto-evidente para o olhar ocidental: o sentimento de esplendor da vida é recuperado por um homem cujo trabalho consiste, justamente, em conferir beleza plástica à morte. Na cultura persa, entretanto, tal dialética é

[92] HABIB, *L'attrait de la ruine*, 2011 p. 8

comum, sendo tema, por exemplo, do poema de Forugh Farrokhzad que dá título ao último longa-metragem de Kiarostami no século XX, *Bād Mā Rā Khāhad Bord* (O vento nos levará). A seleção deste texto como base para o sentimento geral de aquiescimento diante da morte casa perfeitamente com as reflexões metaestéticas do filme, como podemos observar nestes versos: "Um momento / E então nada / A noite estremecendo além desta janela / A terra / Algo desconhecido observando você e eu / Além desta janela"[93]. Este pequeno excerto esbanja elementos e motivos profundamente cinematográficos: movimento e estase, um alhures desconhecido, um observador invisível, uma janela separando dois domínios. A ideia de um olhar que sobrevive aos homens não é tanto um motivo de temor, mas de reconforto, uma sublime onividência *post mortem*.

Afinal, uma das muitas funções potenciais da imagem é fixar a forma visual das coisas, resistindo ao defenestramento pela passagem do tempo. Vale mencionar, por exemplo, que *imago*, origem latina de "imagem", designava a máscara mortuária de gesso ou cera utilizada nos funerais da Roma antiga, preservando a aparência que o morto teria tido em vida[94]. Nos afastando de uma teleologia da representação mimética ocidental, podemos lembrar, igualmente, que "[a]s primeiras imagens individualizadas de seres humanos foram as estelas votivas, sem virtude analógica, [...] nascidas da necessidade de dar fim aos mortos (de não ser contaminadas pela morte)"[95]. Conciliação entre o homem e a mortalidade, a imagem atesta a existência prévia de algo ou alguém - e assim, a prolonga. Este é o princípio de uma dimensão simbólica da feitura imagética que desemboca, nos exemplos supracitados, nos temas do sagrado e do sublime.

Estes não são, contudo, os únicos sentidos atribuíveis ao elo íntimo entre imagem e morte, tendo o surgimento do cinema na Europa oitocentista sido precedido, por questão de poucos anos, por formas de espetáculo incorrigivelmente tétricas. Foi o caso da *salle d'exposition* do necrotério de Paris, que se tornou uma das principais fontes de entretenimento da cidade nos últimos anos do século XIX. Em exposições gratuitas, duas filas de cadáveres eram exibidas em lajes de mármore atrás de uma grande janela de vidro com cortinas verdes ao lado. Sendo o necrotério uma instituição municipal, o objetivo inicial da *salle d'exposition* era possibilitar o reconhecimento de cadáveres não identificados. Atraindo, entretanto, multidões de até 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados, matérias sobre as exposições de cadáveres no necrotério de Paris foram rapidamente

[93] KARIMI-HAKKAK (org.), *Remembering the Flight: Twenty Poems by Forugh Farrokhzad*, 2004, p. 25
[94] LEAL, *A encarnação monstruosa: um problema de figuração*, 2021, p. 8
[95] AUMONT, *À quoi pensent les films*, 1996 p. 43

incorporadas aos *faits divers* dos jornais populares, rubrica destinada a notícias sensacionalistas com grande quantidade de detalhes sórdidos. O rápido crescimento da imprensa na Paris fim-de-século foi fundamental para impulsionar o sucesso das exposições, que por sua vez retroalimentava o jornalismo sensacionalista:

> A *salle d'exposition*, suas cortinas, as filas do lado de fora, os cadáveres vestidos e sentados em cadeiras e as ilustrações dos jornais garantiam que a realidade aí fosse reapresentada, mediada, orquestrada e espetacularizada. Em parte um resumo visual da palavra impressa, o necrotério transformou a vida real em espetáculo até ser finalmente fechado para o público em 1907 - um ano com frequência considerado um divisor de águas entre os historiadores de cinema e que na França foi marcado, em particular, por uma proliferação de instituições dedicadas exclusivamente ao cinema. O público, ao que parece, havia mudado da *salle d'exposition* para a *salle du cinéma*. (SCHWARTZ, *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema* [...] In: CHARNEY; SCHWARTZ, 2004 , p. 343)

A superposição dos públicos do necrotério e do cinematógrafo na Paris do fim do século XIX é sintomática de um possível ponto de contato entre a imagem em movimento e a plastinação, prática de enfeitar e exibir cadáveres humanos. O cinema, modalidade artística homócrona - isto é, que possui duração própria - constrói seu tempo em dois momentos, um analítico e outro sintético. A análise consiste em seccionar o movimento real em unidades menores, que são os quadros estáticos que se imprimem em cada fotograma individual - ou cada *frame*, no caso da gravação digital. A síntese, por sua vez, restitui a impressão de movimento no momento da projeção, pela reprodução sucessiva dessas unidades estáticas a uma taxa mínima de um quadro a cada um vinte e quatro avos de segundo. A figura do corpo inanimado, cuja característica principal é a estase, remete a esse primeiro trabalho do cinema sobre a temporalidade real, da decomposição analítica que efetivamente destitui seus modelos de vida, somente os reanimando num segundo momento.

