

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RASTROS NO VISÍVEL
ESTÉTICA DO DESAPARECIMENTO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Camila Vieira da Silva

2018

RASTROS NO VISÍVEL
ESTÉTICA DO DESAPARECIMENTO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Camila Vieira da Silva

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes Silva

Rio de Janeiro

Março de 2018

CIP - Catalogação na Publicação

S586r Silva, Camila Vieira da
Rastros no visível: estética do desaparecimento
no cinema contemporâneo brasileiro / Camila Vieira
da Silva. -- Rio de Janeiro, 2018.
189 f.

Orientador: Denilson Lopes Silva.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação, 2018.

1. estética. 2. cinema brasileiro. 3.
desaparecimento. 4. rastro. 5. ausência. I. Silva,
Denilson Lopes, orient. II. Título.

RASTROS NO VISÍVEL
ESTÉTICA DO DESAPARECIMENTO
NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Camila Vieira da Silva

Orientador: Denilson Lopes Silva

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura, na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Aprovada por:

Prof. Dr. Denilson Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Orientador

Prof. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Erly Vieira Jr.
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
Março de 2018



ATA DA 452ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR CAMILA VIEIRA DA SILVA NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos dois dias do mês de março de dois mil e dezoito, às quatorze horas na sala 142 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi realizada a defesa de tese de doutorado de Camila Vieira da Silva, intitulada "Rastros no Visível: estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro" perante a banca examinadora composta por Denilson Lopes Silva [orientador(a) e presidente], Ângela Freire Prysthon, Erly Milton Vieira Junior, Sylvia Beatriz Bezerra Furtado e Reinaldo Cardenuto. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese

aprovada reprovada aprovada mediante alterações
Recomendar o publicação do trabalho

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 02 de março de 2018

[Signature]
Denilson Lopes Silva [orientador(a) e presidente]
[Signature]
Ângela Freire Prysthon [examinador(a)]
[Signature]
Erly Milton Vieira Junior [examinador(a)]
[Signature]
Sylvia Beatriz Bezerra Furtado [examinador(a)]
[Signature]
Reinaldo Cardenuto [examinador(a)]
[Signature]
Camila Vieira da Silva [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu pai e minha irmã, que juntos são minha força maior para prosseguir, mesmo permanecendo distante de Fortaleza.

Ao meu orientador Denilson Lopes, pelas contribuições em aulas, conversas em festivais e encontros de orientação nos últimos quatro anos.

Agradeço aos professores que aceitaram o convite de compor a banca de defesa da tese e se aventuraram em discutir comigo esta pesquisa, seja como titulares ou suplentes: Ângela Prysthon, Beatriz Furtado, Erly Vieira Jr., Ivana Bentes, Reinaldo Cardenuto e Victa de Carvalho.

Agradeço especialmente à Bia e ao Erly, que não só considero como amigos de longa data, como também parceiros das minhas pesquisas acadêmicas desde o mestrado na Universidade Federal do Ceará. Bia como orientadora e Erly como colega de congressos e seminários acadêmicos foram fundamentais para inquietar meu olhar diante do cinema.

Aos realizadores dos filmes sobre os quais eu analiso na tese, tanto por disponibilizar os curtas e os longas para a pesquisa quanto pelas conversas breves que desencadearam novas inquietações.

Agradeço também aos colegas mais próximos no Rio de Janeiro, pelas conversas agradáveis ou por partilhar projetos fora da universidade: Jocimar Dias Jr., Juliano Gomes, Júlio Bezerra e Susana Costa Amaral.

Aos amigos da crítica, Arthur Tuoto, Érico Araújo Lima, Pedro Tavares, Wallace Andrioli, com quem consigo ter debates aprofundados sobre cinema.

À Laís Ferreira, por estar sempre próxima como amiga.

A Leandro, por permanecer pulsante em meu coração.

Por fim, agradeço à CAPES, pela bolsa sem a qual não teria sido possível o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

SILVA, Camila Vieira da. **Rastros no visível: estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro**. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese propõe uma investigação acerca de uma estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro, que pode configurar uma experiência que vai de encontro à tradição do cinema nacional, marcado por efeitos de presença assegurados pela necessidade de representações histórico-sociais e pela busca por uma imagem de país. Novas produções audiovisuais brasileiras realizadas no início do século XXI apontam para a invenção de uma imagem que não é devedora apenas à evidência concreta do visível, mas é também tocada por rastros, 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. Através da descrição e análise de cinco filmes brasileiros, serão pensadas quais figuras cinematográficas tornam possível tal estética por meio dos rastros que elas fazem incidir no visível.

Palavras-chave: estética; cinema brasileiro; desaparecimento; rastro; ausência.

ABSTRACT

SILVA, Camila Vieira da. **Traces in visible: aesthetics of disappearance in Brazilian contemporary cinema**. Rio de Janeiro, 2018. Thesis (PhD in Communication and Culture) - School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This thesis proposes an investigation about an aesthetics of disappearance in Brazilian contemporary cinema, which can configure an experience that goes against the tradition of national cinema, marked by the effects of presence assured by the need for historical and social representations and the search for an image of the country. New Brazilian audiovisual productions made at the beginning of the 21st century point to the invention of an image that is not only debtors to the concrete evidence of the visible, but it is also touched by traces, losses, voids, intermittency, disappearances. It is a kind of cinema that produces a dialectic between presence and absence, capable of overcoming such dichotomies by putting them in motion in the act of looking. Through the description and analysis of five Brazilian films, it will be thought which cinematographic figures make such aesthetics possible by means of the traces they make affect the visible.

Keywords: aesthetics; Brazilian cinema; disappearance; trace; absence.

SUMÁRIO

Introdução, p. 9

1. Quando a presença não é mais suficiente, p. 14

- 1.1. A crise da presença, o vazio e a figurabilidade, p. 16
- 1.2. Cinema brasileiro e tradição de representações sociais, p. 23
- 1.3. Cinema contemporâneo entre o fluxo e o subtrativo, p. 30
- 1.4. Rastro e rasgadura, p. 45

2. Passagem, permanência e fracasso em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, p. 52

- 2.1. Um corpo no deserto, p. 52
- 2.2. Natureza e isolamento, p. 55
- 2.3. Do verbo ao silêncio, p. 63

3. Rosto, autorretrato e apagamento de si em *Camila, Agora*, p. 75

- 3.1. Desfoque, contraluz e distorção, p. 76
- 3.2. *Mise en abyme* com sobreimpressão, 81
- 3.3. *Mise en abyme* com o olhar para a câmera, p. 88

4. Onírico, sombra e paralisia em *A Misteriosa Morte de Pérola*, p. 96

- 4.1. Sombra como meio, p. 100
- 4.2. Captura do olhar, p. 104
- 4.3. Máscara e paralisia, p. 110
- 4.4. Repetições sinistras, p. 125

5. Leveza, morte e travessia em *Dia Branco* e *O Sol nos Meus Olhos*, p. 132

- 5.1. Sonhar com nuvens, p. 135
- 5.2. O lenço e a fabulação da leveza, p. 143
- 5.3. Neblina e céu com sombras, p. 147
- 5.4. Casa e silêncio, p. 151
- 5.5. Perder-se para se encontrar, p. 156
- 5.6. Túmulo, fantasma e chama, p. 163

Considerações finais, p. 173

Referências bibliográficas, p. 178

Anexos, p. 188

Filmes consultados, p. 189

Filmes secundários, p. 189

O vazio dentro de nosso corpo se torna mais leve que o ar ao redor.
Aos poucos, começamos a pesar menos do que nada.
Paul Auster

É outra coisa, algo que escapa a cada dia,
em cada dia há um pouco disso que escapa.
Alejandra Pizarnik

I might just disappear
Yeah, wouldn't that be nice?
Nick Cave

Introdução

No início de 2010, quando preparava a defesa da minha dissertação de mestrado – com pesquisa em torno da relação entre sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo asiático –, senti a necessidade de ver mais uma vez algumas imagens de filmes que analisei, sob o peso de escolhê-las para a apresentação diante da banca. Entre tantas sequências revistas, uma delas me intrigou de modo até então inesperado: a abertura de *Shara* (2003), longa-metragem da cineasta japonesa Naomi Kawase. Os planos iniciais são imagens oscilantes, ralentadas por um discreto *slow-motion* e filmadas sem tripé, com uma câmera a percorrer o espaço com *takes* de longa duração.

No filme de Kawase, a câmera passeia pelos aposentos escuros de uma casa até a área externa, sem controlar a entrada da luz do sol, deixando a imagem esbranquiçada, a ponto de quase tornar a cena invisível. Dois irmãos brincam em um jardim. Um dos garotos corre; o outro o segue. A câmera põe-se a correr vertiginosamente com os garotos pelos corredores estreitos da casa até chegar às ruas do bairro. O garoto à frente desaparece ao dobrar uma esquina. O vento sopra nos cabelos do irmão que ficou. O vento também balança as folhas de uma árvore. O silêncio é perturbador, pontuado vez ou outra pelas leves badaladas de um sino, pelo canto das cigarras, pelo sopro do vento.

Naquele final de pesquisa, o que me intrigou nas imagens de *Shara* já não era tanto a relação entre sensorialidade e corpo que outrora havia me estimulado a começar a pesquisa, mas o enigma que pairava naqueles planos. Não era apenas uma questão de presença, de materialidade, do corpo na cena, mas o que restava da imagem quando alguém desaparecia. Mais do que um simples problema de dramaturgia – um personagem que dobra a esquina e desaparece –, interessou-me notar como o filme coloca o espectador em contato com a experiência do desaparecimento, de que modo ele põe em risco a visibilidade, como a imagem pode se transformar também em ruína e vestígio.

Colocar-me em contato novamente com aquela sequência inicial de *Shara* me fez pensar em uma questão até então despercebida por mim: o visível e a presença seriam suficientes para dar conta destas imagens? A revisão do próprio filme me instaurou tal dúvida e abalou minhas próprias certezas acerca dos pressupostos teóricos

que tinha formulado. Passei a desconfiar que nem toda relação com as obras de arte se resolva apenas pelo seu caráter material ou por uma simples questão de presença das coisas do mundo; no caso do cinema, as “coisas do mundo” que são dadas a ver através das imagens.

Em janeiro de 2013, aquela mesma dúvida instaurada em mim ao rever *Shara* ressurgiu quando assisti a um filme brasileiro. Acompanhava a 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes, quando foi exibido na Mostra Aurora¹ o longa-metragem *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, do realizador cearense Alexandre Veras. Fiquei sensibilizada pelo modo como aquele homem que via na tela atravessava o deserto de Tatajuba – um antigo vilarejo no litoral Oeste do Ceará, soterrado pelo deslocamento das dunas e pelo empuxo das marés –, à procura de uma comunidade que já não existia mais e onde já não era mais possível estabelecer relações com os moradores. Sua única forma de conexão parecia ser com a paisagem, onde se daria o improvável: seu salto para o mar em uma noite de pescaria.

Aquele 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 surgiam e desapareciam, no intervalo temporal da noite para o dia, da madrugada para o amanhecer, do escuro para o claro, me faziam acreditar que o desfecho talvez não fosse tão trágico assim e que havia algo de extraordinário no modo como a pura visibilidade estaria novamente sendo perspectivada ou colocada em risco pelo desaparecimento.

