

## **Estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro**

Por Camila Vieira da Silva \*

**Resumo:** O artigo propõe uma investigação acerca de uma estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro, por meio da noção de traço, rastro e vestígio no visível. Novas produções audiovisuais brasileiras realizadas no início do século XXI apontam para a invenção de uma imagem que não deve apenas à evidência do visível, mas é também tocada por perdas, vazios, intermitências, desaparecimentos. É um tipo de cinema que produz uma dialética entre a presença e a ausência, capaz de superar tais dicotomias ao colocá-las em movimento no ato do olhar. Tal experiência vai de encontro à tradição do cinema nacional, marcado por efeitos de presença assegurados pela necessidade de representações histórico-sociais e por uma ideia de imagem de país.

**Palavras-chave:** desaparecimento, rastro, visível, estética, cinema brasileiro.

**Resumen:** El artículo propone una investigación acerca de una estética de la desaparición en el cine contemporáneo brasileño, por medio de la noción de rasgo, rastro y vestigio en lo visible. Las nuevas producciones audiovisuales brasileñas realizadas a principios del siglo XXI apuntan a la invención de una imagen que no sólo se debe a la evidencia de lo visible, sino que también es tocada por pérdidas, vacíos, intermitencias, desapariciones. Es un tipo de cine que produce una dialéctica entre la presencia y la ausencia, capaz de superar tales dicotomías al colocarlas en movimiento en el acto de la mirada. Tal experiencia va en contra de la tradición del cine nacional, marcado por efectos de presencia asegurados por la necesidad de representaciones histórico-sociales y por una idea de imagen de país.

**Palabras clave:** desaparición, rastro, visible, estética, cine brasileño.

**Abstract:** Deploying the notion of trace in the visible this article focuses on an aesthetics of disappearance in Brazilian contemporary cinema. Indeed, 21<sup>st</sup> century Brazilian audiovisual production points to the invention of an image which does not only bear witness to the visible, but also to losses, voids, intermittencies, and disappearances. By setting the act of looking into motion this cinema overcomes the dialectic between presence and absence, which runs counter to the traditional national cinema, marked by the effects of presence which arise from the need for socio-historic representations as well as an idea of the country's image.

**Keywords:** disappearance, trace, visible, aesthetics, Brazilian cinema.

## Introdução

Dentro do cinema contemporâneo brasileiro, determinados filmes convocam imagens que não se restringem à questão da presença, da materialidade, de um corpo em cena, mas apontam para algo que resta quando a experiência do desaparecimento está em jogo. Escolho aqui dois exemplos emblemáticos de filmes brasileiros recentes que colocam em risco a visibilidade, na medida em que a própria imagem pode se transformar também em ruína e vestígio: o longa-metragem *Linz – Quando todos os acidentes acontecem* (Alexandre Veras, 2013) e o curta-metragem *Camila, agora* (Adriel Nizer Silva, 2013).

Em *Linz*, um homem atravessa Tatajuba – um antigo vilarejo, soterrado pelo deslocamento das dunas e pelo empuxo das marés, no litoral Oeste do Ceará. O homem que dá título ao filme está à procura de uma comunidade que já não existe mais e onde já não é mais possível estabelecer relações duradouras com os moradores. Sua única forma de conexão parece ser com a paisagem, onde se acontece o improvável: seu salto para o mar, em uma noite de pescaria. O pulo de Linz no mar seria então seu abraço definitivo para a morte? Ou apontaria para o desaparecimento, que já não é mais a imposição da presença de um corpo? As imagens finais do filme de Veras, em que as ondas do mar incessantemente surgem e desaparecem, no intervalo temporal da noite para o dia, da madrugada para o amanhecer, do escuro para o claro, me fazem acreditar que há algo de extraordinário no modo como a pura visibilidade está sendo perspectivada ou colocada em risco pelo desaparecimento.

Ao lado de *Linz*, o curta *Camila, agora* também explora o desaparecimento não só como substrato temático, mas sobretudo como possibilidade de experimentação estética, que desloca a imagem do privilégio da presença. Não se trata de investigar um movimento, mas compreender de que maneira estes dois filmes buscam outras formas de fazer cinema, sem precisar recorrer a uma tradição do cinema brasileiro, em que o estatuto da presença parece ser

celebrado e atrelado à formulação de uma imagem de Brasil pela afirmação de representações histórico-sociais.

As características principais de uma estética do desaparecimento nestes filmes brasileiros recentes podem explicitar desde o evanescimento das presenças humanas no plano – seja pelo mascaramento do rosto, pela passagem dos corpos no fora de campo ou pela intensificação do rastro na imagem –, até a proliferação de figuras fílmicas que sugerem o desaparecimento – desfoque, contraluz, sobreimpressão, nuvens, sombra, fantasmas. Há diluição das ações dramáticas a favor de pequenos acontecimentos que favorecem escapes no visível, ausências e vazios na imagem.