Tal como no estudo da anatomia, o corpo pode ser plastinado pelo cinema, não apenas pelo trabalho com o tempo, mas também por sua capacidade de segmentá-lo através de diversas operações, como a decupagem, o enquadramento e o movimento de câmera. É o que testemunhamos muito concretamente na enigmática sequência de créditos iniciais de *Vertigo* (Figuras 31 a 34). Após uma tela preta, surge o canto esquerdo inferior do rosto descorado de uma mulher anônima. Um movimento lateral da câmera enquadra sua boca, que mexe seu lábio superior no mesmo instante que a hipnótica e inquietante música de Bernard Hermann atinge um breve ápice, e o nome de James Stewart aparece na tela. Um movimento para cima enquadra seus olhos, que viram para um lado e então para o outro, e a trilha sonora explode novamente quando surge o nome de Kim Novak. Um deslizamento da câmera para a

esquerda encerra o quadro sobre o olho direito da mulher, onde aparece o título do filme e uma espiral que cresce lentamente, como se saísse das profundezas do globo ocular, até ocupar a tela inteira.

O parcelamento aqui empregado sobre a fisionomia feminina é metódico, estudado e, muito literalmente, analítico. Ele separa o rosto em porções menores, fragmentos de uma face desprovida de personalidade, de cor, de vida. A história de uma mulher fictícia que morre e é ressuscitada através de sua figura - somente para morrer novamente -, é precedida por um rosto humano reduzido à sua pura aparência visível. Nada aqui nos remete à impressão de vitalidade e autonomia própria ao personagem de ficção. Cada movimento do rosto é efetuado de forma muito artificial, seguindo a deixa dos movimentos de câmera e da trilha sonora. Embora breve, a sequência é fundamental não apenas para erigir a atmosfera tenebrosa da obra - a música aqui cumpre um papel central -, mas, mais especificamente, para demonstrar um domínio rigoroso, quase científico, dos mecanismos de figuração da imagem em movimento.



Figuras 31 a 34 - Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

Percebemos, então, que a *fragmentação* e a *variação* são princípios fundamentais do ponto de vista no cinema. Espaço, figura e personagem só podem se concretizar a partir de um trabalho sintético já secundário, posterior ao desmembramento inerente à produção da imagem cinematográfica. A metáfora da morte - que, convenhamos, se manifesta frequentemente de forma literal -, é uma espécie de ferramenta conceitual que permite aos

filmes de Hitchcock e Kiarostami se remeterem à sua própria morfogênese imagética. Seu princípio norteador é o pareamento entre o corpo humano e o corpo do filme, ambos heterogêneos, construídos sob uma lógica *partes extra partes*.

Nesse sentido, um dos personagens mais emblemáticos do universo kiarostamiano é, certamente, o escavador de *O vento nos levará*. Quando Behzad dirige até o topo da colina para tentar obter sinal de celular, ele ouve um homem cantando nas proximidades, porém não vê ninguém. Seguindo o som da cantoria ele olha para baixo e se depara com uma cova, onde um homem trabalha sozinho. Com a câmera filmando em um plano médio paralelo ao chão, o homem não é visto, de modo que Behzad parece, de fato, conversar com uma pessoa invisível. O personagem é puro som desprovido de forma visível, um personagem acusmático[96]. Behzad aponta um objeto que está enfiado na terra e pede que o escavador o puxe, ao passo que o homem lhe arremessa um fêmur humano. O protagonista se impressiona com o tamanho do osso e o compara consigo mesmo (Figura 35), observando que a pessoa a quem ele pertencia devia ser muito alta. Rastro de uma vida passada, perdida, o fêmur é aqui absorvido pelo cinema como objeto cênico - Behzad, inclusive, faz o gesto despojado de coçar sua perna com o osso enquanto caminha de volta para seu carro. Ele é a evidência de que a vida continua, que o óbito não é um ponto final na história humana. Assim como o jovem Puya, Behzad caminha no presente sobre os restos do passado - que, apesar de morto, pode retornar, persistir.



Figura 35 - Abbas Kiarostami, *O vento nos levará* (Bād mā rā Khāhad bord), 1999.

[96] Conceito criado por Michel Chion, um personagem acusmático (ou *acousmetre*, em francês) é aquele cujo corpo ou boca não se encontram presentes na tela, de modo que a origem física de sua voz não é representada visualmente. (CHION, *The audio-vision*, 1994, pp. 129-131)

E por que não assombrar? Personagens que são apenas vozes, antepassados mortos, taxidermia… Todos os caminhos de nossa presente reflexão apontam incontornavelmente para *Psicose*. Verdadeiro filme-cadáver, a obra não apenas se excede em elementos mortuários mas também é, em sua própria forma, uma espécie de defunto do cinema clássico americano. Filmado em preto e branco e em razão de aspecto de 1.33:1 num momento em que a película colorida e o formato de tela larga já haviam se convencionado como o padrão de Hollywood e do próprio Hitchcock, *Psicose* é o fac-símile necrótico de uma forma fílmica em vias de se perder. São muitos os elementos que reiteram essa aura cadavérica do filme: a protagonista, Marion Crane (Janet Leigh), assassinada aos 46 minutos de filme; o balconista do motel aficcionado por taxidermia; a senhora Bates, voz opressora que vem do alto da mansão, cujo corpo nunca vemos senão de forma muito limitada, até descobrimos se tratar de mais um defunto. Assim como em *Vertigo*, há uma evidente paridade entre representação e ressurreição. Norman Bates (Anthony Perkins), que se passa por sua mãe própria como parte de um quadro psicótico, efetivamente a representa, recolhendo os traços evidentes que a tornam palpável e sensível enquanto personagem com vida: a voz, a roupa, a peruca.