Desde aquela exibição de *Linz* em Tiradentes, conheci outros filmes brasileiros de ficção realizados na última década que também exploravam o desaparecimento não só como substrato temático, mas sobretudo como possibilidade de experimentação estética, que desloca a imagem do privilégio da presença. Além de *Linz*, escolhi *Camila, Agora* (2013), de Adriel Nizer Silva; *Dia Branco* (2014), de Thiago Ricarte; *O Sol Nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon; e *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014), de Guto Parente, como objetos desta pesquisa de doutorado que pretende investigar de que modo um certo cinema contemporâneo brasileiro inventa figuras cinematográficas que apontam para a ausência e operam rastros no visível da imagem.

¹ Dentro da Mostra de Cinema de Tiradentes, a Mostra Aurora é uma mostra competitiva de longas-metragens, realizados por novos diretores em seus primeiros ou segundos longas.

Ao analisar os cinco filmes, a hipótese geral é de que, dentro do cinema contemporâneo brasileiro, existem afinidades com um gesto estético que parece ser bastante evidente, mas ainda não apontado ou investigado a fundo: o distanciamento em relação à imagem ancorada no privilégio da presença e a aproximação a um olhar para o que desaparece no visível. Precisei tomar Didi-Huberman como principal interlocutor teórico para formular um pensamento sobre o que chamo de uma “estética do desaparecimento” no cinema contemporâneo brasileiro.

Não se trata de investigar um movimento, mas compreender de que maneira este conjunto de filmes busca 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. No lugar de quaisquer “efeitos de presença”, seja pela exacerbação da evidência dos corpos, pelo excesso de drama ou pela afirmação da alegoria e da paródia, outras marcas estéticas podem ser exploradas no cinema contemporâneo brasileiro, buscando um pacto diferente com o espectador a partir do que designo como “rastros no visível”.

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. A estética do desaparecimento manifesta-se com as singularidades de cada filme, de acordo com as estratégias cinematográficas de cada realizador e que serão analisadas ao longo da tese.

Ainda que sob o risco de fazer um levantamento genérico, precisei começar com um breve apanhado histórico do que interessa a uma tradição do cinema brasileiro, que coloca em evidência a representação social e a busca por uma imagem de nação. Esta investigação inicial me leva a pensar que pode existir uma continuidade desta tradição dentro do cinema contemporâneo brasileiro, ao mesmo tempo em que ela coexiste com outro tipo de cinema recente em que a estética não é mais devedora exclusivamente da noção de presença. O primeiro capítulo inclui uma reflexão teórica

sobre os conceitos de ausência, rastro, vestígio e rasgadura, que podem ser importantes para pensar uma estética do desaparecimento no contexto da produção audiovisual contemporânea brasileira, que pode se situar no contexto do cinema de fluxo ou do cinema subtrativo.

Nos capítulos seguintes, descrevo e analiso os cinco filmes escolhidos no recorte desta pesquisa, a partir de *close readings* em que explico algumas figuras cinematográficas que dinamizam uma estética do desaparecimento. Para cada capítulo de análise fílmica, pensei eixos de figuras do desaparecimento a partir de tríades de relações: passagem, permanência e fracasso; rosto, autorretrato e apagamento de si; onírico, sombra e paralisia; leveza, morte e travessia.

O segundo capítulo é focado no longa-metragem *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, de Alexandre Veras, em que um homem caminha em uma vila soterrada pelas dunas, onde há poucos moradores. Sua relação com o espaço desolador é marcada pelo cansaço do corpo, que persiste em caminhar no deserto. 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.

O terceiro capítulo trata da relação entre rosto, autorretrato e apagamento de si no curta-metragem *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 longa-metragem *A Misteriosa Morte de Pérola*, de Guto Parente, é o filme analisado no quarto capítulo, a partir da relação entre o onírico, a sombra e a máscara. Ao propor uma experiência limítrofe entre o sonho e a vigília, o filme apropria-se do mascaramento para fazer desaparecer a expressividade do rosto a favor da intensificação da paralisia e colocar em questão subjetividades difusas e sinistras. A

ambiência noturna das cenas com diferentes formas de sombras contribui para o desaparecimento na imagem. O gesto de abrir e fechar os olhos é um dos dispositivos para desdobrar a relação entre o visível e o invisível.

Para encerrar, o quinto capítulo dedica-se a explicitar a relação entre leveza, morte e travessia no curta *Dia Branco*, de Thiago Ricarte, e no longa *O Sol nos Meus Olhos*, de Flora Dias e Juruna Mallon. No primeiro filme, crianças conversam em cima de uma pedreira. O azul do céu com nuvens e a chegada da neblina adicionam camadas de ambiência a favor de uma poética da leveza diante do desaparecimento de um amigo. No segundo filme, um homem sem nome viaja sozinho e em silêncio, após a morte da mulher. Colocar-se em travessia na estrada não implica retorno às origens do personagem, tampouco devassar sua interioridade pela dor do trauma. O fantasma da mulher amada pontua o filme como índice do desaparecimento, ao mesmo tempo em que é capaz de suscitar o deslocamento do personagem a uma abertura para o mundo e a aproximação com o outro.

Na escolha dos filmes, não considerei discriminações por minutagem – o *corpus* envolve curtas e longas-metragens, realizados entre 2012 e 2014 –, e também descartei a preocupação com quaisquer diferenças de modos de produção e de circulação dos filmes – o recorte inclui curta realizado em escola de cinema (*Camila, Agora*), produções que ganharam alguns prêmios em festivais (*Linz, Dia Branco, A Misteriosa Morte de Pérola*) e um longa que circulou pouco em mostras (*O Sol nos Meus Olhos*). O que importa à tese é pensar possíveis conexões estéticas entre os cinco filmes que, apesar dos contextos aparentemente distintos de produção, dialogam no esforço de criar imagens em que o desaparecimento é componente indispensável da relação com o visível. Os cinco filmes desta pesquisa forjam uma estética, que potencializa imagens tocadas por ausências, perdas e lacunas.

Escolhi também não centralizar a tese em questões específicas da filmografia de um cineasta em particular, mas em figuras cinematográficas nos filmes de realizadores distintos. Não tenho interesse em investigar problemas pertinentes apenas à autoria de um só realizador, mas compreender como se elabora uma estética do desaparecimento em produções cinematográficas diferentes. A transversalidade conceitual a partir da análise dos filmes pode trazer contribuições teóricas para os estudos de cinema brasileiro contemporâneo, na medida em que ainda há uma fortuna crítica escassa em torno de tais produções recentes.

1. Quando a presença não é mais suficiente

Tela preta. Há um ruído intermitente de rabisco. Aparece a imagem de um quarto pouco iluminado. A luz do dia penetra por uma janela entreaberta, parcialmente coberta por uma cortina de renda translúcida – obstáculo que deixa sem muita nitidez todo o interior do cômodo. Uma garota de cabelos presos está sentada ao centro da cena, encostada na parede e próxima à janela, rabiscando um papel com uma das mãos enfaixada. Ao fundo, é possível ver os prédios vizinhos da vista da janela. Na cortina de renda, estão suspensos um móvel repleto de estrelas e dois pequenos ursos de pelúcias, que balançam constantemente com o soprar do vento. Do canto direito e inferior do quarto, parte da cabeceira da cama é coberta por outro ursinho de pelúcia e um travesseiro. Nenhum dos objetos do quarto aparece de forma completamente clara e nítida.

A cena acima descrita do curta-metragem *Camila, Agora* (2013), de Adriel Nizer Silva, apresenta uma simples situação cotidiana que é construída imageticamente por meio de uma roupagem extra-cotidiana: todo o ambiente é mostrado em contraluz ao meu olhar como espectadora. Contemplo a cena como se estivesse sentada em frente à janela deste quarto, onde predominam sombras, penumbras, silhuetas, sem contornos definidos. Ainda é possível ver, mas de outro modo: não pelo que há de nítido na imagem, mas pelo sombreamento que deixa tudo levemente desfocado e as cores esmaecidas, com pouco brilho e contraste. No alto do canto direito da imagem, há um pequeno círculo luminoso, ou melhor, um *flare*², provocado pelo resquício de luz que insiste em invadir as frestas da câmera. É como se cada uma das presenças dispostas no enquadramento (os objetos, a garota e o espaço do quarto) estivessem fadadas a desaparecer.

A garota continua rabiscando o papel. Ela pausa por alguns segundos e admira o que fez ao erguer o caderno para si mesma. Ela se inclina no parapeito da

² O *flare* ou *lens flare* é considerado por especialistas em fotografia como um defeito ótico ocasionado quando a luz entra de modo disperso através das extremidades da lente, provocando mecanismos de formação de imagem indesejáveis, tais como reflexos de luz internos na câmera ou espalhamento luminosos na lente. É uma falha no mecanismo normal de formação da imagem, que depende da refração dos raios de luz. O *flare* proporciona manchas de luz, geralmente em formas circulares ou hexagonais. Vários fotógrafos contemporâneos usam esta imperfeição como recurso estético, mesmo deixando a imagem mais “lavada”, com pouco contraste, pouca saturação de cor e fundo desfocado. Em pós-produção, tal efeito pode ser simulado no *Photoshop* com o filtro *Lens Flare* ou em aplicativos de dispositivos móveis, como celulares e tablets.

janela, gira o rosto para frente e, ao mesmo tempo em que a vejo, ela devolve o olhar para mim ao movimentar-se em direção à câmera. Não consigo enxergar bem suas feições, mesmo quando ela se levanta, caminha e se senta em frente a uma tela de computador. Ela liga aquele monitor e a imagem dela é projetada espelhada no lado direito do plano-sequência do filme.

Apesar de o rosto da garota estar mais próximo, ele permanece sem foco e sua imagem duplicada e reproduzida pelo monitor tem menos nitidez ainda. Assisto à cena, durante oito minutos e meio, e me sinto convidada a permanecer junto a esta garota, que pouco fala e, quando diz algo, tem voz baixa e mansa. A garota parece guardar um mistério. Ela se mostra em forma de silhueta fantasmagórica e só consigo acompanhar os movimentos de seus rastros.

O que poderia ser um gesto banal de autorretrato diante de uma câmera é reconfigurado em *Camila, Agora* pelo modo como modula o desaparecimento na imagem. Na medida em que a experiência de espaço-tempo do curta-metragem me coloca em contato imersivo com o lugar de intimidade de uma garota em seu quarto, quase tudo me é subtraído ao olhar.

Sou tocada por alguns vestígios que me restam: a opacidade da personagem, que se apresenta como figura volátil como um vulto; o fiapo de narrativa em um plano-sequência em que predomina a escassez da fala; a visibilidade evanescente dos elementos que compõem o cenário e da própria garota. Torna-se, então, difícil apreender tais imagens apenas pela reiteração de suas presenças. O que me perturba em *Camila, Agora* nem é exatamente a garota que me interpela, mas seu rastro que incide no visível. Há algo que se dissipa, que se apaga, que se desfaz nestas imagens.

Ao lado de *Camila, Agora*, encontrei outros filmes contemporâneos brasileiros que parecem apontar para diferentes modos de engajamento com a imagem, em que a presença não é mais suficiente. A experiência estética é modulada por rastros no visível, por desaparecimentos e apagamentos que colocam em jogo o ver e o não ver. Penso que estes filmes propõem embates incisivos com a certeza da presença como anteparo único da imagem e convocam um olhar aberto a romper com esta lógica.

1.1. A crise da presença, o vazio e a figurabilidade

Por presença, reporto-me a um conceito estético explorado por Hans Ulrich Gumbrecht, em especial no seu livro *Produção de Presença*, e 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 materialidades³ 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 em *O que é a Filosofia?*, o que se conserva na arte é menos o suporte e seus materiais, mas o tempo como duração das sensações⁴. “Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se

³ 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, p. 32).