*Linz – Quando todos os acidentes acontecem*, de Alexandre Veras, apresenta um homem a vagar por uma vila soterrada pelas dunas, onde há poucos moradores. O filme explora uma experiência de atravessamento em uma vila que desapareceu, compondo uma jornada do fracasso esgarçada em seu limite. Não há angústia, nem desespero, mas o corpo termina por desaparecer na paisagem. Ao colocar em tensão a passagem com a permanência, o desaparecimento iminente já é anunciado pelo isolamento do personagem, a diminuição das figuras humanas nos planos combinados à vastidão esvaziada dos espaços e a impossibilidade de reconstituir a memória do lugar pela fala.

Em *Camila, agora*, de Adriel Nizer Silva, o desfoque, o contraluz e a distorção viabilizam o apagamento do rosto. Ao mesmo tempo em que se revela uma cena de intimidade – uma garota isolada no quarto, falando de frente para a câmera em gesto de autorretrato –, a presença humana é obliterada diante do nosso olhar. O semblante da garota torna-se um vulto que se evanesce, em um vertiginoso jogo de *mise-en-abyme*, aliado à sobreimpressão, à imagem duplicada refletida e distorcida e o olhar ausente para a câmera.

## O dilema da presença

Por presença, reporto-me a um conceito estético explorado por Hans Ulrich Gumbrecht, que se popularizou nos estudos acadêmicos na área de comunicação. Definida a partir da raiz etimológica da palavra latina *prae-essere*, a “presença” diz respeito a qualquer coisa concreta do mundo que está à nossa frente, diante do nosso olhar, que ocupa espaço, que é tangível aos nossos corpos, sem ser apreensível exclusivamente por uma relação de sentido. Quando falamos de uma coisa “presente”, ela sempre pode estar ao alcance da mão e deve ser palpável, sem desconsiderar seu impacto imediato no corpo humano (Gumbrecht, 2010).

A noção gumbrechtiana de presença implica uma relação espacial que ignora o tempo na conexão com os objetos concretos do mundo. A “produção de presença” abarca qualquer evento ou processo em que os objetos ou coisas do mundo proporcionam impacto sobre os corpos humanos. Ou seja, há uma defesa do “efeito de tangibilidade” que surge com as materialidades<sup>1</sup> em uma dada condição de espaço a qual estamos sujeitos, seja por maior ou menor proximidade (Gumbrecht, 2010). A pouca importância dada por Gumbrecht ao tempo opõe-se à reflexão de outros autores que pensam a experiência estética não como limitada apenas ao puro volume e da simples superfície dos objetos artísticos, mas algo que também envolve uma temporalidade que se reinventa.

Para Deleuze e Guattari, o que se conserva na arte é menos o suporte e seus

---

<sup>1</sup> A argumentação de Gumbrecht entra em conformidade com a teoria das materialidades, corrente epistemológica que começou a ser pensada nos anos 1980, com o intuito de desafiar a tradição teórica que defendia a interpretação ou a atribuição de sentidos e significados como prática principal nos estudos das Humanidades. Hans Ulrich Gumbrecht é o principal articulador da teoria das materialidades, a partir da organização do colóquio *Materialität der Kommunikation*, realizado na Alemanha em 1987. “Nosso fascínio fundamental surgiu da questão de saber como os diferentes meios – as diferentes ‘materialidades’ – de comunicação afetariam o sentido que transportavam” (Gumbrecht, 2010: 32).

materiais, mas o tempo como duração das sensações.<sup>2</sup> “Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com essa curta duração” (Deleuze y Guattari, 1992: 216). Já Georges Didi-Huberman pensa a experiência estética como uma “trama singular de espaço e tempo” (Didi-Huberman, 1998: 147), que não se reduz a uma mera fenomenologia<sup>3</sup> dos objetos, mas produz uma inquietação, uma perturbação no olhar. “É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo” (149).

Há algo que pode se forjar na conexão com a arte, que ultrapassa sua única condição de presença, de materialidade ou de um estado de coisas. No caso dos filmes *Linz* e *Camila, agora*, nossa chave de aproximação deve passar apenas pela consideração dos atributos materiais e concretos das imagens? No campo da teoria do cinema, um filme pode ser considerado antes pelo modo como inventa mundos pelas imagens, sem depender do suporte material ou de sua aparelhagem técnica (Michaud, 2014). As imagens em movimento geram formas em que o real só irá se revelar indiretamente, mediante operações como “animar superfícies, produzir causalidades irreais, organizar a

---

<sup>2</sup> No capítulo “Percepto, Afecto e Conceito” de *O que é a Filosofia?*, a obra de arte é pensada como “bloco de sensações, isto é um composto de perceptos e afectos” (Deleuze y Guattari, 1992: 213). Para os dois filósofos, a experiência da sensação não deve se confundir com o estado de coisas de um material. “O que se conserva, de direito, não é material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida por esta condição (...), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto” (216).

