



## **Olhar e Repetição: Duas Operações do Medo em “A Misteriosa Morte de Pérola”<sup>1</sup>**

Camila Vieira da SILVA<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

Este artigo propõe uma análise fílmica do longa-metragem *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014), dirigido pelo realizador brasileiro Guto Parente. O estudo procura pensar de que maneira o jogo de olhares e a repetição são os dois modos de articulação e de operação do medo, convocado como principal afeto que rege as imagens e os sons do filme. O objetivo é compreender de que modo se formaliza uma experiência do medo pela análise dos elementos visuais e sonoros que o filme se serve.

**Palavras-chave:** cinema; repetição; morte; sonho; medo.

Após se mudar para um casarão antigo e sombrio, uma mulher é tomada pelo pavor e pela solidão, longe do namorado cuja imagem lhe assombra. No decorrer de um tempo que se desdobra pesado, uma poderosa espiral do medo contamina os planos de “A Misteriosa Morte de Pérola” (2014), novo longa-metragem do cearense Guto Parente. Neste filme, o medo instaura-se por duas chaves principais de operação: o jogo de olhares e a repetição. Longe de buscar uma interpretação unívoca para o movimento das duas operações, este artigo pretende compreender de que modo se formaliza uma experiência do medo pela análise dos elementos visuais e sonoros que o filme convoca.

### **O jogo de olhares**

Na primeira sequência do filme, o olho fechado de Pérola é filmado com o zoom de uma câmera de vídeo. Suas pálpebras estão cerradas (*Fig. 1*) e ela se encontra dormindo na cama. Quase ao final do filme, o rosto de Pérola é novamente filmado por uma câmera de vídeo. Mas o zoom agora foca em close o olho aberto de Pérola (*Fig. 2*). Ela jaz morta no piso de madeira de seu casarão fúnebre. Em “A Misteriosa Morte de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha de pesquisa em Tecnologias e Estéticas da Comunicação. E-mail: camilavieirajornal@gmail.com

Pérola”, a primeira operação do medo se coloca neste intervalo complexo entre um olho adormecido e um olho morto. O olhar da personagem é mediado pelo sonho e pela finitude. De imediato, o filme lança ao espectador uma experiência cambiante, nebulosa, difusa, entre o onírico e a morte.



Fig. 1



Fig. 2

O trânsito entre as duas forças – a potência do sonho e a potência da morte – faz proliferar o medo. Pérola transita pelas dependências do casarão, guiada pelo abrir e pelo fechar de seu olho, que catapulta diferentes intensidades pelas quais também somos tomados: ela adormece uma ou duas vezes, acorda assustada outras quatro vezes, mergulha em pesadelos que fazem seu mundo girar (como a bela imagem em 360°, que põe todo o casarão em torvelinho, ao ruído incessante do pêndulo de um relógio de parede antigo).

Em “A Misteriosa Morte de Pérola”, o jogo de olhares potencializa a fronteira intransponível entre o sonho e a morte. É notável como se estabelece uma forte relação entre as personagens – Pérola e o namorado – e as obras de arte, que produzem deslocamentos de sensações ao abrir rachaduras no espaço-tempo do filme. O olhar para as obras de arte – as pinturas nas paredes e os filmes na televisão – permitem a transfiguração do desejo, que é sempre instável e processual. Aqui podemos retomar o conceito de desejo pensado por Deleuze e Guattari, em “Kafka: por uma literatura menor” (1977): “O desejo passa evidentemente por todas essas posições e esses estados, ou antes, segue todas essas linhas: o desejo não é forma, mas *processus*, processo” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 14).

De que modo as conexões de desejo se multiplicam pelo jogo de olhares no filme? Na primeira cena em que tal jogo acontece (Fig. 3 e 4), Pérola observa o quadro “Le déjeuner des canotiers” (1881), de Pierre-Auguste Renoir. Ao mesmo tempo em que há

leveza e jovialidade no quadro do pintor impressionista, sua composição diagonal enfatiza olhares que não se cruzam e permite figurar a dispersão de uma cena de lazer. No filme, aquele momento de almoço na sacada de um restaurante às margens do rio Sena no quadro de Renoir transfigura-se na imagem registrada em vídeo de um encontro de Pérola com seus amigos no terraço de uma casa (*Fig. 5 e 6*).



*Fig. 3*



*Fig. 4*



*Fig. 5*



*Fig. 6*

A pintura de Renoir desencadeou em Pérola a recordação de um tempo feliz, que se tornou passado? Aquelas imagens não parecem ser meras lembranças. Na mesma sequência, há algo que burla isso: o namorado filma o encontro de amigos com uma câmera de vídeo (*Fig. 7*). Não é a memória individual de Pérola que está em jogo ali, mas uma produção de imagens pelo olhar de um outro – o namorado. Não podemos ver o rosto desse outro. A presença do namorado ausente irá retornar ao longo do filme mais como fantasma e menos como lembrança.