A personificação é metaforizada no filme pelo processo de esquize mental, única forma verossímil de se acreditar que a psique e os desejos de uma pessoa podem ser transferidos, tal e qual, para um outro corpo que não o seu. Ao transitar entre sua própria personalidade e a de sua mãe, Norman sobrepõe dois planos de realidade distintos, dois pontos de vista mutuamente exclusivos. A suspensão da descrença implicada no processo de absorção ficcional é levada ao corolário do recalcamento da realidade, implicando sua completa substituição pelo plano fictício. Tal processo se manifesta muito claramente quando o rapaz leva até o porão o corpo de sua mãe - que ainda acreditamos estar viva -, para escondê-lo das pessoas que estão investigando o desaparecimento de Marion. Assim como o espectador é convencido de que Norman e Norma são duas pessoas distintas pela "posição da câmera que obscurece a leitura da ação e provoca o desequilíbrio cognitivo"[97], também o próprio vilão precisa suprimir um aspecto da realidade para assumir definitivamente o personagem de filho inocente. Tanto o cadáver de Marion Crane quanto o cadáver de Norma Bates são evidências da realidade taxidermizada por Norman. Mas apesar do esforço do assassino em mantê-las ocultas, elas retornam. Como o osso de *O vento nos levará*, produzido a partir do nada, do fora-de-quadro, elas emergem e trazem consigo a força de um passado que não pode ser apagado. "Antes do cinema, conheciam-se apenas a profanação de

[97] JOST: GAUDREAULT. *A narrativa cinematográfica*, 2009, p. 180

cadáveres e a violação de sepulturas. Hoje, graças ao filme, pode-se violar e exibir à vontade o único de nossos bens temporalmente inalienável. Mortos sem réquiem, eternos re-mortos do cinema!"[98]. E assim, numa coincidência fatal, Hitchcock e Kiarostami produzem duas imagens derradeiras consideravelmente aparentadas: o carro de Marion sendo içado do pântano e o osso sem dono arremessado por Behzad no rio (Figuras 36 e 37).



Figuras 36 e 37 - Alfred Hitchcock, *Psicose*, 1960 / Abbas Kiarostami, *O vento nos levará*, 1999.

O cadáver é uma espécie de metonímia de um tempo anterior, passado dos corpos e das imagens. No limiar entre "não ser mais" e "não ser ainda", os diretores assumem, *mutatis mutandis*, a espessura histórica da forma fílmica. As diferenças entre as imagens são, entretanto, sintomáticas. Um objeto é retirado e o outro é atirado. Um está envolto pelo lodo, o outro pela água límpida. Um faz um movimento retilíneo em direção ao antecampo, o outro rodopia em círculos. Um é puxado pela corrente, o outro pela correnteza. A autoconsciência

[98] BAZIN, *Morte todas as tardes*, In: XAVIER, 1983, p. 134

de Hitchcock passa por uma filosofia do acúmulo, do excesso. A história da arte que o precede é como uma ganga que envolve as obras. Se o cinema morreu tantas vezes, cada novo filme é a exumação de seus restos mortais, um perpétuo trabalho arqueológico de retorno ao passado. Kiarostami, por seu turno, abraça o devir das imagens. O osso que estava enterrado e esquecido é lançado de volta no fluxo da história humana. Como no rio de Heráclito, o homem que ali se banhou já não é o mesmo; foi reduzido a um fóssil, um vestígio - um índice, se quisermos. A forma plástica do corpo humano pode ser perecível; a beleza está no próprio tempo.