<sup>3</sup> Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman demonstra admiração por um dos fundamentos da fenomenologia de Merleau-Ponty de associar a experiência do ver à experiência do tocar, de modo que o visível e o tangível sejam indissociáveis em qualquer percepção (Didi-Huberman, 1998: 30-31). No entanto, Didi-Huberman acrescenta que outro tipo de experiência se soma ao olhar, quando é remetido à perda. “O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?” (Didi-Huberman, 1998: 35). Na relação com uma obra de arte, existe portanto uma dialética entre ver e perder, entre presença e ausência, aparecimento e desaparecimento, visível e invisível. “É um perpétuo ir e vir de consequências fenomenológicas e semióticas contraditórias suscitadas pelas mesmas formas simples, é um jogo intimamente rítmico no qual as coisas aparentemente semelhantes, ou estáveis, se agitam em realidade segundo uma escansão dialética” (Didi-Huberman, 1998: 107).

transformação de imagens em corpos e de corpos em imagens, fazer figuras aparecerem e desaparecerem” (2014: 12). O problema principal das imagens de *Linz* e *Camila, agora* não está reduzido a uma atenção maior às presenças, às materialidades, mas ao potencial de figurabilidade que fura, rasga, rompe a representação e provoca falhas, vazios e desaparecimentos.

Há vazios nas imagens de *Camila, agora*, a partir do procedimento de subverter o autorretrato pelo desfoque, o contraluz, o borrado, o *flare*, a duplicação da imagem. Em *Linz – Quando todos os acidentes acontecem*, a experiência da passagem pelo deserto, o atravessamento e o fracasso colocam o corpo ao risco de sua própria invisibilidade. Os saltos, as intermitências, os buracos nas imagens são forças estéticas que Didi-Huberman percebe como “uma aparição de *nada*, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento” (Didi-Huberman, 1998: 42).

### **A imagem do país no cinema brasileiro**

Permaneço em dúvida onde encontrar uma linhagem anterior de uma estética do desaparecimento na história do cinema brasileiro. Um rápido sobrevoo histórico me parece acenar para o esforço do cinema brasileiro em manter uma relação mais direta com a presença ao tentar dar respostas a uma imagem de nação e ao enfatizar a construção das representações histórico-sociais do país. Não pretendo aqui traçar uma historiografia minuciosa do cinema brasileiro, mas apontar linhas de argumentação de teóricos e críticos que podem oferecer indícios de uma possível recusa da tradição do nosso cinema a uma estética do desaparecimento.

Jean-Claude Bernardet (2007) explica que o cinema brasileiro acaba assumindo uma atitude paternalista ao tratar diretamente dos problemas do povo e da nação. “Proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela: a

classe média foi ao povo” (Bernardet, 2007: 35). O cinema brasileiro do final dos anos 1950 até a metade dos anos 1960 é responsável pela busca de enredos e personagens que tratam de assuntos do povo e “cujas estruturas possam ter um valor equivalente a certas estruturas da realidade brasileira (...) a elaboração não apenas de uma temática, mas também de uma forma que expresse a problemática brasileira” (164).

Ismail Xavier (2012) afirma a condição do cineasta brasileiro como porta voz de uma comunidade imaginada como nação e povo. Ele pensa o lugar do realizador na conjuntura social e política do Brasil como uma problemática partilhada pelos “que viveram os anos 60-70 e os cineastas das novas gerações, cuja relação com o passado – seja como dado de inspiração ou de recusa – tem um ponto forte de referência no cinema moderno” (Xavier, 2012: 8). Na articulação do cinema brasileiro mais recente com a herança do cinema moderno nacional, Ismail percebe recorrências de debates estéticos que reforçam a preocupação em estabelecer diagnósticos gerais de nossa situação social e histórica através dos filmes.

Por mais que os ideais do cinema moderno brasileiro tenham se esgotado na produção cinematográfica nacional mais recente, Xavier enxerga que os debates em torno dos filmes dão pouca ênfase a rupturas radicais por entender que existe um saber tácito das posições dos realizadores atuais na relação do passado com o presente.<sup>4</sup> “No caso dos cineastas, a filmografia recente evidencia os desdobramentos de percursos que, em cada caso, definem uma articulação entre a resposta à conjuntura atual e traços de estilo que condensam a experiência acumulada” (2012: 7).

Ao mapear a produção do Cinema da Retomada, tanto Luiz Zanin Oricchio (2008) quanto Lúcia Nagib (2002) reforçam o argumento de que os cineastas

---

<sup>4</sup> Talvez o exemplo mais evidente desta continuidade seja *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), ao propor um olhar histórico sobre o Brasil, ainda que na forma de sátira ao episódio da vinda da família real ao país em 1808.

dos anos 90 perpetuam o interesse em pensar a realidade histórica do Brasil. “Para muitos cineastas deste período, o ‘renascimento’ do cinema significou a ‘redescoberta’ da pátria” (2002: 15). Apesar de frisar a variedade de gêneros e linguagens, Oricchio questiona o mito da diversidade do Cinema da Retomada e procura apontar seus recortes temáticos em um pensamento sobre o Brasil, como a recuperação de uma história nacional, a releitura da favela e do sertão como espaços míticos, o abismo das classes sociais e a violência urbana. “Por imperfeita e limitada que seja, a produção dos anos 1990 e começo dos 2000 espelhou um país cheio de contradições” (2008: 153).

