

## Uma Sobre a Outra <sup>1</sup>

Leonardo Bomfim PEDROSA<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, RS

### RESUMO

O artigo analisa abordagens dos anos 1970 (em filmes de Jean-Luc Godard e Nicholas Ray) e dos anos 2000 (em filmes David Lynch, Apichatpong Weerasethakul e Hong Sang-soo) que rompem com a ideia de unidade cinematográfica e trabalham com duplicidades visuais e narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** ficção, repetição, vídeo, duplo.

Uma sobre a outra? Nomeando as feras, uma ficção sobre a outra. Mas o *sobre*, aqui, no sentido de *a respeito*, ou seja, quando há uma nova ficção que comenta, desdobra ou recontextualiza a outra, promovendo um intrincado jogo de espelhos entre diferenças e repetições dentro de um mesmo filme.

A definição menos dúbia deveria ser: *uma depois da outra*. Importante, entretanto, manter a ambiguidade para que as especificidades contemporâneas fiquem claras. Veremos, neste artigo, a diferença entre abordagens dos anos 1970 e dos anos 2000 que buscam romper com a ideia de *unidade cinematográfica* – poderíamos chamá-la, pensando na crise do pensamento moderno, tão incrustada nos problemas de seu filho menos comportado, o cinema, como uma ruptura da *vontade de verdade dentro da ficção cinematográfica*, adaptando o conceito usado por Friedrich Nietzsche (1992) no fim do século dezanove, quando a arte dos filmes ensaiava seus primeiros passos e imaginava suas primeiras angústias.

Na paisagem misteriosa do cinema contemporâneo, chama atenção a recorrência de filmes que apresentam esse tipo singular de estrutura díptica baseada na interrupção e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 04 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Doutorando da Escola de Comunicação, Artes e Design - Famecos-PUCRS, e-mail: leonardobomfimpedrosa@gmail.com.

na repetição. Citamos alguns<sup>3</sup>: em *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Dr, 2001), de David Lynch, a trama de investigação e de amor entre duas mulheres transforma-se em outra história, com as mesmas atrizes interpretando personagens diferentes num mesmo contexto, o ambiente do cinema em Hollywood. Em *Mal dos Trópicos* (Sud Pralad, 2004), de Apichatpong Weerasethakul, o romance tranquilo entre um militar e um camponês dá lugar a um segundo filme, com créditos novos e até mesmo outro título (*O Caminho do Espírito*), apresentando uma intensa relação de desejo e possessão na floresta entre um tigre que fala e um soldado, interpretado pelo mesmo ator do filme a que assistíamos até então. Em *Síndromes e um Século* (Sang Sattawat, 2006), também realizado pelo diretor tailandês, o jogo de espelhos surge a partir da mudança de ambiente: o filme reprisa cenas inteiras de sua trama em dois contextos; em um hospital rural e em outro urbano. Lançado mais recentemente, *Certo Agora, Errado Antes* (Jigeumeun matgo geuttaeneun teullida, 2015), de Hong Sang-soo, é certamente o exemplo mais radical dos quatro: se assim como em *Mal dos Trópicos*, há literalmente dois filmes (dois créditos, dois títulos – já numa brincadeira de espelhamento: *errado antes, certo agora/certo agora, errado antes*), desta vez as partes apresentam praticamente a mesma ordem de cenas e o mesmo encontro (embora com ações e resultados diferentes) entre dois personagens, um diretor premiado e uma jovem artista. Diante dos quatro filmes, a perplexidade surge quando precisamos encarar dois incômodos essenciais:

1 - a ficção não termina

2 - a ficção se repete

As aventuras cinematográficas de David Lynch, Apichatpong Weerasethakul e Hong Sang-soo têm singularidades e dissonâncias, mas aproximam-se no modo como estabelecem essa realidade labiríntica a partir da ruptura com o tradicional modo de narrar e encenar as histórias. Parecem dizer os cineastas: por que não tentamos

---

<sup>3</sup> Há muitos outros casos de filmes contemporâneos com estrutura díptica, como *Um Pequeno Filme sobre o Índio Nacional* (Maicling película nañg ysañg Indio Nacional, 2005), de Raya Martin; *Na Cidade de Sylvia* (En La Ciudad de Sylvia, 2007), de José Luis Guerín; *A Cara que Mereces* (2005) e *Tabu* (2012), de Miguel Gomes; *Na Praia à Noite Sozinha* (Bamui haebyun-eoseo honja, 2017), de Hong Sang-soo; *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans; *As Boas Maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra. Neste artigo, abordaremos apenas os filmes que trabalham de forma explícita com a repetição entre as duas partes.