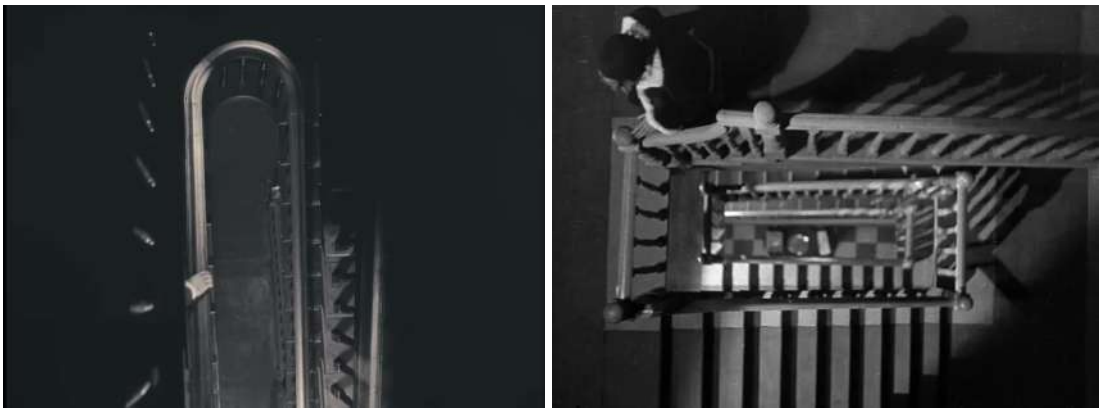
3. A espiral

Ao início de *Close-Up* (*Nemā-ye nazdīk*, 1990), de Abbas Kiarostami, o jornalista que pretende dar o furo na história de Hossein Sabzian acompanha a polícia até a mansão da família Ahankhah, tomando um táxi para não levantar suspeitas ao chegar no local. Seguindo o típico tema kiarostamiano do viajante perdido, os homens pedem direções a diversos transeuntes até encontrarem a casa, localizada ao fim de uma rua sem saída. Chegando lá, o jornalista entra na residência, enquanto os policiais esperam do lado de fora e conversam com o taxista. Após receberem um sinal positivo, os policiais também entram na casa para dar voz de prisão a Hossein, que estava se passando pelo famoso diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf e frequentando a cada dos Ahankhah, alegando que iria utilizar o imóvel como locação para seu próximo filme. O taxista manobra o carro, dando uma meia-volta e estacionando-o com a frente virada para a saída da rua. Ele sai do veículo e caminha a esmo, olhando a paisagem e os arredores. Um avião corta o céu produzindo uma trilha de fumaça. Sua atenção então se volta para uma pilha de folhas ao lado do carro, de onde ele colhe algumas flores. Acidentalmente, o homem derruba uma lata de aerossol que estava no meio da pilha. Ele olha a lata por um breve instante e então lhe dá um chutinho, fazendo com que ela role ladeira abaixo. Num único plano ininterrupto, vemos a lata lentamente descer a rua, sem sabermos exatamente até onde ela irá chegar. (Figura 38).



Figura 38 - Abbas Kiarostami, *Close-Up*, 1990.

O objeto inanimado passeia de maneira tão deliberada que parece adquirir vida própria e volição, até ir de encontro ao meio-fio e encerrar sua curta trajetória. Por alguns poucos instantes, matéria, vitalidade, tempo e movimento convergem num inesperado transe, do qual emerge o tema da espiral. Tal motivo visual e conceitual atravessa quase toda a filmografia de Abbas Kiarostami e Alfred Hitchcock, mobilizando metáforas sobre a circularidade, a repetição, e a própria economia gráfica da imagem em movimento. Os exemplos se proliferam de maneira quase exaustiva. Ainda no período silencioso, Hitchcock já empregava recorrentemente o plano zenital do corrimão espiralado de uma escada em filmes como *O inquilino sinistro* (*The lodger*, 1927, Figura 39) e *Chantagem e confissão* (*Blackmail*, 1929, Figura 40).



Figuras 39 e 40 - Alfred Hitchcock, *O inquilino sinistro*, 1927 / Alfred Hitchcock, *Chantagem e confissão*, 1929

Neste último, podemos recobrar a primeira imagem do filme: o primeiro plano da roda de um carro girando rapidamente, figura que se repetirá ao final do filme. Há também o

movimento circular da câmera que perscruta a vizinhança de Jeff ao início de *Janela indiscreta*, o qual se repetirá, igualmente, no encerramento da obra, numa espécie de recenseamento do novo *status quo* daquele microcosmo social. Essa pulsão circunvoluntória também está no cerne das deambulações automobilísticas kiarostamianas. Em *Vida e nada mais*, *Gosto de cereja* e *O vento nos levará*, a relação entre homem e paisagem se dá pelo rodeio, como se todo trajeto fosse apenas o segmento de uma grande rotatória. Filmados em plano geral, os carros substituem a forma humana por metonímia, onde a parte (o veículo) representa o todo (a presença humana no espaço geográfico, o antropoceno). Já em *Vertigo*, a espiral encontra o mais profundo desenvolvimento formal e conceitual de toda a filmografia de Hitchcock. Se cada um dos filmes que citamos até aqui dispõe de uma ou duas ocorrências desse motivo visual, *Vertigo* transborda formas espiraladas, todas estreitamente amarradas pelo nó existencial da mimese cinematográfica:

> *Um corpo que cai* tem um interesse particular, na medida em que, nesse filme, o mesmo *sinthoma* da espiral que nos atrai se repete e ressoa numa multiplicidade de níveis: primeiro com o motivo puramente formal da figura abstrata que emerge do grande plano do olho na sequência do genérico; em seguida como o caracol do cabelo de Carlotta Valdes, reproduzido no penteado de Madeleine; depois, como o círculo abissal da escada da torre da igreja; e, por fim, no famoso plano de 360° em torno de Scottie e Judy-Madeleine, que se abraçam apaixonadamente no decrépito quarto de hotel, e durante o qual o fundo se transforma no estábulo da Missão Juan Bautista, para em seguida nos fazer regressar ao quarto de hotel. Talvez este último plano forneça a chave para a dimensão temporal de *Um corpo que cai* - o ciclo temporal que se fecha sobre si mesmo, em que passado e presente são condensados nos dois aspectos do mesmo movimento circular que se reproduz indefinidamente. É essa ressonância múltipla de superfícies que gera a densidade específica do filme, a "profundidade" de sua textura. (ŽIŽEK, *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*, 2009, p. 83)