⁴ 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 & GUATTARI, 1992, p. 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” (idem, p. 216).

conservar em si, na eternidade que coexiste com essa curta duração” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.216).

Já Georges Didi-Huberman pensa a experiência estética como uma “trama singular de espaço e tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147), que não se reduz a uma mera fenomenologia⁵ 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” (idem, p. 149).

Da maneira como é formulado por Gumbrecht, o conceito de presença não parece ser suficiente quando lidamos com obras de arte, justamente porque tal experiência estética não se esgota meramente em uma relação espacial. 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 de *Camila, Agora*, nossa chave de aproximação com o filme deve passar apenas pela consideração dos atributos materiais e concretos das imagens? Não tenho a intenção de aqui cair na armadilha de escolher o outro dilema apontado por Gumbrecht – o da interpretação, do sentido e da significação –, mas considerar que a possibilidade privilegiada de uma experiência estética fundamentada na presença tem contornos estranhamente imprecisos e parece ser bastante suspeita.

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). “Emancipado da fotoimpressão e dissociado de seu aparato técnico, que ele não cansa de deslocar e transformar, o filme escapa a sua história e se abre para outros campos” (MICHAUD, 2014, p. 12). Ao ser influenciado pelo pensamento de Aby Warburg em torno da história da arte, com desdobramentos em Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud compreende as imagens em movimento pela

⁵ 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). 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, p. 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” (idem, p. 107).

defesa do filme⁶ como dispositivo com poder de gerar formas em que o real só irá se revelar indiretamente, mediante operações como “animar superfícies, produzir causalidades irreais, organizar a transformação de imagens em corpos e de corpos em imagens, fazer figuras aparecerem e desaparecerem” (idem, p. 12).

Pensar um filme é, antes de qualquer coisa, levar em conta as “potências da imagem”, para tomar aqui uma expressão de Jacques Aumont. Ao refletir sobre o cinema não como um lugar unificado de propriedades, Aumont afirma que a análise de uma imagem filmica precisa constituir um problema. “Qual o problema posso colocar a partir desta ou destas imagens? Qual problema ela coloca ou elas colocam, em que elas são a solução?” (AUMONT, 1996, p. 26).

Aponto que o problema principal das imagens dos filmes brasileiros contemporâneos que escolhi como objetos desta tese – *Camila, Agora, Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem, A Misteriosa Morte de Pérola, Dia Branco e O Sol nos Meus Olhos* – não está reduzido a uma atenção maior às presenças, às materialidades, mas ao potencial de figurabilidade que fura, rasga, rompe a representação e provoca rastros no visível. Desejo encontrar nas imagens destes filmes as falhas, as perdas, os vazios, os desaparecimentos.

Se para Deleuze e Guattari os componentes de sensações variam de uma obra de arte a outra, a partir de procedimentos diferentes inventados por cada autor, quero me aproximar dos diferentes métodos de cada cineasta na criação de seus filmes, como obras de arte capazes de inventar “bolsões de ar e de vazio” que são sensações: “mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio (...). Algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 215).

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

⁶ Tanto em *Filme: por uma teoria expandida do cinema* quanto em *Aby Warburg e as imagens em movimento*, Michaud insiste em apontar a diferença entre “cinema” (dispositivo de espetáculo que depende de seu aparato técnico) e “filme” (dispositivo de operações das imagens). “Warburg aperfeiçoou uma verdadeira metodologia do ‘filme’ na história da arte, desde que entendamos por filme não o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui somente a aplicação material e a configuração espetacular” (MICHAUD, 2013, pp. 9-10). Sem pretender me aprofundar no pensamento warburgiano e nem limitar o cinema à condição do espetáculo, o que vejo de interessante na formulação de Michaud - e que pode servir a esta tese - é o modo como a forma filmica pode ser pensada pelas operações que instaura e menos pela materialidade de seu suporte.

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. Em *Dia Branco*, as nuvens e a neblina constroem uma poética da leveza, a partir do desaparecimento de uma criança. Em *A Misteriosa Morte de Pérola*, o mascaramento do rosto e as repetições sinistras inventam desaparecimentos no limiar entre o sonho e a vigília. Há também vazios nas imagens de travessia de *O Sol Nos Meus Olhos*, quando o personagem é tocado pelo fantasma da mulher morta.

Em comum, todos os cinco filmes colocam em xeque a presença como atributo único e exclusivo da imagem. Os saltos, as intermitências, os buracos nas imagens são forças estéticas que Didi-Huberman percebe como “trabalho do negativo na imagem, uma eficácia ‘sombria’ que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 189). Em outras palavras, nem produção de presença (submetida à lógica do visível) nem produção de sentido (conformada à ordem do legível) são suficientes diante do poder de figurabilidade das imagens.

Segundo o pensamento teórico de Didi-Huberman em torno da experiência estética, explicitado tanto em *Diante da Imagem* (2013) quanto em *O que vemos, o que nos olha* (1998), a figurabilidade é o que torna possível o paradoxo no momento em que olhamos para uma imagem: ela não é apenas aquilo que se apresenta para nós de modo concreto e visível, mas também algo que nos escapa, que desvia. Ver uma obra de arte não é só estar diante de uma superfície, mas de uma abertura a uma perturbação, a uma incerteza, a uma obscuridade. “Trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16).

O que está em jogo na figurabilidade é uma dialética que burla as tiranias do visível (e da imitação, como sistema organizado de códigos) e do legível (da iconologia⁷, que atribui sentido a cada objeto visto) ao colocá-las em movimento com a

⁷ A defesa da figurabilidade das imagens em Didi-Huberman implica um diálogo com o pensamento de Hubert Damisch, que procura romper com a metodologia iconológica de Erwin Panofsky, dedicada a interpretar as formas estéticas como simbólicas e dotadas de significados articulados em um modelo totalizante e discursivo. Em seu livro *Theorie du Nuage* (1972), Damisch propõe um exame de dispositivos pictóricos suscetíveis de perturbar um padrão de organização hegemônica de visibilidade, em que não é mais possível sua legibilidade unívoca e absoluta. Esta capacidade da imagem de subverter a hegemonia da representação e a homogeneidade de sentido das imagens é o que Damisch chama de “sintoma”, conceito importante para Didi-Huberman, desde *A Pintura Encarnada* (1985).

amplitude do visual e da figura⁸. A figurabilidade permite à imagem uma ruptura em sua “caixa da representação” (idem, p. 185). Isto implica dizer que uma imagem não se resume a ser apenas objeto de saber (aquilo que é evidente, claro, visível aos nossos olhos), mas também do não-saber (o valor virtual do que apreendemos no visual).

Seria voltar a um questionamento da imagem que não pressuporia ainda a ‘figura figurada’ – refiro-me à figura fixada em objeto representacional -, mas somente a *figura figurante*, a saber, o processo, o caminho, a questão em ato (idem, p. 187).

O jogo da figurabilidade não é uma dialética que procura resolver as contradições, mas ultrapassar oposições, colocando-as em movimento, em tensão. Na minha tese, busco pensar como os filmes articulam imagens que ultrapassam a oposição entre presença e ausência. É necessário dialetizar a experiência da imagem como simples evidência a partir do exercício de tautologia (isto que vejo é justamente isto que vejo) com a experiência da imagem pelos seus escapes, vazios, perdas a partir do exercício da crença (isto que vejo não é apenas a materialidade presente). Pelas brechas do visual, é possível chegar a “uma aparição de *nada*, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento” (idem, p. 42).

A dialética da figurabilidade na imagem destrona a presença de seu privilégio na experiência estética. Em diálogo com a filosofia de Jacques Derrida, Didi-Huberman desloca a noção unívoca de “presença real” pelo “efeito de um processo que sempre a *difere* e a põe em conflito com uma alteridade sem apelação” (DIDI-

⁸ O pensamento figural das imagens atravessa um campo vasto na história da arte, na filosofia e na teoria das imagens e do cinema. Desde o estudo de Erich Auerbach com *Figura* (1938, 1944) e de Jean-François Lyotard com *Discours, Figure* (1971), a figura constitui um novo paradigma visual da imagem, que é decisivo para uma teoria filmica em ressonância com o trabalho de historiadores da arte, como Hubert Damisch, Louis Marin e Georges Didi-Huberman, que defendem uma “crítica geral da representação e uma nova economia do visível” (VANCHERI, 2011, p. 5). Um bom apanhado histórico da teoria do figural e da figura pode ser encontrado no livro *Les Pensées Figurales de L’Image*, de Luc Vancheri, que também se reporta a outros autores do figural, como Jacques Aumont, Philippe Dubois e Jacques Rancière. Nicole Brenez também é um nome importante na reflexão em torno do figural no cinema, mas seu livro *De la figure en général et du corps en particulier* (1988) me pareceu dar mais atenção à questão do corpo, que ainda precisa ser melhor estudada em uma leitura mais minuciosa. Optei por circunscrever este debate do figural nesta nota de rodapé (senão acabaria por escrever outra tese). O que interessa assinalar é que a teoria do figural considera uma crítica à representação e pode servir de “propedêutica a uma estética do cinema” (VANCHERI, 2011, p. 6). Como cada autor elabora argumentações sobre o figural com singularidades próprias, decidi me concentrar no conceito de figurabilidade de Didi-Huberman por apostar que ele pode oferecer pistas para o que formulo como estética do desaparecimento no cinema, que a meu ver está mais próxima dessa noção de traço, vestígio e rastro no visível. Desenvolvo essa ideia mais à frente, no ponto 1.4 deste capítulo.

HUBERMAN, 1998, p. 203). Pela via da desconstrução⁹, Derrida critica o conceito de presença, porque ela ainda está presa ou vinculada à tradição metafísica ocidental, que reivindica a natureza plena do ser, a sua identidade, a essência das coisas. A presença é evocadora de uma “nostalgia da origem”, do fundamento e de uma “inocência arcaica e natural” das coisas do mundo (DERRIDA, 1973)¹⁰. Didi-Huberman também rechaça a noção de origem como gênese, “fonte” das coisas ou como conceito a-histórico.

É justamente a invenção nas imagens de uma “ficção do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48), que desfaz a nostalgia da origem envolvida na ideia de presença. As imagens convocam experiências diversas, variáveis, de durações distintas, de acordo com os diferentes sujeitos em determinadas situações. “Há uma experiência, logo há *experiências*, ou seja, diferenças. Há portanto *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis” (idem, p. 66). Pelo movimento de vários tempos que se interconectam, a imagem dialética abriga um estatuto temporal em que passado, presente e futuro se reconfiguram, distantes de um modelo cronológico e linear, possibilitando outro tipo de história, que Didi-Huberman considera a partir de Walter Benjamin para quem “a imagem é um cristal de tempo, onde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p. 505).

A aproximação de Didi-Huberman com Benjamin leva a elaborar uma noção de imagem que é “capaz de *se lembrar* sem imitar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114). Aqui a memória não é nostálgica, mas se apresenta como mistério pela

⁹ Desconstrução é um conceito teórico desenvolvido por Jacques Derrida, desde 1967 com sua *Gramatologia*. Apesar de servir de modo mais direto à literatura pelo questionamento à estrutura interna do discurso textual e também como crítica à metafísica como tradição cultural ocidental, o conceito derridiano de desconstrução pode nos servir por seu gesto antiestruturalista: “abandonar a referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (DERRIDA, 2002, p. 240). Isto implica em uma crítica à tradição cultural logocentrista, que ainda é marcada por relações binárias e geralmente opositivas como mente/corpo, essência/circunstância, verdade/mentira, como se indicasse a possibilidade de hierarquias, privilégios ou superioridades de um polo em relação a outro. Para Derrida, propor uma centralidade como possibilidade de explicação da realidade denota fundamentalismo.