O que há de fantasmagórico na figura do namorado de Pérola? Na primeira parte do filme – “Os Fantasmas da Solidão” –, o rosto do namorado jamais se revela por completo, nos planos diferenciados pela textura pixelada de baixa resolução dos vídeos caseiros. A imagem do namorado é ocultada, seja pela interposição de algum objeto (*Fig. 7*) ou por aparecer em forma de sombra (*Fig. 8*) ou de costas para a cena (*Fig. 9*).

Há algo de estranho neste rosto escondido que irá se desdobrar no filme em forma de uma presença masculina mascarada (*Fig. 10*), que constantemente aparece, desaparece e reaparece no filme. O homem mascarado aproxima-se do estado do fantasma, tal como é definido por Erick Felinto, em seu livro “A Imagem Espectral” (2008):

O que é um fantasma? Um evento terrível condenado a repetir-se infundavelmente. Um instante de dor, talvez. Algo morto que parece por momentos ainda vivo. Um sentimento suspenso no tempo, como uma fotografia borrada (FELINTO, 2008, p. 21).



*Fig. 7*



*Fig. 8*



*Fig. 9*



*Fig. 10*

O fantasma é real: ele impõe sua presença oculta e paralisa quem o observa. Podemos apontar um crescente movimento de paralisação do rosto e de imobilidade do olhar no filme. Se pensarmos junto com Jacques Aumont, em *Du Visage au Cinéma* (1992), que o rosto é desde sempre o lugar de efetivação do humano e porta de entrada para o sujeito, “de onde vemos e de onde somos vistos e, por esta razão, lugar privilegiado de funções sociais – comunicativas, intersubjetivas, expressivas, linguísticas” (AUMONT, 1992, p. 14), o que é um rosto mascarado em “A Misteriosa Morte de Pérola”?

O rosto no filme já não é capaz de desvelar a interioridade de um indivíduo, seu caráter, sua personalidade ou identidade. Os personagens são opacos e a ocultação de suas

expressões já está anunciada em outro jogo de olhares: no momento em que Pérola aguarda um telefonema e assiste ao filme *Les Yeux Sans Visage* (1960), de Georges Franju. A jovem do filme de Franju esconde o rosto com uma máscara, após ter sido desfigurada em um acidente. Há um espelhamento entre o rosto-máscara do filme de Franju (*Fig. 12*) e o rosto imóvel de Pérola (*Fig. 11*), que também assume uma opacidade por sustentar um olhar paralisado, que quase não pisca.



*Fig. 11*



*Fig. 12*

O espelhamento aqui não é uma simples reprodução, mas um devir. Há uma potência inumana que se captura no rosto de Pérola, a partir da aliança que ela estabelece com o que vê. Já não é mais só Pérola, tampouco apenas a moça do filme de Franju, mas uma contaminação entre os dois estados. “O devir é uma captura, uma posse, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 21). Existe um atravessamento de fluxos que inventam um rosto-máscara e se vinculam ao limite entre sonho e morte no filme.

Podemos pensar a criação do rosto-máscara em “A Misteriosa Morte de Pérola” junto com o conceito de *prosopopoeia*, definido por Jonathan Flatley para compreender a relação entre rosto e morte na arte. *Prosopopoeia* é “o lugar que atribui rosto, nome ou voz ao ausente, inanimado ou morto” (FLATLEY, 1996, p. 106). Flatley argumenta que, ao mesmo tempo em que se forja um rosto pelo artifício da máscara, existe a impossibilidade da construção pública de uma auto-identidade. O reconhecimento de um rosto criado pelo não-humano da máscara – que é simples reprodução do apagamento da expressividade – é um modo de afirmação do luto.

O trabalho de arte é concebido não em relação a uma ‘pessoa real’, mas em relação ao processo de reprodutibilidade em si. (...) A

‘pessoa’ desaparece do processo como se nunca tivesse existido (FLATLEY, 1996, p. 109).

Inventar um rosto-máscara é uma forma de trazer à tona uma ausência, de apontar para a desfiguração, para o desaparecimento de si e para o anonimato. De acordo com Flatley, o retrato tem íntima relação com a máscara, pois produz um rosto inumano que será preservado com seu semblante fixo, imóvel. Por isso, o retrato de “Santa Catarina de Alexandria” (1598), do Caravaggio, é o primeiro a ser convocado no filme, pois ali já se encontra uma potência inumana: o olho que nunca pisca. O mesmo olhar paralisado aciona a produção do rosto-máscara do namorado, presente na segunda parte – intitulada “As Dobras da Morte”.