A recorrência sistemática dessa forma visual lhe confere uma dupla identidade conceitual. Primeiramente há a circularidade, que remete à ideia de repetição, um eterno retorno em que as imagens, os objetos e as cenas se reprisam quase que compulsoriamente. A história de amor, a tragédia, a narrativa em três atos; todas são estruturas antiquíssimas na história da arte ocidental, às quais Hitchcock atribui o caráter incontornável de cópias. E assim se evidencia a segunda identidade da espiral, e que intitula a obra: a verticalidade. Há uma espécie de plano superior que ameaça a ilusão representativa da ficção, um plano de onividência capaz de flagrar as engrenagens da mentira e da sedução. É o campanário da Missão San Juan Bautista, em cujo cume se escondia Gavin Elster com o corpo já morto da verdadeira Madeleine, mas é também a Coit Tower ao lado do apartamento de Scottie, ponto de referência em São Francisco, e que ele indica para Madeleine-Judy lhe achar. Entre todas as reiterações da espiral que Slavoj Žižek elenca na citação acima reproduzida, há uma

importante omissão que nos é particularmente interessante: a sequência em que Scottie segue Madeleine com seu carro, e fica completamente confuso com o percurso que a mulher está fazendo até ela finalmente estacionar em frente ao apartamento dele. Não apenas as ladeiras de São Francisco verticalizam o deslocamento do protagonista, mas também a torre monumental ao lado do apartamento do protagonista metaforiza essa espécie de olhar de cima capaz de ver que a mulher o está fazendo andar em círculos. Tomada isoladamente, a breve sequência se mostra revestida de elementos tipicamente kiarostamianos: a ausência de diálogo, a quase suspensão narrativa, a circunvolução e a perda de senso de lugar.

É o que testemunhamos em *Gosto de cereja* e *O vento nos levará*, nos quais os personagens transitam entre cumes e vales em repetições quase episódicas. Badii sobe e desce a colina onde preparou sua cova, assim como Behzad o faz para chegar ao ponto onde consegue obter sinal telefônico. É justamente nesses momentos de chegada ao topo que os personagens se revelam, pouco a pouco. O emaranhado social nas baixas altitudes parece inibí-los, forçá-los a se emudecer e se mascarar - novamente, o contato com o outro surge como um problema, quase um enigma. Uma certa reclusão dos indivíduos parece necessária para esses momentos de sinceridade, a qual é possibilitada pelo espaço isolado dos vértices topográficos. Apesar de nem sempre serem visualmente materializados como as torres de *Vertigo* ou os edifícios condominiais de *Janela indiscreta*, eles surgem como um dado estético trabalhado através da duração, no próprio percurso necessário à ascensão desses personagens.

De todos os pontos de contato entre as preocupações estéticas de Abbas Kiarostami e Alfred Hitchcock, a obsessão conceitual pela espiral parece apropriada como ponto de chegada de nossa análise. Não apenas ela condensa os diversos problemas teóricos caros à noção de ponto de vista - geometrização do campo visual, profundidade espacial e temporal, a base lógica da representação, etc. -, mas ela nos possibilita, enfim, vislumbrar o que distingue estes dois diretores. Em Hitchcock, muitas das manifestações desse motivo visual se dão através de uma engenhosidade do trabalho de câmera: a grua utilizada em *Janela indiscreta*, cujo cenário faraônico, por sua vez, também é fruto de um investimento financeiro arrojadíssimo; o *transtrav* de *Vertigo*, operado, na verdade, horizontalmente, numa maquete da escadaria da torre; o movimento rotatório da câmera que se afasta do olho morto de Marion Crane, rimando com a água que escorria ralo abaixo no plano anterior. Como a espiral que saía do olho nos créditos iniciais de *Vertigo*, essas imagens são fruto de um movimento que vai do ideal para o material. O método de Hitchcock parece ser estabelecer um conceito *a priori*, para então lhe conferir forma plástica. A seu modo, ele fala do que há

de mais real na imagem: sua natureza construída, pensada, elaborada. Kiarostami escreve sobre as mesmas linhas desta espiral, porém em sentido contrário.

Se para Hitchcock o ponto de partida é a abstração, para Kiarostami é a observação. Ele busca - e efetivamente encontra - fenômenos cinemáticos na vida comum. São, por exemplo, as crianças que Badii vê correndo ao redor de uma quadra esportiva em frente ao museu de história natural (Figura 41), mas também Hossein correndo atrás de Tahereh ao final de *Através das oliveiras*. Em ambos os casos, a posição afastada da câmera reduz as figuras humanas a pontos na tela, cujo movimento natural se torna, somente então, um jogo gráfico quase abstrato. A partir de mecanismos simples, ele evidencia - quiçá testemunha -, o que há de imagético no real: a forma, o movimento, a cor. Se em *Interlúdio* (*Notorious*, 1946) Hitchcock precisou descer do candelabro no teto de uma mansão até os dedos de Ingrid Bergman para encontrar uma chave, Kiarostami não se incomoda em sustentar as distâncias do olhar.



Figura 41 - Abbas Kiarostami, *Gosto de cereja*, 1997.

Considerações finais

A história do ponto de vista parece se confundir com a história da própria arte. Noção um tanto napoleônica, ela nunca para de anexar outros campos e subcampos de estudo. Sempre que determinada convenção é reconhecida enquanto tal, torna-se uma questão de ponto de vista, pois outras modalidades receptivas surgem no horizonte de possibilidades. O grande nó teórico que então se forma constitui a própria natureza dessa noção, baseada na alternância e na conversibilidade. Tomar uma imagem em toda sua opacidade não diz respeito ao ponto de vista propriamente, uma vez que ele emerge justamente da *passagem* de um regime contemplativo a outro. Aí reside a riqueza dos filmes de Alfred Hitchcock e Abbas Kiarotami. Eles nos oferecem a vertigem, o vazio e as fissuras como zonas intermediárias a partir das quais podemos estabelecer *um olhar sobre o próprio olhar*.