¹⁰ Derrida complementa que a fala contribui para a legitimação da presença e seu estatuto de autenticidade, pois atesta o privilégio do sujeito falante, centrado, consciente e cuja soberania individual oblitera a manifestação multifacetada da linguagem. Se por um lado, Derrida relaciona a metafísica da presença ao privilégio da voz, do querer-dizer, que se atrela ao referente, é possível pensar outros modos de valoração da presença atribuídos ao senso comum, como o “imediatismo da sensação, a presença de verdade à consciência (humana ou divina), as noções de origem e de finalidade, (...) o “eu” presente a si (resistindo à dúvida hiperbólica), o significado presente à consciência de quem fala” (BRUNO, 2003, p. 37).

visibilidade, “não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula” (idem, p. 115). A imagem dialética é um processo entre aquilo que se vê e uma espécie de memória involuntária que dela emana, em que todos os tempos são interpostos, entrelaçados, colocados em contradição ou redimensionados.

O poder da figurabilidade de uma imagem dialética implica jogos de deslocamentos das contradições e dos paradoxos, que inquietam o olhar sem procurar se fixar em lugar algum. A imagem engendra oscilações entre a presença e a ausência, entre o aparecimento e o desaparecimento, entre a vida e a morte, entre a clareza e a obscuridade, entre o próximo (o visível, o material) e o longínquo (o invisível, a perda), produzindo o que Didi-Huberman chama de “dupla distância” que ultrapassa o dilema dicotômico da tautologia e da crença.

Percorrer as brechas, os escapes, as aberturas do olhar é a principal tarefa para outra consideração metodológica da crítica de arte, segundo Didi-Huberman. É preciso ter cuidado para o discurso a partir das obras de arte não cair em julgamentos que apenas assinalam o que é evidente ao olhar¹¹. Não aderir totalmente à tautologia, tampouco à crença, mas pensar o movimento entre os dois. Buscar outro método de crítica das imagens é se afastar do dilema que impõe e desconsidera o jogo das contradições em nome de uma estabilidade do visível.

Dentro da análise fílmica, o referencial metodológico mais aproximado para uma dialética das imagens que me auxilia a desenvolver um pensamento sobre uma estética do desaparecimento no cinema é o esforço de mapeamento das figuras da ausência, empreendido por Marc Vernet (1998). Com o intuito de pensar o cinema narrativo sem restringi-lo aos efeitos de presença e da impressão mimética de realidade, Vernet elenca resquícios visuais que jogam com a ausência, com o “vazio, passagem imaterial, movimento puro ou imobilidade total, congelamento” (VERNET, 1988, p. 6). Tais resquícios compõem constelações de elementos cinematográficos que Vernet designa como “figuras da ausência” e que procuram “tornar sensível, por seus próprios

¹¹ Ao apontar as fragilidades dos textos de Donald Judd e de Michael Fried sobre a arte minimalista, Didi-Huberman critica dois tipos de evidências – a “ótica” e a “presença” – “que, pelo próprio jogo de seu conflito, e por serem dadas, reivindicadas como evidências, farão perder a cada termo sua verdadeira consistência intelectual” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 75).

modos, uma existência que não pode se materializar sobre uma forma realista ou pelo entendimento” (idem, p. 6).

Para Vernet, as figuras da ausência formam “um conjunto heterogêneo, que se reúne aqui e ali com um certo número de variáveis” (idem, p. 6), mas apresentam constantes perceptíveis ao longo da história do cinema. Ao longo dos capítulos da tese, retomo duas figuras da ausência apontadas por Vernet: o olhar para a câmera (na análise de *Camila, Agora*) e a sobreimpressão (na análise de alguns trechos de *Camila, Agora, A Misteriosa Morte de Pérola* e *O Sol nos Meus Olhos*)¹². Instigada por esta provocação teórico-metodológica de Vernet, busquei em cada capítulo tríades de figuras ou zonas de relações triádicas que se articulam nos filmes e implicam uma estética do desaparecimento por meio de operações diferentes: passagem, permanência e fracasso, em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*; rosto, autorretrato e apagamento de si, em *Camila, Agora*; onírico, sombra e paralisia, em *A Misteriosa Morte de Pérola*; e leveza, morte e travessia, em *Dia Branco* e *O Sol nos Meus Olhos*.

1.2. Cinema brasileiro e tradição de representações sociais

Enquanto Vernet consegue localizar as figuras da ausência dentro de uma história mais abrangente do cinema, permaneço em dúvida onde encontrar uma linhagem anterior das figuras do desaparecimento na história do cinema brasileiro. Sinto a necessidade de situar os filmes brasileiros contemporâneos que me dedico a analisar nesta pesquisa a um contexto mais amplo das configurações estéticas mais representativas do nosso cinema. No entanto, 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.

No livro *Brasil em tempo de cinema* (2007), Jean-Claude Bernardet explica que a história da produção cinematográfica brasileira é marcada pela formação de

¹² Além das duas figuras da ausência que me aproprio na tese, Vernet também trata de outras três: o olhar da câmera, o personagem em pintura e o personagem inexistente.

“surto” ou de “ciclos”, sempre passageiros e brutalmente interrompidos, devido a vários fatores de ordem estrutural ou conjuntural, como a má situação econômica do país, a precariedade dos modos de produção e a invasão do mercado pela produção estrangeira. Demorou algum tempo para a classe média – vista por Bernardet como a responsável pelo movimento cultural brasileiro – descobrir e tratar a realidade social brasileira através do nosso próprio cinema, que antes era um “cinema sem tradição e que nasce num país subdesenvolvido em meio a conflitos violentos” (BERNARDET, 2007, p. 35).

Bernardet acrescenta que, ao longo do tempo, 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” (idem, p. 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” (BERNARDET, 2007, p. 164).

Em *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012), Ismail Xavier 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, p. 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.

A semente já estava sendo plantada nas cinematografias brasileiras do período moderno, independente das singularidades de movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal e das particulares dos filmes dentro destes contextos. Em *O Cinema Moderno Brasileiro* (2001), Ismail argumenta ser nítido neste momento

uma articulação muito específica com a ‘questão nacional’, traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito (XAVIER, 2001, p. 38).

Pouco importa a especificidade de abordagem dos diretores do Cinema Novo (alguns apelavam ao realismo, outros à alegoria)¹³ e do Cinema Marginal (em diálogo com o consumo e a indústria cultural)¹⁴. O que interessou a Ismail Xavier foi entender como o cinema moderno brasileiro coloca no centro do debate uma postura crítica a uma ordem social ao enfrentar temas “ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (idem, p. 19). Filmes das alegorias do subdesenvolvimento conectam-se à experiência social que permanece como referência. “Esse é o seu lado mimético que não se confunde com simplicidade nem naturalismo, longe disso, mas define a sua inscrição no cinema moderno” (XAVIER, 2012, p. 12). A história do país acaba sendo personagem fundamental para o cinema brasileiro, como explica a pesquisadora Maria do Socorro Carvalho (2006):

A recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à ‘situação colonial’ então vigente no país, em especial na área cinematográfica. (...) A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos – social, político e cultural (CARVALHO, 2006, p. 291).

Fora do Cinema Novo e do Cinema Marginal, outros cineastas aliaram a pesquisa de linguagem cinematográfica à discussão da formação histórica e dos

¹³ No Cinema Novo, o realismo naturalista era caro ao cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, por exemplo; já a alegoria era presente no cinema de Glauber Rocha. Realistas ou alegóricos, os cinemanovistas buscavam não apenas responder aos desafios de como fazer cinema no Brasil, sem recursos, equipamentos adequados e apoio de distribuição e exibição, como também se aproximar da realidade social de um país subdesenvolvido. Documentários importantes dos anos 60, como *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman; *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; e *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, procuram refletir sobre processos históricos que alimentam as relações de poder entre classes.

¹⁴ Durante o período do Tropicalismo, o cinema dialoga com a cultura do consumo, recusa o dualismo entre o rural e o urbano, o nacional e o estrangeiro ou a baixa e a alta cultura, reinsere a chanchada – especialmente em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; e *Brasil Anos 2000* (1969), de Walter Lima Júnior –, flerta com o *kitsch*, com o excesso, a colagem, a fragmentação e a paródia. Tais inquietações são retomadas pelo Cinema Marginal que, se não reivindica mais um cinema nacional popular, ainda é devedor de um “espaço que se afigura como um inferno, inserção numa história que é violência e corrosão” (XAVIER, 2001, p. 33), dando voz a subculturas de grupos marginalizados e valorizando os rituais do corpo – como em *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970), de João Silvério Trevisan; *Jardim das Espumas* (1969), de Luiz Rosemberg Filho; e *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane.

problemas contemporâneos do Brasil, ao longo dos anos 70¹⁵. Uma tentativa de afastamento das questões do cinema moderno só irá se configurar, segundo Ismail Xavier, a partir dos anos 80, quando o cinema brasileiro passa a priorizar uma reconciliação com o mercado, destaca-se em festivais e produz filmes repletos de citações e referências, fruto de uma cinefilia que dialogava com os gêneros da indústria e com a produção cinematográfica internacional.

Nos anos 90, as produções cinematográficas nacionais abraçam uma diversidade de estilos que dificulta uma caracterização unívoca. Na perspectiva de Ismail, mesmo que o cinema brasileiro da retomada recupere alguns temas emblemáticos do cinema moderno, como a migração, a representação do bandido social (como o cangaceiro), a favela e a violência nas grandes cidades, já não existe mais a ingenuidade por parte dos cineastas em acreditar serem porta-vozes de uma certa ideia de Brasil a ser explicitada no cinema ou defensores de uma dimensão utópica, de construção de um futuro melhor. “Há um deslocamento da própria autoimagem dos autores que vivem ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduzem em seus filmes a mesma convicção de serem porta-vozes da coletividade” (XAVIER, 2001, p. 47).

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 presente¹⁶. “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” (XAVIER, 2012, p. 7).

Em *A Utopia do Cinema Brasileiro* (2006), Lúcia Nagib defende que, dentro do Cinema da Retomada, não existe uma quebra de continuidade na busca por um conhecimento da nossa experiência histórica, o que explica o retorno de “mitos e

¹⁵ Alguns exemplos apontados por Ismail são *Mar de Rosas* (1976), de Ana Carolina; *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna; ou *Triste Trópico* (1974), de Arthur Omar. Xavier complementa que a predominância desta tradição moderna prossegue até o início dos anos 80, mais precisamente até 1984, ano de *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, uma espécie de alegoria dos anos de repressão militar; e de *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, documentário que recapitula o debate do cinema brasileiro com a própria história da política nacional.

¹⁶ Talvez o exemplo mais evidente desta continuidade seja *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, 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.

impulsos inaugurais ligados à formação do Brasil e à identidade nacional, abrindo novamente espaço para o pensamento utópico” (NAGIB, 2006, p. 25). Tal argumentação de Nagib acaba sendo um contraponto ao de Ismail Xavier, que vê no cinema dos anos 90 a possibilidade do fim da utopia do cinema moderno.

Ao mapear a produção do Cinema da Retomada, tanto Luiz Zanin Oricchio (2008) quanto Lúcia Nagib (2002) reforçam o argumento de que os cineastas 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” (NAGIB, 2002, p. 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” (ORICCHIO, 2008, p. 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. Em texto para o catálogo da mostra *Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 questões* (2011), o crítico Cléber Eduardo 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 (EDUARDO, 2011, p. 14).