---

compreender o mundo e os homens que inventam seus contornos e suas tormentas a partir de uma outra possibilidade, trocar o “era uma vez” pelo “eram duas vezes”?

Nos anos 1970, Jean-Luc Godard buscou a expressão “eram duas vezes” para definir verbalmente suas novas pesquisas em *Número Dois* (Número Deux, 1975). O filme, marcado pela experimentação com o vídeo e a expectativa de ter várias telas simultâneas, nasceu da proposta do produtor Georges de Beauregard, que pediu a Godard que fizesse uma refilmagem de *Acossado* (A Bout de Souffle, 1960), seu primeiro longa-metragem, que também tinha sido financiado por ele. Logo o diálogo entre o voice-over e o texto na tela teorizará sobre o novo formato (*Por que sempre perguntam se é uma coisa ou outra? Pode ser as duas de uma vez, às vezes. Sim, às vezes. - Sempre se diz... era uma vez. Por que nunca se diz eram duas vezes?*) Mais adiante, o mesmo voice-over responderá à própria pergunta: por que não o “e” no lugar do “ou”, um filme – ao mesmo tempo – pornográfico e político?

A chegada do vídeo no cinema de Godard abre uma possibilidade já sonhada nos tempos da película e antecipada pelas experiências com múltiplas telas e projetores nos anos 1960: “montar” várias imagens na mesma, trazer a contradição dos planos na relação criada pela montagem para dentro da imagem. Em *Número Dois*, especificamente, situações são duplicadas, contrastadas, surgem informações complementares ou contraditórias. O espectador é obrigado a se relacionar com o múltiplo para absorver as provocações a respeito de questões de classe, de gênero e de cinema. “Deux (dois) é ‘ao mesmo tempo’, é a conjunção ‘e’, é o cinema e o vídeo, o homem e a mulher, as crianças e os pais, a fábrica e a paisagem, o sexo e a política, o som e a imagem”, observa Philippe Dubois (2004, p.227), que dedicou vários ensaios ao filme de Godard e à relação entre o vídeo e o cinema. Ele completa:

A verdadeira profundidade do filme é determinada não pela pertinência dos elementos visuais, sonoros, discursivos ou ficcionais que o constituem, mas pelo jogo de conexões, paralelismos e interferências que Godard instaura entre cada um deles, e que o espectador é convidado a reconhecer e praticar. (DUBOIS, 2004, p. 227)

Há outras experimentações importantes com as telas múltiplas anteriores ao trabalho com o vídeo nos anos 1970. Na década anterior, surgem filmes como *Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol, onde podemos acompanhar ao mesmo tempo e continuamente duas cenas interpretadas pelas suas superstars nos quartos de um mesmo

hotel, e *Argila* (1969), de Werner Schroeter, em que vemos a mesma ação em tela dupla, apenas com a diferença nas cores e no tempo e na inversão espelhada. Antes mesmo das realizações experimentais dos anos 1960, Abel Gance, um dos grandes nomes da vanguarda francesa dos anos 1910 e 1920, trabalhou ao lado da jovem Nelly Kaplan no projeto chamado *Magirama* (1957), uma remontagem da versão dos anos 1930 de *J'accuse* (1937) com projeção em tela tripla. O recurso, destaca Élodie Tamayo (2017, p. 73), “assume plenamente essa dimensão apocalíptica pela coexistência, a concatenação e a recapitulação dos tempos (...) com os contrapontos de três projeções simultâneas”. Cabe ressaltar, também, o trabalho com o split-screen (a tela dividida) dentro do cinema americano dos anos 1960, como em *O Homem que Odiava as Mulheres* (*The Boston Strangler*, 1968), de Richard Fleischer. Dubois (p. 203) sublinha o modo como o recurso oferece o dom da ubiquidade ao espectador: “estamos em vários lugares ao mesmo tempo, vemos os mesmos lugares de diversos pontos de vista ao mesmo tempo, estamos em momentos diferentes no mesmo lugar”. Brian De Palma, um dos grandes mestres do uso do split-screen, já buscava um método no início da carreira em uma obra experimental, *Dionysus* (1970), na qual mostrava simultaneamente duas ações: em uma tela, a encenação de uma peça de teatro de vanguarda; na outra, a reação do público. Eram duas vezes: plano e contraplano.