Fig. 13



Fig. 14

A exploração do rosto-máscara e sua relação com o retrato em “A Misteriosa Morte de Pérola” produz uma intensidade equivalente à proliferação de retratos na obra de Kafka, compreendidos por Deleuze e Guattari como operadores de “um bloqueio funcional, uma neutralização do desejo experimental” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 8). Enquadrado por uma moldura e interditado por sua própria forma, o retrato contamina os rostos-máscaras do filme, em que o desejo está prestes a ser bloqueado ou neutralizado pelas distâncias entre Pérola e o namorado.

Mas há algo que vai burlar as distâncias e levar o desejo a circular e a produzir novas zonas de intensidade. Ainda é preciso voltar ao fantasma... Como lidar com este evento terrível que está condenado a se repetir? O que há de temível nesta imagem espectral que se repete em “A Misteriosa Morte de Pérola”? De que modo o fantasma pode perturbar a ordem das coisas? A repetição pode produzir diferença?



## Repetições

A segunda parte de “A Misteriosa Morte de Pérola” elabora uma inversão ou deslocamento da ocupação dos atores nos espaços. Na primeira parte, Pérola habita o casarão e seu namorado permanece em extracampo – como fantasma mascarado. Na segunda parte, quem habita a casa é o namorado e Pérola torna-se fantasma mascarada, presente nas imagens de vídeo. A estrutura do filme se investe de um trabalho rigoroso de repetições, seja de gestos, situações ou enquadramentos. As repetições jamais retomam o mesmo. Elas procuram apontar para algo que difere e se transforma da primeira para a segunda parte do filme.

Para compreender a repetição em “A Misteriosa Morte de Pérola”, retomamos aqui o conceito de Gilles Deleuze da repetição atravessada pela diferença. Em outras palavras, a diferença não é exterior à repetição: “ela é parte integrante, parte constituinte dela, ela é a profundidade sem a qual nada se repetiria na superfície” (DELEUZE, 1988, p. 272). A partir da hipótese bergsoniana da coexistência de tempos, Deleuze considera a repetição não como retomada do mesmo ou reiteração da identidade, mas como “repetição de totalidades que coexistem em diferentes níveis ou graus” (DELEUZE, 1988, p. 273). A coexistência destas totalidades que variam em níveis e graus pela repetição é o segundo modo de operação do medo em “A Misteriosa Morte de Pérola”.

No início deste artigo, tratamos da primeira repetição do filme que se faz pela diferença: o close do olho de Pérola em situações distintas. A primeira imagem é do olho fechado de Pérola, logo no início do filme. A segunda imagem é do olho aberto, no final do longa-metragem. Imagem do sonho e imagem da morte: as duas experiências coexistem no filme por meio do complexo jogo de olhares que investigamos na primeira parte deste trabalho.

Além da visão, outros sentidos são convocados ao longo da narrativa e proliferam repetições para ativar distintos graus do medo. A audição é estimulada pelos constantes distúrbios sonoros: a intensidade dos passos fora de campo, o toque da campainha, o ranger das portas se abrindo e se fechando, o tilintar das chaves, o barulho do despertador, o tique-taque do relógio. Mas é preciso ir além dos dispositivos sonoros que tanto suscitam as forças do imaginário, presentes nos contos de Kafka,

especialmente em seu labiríntico “A Construção”. Há também outros sentidos que operam o medo em “A Misteriosa Morte de Pérola”: o olfato e o tato.

Quando o namorado de Pérola entra no casarão na segunda parte do filme, a primeira relação que ele estabelece é com o colchão (*Fig. 16*), em que Pérola descansava na primeira parte do filme (*Fig. 15*). Pelo tato e pelo olfato, ele sente a presença ausente de Pérola. Ele toca e cheira a colcha da cama, perscrutando vestígios da amada que já não se encontra ali. Ele afunda o rosto, embriagado por aquele território afetivo.



*Fig. 15*

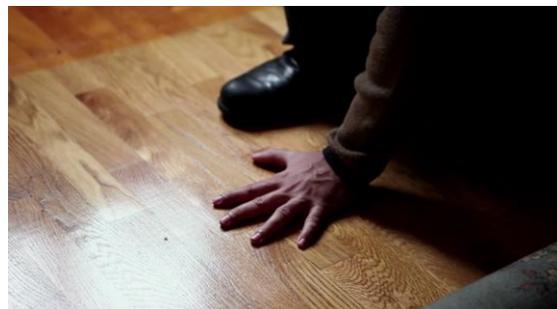


*Fig. 16*

Outra repetição potencializa o sentido tátil na encenação do filme. Na primeira parte, Pérola apoia sua mão sobre a imagem pictórica da figura feminina que ela reproduz em desenho (*Fig. 17*). Na segunda, o namorado toca o piso de madeira, onde Pérola foi encontrada morta (*Fig. 18*). Trata-se da repetição de um gesto: a mão espalmada em contato com uma superfície. A leveza da mão de Pérola abre conexão com o gesto pesado da mão do namorado, diante da ausência da figura feminina. As veias da mão dele pulsam na pressão contra o solo.