Aquela semente plantada no cinema moderno brasileiro cresce e ganha frutos no cinema contemporâneo brasileiro com a permanência da pergunta recorrente pela constituição e/ou projeção de uma imagem de Brasil em filmes representativos de um estado de coisas do país. O crítico Cléber Eduardo (2011) reforça o argumento de que a vontade de compreender o Brasil, de perspectivar seu passado e seu presente, de traçar um panorama do contexto social e histórico apela para

uma reivindicação de olhar para nossa realidade, não apenas para recolher uma justa aparência para nossas paisagens, mas também para lidar com traços de síntese das noções de país. Se não síntese, ao menos enfoques que, apesar de se dirigirem a algo específico (ao sertão, à classe média, à favela, ao analfabetismo, à imigração), não bastam em si mesmos (2011: 14).

De modo geral e com raras exceções<sup>5</sup>, a problemática geral do cinema brasileiro parece ser desde sempre o vínculo com a presença pela

---

<sup>5</sup> A pesquisadora Maria do Socorro Carvalho aponta dois filmes do período do Cinema Novo que são menos presos às circunstâncias históricas: *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962); e *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965). No entanto, ambos os filmes ainda “apresentam tipos de vida e comportamentos de pequenas cidades do interior, paradas no tempo, estagnadas em suas atividades econômicas, sem uma dinâmica urbana” (Carvalho, 2007: 294). O que ainda revela a preocupação destes cineastas com uma certa imagem de Brasil, ao tangenciar a conjuntura do país, seja no campo ou na cidade.

representação social, com atenção para o protagonismo e/ou centralidade de sujeitos e a insistência em formulações de pesos identitários no âmbito de uma realidade social e histórica do país. Emiliano Cunha (2014) também se interessa em fazer um breve retrospecto do cinema moderno no Brasil para entender como a nossa cinematografia é influenciada por um passado. “É o cinema retomando o contato com mitos de outros tempos através de uma abordagem e perspectiva pertencente aos desejos e conflitos de hoje” (2014: 86).

Tal procedimento de insistir na pergunta sobre uma imagem de país irá perder força em alguns filmes brasileiros contemporâneos, que pouco se interessam por uma reflexão das representações sociais ou de nossa condição histórica. O próprio Cléber Eduardo pontua que os rumos da contemporaneidade irão proporcionar um deslocamento do “encaminhamento retórico e cinematográfico em parte dos filmes da nova geração para a sensação de experiência, latência e ambiência” (2011: 17). É o que argumenta também Emiliano Cunha ao esclarecer que a influência do cinema de fluxo em filmes brasileiros da última década permitiu o afrouxamento de “qualquer rigidez que se possa pensar quanto a fronteiras identitárias de cultura nacional” (2014: 86). No trânsito de influências com a cinematografia de outros países, a nova geração do cinema brasileiro contemporâneo acentua “a desconfiança geral quanto à representação do Outro e a possibilidade de discursos diagnósticos sobre a sociedade em geral” (Arthuso, 2016: 13). Nesse contexto transcultural, talvez seja possível encontrar uma brecha para uma estética do desaparecimento no interior das experimentações de alguns filmes brasileiros contemporâneos, como *Linz* e *Camila, agora*.

### **O desaparecimento em *Linz***

Ruído de rasgo. Escuto algo roçar uma superfície. Vejo uma imagem desfocada de areia que desfila no plano do filme com o movimento da câmera.

O assobio do vento é adicionado, quando há um *travelling* em desequilíbrio vertical para cima. Sol a pino. A imagem começa a ficar em foco. Um homem aparece do lado esquerdo do quadro e caminha sozinho em meio a uma duna (Fig. 1). Ele desacelera o ritmo dos passos, volta a caminhar, corre por alguns segundos, para. Algumas nuvens passam, encobrem o sol e projetam sombras na superfície da areia.

A rugosidade da areia, o roçar do vento, a passagem das nuvens, o rastro do corpo na caminhada acionam rasgaduras na imagem. Evocam presenças evanescentes em constante movimento. O homem – ainda sem nome – vaga pela paisagem com seus cabelos emaranhados, suor no corpo, olhos semicerrados pela intensidade da luz do sol, andar cansado e sem rumo. Seu rosto gira, perfazendo o gesto de olhar ao redor, e nada mais há, além do branco da areia e do azul do céu.



Fig. 1: um homem em meio à brancura da areia

As imagens descritas anteriormente compõem a sequência de abertura de *Linz* – *Quando todos os acidentes acontecem*, de Alexandre Veras. São imagens

que imediatamente lançam ao espectador uma certa dificuldade, bem como ao personagem do filme: além desse homem que vaga, não existe outra presença humana imediata como anteparo de fruição do olhar. O que ainda é possível ver neste deserto? Um pássaro canta, mas logo ele sobrevoa no céu e some na imensidão branca das dunas. Como permanecer neste lugar onde tudo se move e desaparece?

Indícios de desaparecimento inquietam o visível: a paisagem é uma vastidão de dunas imensas que refletem a luz do sol, o corpo desse homem sem nome deriva como ponto minúsculo no enquadramento, a brancura da areia é intensa a ponto de ofuscar o olhar. A perturbação no olhar – tanto do personagem quanto do espectador do filme – sustenta uma duração em que o desaparecimento é absorvido como experiência das imagens. Desaparecer é aquilo que pode ser subtraído ao olhar, mas não ao mundo. Trata-se de uma espécie de “passagem das coisas a uma outra dimensão daquela do observador, dimensão na qual, ao menos em curto instante não temos acesso” (Zufferey, 2007: 56). Desaparecer é passagem, percurso.