Ao longo de nossa trajetória, tentamos, na medida do possível, nos ater ao espectador implícito nas obras, com boa parte das linhas desta pesquisa sendo dedicadas a essa dimensão simbólica do ponto de vista, onde os filmes se reconhecem como fruto de trabalho e como gesto de endereçamento a um observador potencial. Já o observador empírico, o espectador concreto em contato com a audiovisualidade do filme, não encontrou espaço para ser explorado diretamente em nossa enxuta análise, embora haja um indivíduo que se encontre presente nesta dissertação, mesmo que de forma subliminar: eu, o próprio autor, que inevitavelmente me coloquei em minhas observações enquanto analista, espectador e sujeito histórico. Os estudos da recepção, que buscam compreender a constituição de grupos e indivíduos reais engajados na atividade espectatorial, abrem toda uma outra gama de análises da produção de sentido do filme - as quais certamente colocariam em xeque muitas de nossas colocações. É o caso dos trabalhos de bell hooks sobre a espectatorialidade negra[99], ou Roger Odin sobre os contextos sociais de recepção - a chamada semiopragmática[100]. É também a preocupação central dos estudos feministas de Laura Mulvey e Ann Kaplan[101], embora sob um viés psicanalítico. Por mais que haja uma miríade de dados objetivamente observáveis numa obra cinematográfica, o filme é sempre um texto volátil, sujeito às dinâmicas de poder, às ideologias, aos movimentos do ser social através da história. Assumir o ponto de vista

[99] HOOKS, *Olhares negros: raça e representação*, 2017.
[100] ODIN, *A questão do público: uma abordagem semiopragmática*, In: RAMOS, 2005, pp. 27-45
[101] MULVEY, *Visual and Other Pleasures*, 1989, e *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, 2019; KAPLAN, *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, 1995.

como preocupação teórica central de qualquer análise é se abrir, também, para essa polissemia discursiva da produção intelectual.

A respeito da natureza comparatista desta pesquisa, a tônica geral do texto foi de buscar as aproximações entre Hitchcock e Kiarostami mais do que ressaltar suas evidentes diferenças. Sob pena de aparentar ingênuo nesta abordagem, é preciso reforçar uma vez mais que há, muito literalmente, um mundo separando estes dois diretores. Em praticamente todos os aspectos, um está nas antípodas do outro: Ocidente e Oriente; cinema de Hollywood e cinema independente; filme de gênero e filme de vanguarda; narrativa clássica e enfraquecimento da narrativa. Não posso dizer que estou contente com a quase completa inércia deste trabalho em relação às questões culturais que separam Irã de Estados Unidos e Inglaterra. Apesar de ter levantado uma quantidade considerável de material bibliográfico sobre este quesito[102], incorporá-lo ao texto se mostrou muito difícil diante das já numerosas questões a serem respondidas no campo da estética e da teoria. Certamente, todo um outro trabalho poderia ser feito a partir de uma abordagem antropológica das imagens, compreendendo como, por exemplo, o Irã pós-revolução islâmica lidou e lida com o aspecto figurativo da imagem cinematográfica.

O que esperamos ter evidenciado é que, apesar de ocuparem pólos opostos na cinematografia mundial, estes dois mestres se esbarram, aqui e ali, na medida em que buscam desmistificar a representação cinematográfica. A noção de ponto de vista se mostrou uma excelente ferramenta operacional para esta pesquisa uma vez que assumimos um de seus desdobramentos específicos - a auto-reflexão - como sua questão teórica mais pertinente. Me coloco, deste modo, numa senda específica deste subcampo de estudo - se é que assim o podemos chamar -, entendendo ser profundamente contraproducente negligenciar o grau de autoconsciência implicada nos procedimentos formais tipicamente associados à ideia de ponto de vista. O chamado plano ponto-de-vista, por exemplo, posiciona a câmera num ponto do espaço cênico que sabemos ser ocupado, na diegese, por uma figura específica, quer animada ou não. Mesmo que codificada pela decupagem, tal estrutura remete à *intencionalidade do olhar da câmera*, à própria razão de ser do seu posicionamento naquele eixo perspectivo e não em outro.

E apesar de uma grande quantidade de títulos filmográficos ter sido incorporada à dissertação ao longo do próprio processo de escrita, muitos outros ficaram de fora. Se

[102] Omitimos, por exemplo, quase tudo o que foi lido em Hans Belting (Op. cit., 2011) sobre o desenvolvimento das ciências da visão nas sociedades árabes, o protótipo da câmara escura desenvolvido por Alhazém e o fato de que a figuratividade das imagens produzidas por ela pouco importavam para o matemático árabe, em razão da cultura anicônica da qual advinha.

falamos da verticalidade e de um passado que assombra o presente, o que dizer de *Rebecca* (1940), obra gótica por excelência? A cena-em-abismo fictícia de *Pavor nos bastidores* (*Stage Fright*, 1950) certamente poderia encontrar um eco distante em *Close-Up*, reencenação da encenação. Como não querer comparar *Os pássaros* e *Um alguém apaixonado* (*Like Someone in Love*, 2012), duas obras sobre o olhar feminino e a punição pelo desejo? Se Hitchcock faz as aves apocalípticas comerem os olhos de suas vítimas, Kiarostami encerra seu último filme lançado em vida com uma janela sendo arrebentada na direção do espectador (Figura 42). Essa cólera visiva parece oriunda de uma inconformidade com a fixidez das formas e de suas categorias. Tais imagens são o emblema desse inesgotável enigma chamado ponto de vista. É através delas que estes dois diretores nos convidam a ver e rever cuidadosamente as mesmas questões: aquilo que se mostra e como se mostra - mas também aquilo que não se mostra.