De modo geral e com raras exceções¹⁷, a problemática geral do cinema brasileiro parece ser desde sempre o vínculo com a presença pela representação social,

¹⁷ A pesquisadora Maria do Socorro Carvalho aponta dois filmes do período do Cinema Novo que são menos presos às circunstâncias históricas: *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni; e *O Padre e a Moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade. 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, p. 294). O que ainda revela a preocupação

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. Em pesquisa de dissertação sobre filmes contemporâneos brasileiros, 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. Elementos enraizados na nossa cultura e que fazem parte de nosso imaginário cinematográfico” (CUNHA, 2014, p. 86).

Apesar da desconfiança em projetar uma imagem consensual de país, em cristalizar uma identidade homogênea ou de pertencimento coletivo, o cinema brasileiro dos anos 2000 ainda olha para o país com a tarefa de diagnosticar seus sintomas. “Interessa a reação formal e discursiva ao curto-circuito daquele país de retórica e símbolos, embora, ao mesmo tempo, um curto-circuito também com indícios de confirmação dos nossos estereótipos” (EDUARDO, 2011, p. 14). Pelo menos três filmes são citados por Cléber Eduardo como exemplares na tentativa de comungar de uma ideologia histórica e no interesse em construir pontos de vistas claros sobre a sociedade brasileira: *O Signo do Caos* (2005), de Rogério Sganzerla; *Quanto Vale ou é por Quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi; e *Quase Dois Irmãos* (2005), de Lúcia Murat.

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” (EDUARDO, 2011, p.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” (CUNHA, 2014, p. 86).

Sem ingressar em uma discussão mais aprofundada dos modos de produção do cinema brasileiro independente contemporâneo, é importante reconhecer aqui os esforços mais recentes de pensar os filmes dentro de uma certa conjuntura econômica e

destes cineastas com uma certa imagem de Brasil, ao tangenciar a conjuntura do país, seja no campo ou na cidade.

cultural de produção. Com textos espalhados pela internet¹⁸, jovens críticos de cinema convencionaram chamar de “novíssimo cinema brasileiro” um conjunto de filmes dos anos 2000 com o intuito de “demarcar a existência de um território simbólico de novidade no cenário cultural, ainda que, como os outros termos, escape a dimensão estética, seus sentidos e conceitos sobre cinema” (ARTHUSO, 2016, p. 13).

Em sua dissertação sobre o “novíssimo cinema brasileiro”, Raul Arthuso compreende que os filmes de jovens realizadores independentes no Brasil configuram “menos um *movimento*, como em geral se organiza a historiografia do cinema, e mais um *momento*, uma *geração*, ou segmentos dela, aglomerada aqui pela proximidade temporal e afinidades cinematográficas” (idem, p. 12). Os modos de organização coletiva desta nova geração de realizadores levaram à designação de outros termos, como “cinema pós-industrial”, nos textos de Cezar Migliorin (2012), e “cinema de garagem”, nas mostras e nos livros organizados por Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2011 e 2012).

Essas denominações enfocam as principais características econômicas dessa produção jovem: filmes de baixo orçamento, muitas vezes autofinanciados, produzidos por coletivos artísticos, nos quais um conjunto de realizadores trabalham juntos a partir de afinidades criativas, ligados por razões afetivas, buscando uma nova relação econômica com a cadeia produtiva de cinema (ARTHUSO, 2016, p. 13).

As intensas trocas e partilhas dos jovens realizadores brasileiros em festivais de cinema nacionais e internacionais e as redes de cinefilia no contexto do cinema contemporâneo contribuem para que as criações filmicas sejam atravessadas por convergências transculturais, que “acabam desafiando certezas sobre o que se configura como procedente de uma ou outra nação” (CUNHA, 2014, p. 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, p. 13).

Neste contexto transcultural, talvez seja possível encontrar uma brecha para a figura do desaparecimento no interior das experimentações estéticas de alguns filmes

¹⁸ *Contracampo* e *Cinética* são as revistas eletrônicas que melhor se debruçaram em estabelecer o diálogo com a produção de jovens realizadores brasileiros e refletir sobre o “novíssimo cinema brasileiro”.

brasileiros contemporâneos. Será o diálogo com o cinema de fluxo que irá apontar outras vertentes estéticas para o recente cinema brasileiro que não sejam tão devedoras de uma herança do cinema moderno? De que modo o cruzamento de influências do nosso cinema com um cinema transcultural pode abrir escapes diante da resistente formulação da pergunta por uma imagem de Brasil?

1.3. Cinema contemporâneo entre o fluxo e o subtrativo

Em conexão com o cinema contemporâneo mundial, outras vertentes cinematográficas no Brasil emergem na invenção e na exploração de diferentes desdobramentos estéticos, que se distanciam da tradicional missão de apresentar um retrato da realidade social brasileira¹⁹. Isto diz respeito a uma potencial fragilização da noção estanque de cinema nacional, que irá se desenvolver a partir da globalização da esfera midiática, do transnacional, do trânsito entre culturas distintas. Como explica Fernando Mascarello, “se a ideia de cinema nacional (...) sempre prosperou, desde sua origem, via repressão ao regional e ao transnacional, o incremento dos processos globalizantes (...), aliado à convergência audiovisual, vem lançá-la em sua maior crise” (MASCARELLO, 2008, p. 26).

Para Jean Claude Bernardet, o cinema brasileiro aderiu a uma mentalidade importada de outros países durante longo tempo de sua história e, a partir do cinema moderno, seria preciso estimular a criação de um cinema nacional no Brasil com o desejo de propor uma experiência diferente do cinema estrangeiro. “Ele (o filme

¹⁹ É preciso deixar claro que o diálogo do cinema brasileiro com o cinema mundial já era intenso no cinema moderno. Ismail Xavier aponta que, do final dos anos 50 até meados dos anos 70, o cinema brasileiro busca percursos paralelos com o cinema europeu e latino-americano, além das conexões mais visíveis com movimentos como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague*. O cinema brasileiro moderno “viveu no início dos anos 60, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado, em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década, os debates em que, na tônica do 'cinema de autor', godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação” (XAVIER, 2001, p. 15). Jean-Claude Bernardet explica que a invasão de mercado da produção estrangeira no Brasil desde antes da eclosão do cinema moderno fez com que muitos filmes brasileiros se moldassem “à base de fórmulas estrangeiras, principalmente norte-americanas, como o *western* ou o policial, pois pensou-se ingenuamente (e muitos continuam pensando) que bastava adotar fórmulas de sucesso para que os filmes se pagassem” (BERNARDET, 2007, p. 29). No entanto, apesar da antiga relação do cinema brasileiro com as filmografias mundiais, a preocupação em torno de um cinema nacional a partir do cinema moderno brasileiro parece ser a chave - tanto para Ismail quanto para Bernardet - para explicar a relação do nosso cinema com a representação da realidade brasileira.

nacional) é oriundo da própria realidade social, (...) em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não, isso é outro problema)” (BERNARDET, 2007, p. 32). Para Bernardet, não se tratava de uma preocupação apenas de ordem estética, mas sobretudo da necessidade de levar ao público brasileiro aspectos de sua vida social. “Esse compromisso diante de um filme nacional, do espectador para com sua própria realidade, é uma situação à qual não se pode furtar” (idem, p. 33).

Em um contexto mais amplo, o conceito de cinema nacional é aprofundado dentro dos debates dos *film studies* internacionais, em meados dos anos 1980. Com implicações reducionistas e genéricas, o termo serviu como ferramenta de pesquisa de filmes produzidos por determinado país, em seu próprio território. No entanto, o estatuto epistemológico das ideias de nação e de nacionalismo será desnaturalizado e desestabilizado por um novo referencial teórico, proposto por um conjunto de autores como Benedict Anderson, Stuart Hall e Homi Bhabba, que consideram os processos da globalização e da interculturalidade. Noções como “transnacional”, “pós-nacional”, “hibridação”, “pós-Terceiro Mundo” e “pós-colonial” serão importantes para desenvolver uma teoria que coloca em xeque o conceito de nacional para produtos artísticos e culturais.

Para pensar o cinema brasileiro contemporâneo a partir de outro prisma que não esteja atrelado à representação de uma imagem de país ou de uma identidade nacional, a preocupação com um cinema nacional precisa ser problematizada diante de uma conjuntura mais pertinente ao contexto contemporâneo em que as produções audiovisuais se inserem. O cenário atual de trânsito permanente entre as culturas considera o “entre-lugar” e as “paisagens transculturais”, conceitos aprofundados por Denilson Lopes, a partir da leitura de Silvano Santiago, Arjun Appadurai e Néstor Garcia Canclini.

O entre-lugar é uma categoria importante para expandir a reflexão sobre o cinema brasileiro por meio de suas trocas interculturais. É um termo que serve de “estratégia de resistência, que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais através do comparativismo para apreender o nosso hibridismo” (SANTIAGO 1982 *apud* LOPES, 2012, p. 30). A defesa da noção de paisagens transculturais permite apontar alternativas à pesquisa de um cinema brasileiro, que se manifesta distante do esforço habitual de resgatar uma imagem de país. “Ao pensarmos

uma paisagem transcultural, não estamos mais nos colocando no espaço engajado do terceiro-mundismo, como desenvolvido notadamente nos anos 60, mas procurando transversalidades que transitem por diferentes países e culturas” (LOPES, 2012, p. 32).

Partilho do desafio de engajar alguns filmes contemporâneos realizados no Brasil a partir de outras redes de conexões que rompem com o engessamento do cinema nacional. São modos de fazer cinema, capazes de construir “comunidades de sentimento transnacionais” (APPADURAI, 1996, p. 8) ou, como explica Andreia França, inventar “espaços de solidariedade transnacionais, espaços que ensejam uma espécie de adesão silenciosa” (FRANÇA, 2003, p. 25). Marcas estéticas comuns a filmes de realizadores contemporâneos de vários países encontram ressonâncias com produções recentes de cineastas brasileiros.

Sob esse ponto de vista, ganham importância não simplesmente os modos narrativos que estilham a imagem de identidades nacionais, culturais, de grupo, sugerindo uma comunidade perdida, mas o modo como os filmes trabalham, na linguagem, o suspense de terras e comunidades imaginadas (FRANÇA, 2010, p. 232).

Nos anos 2000, uma extensa fortuna crítica no Brasil acumula-se na internet com o intuito de traçar as principais marcas estéticas recorrentes do cinema contemporâneo mundial. Talvez o texto brasileiro mais emblemático com tal procedimento seja o debate publicado em 2006 na revista eletrônica *Contracampo*, onde o crítico Ruy Gardnier chama a atenção para o surgimento de uma “nova onda transnacional”, em que diretores de países distintos apresentam cinematografias com traços semelhantes ou de sensibilidade parecida. O fenômeno não era tão forte desde os novos cinemas dos anos 60, em que cineastas de outros países comungavam de “uma mesma agressividade em relação aos valores do mundo e aos valores do cinema” (GARDNIER et al., 2006).

Para Gardnier, o cinema feito hoje é marcado pelo gesto de uma geração de novos realizadores que exploram outras possibilidades dentro do cinema narrativo de longa-metragem. “É um cinema que confia mais nas atmosferas, mais no clima e no ritmo, em suma na aventura, do que na minúcia do roteiro, na coesão da estrutura” (idem, 2006). O crítico ainda acrescenta que filmes como *Shara*, de Naomi Kawase; *Café Lumière*, de Hou Hsiao-hsien; *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul;

e *Last Days*, de Gus Van Sant, são “experiências de tempo e de ritmo, de atmosfera e de clima” (idem, 2006).