Antes de realizar *Número Dois*, Godard teve contato com *We Can't Go Home Again* (1973), o filme derradeiro de um de seus heróis malditos de Hollywood, Nicholas Ray, apresentado pela primeira vez em versão incompleta no Festival de Cannes de 1973. Filmado em 35mm, 16mm, super 8, 8mm e em vídeo, com um trabalho radical de sobreposição de telas, a obra aborda a própria experiência do diretor com os alunos do Harpur College, em Nova York, na tentativa de realizarem um projeto coletivo experimental.



*We Can't Go Home Again* (1973)



*Número Dois* (1975)

João Bénard da Costa, um dos grandes entusiastas do canto dos cisnes de Ray, recorda uma esclarecedora declaração do diretor ao crítico Bill Krohn, a respeito da utilidade dramática da simultaneidade em diferentes zonas da tela:

(...) assim há uma informação suplementar, que muitas vezes é periférica ao nosso pensamento. Nosso pensamento não avança em linha reta. Existem outras associações que se fazem ao mesmo tempo e foi por isso que me servi das telas múltiplas”. (...) Ver ou não ver, isso não é importante. O importante é dar uma impressão compósita. (RAY em BÉNARD DA COSTA, 2011, p.254)

Novamente, encontramos a ideia da simultaneidade de elementos heterogêneos. Benard da Costa (p. 255) conclui que a, partir desse procedimento, Nicholas Ray consegue abrir a quarta dimensão do cinema, aquela referente ao absoluto imaginário: “dispersar as linhas retas em linhas curvas, cruzando temas centrais com laterais, sem se decidir pela centralidade ou pela lateralidade (cada qual é livre de ver o que quer)”. Os questionamentos em relação ao fracasso da imagem em sua dimensão singular como um espaço que é capaz de abrigar a complexidade do mundo e da linguagem, ecoam<sup>4</sup> os pensamentos de Jean-François Lyotard (1987) a respeito da insuficiência do grande relato diante do contexto pós-68 em suas proposições sobre a condição pós-moderna. Nessa perspectiva, Dubois (p. 294) destaca que em *Aqui e Acolá* (Ici et ailleurs, 1976), filme seguinte de Godard, já em parceria com Anne-Marie Miéville, que mantém a experimentação com o vídeo e as telas múltiplas, o voice-over anuncia: “qualquer imagem cotidiana fará assim parte de um sistema vago e complicado onde o mundo inteiro entra e sai a cada instante. Não há mais imagens simples, o mundo inteiro é demais para uma imagem. São necessárias várias imagens, uma cadeia delas...”.

### **Uma contra a outra**

Os escritos de Sergei Eisenstein (2002) a respeito da montagem (“o grande nervo cinematográfico) podem auxiliar a compreensão das diferenças entre a dualidade

---

<sup>4</sup> O jogo de linguagem, conceito de Ludwig Wittgenstein que rompe radicalmente com qualquer caráter essencialista do pensamento filosófico, defendendo a importância das variações dos significados a partir do contexto e das necessidades, é explicitamente citado nas obras de Lyotard e de Godard.

---

apresentada nos filmes dos anos 1970 e no período contemporâneo. Uma das grandes defesas do teórico e realizador soviético era a do choque entre os planos para que houvesse um despertar intelectual do espectador. Em anos pós-revolucionários, interessava a Eisenstein que o público tomasse consciência do aspecto ideológico daquilo que estava sendo exposto, como descrito em seu manifesto *Montagem de Atrações* (1983 p. 189). Interessa-nos, todavia, a ideia de que a atração “se baseia exclusivamente na *relação*”. Encontramos, já, uma palavra mais adequada à abordagem de Lynch, Weerasethakul e Hong: em relação. *Uma contra a outra*.