Veras explica que o longa-metragem foi pensado em conexão com o que ele chama de “experiência de atravessamento: não pertencer, mas habitar e atravessar” (Veras *apud* Batista, 2013: 3). O protagonista – aquele homem sem nome que, ao longo do filme, descobrimos que se chama Linz, tal como o título – é um caminhoneiro que chega a uma vila para entregar móveis a uma moradora da região. Por seu próprio ofício, Linz tem uma trajetória de itinerância e impermanência com os lugares por onde passa. No entanto, a antiga vila de pescadores onde Linz precisa estacionar – Tatajuba, no litoral oeste do Ceará – tem uma característica singular: ela é considerada, pelos poucos moradores que ali resistem, como uma cidade que já não existe mais. A região foi soterrada pelo deslocamento das dunas e pelo empuxo das marés. O estado de impermanência de Linz é posto em xeque, ao ser conduzido a ficar em uma vila que desapareceu com as intempéries do tempo.

Esse personagem (Linz) está acostumado a passar. De repente, numa dessas passadas, ele não consegue passar, acontece algo que o obriga a ficar. A missão fracassou. E aí se abre uma possibilidade de contato com o que ele não tinha (Veras, 2013: 1).

Mas o contato com o que Linz não tinha é justamente algo que no visível lhe escapa, de modo que a imagem pode ser pensada “para além da superfície” (Didi-Huberman, 1998: 87) como catalizadora de uma inquietação do olhar. Se a singularidade do desaparecimento – a princípio, da vila e, mais tarde, de outros elementos do filme, como será pontuado ao longo deste capítulo – é o que faz Linz ter sua missão fracassada, de que modo se estabelece o contato do personagem com o que ele não tinha? Como a experiência do desaparecimento pode estar vinculada a uma experiência do fracasso?

É preciso sublinhar que o filme é fruto de um projeto anterior de Alexandre Veras: o documentário *Vilas volantes – O verbo contra o vento* (2005). Além das distâncias e das aproximações da pesquisa visual entre os dois filmes, existe uma diferença crucial na maneira como a narrativa em *Linz* contribui para dilatar a experiência do desaparecimento. Em *Vilas volantes*, os antigos moradores da vila procuram burlar a ausência, ao resgatar as memórias da comunidade mediante relatos que configuram laços de pertencimento com a região. Em *Linz*, um personagem estrangeiro não sabe como permanecer em uma vila que já não existe mais e acaba se entregando ao seu próprio gesto de desaparecer.

*Vilas volantes* aglomera diferentes vozes dos antigos pescadores da vila de Tatajuba que conservam lembranças dos espaços em que moravam ou transitavam. Os personagens contam histórias em pé, caminhando na areia, na beira do mar, em seus lugares de moradia ou trabalho. Eles narram sobre o deslocamento das dunas, a migração dos moradores, o abandono da região com o tempo, o desmoronamento das casas. Em *Vilas volantes*, os relatos dos

personagens desejam preservar a imagem da vila. Há uma “ficção do tempo” (Didi-Huberman, 1998) que se elabora diante dos vestígios, das ruínas. A voz, a fala, a narração são estratégias de resistência contra o esquecimento de uma comunidade, onde presença e ausência são duas faces de uma experiência.

Em *Linz*, não é possível acionar a voz para fazer ressurgir algo que ficou soterrado. Diante da inevitabilidade de uma paisagem inóspita e opaca, não existe mais a possibilidade de remontar falas privilegiadas que ainda estabeleçam uma conexão significativa com o espaço. Linz é estrangeiro em Tatajuba. De passagem por aquele lugar, ele é desapossado da memória da vila. Se *Vilas volantes* é um filme em torno da sobrevivência da fala, *Linz* orbita com o fracasso da fala. Nada de importante há para ser dito quando a experiência do desaparecimento se impõe: o que resta é o silêncio.

Se recorrermos à classificação de Michel Chion (1994) das diferentes escutas sonoras no cinema, é possível também registrar diferenças na construção sonora entre os dois filmes. Em *Vilas volantes*, há uma intensificação da escuta semântica, quando a fala dos personagens formaliza códigos de conhecimento prévio sobre o lugar. Em *Linz*, existe uma exploração maior da escuta reduzida, na medida em que boa parte dos sons são os ruídos ambientes, em especial o assovio do vento, o roçar dos objetos quando balançam e os cantos dos pássaros.

Ao apelar para uma escuta reduzida em que a voz fracassa, *Linz* manifesta uma proximidade com o fracasso beckettiano, definido por Leo Bersani e Ulysse Dutoit (1993), como “tornar-se tão inexpressivo, tão desprovido de significado, tão possível e, mais radicalmente, cair permanentemente em silêncio” (Bersani y Dutoit, 1993: 11). Em analogia às principais peças de Beckett, em que poucas figuras humanas ocupam uma paisagem desolada, *Linz* constrói imagens em que tudo o que é possível ver é a imensidão da paisagem e a relação solitária do personagem-título com ela.