Mas o que implica afirmar um cinema de “atmosferas” e de “ambiência”, sem cair na simples formulação de termos lançados provisoriamente por críticos de cinema? De que modo alguns teóricos da estética consideram a atmosfera como conceito relevante dentro das reflexões sobre a arte e quais suas exigências para o pensamento do cinema contemporâneo?

Para Gumbrecht (2014), pensar atmosfera na arte precisa levar em conta uma reflexão sobre o conceito de *Stimmung*, mediante as várias traduções do termo em alguns idiomas. Em inglês, pode ser *mood*, quando se refere a uma sensação interior, bem particular, que não deve ser inscrita com precisão, pois é demasiado privada; ou *climate*, quando algo objetivo exerce influência física nas pessoas. No entanto, Gumbrecht está interessado particularmente no sentido de *Stimmung* que se relaciona às notas musicais ou à fruição de sons, como indica as palavras alemãs *Stimme* – associada à “voz” – e *stimmen* – que significa “afinar um instrumento musical”. “Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música” (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

A aproximação da atmosfera com a música aparece nos textos críticos de Ruy Gardnier sobre o cinema contemporâneo, quando ele procura associar parte da produção audiovisual recente com o conceito de *drone cinema*, um derivativo cinematográfico do *drone music*²⁰ em que a procura pelo improvisado e o relativo desprezo pela composição cedem lugar a novos timbres. “O *drone* privilegia não a melodia, mas as notas em sua sonoridade, duração, variação... Da mesma forma que esse cinema não privilegia a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera” (GARDNIER et al., 2006).

²⁰ Em sua tese sobre o realismo sensório e o cinema de fluxo, Erly Vieira Jr. (2012) explica que o *drone music* é um estilo musical minimalista, que se origina das experimentações sonoras de LaMonte Young na década de 60 e enfatiza sons, notas ou clusters de tons, sustentados ou repetidos, chamados *drones*. Tal estilo pode ser encontrado em vários gêneros musicais, “quanto a *ambient music* (em especial a parceria entre Brian Eno e Robert Fripp e o duo Stars of the Lid), o rock (em especial o *shoegazing* do começo da década de 90, além de parte do disco *Metal Machine Music*, lançado em 1975 por Lou Reed), a música eletrônica (o primeiro álbum do Kraftwerk e alguns trabalhos do Aphex Twin e do Coil) e até mesmo o metal de bandas como Sunn O))) e Boris” (VIEIRA JR., 2012, p. 34).

Além de comparar a atmosfera com uma espécie de fruição próxima à escuta dos sons e ao tom percebido, Gumbrecht define o clima atmosférico como “uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de *estar-em-contra* [grifo do autor]: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico” (GUMBRECHT, 2014, p. 13). O autor deixa claro que se trata de uma experiência comum a qualquer pessoa, em que não é possível explicar a causa, tampouco controlar os resultados.

Na relação com uma obra de arte, a atmosfera não pode prescindir do componente material dela. Isto implica dizer que a noção de *Stimmung* para Gumbrecht também se insere dentro da teoria das materialidades e da prioridade aos “efeitos de presença” na experiência estética, como já introduzi anteriormente.

Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocadamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. Pertencem, sem dúvida, àquela parte da existência relacionada com a presença, e as suas articulações valem como formas da experiência estética (idem, p. 16).

Ao remontar historicamente os diversos sentidos e usos do termo *Stimmung* por autores tão distintos²¹, Gumbrecht coloca em um mesmo plano uma série de conceitos correlatos, como “tom”, “atmosfera”, “ambiência”, “clima” que, apesar da proximidade de suas cargas semânticas, podem ter diferenças radicais para outros teóricos mais rigorosos. Em *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), o próprio Gumbrecht afirma que não compreende bem a dinâmica do termo, tampouco consegue fazer uma imagem completa dele, apesar de insistir em tratar do fenômeno.

Para não cair no dilema da presença, remeto aos argumentos de Jonathan Flatley (2008) em torno de uma noção de atmosfera que equivale a *mood* (clima) também traduzido por *attunement* (afinação)²². O *Stimmung* é definido por Flatley como “a atmosfera em que as intenções são formadas” (FLATLEY, 2008, p. 5). Ele explica que o *Stimmung* desdobra algum estado, que é uma atmosfera afetiva.

²¹ Goethe, Kant, Schiller, Hölderlin, Nietzsche, Heidegger, Riegl, Spitzer são alguns dos autores que Gumbrecht considera em seu esforço de pensar a atmosfera no campo da experiência estética.

²² Para Flatley, o *Stimmung* é a forma primordial e fundamental de estar no mundo, em uma leitura do conceito oriunda da filosofia de Martin Heidegger.

E porque nós nunca nos encontramos em nenhum lugar, porque nós sempre já nos encontramos em algum lugar específico, nós nunca não estamos em um estado; ser no mundo é estar em um estado. Nós nos encontramos em estados que já têm sido habitados por outros, que já foram moldados ou colocados em circulação e que já estão lá em torno de nós (idem, p. 5).

Apenas um conjunto de experiências estéticas irá transformar algum estado ou *Stimmung* em outro. Diferente do afeto²³, segundo Flatley, a atmosfera não tem objeto específico, mas abrange uma relação situacional com o entorno. O conceito aqui é interpretado de maneira diferente de Gumbrecht, para quem a atmosfera só se sustenta como encontro físico, material, concreto com o ambiente, enquanto que, para Flatley, a atmosfera considera prioritariamente uma situação, uma disposição.

Atmosfera é o modo como nos encontramos dispostos de determinada forma, independente de qualquer objeto particular. “O mundo nunca se apresenta em si para nós como conjunto de fatos ou percepções sem valor – as coisas sempre aparecem para nós como importando ou não importando de alguma forma” (idem, p. 21). Para Flatley, a atmosfera é um fenômeno plural, na medida em que toca as pessoas de maneiras diferentes. Isto implica dizer que só podemos ter acesso às atmosferas ao redor de nós e que nos moldam, a partir da situação em que estamos ou coexistimos.

Ao lado de Jonathan Flatley, Inês Gil (2005) também não enxerga o vínculo da atmosfera com nenhum objeto específico do real. Ela a compreende como um espaço “mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores. É a natureza dessas forças, o seu ritmo e a sua relação que determinam o seu caráter” (GIL, 2005, p. 22). Se a atmosfera pode ser considerada um sistema de forças, sensíveis ou afetivas, então ela “tem intensidades variadas e tende em se formar sem produzir necessariamente representações” (idem, p. 142).

Na medida em que é pouco explícita e de difícil categorização, a atmosfera é um termo fugidivo e, por tal motivo, pode ser relevante para a consideração de uma imagem, que escapa dos limites da representação. A atmosfera produz a “capacidade de exprimir o ‘não figurável’, este *algo* intangível e abstrato” (idem, p. 142). Segundo Inês Gil, a atmosfera não pode ser confundida com o clima nem com o ambiente, sendo o

²³ De acordo com Flatley, o afeto é sempre experimentado em relação com um objeto ou vários objetos. “Na verdade, afetos precisam de objetos para vir a existir. Eles são neste sentido intencionais” (FLATLEY, 2008, p. 17).

clima mais geral, estável e em primeiro plano; o ambiente, mais geral, instável e em segundo plano; e a atmosfera mais particular, versátil e em primeiro plano²⁴. “A atmosfera é imanente ao mundo e toca profundamente o nosso afeto. Está em toda a parte, impalpável, dificilmente definível, para alguns mesmo, irrepresentável” (GIL, 2002, p. 95).

É importante salientar que, diferente de Flatley, Inês Gil considera que uma das propriedades da atmosfera é o devir, que não chega a atingir estados plenos por estar em constante movimento²⁵. Ao sublinhar também a força do movimento em uma leitura mais próxima da fenomenologia de Merleau-Ponty, José Gil (2005) pensa a atmosfera como uma forma de habitar um exercício do olhar para pequenas percepções. “A atmosfera compõe-se de miríades de pequenas percepções, uma “poeira” atravessada de movimentos ínfimos” (GIL, 2005, p. 51). Não há como estabelecer nada de previamente dado na atmosfera, porque “há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente” (idem, p. 51).

Dentro do cinema de fluxo, Emiliano Cunha (2014) sugere que a atmosfera configura amplo espaço sensorial que se distancia de um sentido racional necessário. “Elementos narrativos-informativos como diálogos e ações de causa efeito por parte dos personagens (que poderiam levar a trama adiante) sofrem decréscimo” (CUNHA, 2014, p. 31). A apreensão da atmosfera pode se desdobrar mediante o uso do silêncio e pela exploração de acontecimentos mínimos. “A atmosfera tenta dar conta, também, do fora-de-quadro, dando forma a ambientes que contemplem o todo que não está enquadrado” (idem, p. 31).

A formação de uma estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro pode estar vinculada ao cinema de atmosferas, em que imagens figuram forças intangíveis, não representáveis, que não se reduzem ao visível e ao legível e que

²⁴ Tais distinções feitas por Inês Gil são claramente identificadas no texto “O design visual na criação de atmosferas no filme *Fallen Angels*” (2012), de India Mara Martins.

²⁵ Para auxiliar no entendimento do conceito, Inês Gil formula um quadro amplo com sete propriedades da atmosfera: 1) meio envolvente múltiplo: estamos implicados na atmosfera, porque ela nos envolve de forma múltipla; 2) densidade: sua consistência pode ir da rarefação à maior densidade; por exemplo, de uma neblina matinal a um denso nevoeiro; 3) viscosidade: ela é um elemento contaminador, fazendo com que o espectador fique absorvido por ela; 3) dinâmica: oscila entre o movimento de pouca energia e de grande ou dinâmica energia; 5) a atmosfera é muda: consegue ir além do visível e do dizível; faz parte do inconsciente não verbalizado; 6) exterioridade: mesmo quando a origem da atmosfera é interior, ela se manifesta no exterior; 7) eminência: está em constante devir, ou seja, aproxima-se de um estado, mas nunca o atinge com plenitude, pois está sempre em transformação e deslocamento.

não se conectam a algo específico de uma realidade social concreta. No entanto, dentro da formulação dos críticos, o cinema de atmosferas e ambiências ainda está preso ao que se convencionou chamar de “cinema de fluxo” – termo que talvez seja amplo demais para o que desejo convocar.

Criado por Stéphane Bouquet e reverberado por Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard em uma série de textos publicados na *Cahiers du Cinéma*, entre março de 2002 e abril de 2003²⁶, o termo “cinema de fluxo” é articulado pela crítica francesa, durante coberturas de festivais internacionais de cinema. Os textos corroboram a existência de um novo paradigma do fazer cinematográfico em filmes realizados no início do século XXI, por cineastas de várias partes do mundo, como Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-Wai, Gus Van Sant e Apichatpong Weerasethakul.

Em uma abordagem mais direta do termo, o cinema de fluxo “designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 120). Não quer dizer que tais filmes da estética do fluxo abdicam da narrativa e do drama, mas que enfraquecem tais procedimentos a favor de uma experiência mais fluida de duração, luz e movimento.

No texto *Plan contre flux* (2002), Stéphane Bouquet não só procura elaborar o conceito de estética do fluxo, como contrapõe os “cineastas do plano” aos “cineastas do fluxo”. Os primeiros estão interessados em uma estética com base na *mise-en-scène* por excelência, tanto pela ordenação espacial e temporal do plano quanto pela montagem. A encenação garante um encadeamento discursivo e assegura “uma arte racional, uma arte em que algo se dá a ver” (BOUQUET, 2002, p. 47). Os cineastas do fluxo preferem imagens mais abertas às potencialidades instáveis do real ou contaminadas pelo que no próprio mundo há de “escoamento perpétuo, fluxo, variabilidade constante” (idem, p. 47).