A ideia de conflito é básica no pensamento cinematográfico de Eisenstein, como podemos notar em outro texto essencial, *Fora de Quadro*. Nele, o autor anuncia (p. 52): “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes”. É dessa forma que o cinema encontra o potencial para desnaturalizar a aparência de movimento. Segundo o soviético (p. 53): “cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória”. Enquanto Godard, Ray e os demais obsessivos pela simultaneidade dos anos 1960 e 1970 radicalizam esse aspecto da percepção para justamente provocar uma ruptura nesse sistema (inclusive forçando o espectador a perceber que está diante de uma imagem), os contemporâneos preferem a operação eisensteiniana da desnaturalização da percepção contínua. A diferença é que não estamos falando mais da relação entre duas imagens, de um problema de montagem, mas de uma relação entre duas partes dentro de um mesmo filme. Poderíamos chamar: *narrativa de atrações*.

Que tipo de perplexidade é despertada no espectador, por exemplo, quando há o choque entre as duas partes de *Cidade dos Sonhos*, com a inversão entre as protagonistas (aquela que era uma promissora estrela de Hollywood torna-se uma jovem entregue à depressão; a misteriosa que sofre de amnésia, em contraste, torna-se uma invejada atriz de sucesso), mas ainda dentro de uma mesma relação de forças entre sonho e pesadelo no ambiente do cinema? A rigor, Lynch não apresenta nada novo em termos de trama sobre o mundo dos sonhos: o encontro entre a ascensão e a queda já havia sido explorado em diversos filmes realizados no período dourado de Hollywood. Podemos citar um bastante representativo (e refilmado), o clássico *Nasceu uma Estrela* (*A Star Is Born*, 1937), de William A. Wellman. Nele, acompanhamos a trajetória de sucesso de uma jovem garota e, em paralelo, a decadência do antigo ator de sucesso que

se apaixonou por ela. O que surge de novo, em Lynch, é que o paralelismo é trocado pela estrutura sequencial relativamente independente. Há consonâncias e similitudes, mas também há diferenças consideráveis <sup>5</sup>. Como afirma Philip Lopate, em texto publicado na época do lançamento na revista *Film Comment*, o choque entre as duas partes atormenta o espectador justamente porque o equilíbrio ainda existe:

Os eventos nesta última hora, que eu chamarei de Parte B, podem parecer mais fragmentados, menos convincentes do que a Parte A meticulosamente ordenada, mas precisamos de desencantamentos da Parte B para o equilíbrio emocional. As duas histórias parecem ter sido dobradas uma na outra, em uma faixa de Möbius, com alguns detalhes sobrepostos e outros não. (LOPATE, 2001)

A referência à faixa de Möbius, cuja superfície apresenta um caminho sem fim nem início, infinito, que aparenta ter dois lados, mas só tem um, é uma bela metáfora para a abordagem de Lynch, que já indica essa tensão entre o *outro* e o *mesmo* antes do mergulho na misteriosa caixa azul que definitivamente separa o filme em dois. Não por capricho cinéfilo, mas por uma tentativa de evocar o imaginário da história do cinema (e talvez ajudar o espectador com alguma pista), o diretor recorre a duas obras emblemáticas que abordam a questão do duplo e certa impossibilidade de um original, e que também trazem interrupções e repetições em suas narrativas: *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, e *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. Em relação ao primeiro, descobrimos o paralelo quando Betty (a jovem atriz primossora) ajuda a personagem de Rita (a desmemoriada) a transformar-se em outra mulher e a molda à sua própria semelhança. Trata-se de uma cena muito próxima daquela em que Scottie, o detetive obcecado do filme de Hitchcock, remonta a segunda mulher para que ela se transforme na primeira. A diferença é que no filme de Lynch não há a figura do manipulador, daquele que deseja a primeira imagem e cria a segunda à semelhança dela. Em *Cidade dos Sonhos*, o mais desconcertante é que as imagens agem sozinhas: são elas que espontaneamente começarão a se misturar. Tal abordagem nos leva, naturalmente, ao filme de Bergman em que enfermeira e paciente aos poucos se tornam uma só personagem embaralhada. Lynch não faz questão de esconder a referência