Figura 42 - Abbas Kiarostami, *Um alguém apaixonado*, 2012.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALLEN, Richard; ISHII-GONZÁLES. *Hitchcock: Past and Future*. New York: Routledge, 2004.

_____. *Voyeurism Revisited.* In: PALMER, R. Barton; PETTEY, Homer; SANDERS, Steven (orgs.). *Hitchcock's Moral Gaze*. Albany: State University of New York Press, 2017.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

_____. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.

_____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *O ponto de vista*. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985, pp. 125-156.

_____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

_____. *Que reste-t-il du cinéma?*. Paris: Vrin, 2012.

_____. *Un film peut-il être un acte de théorie?*. In: Cinémas (Montréal), vol. 17, n° 2-3, « La théorie du cinéma enfin en crise », p. 193-211.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Editora 34, 2024.

BADMINGTON, Neil. *Perpetual Movement: Alfred Hitchcock's Rope*. New York: Suny Press, 2021.

BARR, Charles. *CinemaScope: Before and After*. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall. *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 1974.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.

BELTING, Hans. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

BELTON, John (org.). *Alfred Hitchcock's Rear Window*. Nova Iorque: Cambridge University Press. 2000.

BENJAMIN, Walter. *A crise do romance: sobre Alexanderplatz de Döblin*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 54-60.

BERGALA, Alain; ROTH, Laurent; et. al. *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOEHM, Gottfried. *Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BONITZER, Pascal. *Décadrages*. Paris: Editions de l'Etoile, 1987.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008

_____.; THOMPSON, Kristin. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.

_____.; STAIGER, Janet. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 2005.

BRANIGAN, Edward. *The Point of View in Cinema*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

BROWNE, Nick. *O espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências (1939)*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. 2: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Alienation Effects in Chinese Acting*. In: WILLET, John (org.). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Nova Iorque: Hill and Wang, 1966. pp. 91-99.

BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Los Angeles: The University of California Press, 1990.

_____. *Práxis do cinema*. Lisboa: Estampa, 1973.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Tempo e história*. In: _____., *Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios*, Bauru: Edusc, 2005. pp. 11-36.

CASETTI, Francesco. *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

CESARINO COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

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

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHION, Michel. *The Audio-Vision*. New York: Columbia University Press, 1994.

CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento.* In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, pp. 39-56.

COELHO, Mário César. *Panoramas do século XIX: olhares do alto, cenários de batalha*. Londrina: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História, 2005.

COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. *Images: de l'optique au numérique: les arts visuels et l'évolution des technologies*. Paris: Hermès, 1988.

_____. *Sujet, objet, image*. In: *Cahiers internationaux de sociologie*, v. 82, p. 85-98, 1987.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAGRADA, Elena. *Between the Eye and the World: the Emergence of the Point-of-View Shot*. Bruxelas: P.I.E. Peter Lang, 2014.

DAMISCH, Hubert. *The Origin of Perspective*. Cambridge: The MIT Press, 1994

DEUTELBAUM, Marshall e POAGUE, Leland (orgs.). *A Hitchcock Reader*. Ames: The Iowa State University Press, 1986.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

ELENA, Alberto. *The Cinema of Abbas Kiarostami*. Londres: Saqi Books. 2005

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc, 2018.

_____.; HAGENER, Malte. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2015.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. *Por uma genealogia da experiência da imersão tecnológica: percepção e imagem do século XVII ao século XIX*. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (orgs.). *A cibercultura e seu espelho: campo de conhecimento emergente e nova experiência humana na era da imersão interativa*. São Paulo: ABCiber; Instituto Itaú Cultural, 2009. pp. 60-69

FRIEDBERG, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

FOSTER, Hal. *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

GASSA, Marco Dalla. *Abbas Kiarostami*. Genova: Le Mani, 2000.

GARDIES, André. *L'espace au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine. *L'image espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un «espace circulant» dans les images de cinéma*. In: *Miranda*, n° 10, 2014.

GAUDREAULT, André.; DULAC, Nicolas. *Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series*. In: STRAUVEN, Wanda (org.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. pp. 227-244

_____.; MARION, Philippe, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age.* New York: Columbia University Press, 2015.

_____.; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEGENFURTNER, Karl R. *The Interaction Between Vision and Eye Movement*. In: Sage Journals, Volume 45, Issue 12, December 2016, pp. 1333-1357

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. New York: Pantheon Books, 1961.

HABIB, André. *L'attrait de la ruine*. Crisnée: Yellow Now, 2011.

HEATH, Stephen. *Technology as Historical and Cultural Form*. In: HEATH, Stephen; DE LAURETIS, Teresa. *The cinematic apparatus*. Milwaukee: MacMillan Press, 1980.