Para Bersani e Dutoit, o fracasso beckettiano não está exatamente ligado a um fracasso existencial-subjetivo, mas à falha na representação. Pelo seu potencial inevitável de expressão, “a linguagem em si deve ser atacada, não através da destruição e reinvenção de palavras, mas pelo que a princípio deve parecer ser uma certa negligência da palavra” (1993: 21). Em *Linz*, há poucas palavras ditas e, quando elas são pronunciadas, não desencadeiam diálogos extensos ou de significativa expressão, deixando brechas para pausas e silêncios.

### **O desaparecimento em *Camila, agora***

No que aparenta ser um plano-sequência fixo,<sup>6</sup> o curta *Camila, agora* instaura uma encenação em *mise-en-abyme*, na medida em que o visível já é o reflexo de uma superfície espelhada, provocando uma imagem em que há sobreposição de um duplo. A estrutura abismal do filme é intensificada pela partição da integralidade figurativa do quadro, que se divide entre o que é possível ver do reflexo do computador e o conteúdo visual que o próprio monitor apresenta. Há duas câmeras dentro do dispositivo fílmico: a do próprio filme e a webcam do computador.

---

<sup>6</sup> Ao procurar entender melhor os recursos técnicos para a realização do curta, perguntei em uma breve entrevista por email a Adriel Nizer sobre o uso do plano-sequência. Ele explica que há um corte invisível no meio do filme, durante a mudança de foco da imagem do lado esquerdo para o direito. “Precisava do corte, por que a segunda parte do filme o que acontece na janela da *webcam* é uma gravação, não mais ao vivo. O ‘ao vivo’ (na primeira parte) é o reflexo, que termina onde não tem mais nada nem ninguém. Queria que parecesse um plano só o filme todo, uma continuidade em tempo real”. Apesar do corte, considero o curta como plano-sequência pelo efeito contínuo espacial e temporal que ele forja.



Fig. 2: a superfície espelhada da tela do computador reflete o quarto

No início, a tela do computador está desligada e colocada de frente à janela de um quarto. Fixada em um tripé, a câmera do filme enquadra a superfície espelhada deste monitor, que naturalmente reflete a incidência de luz solar que entra pela janela do quarto e torna visível tudo o que existe dentro do espaço enquadrado (Fig. 2): uma cama em primeiro plano à direita, com um ursinho de pelúcia na cabeceira; a própria janela ao fundo à esquerda com uma cortina de renda, um móbile de estrelas e outros dois ursinhos pendurados. A janela deixa entrever os prédios da cidade. No centro do plano, uma garota está inicialmente sentada na cama, rabiscando um caderno, com a mão enfaixada.

O que há de intrigante no plano é que, apesar da visibilidade de todos os elementos, a imagem está levemente turva. Devido à superfície parcialmente espelhada da tela, o reflexo do quarto não é nítido – algo que produz presenças já invadidas pelo apagamento e que chama a atenção pela própria plasticidade da imagem e menos pelo que existe de figurativo nela. Há uma perturbação da hierarquia entre figura e fundo, entre o corpo humano e o

espaço. Por refletir a luz de maneira difusa, sem a mesma eficácia de um espelho normal, a tela do computador produz o desfoque da imagem.<sup>7</sup>

Se o plano do curta é a própria superfície da tela do computador que provoca um achatamento de todas as figuras pelo desfocado da imagem, o que salta aos olhos são as linhas de composição geométrica dos elementos dispostos: a verticalidade da cortina e dos móveis, o longilíneo dos prédios com suas janelas quadradas, a horizontalidade levemente oblíqua da cabeceira da cama. É uma platitude que dispõe todos os elementos no mesmo grau de desfoque em uma superfície e talvez a equivalência visual seja perturbada apenas pelo contraste entre o fundo bem iluminado e a silhueta sombreada da garota.

Pelo modo como explora o desfoque e o contraluz, *Camila, agora* pode ser considerado um filme herdeiro de uma vontade de cinema partilhada por uma produção cinematográfica contemporânea – compreendida como marginal, mas sem dúvida significativa por Jacques Aumont (1992) –, que transfigura o rosto pelo achatamento, evacuando sua beleza própria, significação e expressão. “Ele insiste, errático, parcial, sob a forma de efeitos obstinados que tem todos em comum o assemelhar-se a uma perda, a um abandono, uma desfeita” (Aumont, 1992: 150). Quando Aumont observa neste cinema um lugar para um rosto desfeito, é necessário entender que ele parte de uma concepção inicial e bastante comum dentro de uma teoria do cinema tradicional que associa a definição de rosto a algo próprio do humano.

Lugar de onde vemos e de onde somos vistos e, por esta razão, lugar privilegiado de funções sociais – comunicativas, intersubjetivas, expressivas, linguísticas – mas também suporte visível da função mais ontológica, o rosto é *do homem* (grifo do autor) (Aumont, 1992: 14).