---

<sup>5</sup> Uma relação pode ser estabelecida com o modo como Walter Benjamin utilizava as pequenas variações nas repetições em seus escritos. É o mesmo ou é outro? Não poderia ser, para ficarmos com o sonho compósito de Ray e Godard, *o mesmo e outro?*

aproximando os rostos das personagens, em uma combinação visual sofisticada também usada pelo diretor sueco que transforma duas em uma. *Uma sobre a outra*.



Cidade dos Sonhos (2001)



Um Corpo que Cai (1958)



Cidade dos Sonhos (2001)



Persona (1966)

Em *Síndromes e um Século*, de Weerasethakul, o choque entre as partes é ainda mais inevitável: o que era singelo e caloroso, em situações lacunares vivenciadas num hospital da pequena cidade de Khon Kaen, torna-se asséptico e mecânico num hospital situado em área urbana, em relação estabelecida a partir de repetições e diferenças das ações do ser humano entre o arcaico e o moderno, o natural e o artificial, o sagrado e o profano (mas também entre o feminino e o masculino, já que cada parte é inspirada, respectivamente, nas vivências da mãe e do pai do diretor, ambos médicos). Uma cena significativa é a aquela em que um monge é atendido por um dentista. Na primeira parte do filme, os dois conversam o tempo inteiro e aos poucos desenvolvem uma intimidade – logo o personagem religioso revelará sua grande frustração (quer ser DJ) e o médico, compositor nas horas vagas, começará a cantar uma música. A cena é reprisada com os mesmos atores na segunda parte do filme, ambientada no hospital urbano. Desta vez, ninguém fala, não há nenhuma troca de palavra ou olhar entre os dois (uma equipe auxilia o dentista, inclusive, num procedimento quase industrial).



### Síndromes e um Século (2006)

Esse tipo de dualidade, comum na obra do tailandês, aparece de forma mais abstrata em *Mal dos Trópicos*. James Quandt (2009, p. 78) destaca que o próprio Apichatpong descreveu a fissura no meio do filme como a criação de “gêmeos siameses (não) idênticos”, mas também como “um espelho no centro que reflete os dois lados”. Incitando, assim, a tentação de ler as duas partes como variações da outra, e conseqüentemente, a do catálogo de ecos e analogias. O choque entre as duas partes de *Mal dos Trópicos* é menos explícito, comparado às duas de *Cidade dos Sonhos* e *Síndromes e um Século*, por exemplo, filmes notadamente construídos a partir do jogo de simetrias. Neste filme, estamos mais próximos dos anseios eisensteiniano da produção de um terceiro sentido a partir da aproximação de blocos (narrativos) singulares. Quandt ressalta:

Pode-se colocar “O Caminho do Espírito” (a segunda parte de *Mal dos Trópicos*) na intersecção do Ovidiano e do Órfico: uma história de amor e metamorfose na qual um homem precisa entrar nas profundezas para recuperar seu amado, para libertá-lo do “mundo fantasma”, e então o encontra transmogrificado em outra criatura. (QUANDT, 2009, p. 76)

A ideia da metamorfose aqui é importante porque todos os quatro filmes questionam o conceito de identidade (inclusive da própria forma fílmica) a partir da interrupção e da duplicação. As duas protagonistas de David Lynch podem ser, ao mesmo tempo, uma variação da mesma mulher, mas também quatro mulheres diferentes, vivendo experiências contrastantes e complementares no mundo do cinema. As duas histórias apresentadas em *Mal dos Trópico* podem ser encaradas como tramas independentes, mas também variações das possibilidades diversas de uma relação amorosa: uma suave, com alguns momentos que provocam um deslocamento queer da

comédia romântica, e outra intensa, mais próxima de um filme de terror. No caso de *Síndromes e um Século*, a réplica entre as partes tem um caráter até mesmo teórico: Apichatpong mostra como o contexto é determinante para que a realidade (e consequentemente as identidades) sejam definidas.