Em *C’est quoi ce plan?* (2002), Jean Marc Lalanne radicaliza ainda mais o conceito de Bouquet. Ele constata o fluxo como novo horizonte estético para o cinema contemporâneo, caracterizado por:

²⁶ Os textos críticos seminais da *Cahiers du Cinéma* sobre tal questão é *Plan contre flux*, de Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; *C’est quoi ce plan?*, de Jean-Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e *C’est quoi ce plan? (La suite)*, de Olivier Joyard, na edição número 580 em junho de 2003.

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise-en-scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. (LALANNE, 2002, p. 26).

O cinema de fluxo coloca em suspensão ou desmonta a noção tradicional de *mise-en-scène* como ordenação do real e recriação do mundo por meio da articulação de formas discursivas. É um procedimento que assume a tarefa de potencializar prioritariamente uma experiência sensorial das imagens, que preservaria uma intensificação do olhar para o mundo.

Tratar do fluxo como potencial estético do cinema é enxergar nele um trabalho exemplar de “sensações puras com atmosferas, com a hipnose da esfera bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento)” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 9). No lugar de um cinema que confia na racionalidade como instrumento para se apropriar das imagens pela organização do real, outro cinema se insurge na atenção aos fluxos, aos movimentos, à “efemeridade de um mundo cuja profusão de sentidos e sensações pede-nos uma intensa imersão corpórea na realidade e na multidimensionalidade cotidiana” (VIEIRA JR., 2012, p. 34).

É necessário enfatizar que o efêmero com o qual estes filmes lidam não está necessariamente conectado a um modo de vivência no contemporâneo em que ambientes de sensações fugazes, distrações efêmeras e de experimentação do instante moldam nossa percepção. Não é o efêmero próprio da vida cotidiana nas grandes cidades modernas, como explica Leo Charney, no ensaio *Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade* (2004). Tal experiência sensorial proporciona apenas instantes únicos de imersão imediata. Pelo instante, o indivíduo experimenta uma sensação imediata, fugaz e tangível, de modo tão intenso que tal sensação se esvaece, quando sentida pela primeira vez (CHARNEY, 2004).

A predominância da vivência do instante e de uma presença imediata no contemporâneo pode ter correlação com a passagem histórica de uma cultura da permanência para uma cultura dos fluxos e das instabilidades que desenvolvem um novo tipo de imagem, chamada por Christine Buci-Glucksmann de “imagens-fluxo”. O fluxo aqui remete ao seu uso mais popular e corriqueiro nos estudos de comunicação, em que se busca refletir sobre o presente a partir das qualidades do fluir, como o instável e o volátil.

O efêmero pode responder a uma nova modalidade de tempo em uma época de mundialização, caracterizada pelos fluxos de informação, pelas novas tecnologias, pela aceleração dos ritmos, pela percepção de uma esfera social marcada pelo fim das grandes narrativas, pela lógica da instantaneidade e do eterno presente, apropriada a uma cultura de massa afeita a constantes renovações. Dentro da valorização do consumo, o efêmero estaria a serviço do “amor ao olhar” em meio à multiplicação das mídias e a proliferação de imagens (GLUCKSMANN, 2003).

Sobre a expansão dos fluxos na vida cotidiana, Manuel Castells (2000) percebe uma intensificação da lógica do consumo pelas novas tecnologias da informação, que estimulam a tensão temporal entre o efêmero e a eternidade. O culto da urgência, da volatilidade, do imediato e da flexibilização frágil de uma relação com o mundo pode servir ao imaginário do cinema de imagem-sensação ou de imagens-sensacionais, tal como é formulado por Alita Sá Rego (2006). Para a pesquisadora, o predomínio do uso de computação gráfica e da montagem acelerada contribui para a excitação dos nossos dispositivos sensoriais pela espetacularização da fruição de imagens instantâneas²⁷.

Sem cair no regime das imagens-sensacionais para explicitar a minúcia estética dos filmes brasileiros que escolhi como recorte, convoco o efêmero a partir de outra perspectiva, menos associada a um modo de percepção encadeado por novos aparatos comunicacionais. Ao se aliar a uma estética do desaparecimento, alguns filmes brasileiros buscam resistir a uma maneira de estar no mundo contemporâneo, em que as relações ainda são marcadas pelo excesso de visibilidade ou pela fruição imediata de presenças. O cinema contemporâneo brasileiro pode abrigar outras formas de experiências estéticas, que considera as intermitências, os vazios e as invisibilidades nos atravessamentos da nossa relação sensorial com o mundo.

Recorro à segunda face do efêmero, na qual Christine Buci-Glucksmann (2003) também se debruça: a de um tempo efêmero próprio a uma nova dimensão da arte que Paul Klee reivindicava, sempre que atormentado por imagens da morte – um “tempo suspenso entre o ‘há’ e o ‘não há’ será aquele dos mundos efêmeros que a arte tenta se apropriar” (GLUCKSMANN, 2003, p. 12). É um efêmero do tempo de entre-

²⁷ Segundo Alita Sá Rego (2006), as imagens-sensacionais caracterizam o cinema de ação realizado em Hong-Kong, em especial os filmes de John Woo e Tsui Hark, e produções industriais recentes norte-americanas, como *Miami Vice* (2006) e a trilogia do *Homem-Aranha* (2002-2007).

mundo, de “mundos que são abertos e se abrem sem cessar a nós, mundos que pertencem também à natureza, mas que não são visíveis para todos” (KLEE *apud* LYOTARD, 1971, p. 224).

Tempo frágil, que aspira a vir e, se está vinculado à iminência da morte, guarda uma “promessa de leveza”, de “transparência”, como defende Glucksmann, que se distancia completamente de uma concepção ocidental negativa do efêmero, carregado de dor e de culpa. Não há como escapar: os filmes brasileiros escolhidos nesta tese abraçam uma relação intensiva com a morte, a perda, o vazio.

Posso afirmar que determinados filmes brasileiros operam um modo de visibilidade do real em que o ato de ver remete a um vazio que nos constitui, que nos convoca, que nos olha, como pontua Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998)²⁸. Arrisco a dizer que tais filmes podem derivar de uma herança minimalista que Didi-Huberman investiga, pelo modo como inventam imagens que, apesar de não excluir totalmente a presença como modo de entrada, elas insistem em abrir fendas, vazios e intervalos no visível para permitir o trabalho de uma cisão no olhar.

A abertura do visível pela dialética entre presença e ausência na imagem não parece ter tanta importância dentro dos esforços de definição do “cinema de fluxo”. O termo impreciso da “estética do fluxo” serviu de rótulo ou de guarda-chuva para textos momentâneos, escritos no calor da hora para dar conta de produções cinematográficas. Eles procuram caracterizar um tipo de cinema com outras formas de construção temporal que não se submetem a um encadeamento linear ou cronológico e propõem uma fruição diferente do cinema hegemônico mais comercial. Aqui no Brasil, artigos e debates em revistas eletrônicas, como a extinta *Contracampo* e a *Cinética*, fomentaram a reflexão sobre o “cinema de fluxo”, mas poucas pesquisas posteriores conseguiram dar consistência ao termo²⁹.

Por priorizar uma relação mais sensorial e menos racional com o real, o cinema de fluxo pode ser entendido como um cinema da “crença na imagem”, como

²⁸ Ainda que Didi-Huberman se debruce sobre a literatura de James Joyce e as obras minimalistas norte-americanas dos anos 1960, suas reflexões sobre a imagem que considera a cisão do olhar pode ser frutíferas para outras manifestações artísticas, como o cinema.

²⁹ Talvez a pesquisa teórica mais interessante no Brasil em torno do “cinema de fluxo” tenha sido realizada por Erly Vieira Jr. em sua tese de doutorado *Marcas de um realismo sensorial no cinema contemporâneo*, defendida em 2012, na UFRJ.

afirma Tatiana Monassa (2004), no texto “Cinema-mundo”, publicado na *Contracampo*. Nos estudos de cinema, é bem conhecida a distinção que Ismail Xavier (2005) faz entre cinema clássico e cinema moderno: o primeiro modelo empreende um pacto de adesão do espectador com o filme a partir de um “efeito-janela” ou de “transparência” e o segundo desconstrói tal pacto pela “opacidade” ao reforçar as operações técnicas e discursivas que possibilitam a construção da imagem. Com a estética do fluxo, o cinema contemporâneo irá apostar na restauração da confiança do espectador com a imagem, agora por outro caminho, diferente do clássico: não mais pela racionalização do plano, mas como “mediadora privilegiada entre o espectador, entregue ao prazer de se ir ao seu encontro, e o mundo, físico e vivo” (MONASSA, 2004).

Por dar ênfase à condição da presença, a noção de estética do fluxo ainda parece estar atrelada ao entendimento do cinema como “produtor de imagens confeccionadas a partir da materialidade da realidade” (MONASSA, 2004). Mais ainda, o cinema de fluxo é responsável por um “realismo sensorial”, termo cunhado por Erly Vieira Jr. (2012) para reafirmar que a experiência deste tipo de cinema envolve o engajamento dos “corpos filmados, o corpo do próprio filme e o do espectador” (VIEIRA JR., 2012, p. 37).

De acordo com Raul Arthuso, não há dúvidas de que filmes brasileiros recentes chegam a incorporar aspectos formais do cinema de fluxo, como o esgarçamento de planos de longa duração, a montagem mais solta e as narrativas sem grande densidade. Mas o crítico corrobora a defesa de que o novíssimo cinema brasileiro cria “imagens de resistência ao poderoso movimento do mundo rumo ao fracasso, ocupando-se com sua própria sensibilidade frente ao corpo social” (ARTHUSO, 2016, p. 17).

Apesar da limitação no conjunto de textos dispersos de críticos e pesquisadores do cinema de fluxo, o que mais me intriga é o uso de determinadas expressões, que parecem escapar de uma consideração exclusiva da presença e da corporalidade. Alguns termos ponderam uma espécie de entre-lugar possível, tal como uma “presença invisível, fantasmática” (OLIVEIRA JR., 2006, p. 27). Stéphane Delorme propõe que tal cinema já não é capaz de evocar um olhar sobre um mundo, mas flutua a uma espécie de “intermundo” que leva a um “estado imperceptível” (DELORME, 2006, p. 78). A origem da minha pesquisa da tese parte de uma vontade

particular em explorar mais a fundo tais expressões colocadas à margem na concepção geral de cinema de fluxo.

Na reflexão sobre cinema contemporâneo, multiplicam-se termos vastos, como “prolongamentos espectrais” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 136), “estados pouco evidentes do corpo e da consciência” (BOUQUET, 2005, p. 160), o “gasoso da imagem” (SILVA, 2013, p. 5), o “olho enlaçando uma realidade evanescente” (BOUQUET, 2005, p. 169), “cinema centrífugo, de evaporação, fragrância” (MARQUES, 2008, p. 37) ou mesmo “vaporização de sensibilidades” (ARTHUSO, 2016, p. 17).

Todas as expressões escolhidas aqui parecem ressoar semanticamente com a noção de desaparecimento, mas ainda não foram levadas a sério como ponto de partida importante para desenvolver uma pesquisa mais aprofundada. Acredito que, mesmo intuitivas, tais expressões podem apontar para outro lugar no cinema contemporâneo, que não seja o da reafirmação da presença.