---

<sup>7</sup> Sobre este efeito, Adriel Nizer explica suas intenções na entrevista por email: “Não estava no planejamento inicial que houvesse esse desfoque natural no reflexo, mas acabei incorporando, não me incomodou em nenhum momento, porque gosto das imagens sem exatidão”.

Dentro desta reflexão aumontiana, a figuração do rosto na tradição do retrato é levada a cumprir uma exigência de verdade. Se é no rosto que se encontra os traços da identidade de um sujeito, a história do retrato também se alinha a uma ideia de verdade própria do rosto. “Vê-se que o retrato é o ato mais forte que se pode conceber quanto ao rosto, porque implica a unidade deste rosto em sua verdade ou, ao menos, em vista de sua verdade” (1992: 23). No entanto, a história das imagens irá acenar para o desligamento do rosto de sua função primeira de compromisso com a verdade e irá burlar a noção de representação. Aumont percebe que isso acontece a partir de uma crise do visível que instaura a complexidade pela desagregação do rosto e pela recusa de sua unidade, que serão amplamente exploradas na contemporaneidade.

Em *Camila, agora*, o contraluz e o desfoque escurecem e embotam o rosto da garota. Tais artifícios conduzem à intensificação do achatamento do espaço, da compressão da profundidade de campo e do apagamento do rosto a partir do tratamento da imagem como superfície plástica, no limite de seu efeito sensorial. O bege claro e brilhoso da cortina, o branco levemente azulado dos prédios ao fundo, o violeta reluzente do vestido, o vermelho do batom, o negro opaco do cabelo são espectros de cores que saltam aos olhos<sup>8</sup>, mas acabam compondo figuras sem contornos definidos (Fig. 3). Ainda que o cenário seja realista – é o espaço de um quarto com uma janela aberta –, a luminosidade baixa e o efeito de reflexo produzem o achatamento dos volumes e o borrimento das cores.

---

<sup>8</sup> Ainda na entrevista por email, Adriel Nizer confirma suas preferências estéticas por uma luz mais difusa e pelas cores capazes de saltar aos olhos: “Eu tinha uns *takes* onde o sol entrava mais diretamente pela janela e tudo ficava mais claro. Mas acho que esteticamente é simbolicamente, preferi silhuetas e vultos, com pequenos momentos onde alguma cor, principalmente do vestido dela, salta aos olhos. Geralmente as filmagens de webcam possuem uma luz frontal no rosto das pessoas, mas aqui achei melhor priorizar o alegórico da situação do que o realismo da textura”.



Fig. 3: a ausência de contornos definidos

Enquanto o desfoque, o contraluz e as cores provocam um jogo entre presença e ausência nas imagens de *Camila, agora*, a coexistência de duas imagens espelhadas inventa um duplo invertido, que provoca a variação de um *mise-en-abyme* a apontar para mais uma perturbação do visível, mediante a sobreposição de imagens. A imagem do lado esquerdo é aquela do reflexo da tela do computador, em que a jovem já estava presente, desfocada e em contraluz, mas agora com seu corpo mais aproximado. A imagem do lado direito é aquela que não estava lá no interior do plano, mas que surgiu no ato do clique do mouse. O monitor do computador ligou e abriu uma janela com a imagem do rosto da personagem capturada pela *webcam* em tempo real. Dentro do jogo de espelhamento do filme, tal imagem aparece com menos foco ainda, embora mais luminosa.

Se existe uma imagem espelhada ou reproduzida por duplicação dentro de outra imagem, o filme assume a estratégia do *mise-en-abyme*, como a inserção de imagens dentro de outras em grau de similitude com aquela que a contém. Para além de sua operação formal, o *mise-en-abyme* implica em efeito de perturbação, de vertigem, de inquietação que a própria ideia de abismo sugere,

como um precipício profundo, uma abertura insondável, obscura e misteriosa. Olhar para dentro do abismo é também se conectar com algo dentro de si.

Camila direciona o olhar para uma *webcam*, que a filma em tempo real e tal imagem se projeta espelhada diante de nós espectadores do curta. É um autorretrato que se integra dentro da superfície do plano – algo que aponta para uma encenação que se coloca em abismo por reposicionar o próprio curta como um retrato da personagem. A sinopse do curta informa que “Camila fez um filme para poder estar aqui”. Mas é curioso notar como no filme essa presença feminina é misteriosa. Ela jamais se revela por completo.

O salto da janela é um lance em direção ao abismo, mas o ressurgimento da garota no quadro dribla o pulo para o vazio. Tudo é feito de forma solene, sem muito drama, sem choro. Ela retorna da janela. Ela está no mesmo espaço, talvez em outro tempo. Só podemos ver sua imagem no monitor. O autorretrato permaneceu. Ela olha para a câmera. Para nós espectadores? Para o diretor do filme? Para ninguém? Somos observadores da história de Camila. Somos testemunhas de seu desaparecimento. Somos cúmplices de seu renascimento. Ainda que ela seja sempre um enigma, uma imagem duplicada, um reflexo distorcido.