Quando Antony Fiant (2018, p. 153) afirma que a *indecisão* é o principal motor do jogo proposto pelo cinema de Hong Sang-soo, ele identifica *Certo Agora, Errado Antes* como o filme-base, aquele que consegue evidenciá-la não apenas no que está em cena, mas também em sua estrutura. O filme atenta para o fato de que a ideia do “eram duas vezes” existe para que os personagens possam viver situações em diferentes contextos, mas também para que o cineasta possa bifurcar o seu próprio trabalho de *mise en scène*. Para Fiant, trata-se de:

Expressão de uma indecisão que, em suas variações de uma parte à outra, ínfimas ou não, se dá ao luxo de não escolher entre duas orientações possíveis tomadas pelos dois personagens centrais, sejam elas verbais, corporais, psicológicas ou espaciais, mas também aplicadas a sua *mise en scène* e sua montagem. (FIANT, 2018, p. 161)

Em *Certo Agora, Errado Antes*, Hong Sang-soo não busca a complexidade de seus personagens (e, consequentemente, de sua *mise en scène*) a partir de uma composição de cenas que mostram atitudes contraditórias ou conflitantes. Aqui ele simplesmente reprisa diversas sequências, com diferenças consideráveis que permitem ao personagem viver (e ao cineasta filmar) aquilo de outra forma. Consequentemente, o espectador também tem a chance de perceber tudo de outra maneira. Quando o filme acontece duas vezes, Hong Sang-soo promove, então, uma ressonância total ao problema da *vontade de verdade dentro da ficção cinematográfica*, cristalizando a liberdade para todos os participantes do jogo: personagem, diretor e espectador.

Um exemplo destacável é a cena reprisada em que o personagem é levado pela garota à casa de duas amigas, justamente o momento em que a incipiente relação dos dois começa a naufragar. Na primeira parte, Hong Sang-soo mostra que o zoom é uma questão de moral ao aproximar a lente da câmera ao rosto da mulher, visivelmente incomodada com a descoberta (a partir das perguntas indiscretas das amigas) de que o homem é casado. Toda a segunda parte nos dá a impressão de que o protagonista viu o resultado desastroso de sua desonestidade e resolveu agir de outra forma. A cena acontece no mesmo lugar, mas dessa vez o estado ético de todos leva o encontro ao

completo absurdo. A jovem dorme em outro cômodo, enquanto o cineasta acaba fazendo um strip-tease para as duas amigas, que acabam completamente horrorizadas.



Certo Agora, Errado Antes (2015)

Fiant (p. 164) relaciona essa abordagem de Hong Sang-soo à filosofia de Kierkegaard, destacando “a aventura perpétua onde o indivíduo foge de si mesmo e dos outros, indo de uma experiência para outra sem nunca definir”. O pesquisador recorre, também, à análise de Regis Boyer, especialista em estudos escandinavos, sobre o conceito de reprise (e não repetição) desenvolvido pelo filósofo dinamarquês:

A palavra seria compreendida quase em uma aceitação teatral: é uma reiteração que é ao mesmo tempo uma renovação, portanto não uma tentativa de recriação. Podemos falar de distinção, se quiserem, entre o mesmo e o outro, mas prefiro permanecer sob o plano estritamente temporal e falar de passagem acompanhada de metamorfoses, certamente, mas sempre ao mesmo tempo carregada da memória do estado anterior e tenso para a expectativa de uma nova transformação. (BOYER apud FIANT, 2018, p. 164).

O resultado semelhante das duas cenas citadas anteriormente, quando uma situação harmoniosa termina em embaraço por diferentes caminhos (o da desonestidade e da sinceridade absolutas) não deixa de comentar a proximidade, mais uma vez, do *outro* e do *mesmo*<sup>6</sup> nesse cinema dos desdobramentos das ficções.