_____. *Questions of Cinema*. London: MacMillan, 1981.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2017.

INDIANA, Gary. *Andy Warhol and the Can That Sold the World*. New York: Basic Books, 2010.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*, *In*: BROWER, 1959, pp. 232-239.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FARROKHZAD, Forugh; KARIMI-HAKKAK, Ahmad (org.). *Remembering the Flight: Twenty Poems by Forugh Farrokhzad*, Los Angeles: Ketab, 2004.

KURZ, Robert. *Os últimos combates*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LASHKARI, Amir; KALANTARI, Mojde. *Pardeh Kani: A Dramatic Form of Storytelling in Iran*. In: *Asian Theater Journal*, vol. 32, n° 1, Honolulu: The University of Hawai'i Press, (Spring 2015).

LEAL, João Vitor. *A encarnação monstruosa: um problema de figuração*. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre: PUCRS, v. 28, jan.-dez. 2021, p. 1-14.

LEV, Peter. *Transforming the Screen: 1950-1959 (History of American Cinema, volume 7)*. New York: Charles Scribner's Sons, 2003.

MAGNY, Joël. *Le point de vue*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

MONASSA, Tatian. *L'effet-caméra: essai sur le cadre mobile*. Tese (Doutorado) - Paris: Université Sorbonne Nouvelle, École doctorale 267 - Arts et Médias, 2020.

MORGAN, Daniel. *The Lure of the Image: Epistemic Fantasies of the Moving Camera*. Oakland: University of California Press, 2021.

MULVEY, Laura. *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. London: Reaktion Books, 2019.

_____. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2006.

_____. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989.

NAFICY, Hamid. *A Social History of Iranian Cinema, Vol. 1: The Artisanal Era, 1897-1941*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

_____. *A Social History of Iranian Cinema, Vol. 4: The Globalizing Era, 1984-2010*. Durham and London: Duke University Press, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *L'évidence du cinéma: Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert, 2001.

NATEGHI, F. e ESHGHI, S., *June 20, 1990 earthquake of Northern Iran: an overview*. In: International Conferences on Recent Advances in Geotechnical Earthquake Engineering and Soil Dynamics. 7, 1991, pp. 2379-2382
Disponível em: https://scholarsmine.mst.edu/icrageesd/02icrageesd/session12/7. Consultado em 20/03/2025.

NINEY, François. *Le subjectif de l'objectif: nos tournures d'esprit à l'écran*. Paris: Klincksieck, 2014.

ODIN, Roger. *A questão do público: uma abordagem semiopragmática*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. 2: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A estética de absorção no cinema contemporâneo*. In: *C•LEGENDA*, ns° 38/39, 2020, pp. 138-159

_____. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

_____. *O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami*. In: *Significação*. vol. 43. n° 45. janeiro-junho de 2016, pp. 44-63.

_____. *O quadro-janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea*. In: *Revista ECO PÓS*. Imagens do presente, v. 20, n° 2, 2017, pp. 181-210

_____. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese (Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

ORGERON, Devin. *Road Movies: from Muybridge and Meliés to Lynch and Kiarostami*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.

OUDART, Jean Pierre. *Cinema and Suture*. In: BROWNE, Nick (ed.). *Cahiers du Cinéma, Volume 3: 1969-1972 - The Politics of Representation*. London: Routledge, 1996. pp. 45-57.

PALMER, R. Barton; PETTEY, Homer; SANDERS, Steven (orgs.). *Hitchcock's moral gaze*. Albany: State University of New York Press, 2017.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PAVIS, Patrice. *Le personnage romanesque, théâtral, filmique*. In: *Iris*, n° 24, p. 171-183, 1997. Disponível em: https://doi.org/10.4000/books.septentrion.13729. Consultado em 20/03/2025.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PINHEIRO, Olympio. *Imagem de síntese: paradigmas, paradoxos*. In: Revista Educação Gráfica, n. 6. Bauru. pp. 91-110, 2002.

RODOWICK, David. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial, vol. 1*. São Paulo: Martins, 1963.

SAEED-VAFA, Mehrnaz; ROSENBAUM, Jonathan. *Abbas Kiarostami*. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *A imagem pré-fotográfica-pós*. In: *Revista Imagem*. Campinas, p. 34-40, 1993.

SAVINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (orgs.). *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

SIETY, Emmanuel. *Fictions d'images*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

_____. *Le plan au commencement du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. *Réception spectatorielle des nouvelles images et cinéma des premiers temps*. In: *Sociétés & Représentations*, Éditions de la Sorbonne, 2000/2 n° 9, pp. 143-160. https://doi.org/10.3917/sr.009.0143

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Oakland: The University of California Press, 2014.

SILVERMAN, Kaja. *What is a Camera?, or: History of the Field of Vision*. In: *Discourse*, Vol. 15, No. 3 (Spring 1993), pp. 3-56.

SPOTO, Donald. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Da Capo Press, 1983.

STAM, Robert. *Hitchcock and Buñuel: Desire and the Law*. In: Studies in the literary imagination, Vol. 16, Issue 1 (Spring 1983), pp. 7-27.

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STERNBERGER, Dolf. *Panorama of the Nineteenth Century*. New York: Urizen, 1977.

STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal, 2000.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. New York: Simon & Schuster, 1985.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1988.

VIEIRA, João Luiz. *As tramas do olhar*. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13/08/1999, p. 2.

WILSON, George. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1986.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.