## **Conclusão**

Ao pensar a configuração de uma estética do desaparecimento dentro do cinema brasileiro contemporâneo, analisei dois filmes recentes que parecem estranhos e inesperados em frente a um contexto mais amplo e geral da produção cinematográfica nacional feita no presente. Apesar das particularidades de cada filme exibido em festivais ou em salas comerciais de cinema, é possível perceber uma tendência predominante no cinema contemporâneo brasileiro em abraçar temas urgentes do presente, investir em problemáticas pertinentes à conjuntura histórico-social e se exaurir em

interrogar tais desdobramentos, quase como manter uma dívida em dar continuidade à pergunta por uma imagem do Brasil através dos filmes.

No entanto, em meio à profusão de filmes que reverberam tais inquietações ancoradas nas urgências, outros filmes acabaram me chamando mais atenção. O que me capturou o olhar foi outro tipo de cinema, atravessado por interstícios, brechas, fendas, rachaduras, que se colocam como desvios diante do acúmulo de exigências e estímulos do presente nos enfrentamentos cotidianos do âmbito político e social. Filmes em que o desaparecimento, a ausência, a falta, a perda colocam-se tão importantes quanto as presenças solicitadas.

O que há de perturbador e instigante nestes filmes é que, ao mesmo tempo em que eles fazem parte da atual produção do cinema brasileiro, pouca importância é dada a eles. *Camila, agora* ficou restrito ao circuito de festivais, pela própria limitação do formato do curta-metragem que não encontra tantos espaços de circulação. *Linz – Quando todos os acidentes acontecem* foi exibido em alguns festivais nacionais importantes, mas não chegou ao circuito comercial. Poucos textos foram escritos sobre os dois filmes, que estão fadados a cair no limbo do esquecimento, em meio a tantas outras produções com uma repercussão maior e com uma fortuna crítica extensa.

Ao me permitir conhecer mais o cinema contemporâneo brasileiro nos festivais, o que me encanta é menos a presença efetiva do visível, mas o que nele me inquieta pela conexão com a ausência. Era preciso reivindicar menos a integralidade e a totalidade das coisas; e escavar mais os traços, os vestígios, os rastros no visível. O que me toca no cinema brasileiro é o inesperado pelo desaparecimento. Em momentos de crise do aqui e agora, a porta provavelmente continuará aberta. A força do cinema contemporâneo reside na perseverança em perceber os rastros no visível, as fraturas do nosso tempo, que parecem estar longe do nosso alcance, mesmo que seja muito cedo ou

tarde demais. Percebo que são filmes lançados ao mundo, na esperança de que alguém mais seja tocado por eles, como eu também fui tocada.

### Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2009). "O que é o contemporâneo?". In.: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Arthuso, Raul (2016). *Cinema independente e radicalismo acanhado: Ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro*. São Paulo: USP, 2016. 173 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Aumont, Jacques (org.) (1992). *Du visage au cinéma*. Paris: Etoile / Cahiers du Cinéma.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Le montreur d'ombre*. Paris: Vrin.
- \_\_\_\_\_ (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Batista, Raphaelle (2013). "A potência do acidente". *Jornal O POVO*, Fortaleza, p. 3, 3 ago.
- Bernadet, Jean Claude (2007). *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bersani, Leo; Dutoit, Ulysse (1993). *Arts of impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Carvalho, Maria do Socorro (2006). "Cinema novo brasileiro". In.: Mascarello, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus.
- Cunha, Emiliano Fischer (2014). *Cinema de fluxo no Brasil: Filmes que pensam o sensível*. Porto Alegre: Puc-RS, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Puc-RS, Porto Alegre.
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles (2004). "A imagem-afecção: rosto e grande plano". *A imagem-movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *Diante da imagem*. São Paulo: Ed.34.
- \_\_\_\_\_ (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- Eduardo, Cléber (2011). "Que país é esse". In.: *Catálogo da mostra Cinema brasileiro: anos 2000, 10 questões*. São Paulo, Rio de Janeiro: CCBB.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010). *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio.
- Lopes, Denilson (2007). *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UNB/Finatec.
- \_\_\_\_\_ (2012). *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Lyotard, Jean-François (1971). *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Mascarello, Fernando (2008). "Reinventando o conceito de cinema nacional". In.: Mascarello, Fernando & Baptista, Mauro (orgs.). *Cinema contemporâneo mundial*. São Paulo: Papirus.
- Michaud, Philippe-Alain (2014). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- \_\_\_\_\_(2014). *Filme: Por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Nagib, Lúcia (2002). *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- Oricchio, Luiz Zanin (2008). "Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)". In.: BAPTISTA, Mauro; Mascarello, Fernando (org). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus.
- \_\_\_\_\_(2003). *Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Vancheri, Luc (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Colin.
- Veras, Alexandre (2013). "O passageiro e o permanente". *Diário do Nordeste*, Fortaleza, p. 1, 6 ago.
- Vernet, Marc (1988). *Figures de l'absence*. Paris: L'Etoile,
- Xavier, Ismail (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_(2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz & Terra.
- Zufferey, Nicholas (2007). "Aspects philosophiques de la disparition". In.: *Intermédialités*, n. 10. Montréal: Centre de recherche sur l'intermédialité.

---

\* Camila Vieira da Silva é doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: [camilavieirajornal@gmail.com](mailto:camilavieirajornal@gmail.com)