### A febre das ficções

Nos filmes citados, chama atenção o fato de que não encontramos a necessidade de um questionamento da ficção a partir da revelação de seus artifícios ou de uma desconstrução que identifique (mesmo numa proposta de embaralhamento e irresolução)

<sup>6</sup> Nota-se a referência absoluta de Um Corpo que Cai para o cinema contemporâneo. Lembramos que a aventura dupla do protagonista de Hitchcock acontece justamente entre o outro e o mesmo. Apesar da consciência do homem diante da repica da mulher, na segunda parte, o desfecho é igual, sua impotência é a mesma.

---

o que é representação ou encenação. Não há um choque entre uma ficção e seu outro lado, um real possível e (vingativo). Há, de fato, uma ficção sobre outra ficção.

Notamos a diferença, por exemplo, se observamos outro momento em que o cinema trabalhou a questão do “*uma sobre a outra*”, na trilogia (podemos tomar até a liberdade de encarmos os três filmes como um só) de Abbas Kiarostami que compreende *Onde Fica a Casa de Meu Amigo* (Khaneh-ye doost kojast?, 1987), *E a Vida Continua* (Zendegi va digar hich, 1992) e *Através das Oliveiras* (Zire darakhatan zeyton, 1994). O primeiro filme apresenta a história de um garoto que precisa devolver o caderno emprestado para seu amigo da escola. No segundo filme, há um diretor que deseja reencontrar o ator que interpretou o garoto do filme de 1987, numa região destruída por um terremoto. O terceiro filme é todo construído em cima de uma cena de *E a Vida Continua*, na qual um dos atores amadores do vilarejo não consegue realizar adequadamente a ação por estar apaixonado pela atriz, também moradora da região. O modo como Kiarostami desdobra um filme no outro nos leva a impressão de que a sua ficção poderia existir até o infinito: se o primeiro filme pode até enganar uma realidade encontrada pela câmera, a partir do modo seco e objetivo como o iraniano constrói sua encenação, toda sua ficção se torna transparente quando o segundo propõe uma nova realidade fílmica a respeito da anterior. Quando o surge o terceiro filme, então, nos deparamos com uma fissura radical dentro da tensão entre real e ficção exposta nas duas obras precedentes: escancara-se a encenação daquilo que já revelava outra encenação. Kiarostami imprime uma complexidade fabular poucas vezes encontrada na história do cinema: podemos pensar na metáfora do brinquedo russo conhecido como Matriosca, que se constitui de uma série de bonecas colocadas dentro das outras, sempre posicionadas da maior até a menor, para compreender o modo como o iraniano trabalha as ficções e as realidades existentes entre os três filmes.

A principal diferença para os exemplos contemporâneos citados anteriormente (para além do fato de que o “*uma sobre a outra*” existe entre três filmes e não na mesma obra) é a necessidade do questionamento da ficção através do real (e vice-versa). No contexto dos anos 2000, a impressão é a de que o fantasma do real está adormecido. A necessidade irrestrita da fabulação para que o mundo seja posto em cena, não precisa mais ser encarada como a antítese de uma possível essência cinematográfica, a que entende essa arte como a única que pode (e, em casos mais dogmáticos, deve) manter essa eletricidade primordial: o mundo sendo olhado ao mesmo tempo em que se olha o

---

mundo. Quando surge um véu entre esse encontro, entende-se que outra perspectiva começa a existir na arte cinematográfica; e quando esse véu é multiplicado, o acesso ao mundo e ao sujeito torna-se extremamente aventureiro e vertiginoso: uma máscara sobre outra máscara.

## REFERÊNCIAS

BÉNARD DA COSTA, João. **We can't go home again**. IN: O cinema é Nicholas Ray. Rio de Janeiro, CCBB, 2011.

BERGALA, Alain. **D'une certaine manière**, Cahiers du Cinéma 370, abril de 1985.

DANIELLOU, Simon; FIANI, Antony (ORG). **Les variations Hong Sang-soo voll**. Rennes: de l'incidente éditeur, 2018.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cinema de atrações** IN: XAVIER, Ismail: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

LOPATE, Philip. **Welcome to L.A.** Film Comment, setembro/outubro, 2001

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

QUANDT, James (ORG). **Apichatpong Weerasethakul**. Viena: Synema, 2009

TAMAYO, Élodie. **Abel Gance, le retour**. Cahiers du Cinéma 739, dezembro de 2017