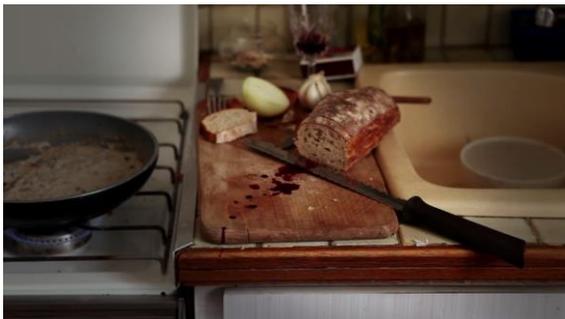
*Fig. 17*



*Fig. 18*

O sentido tátil não é garantia de conforto, nem traz um porto seguro. Ele é o operador do corte, da cisão, de uma cesura, de um golpe, condenado a se repetir. Ele também abre

passagem para um instante doloroso que perturba: faz sangrar da mão de Pérola (*Fig. 19*) à mão do namorado (*Fig. 20*). Corte e fluxo são indissociáveis, como é também para Deleuze e Guattari em “O Anti-Édipo” (1976): o fluxo é sempre interceptado pelo corte, que por sua vez também é produção. Cortar não é oposto de escorrer. A produção do desejo se dá pelo acoplamento fluxo-corte. “O desejo faz escorrer, escoar e cortar” (DELEUZE & GUATTARI, 1976, p. 11). Em “A Misteriosa Morte de Pérola”, o sangue que pulsa intensamente nas veias é também o sangue que jorra da mão.



*Fig. 19*



*Fig. 20*

O contato entre superfícies torna possível o contágio no filme. Diferentes texturas servem de modos de interceptação, de bloqueio: a cortina e a grade na porta são obstáculos entre o fantasma mascarado e Pérola (*Fig. 21*); a imagem videográfica do monitor da TV se interpõe entre o namorado e Pérola mascarada (*Fig. 22*).

Na primeira parte do filme, Pérola não quer ver o outro: ela tranca as portas, fecha as janelas, cobre as frestas com cortinas. Sua mão espalmada sobre o portão é um gesto de medo – uma confusão entre um “basta” e um “me entrego”. Na segunda parte do filme, o namorado quer ver Pérola: ele filma todos os cômodos vazios da casa, onde ela esteve; ele insiste em rever as imagens gravadas, até encontrar nelas a imagem da amada mascarada. Sua mão espalmada sobre o monitor é um gesto de obsessão – outra confusão entre um “te quero” e um “me entrego”.



Fig. 21

Fig. 22

A mão espalmada já está ali no quadro *L'Oiseau Mort* (1759), de Jean-Baptiste Greuze, que aparece como referência no filme: a relação de uma menina com um pássaro morto. As duas mãos gesticulam de modos distintos na pintura: há o gesto da mão que toca o pássaro e o gesto da outra mão que se retrai. Medo e obsessão são os afetos de uma entrega, relacionada à morte, à perda. No filme, Pérola jaz com o rosto sangrando no chão; o namorado tomba com o golpe de faca no peito. No enfrentamento de potências diabólicas e sinistras, a relação-limite se extrapola, se desmesura e rompe a barreira do sonho e da morte.

No encontro entre medo e obsessão, sonho e morte, ele e ela se abraçam e dançam. Eles giram e a câmera gira. No início, as ondas do mar se agitam e quebram na praia; ao final, as ondas se revertem. Começo e fim se confundem e o tempo é um emaranhado selvagem. O mundo todo se põe em movimento.

## Referências

AUMONT, J. **A quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

\_\_\_\_\_. **Du Visage au Cinéma**. Paris: Etoile / Cahiers du Cinéma, 1992.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FELINTO, E. **A Imagem Espectral**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FLATLEY, J. “Warhol Gives Good Face: Publicity and the Politics of Prosopopoeia”. In.: DOYLE, J.; FLATLEY, J.; MUÑOZ, J.E. (ed.) **Pop Out - Queer Warhol**. Durham: Duke University Press, 1996.

GORDON, A. F. **Ghostly Matters**: Haunting and the Sociological Imagination. Londres: University of Minnesota Press, 1997.



KAFKA, F. “A construção”. In: **Um artista da fome / A construção**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VERNET, M. **Figures de l’Absence**. Paris: L’Etoile, 1988.