Por enquanto, detenho-me em uma categoria mais recente que, apesar de genérica também e um tanto quanto provisória, permite cotejamentos mais frutíferos com o que designo como “estética do desaparecimento” no cinema contemporâneo brasileiro. Para analisar filmes dos anos 2000 a 2013, realizados por cineastas de países distintos, como Lisandro Alonso, Wang Bing, Alain Cavalier, Pedro Costa, Tsai Ming-liang, Béla Tarr, entre outros, o pesquisador Antony Fiant (2014) formula o termo “cinema contemporâneo subtrativo” com o objetivo de reunir produções cinematográficas em que o gesto estético da subtração e do mínimo é operador das imagens.

Fiant expõe o argumento de que o cinema do início do século XXI demonstra vitalidade e criatividade constantes pela inserção de novos cineastas que relutam em se submeter aos modelos estéticos pré-estabelecidos pelas normas de um cinema industrial ou pela formatação televisiva. Em termos gerais, Fiant define o cinema subtrativo como aquele “que mostra uma certa relutância – mesmo se em diferentes graus e sem jamais cair na abstração – aos preceitos de uma arte desenvolvida e universalmente adotada durante sua era chamada clássica” (FIANT, 2014, pp.10-11).

O cinema subtrativo contemporâneo desconfia principalmente dos princípios aristotélicos da estrutura narrativa, como acontecimentos encadeados segundo uma lógica de exposição, desenvolvimento e resolução, que juntos compõem

um todo de uma dramaturgia dotada de intriga sólida. É um tipo de cinema que prefere explorar a rarefação da ação e da história para privilegiar a contemplação, a lentidão e uma forma de narrar aberta que permite a emergência de uma reflexão sobre o mundo contemporâneo.

Como o próprio Fiant deixa claro, a estética subtrativa não é nova na história do cinema e já podia ser notada em filmes vanguardistas dos anos 1920, que desejavam afirmar a especificidade visual do cinema em relação a outras artes, ou mesmo nas formulações de Dziga Vertov contra o sujeito, o drama e a narração. Mas o fenômeno do cinema subtrativo irá ganhar contornos mais radicais no cinema contemporâneo, ainda que Fiant recorra à comparação com a temporalidade do cinema moderno para compreender seu *corpus* de filmes contemporâneos. Até o momento, o conceito de “cinema subtrativo” lembra o esforço de formulação do termo “cinema de fluxo”, que já foi por diversas vezes associado ao mesmo gesto do cinema moderno de herança neo-realista³⁰.

Não quero sublinhar aqui os traços do cinema subtrativo contemporâneo que, de certa forma, se equiparam às estratégias do cinema moderno. Com a teoria de Fiant, busco alguns elementos da subtração em reverberação com a estética do desaparecimento que pretendo investigar a partir da análise de alguns filmes contemporâneos brasileiros: a diluição da palavra e/ou do diálogo como vetores de informações que alimentam a intriga e o conhecimento do espectador; a opacidade das personagens e a indeterminação de suas aspirações e motivações psicológicas; espaços desolados à revelia de qualquer socialização; a sugestão pelo uso do fora de campo, da elipse e dos ruídos para desdobrar um mundo que recusa uma representação direta.

De acordo com Fiant, a aposta dos efeitos subtrativos no cinema é o que garante “a exclusão do supérfluo” (idem, p. 12). Tal estética reforça um estatuto político e poético que não deseja ignorar o mundo, mas propor novas formas de olhar.

Pois a subtração, contrariamente ao que seus detratores querem fazer crer, não provoca uma desconexão com o mundo e não cede em nada a uma das

³⁰ Se o neo-realismo nos anos 1940 e 1950 firmava suas bases pela “recusa do sentido imposto e do controle, a modéstia diante real, o sentido de um inefável do mundo e de uma profunda incompreensão das causas finais” (AUMONT, 2008, p. 72), muitos autores vão enxergar no cinema contemporâneo a partir dos anos 2000 uma retomada mais radical deste realismo não só pela confiança na realidade, mas também pela “valorização do acidental” e “exploração da significância do mundo” (VIEIRA JR., 2012, p. 54) em que perdura a “observação exaustiva” e o “olhar paciente e insistente” (XAVIER, 2005, p. 74).

culpas mais endereçadas ao cinema de autor, aquele do umbiguilismo. É ao mostrar ou deixar sugerir o menos, em uma operação de poda, que dizemos mais. Assim, toda a capacidade de sugestão do cinema pode ser colocada em evidência (idem, p. 12).

Tais elementos subtrativos acima elencados são algumas estratégias estéticas favoráveis à criação de atmosferas capazes de desfazer a dicotomia presença/ausência no cinema contemporâneo. Com o cinema subtrativo, é possível reivindicar uma imagem em que algo se mostra, que é dado a ver, mas ao mesmo tempo sua construção envolve um esforço de subtração, de exclusão do excesso, de valorização do mínimo. A partir daí, considero a máxima de Didi-Huberman (1998, p. 77) de que “todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor”.

Para inventar um cinema contemporâneo brasileiro que forja imagens com rastros no visível, a estética do desaparecimento não se limita a uma “tautologia do olhar” – uma “evidência visível”, uma “plenitude visual isolada”, uniforme ou “pura” –, mas também elabora escapes: “o que vemos [...] será eclipsado, ou melhor, revelado pela instância legiferante de um *invisível* a prever” (idem, p. 41). É esta força fantasmática da imagem cinematográfica que me interessa, pois é capaz de potencializar a experiência estética pela reinvenção das temporalidades, das durações, por variáveis transitórias e frágeis.

As imagens podem nos colocar em uma situação de abertura e de brecha que nos motiva a inquietar o próprio discurso que fazemos delas. Ao pensar uma estética do desaparecimento no cinema brasileiro contemporâneo, desejo enfatizar o “entre” para fugir da dicotomia presença/ausência. Não se trata apenas de optar pela tautologia ou pela crença, mas por uma imagem dialética que coloca os dois polos em movimento. É a cisão no olhar que rompe com a “caixa da representação” a favor do poder da figurabilidade da imagem. Antes de partir para as análises dos filmes, preciso desenvolver melhor o que Didi-Huberman entende por rastro no visível e por rasgadura na imagem, pois são termos importantes que deverei retomar ao longo da tese.

1.4. Rastro e rasgadura

Dentro do cinema contemporâneo brasileiro, aponto a configuração de uma estética do desaparecimento em filmes de ficção em que os planos e a dramaturgia produzem jogos entre presenças e ausências. Descarto filmes de imagens abstratas para não associar o desaparecimento à celebração de um formalismo abstracionista. Pelo contrário, escolho filmes em que cada tomada desdobra uma relação com o real concreto visível, mas provoca rupturas na plenitude visual. O que é dado a ver são volumes de corpos e superfícies de paisagens, mas entregues ao esvaziamento, ao desaparecimento, às forças sensíveis em que o ver nada mais é que uma experiência da perda.

Por outro lado, não pretendo estabelecer agora um quadro programático de ordenação prévia de uma estética do desaparecimento, que poderia englobar os filmes em chaves unívocas de códigos. É bem mais uma estética implícita, velada, secreta, cujas nuances tácitas serão pensadas em cada capítulo de análise dos filmes. O que posso afirmar é que os filmes têm em comum imagens com rastros no visível, com potenciais de figurabilidade que colocam em dúvida as certezas do que se oferece a ver.

O rastro é um operador da dialética entre presença e ausência na imagem. Ele produz movimentos que desfazem binarismos ou dualismos. O dilema das dicotomias opta por apenas uma ou outra face da imagem ou coloca uma das partes contra a outra, cristalizando uma estabilidade que imobiliza o pensamento da imagem. Didi-Huberman aproxima-se de Derrida como interlocutor filosófico na defesa das rupturas com as hierarquias que o binarismo sustenta e na tarefa de tensionar as polaridades para colocá-las em movimento contínuo.

O jogo do rastro no visível suscita o “entre” a presença e a ausência, que se manifestam em dialética. “Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Isto implica que o ato de ver é uma operação de inquietação, de agitação, de tensionamento entre o aparecimento e o desaparecimento, entre o que é uma evidência concreta e a obra de uma perda, de um vazio.

No combate incisivo à integralidade da presença, Derrida investe no rompimento com a ideia de origem e de fundamento. Dentro deste gesto de fratura com o modelo metafísico do pensamento, ele coloca em questão os binarismos ou oposições,

ao reconhecer que qualquer escolha por um polo ou por outro produz um valor ou sentido originário e fundamental, que será sempre absorvido como superior. Valores tomados como universais são vistos por Derrida como “construções arbitrárias de preconceitos e de pressuposições” (GOULART, 2003, p. 11). Eleger um lado é inviabilizar a alteridade.

A desconstrução derridiana envolve a tarefa de colocar o pensamento não mais ao abrigo limitador das dicotomias e dos binarismos, mas em constante movimento de uma alteridade radical, suspendendo as certezas e as hierarquias. A desconstrução reivindica um “olhar oblíquo sobre as coisas” e aprecia o resgate de sua “estranheza” (CONTINENTINO, 2006, p. 17), a partir da recusa de qualquer nostalgia da origem. É um pensamento em movimento, capaz de subverter polaridades como presença/ausência, verdade/falso, consciência/inconsciência, razão/sensibilidade.

Derrida põe em dúvida a centralidade do *logos* (razão), da voz e da fala, pois as três evidências remetem a um princípio de hierarquia norteador da origem que apenas coloca o pensamento em uma situação estável e segura. A hierarquização do logocentrismo e do fonocentrismo é entendida por Derrida como “relação de poder, uma vez que a predominância do elemento privilegiado denota um fundamentalismo que se impõe, autoritariamente, no sentido de propor-se como um centro inquestionável” (GOULART, 2003, p. 12). Ao potencializar a própria força do pensamento, a desconstrução derridiana escapa de qualquer tentativa de controle ou princípio organizador. Derrida é interessado nos processos de abertura do pensamento que desestabilizam tudo o que é imposto enquanto tal: a noção de sujeito, de consciência, de verdade, de presença.

A desconstrução tem lugar, é um acontecimento que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. *Isto se desconstrói*. O *isto* não é aqui uma coisa impessoal que se oporia a alguma subjetividade egóica. *Está em desconstrução* (...). E o ‘se’ do ‘se desconstruir’, que não é a reflexividade de um eu ou de uma consciência, carrega todo o enigma (DERRIDA, 1987-1998, p. 12).

A intenção de Derrida não é abolir os dualismos ou os binarismos, mas dispô-los em tensão pelo “entre”, pelo “indecidível” que só a alteridade pode inventar. Ao se opor à presença plena pelo seu caráter de origem, Derrida reivindica a alteridade como instalação de uma inquietude, de uma perturbação no pensamento, que mantém uma dinâmica de conflito, de confrontação que não se resume à harmonia da

polarização dos opostos, limitada a repousar em um lugar ou outro. “Poder-se-ia assim retomar todos os pares de oposição (...), não apagar-se a oposição, mas anunciar-se uma necessidade tal que um dos termos apareça aí como diferença do outro” (DERRIDA, 1986, p. 50).

Para que aconteça este “deslocamento incessante, em direção a um horizonte que aponta sempre para um *mais além*” (CONTINENTINO, 2006, p. 32), Derrida propõe a lógica dos “indecidíveis” para suspender as barreiras das oposições e promover uma contaminação mútua e simbiótica, que trabalha o pensamento em constante alteridade radical. “Escritura”, “jogo”, “iterabilidade”, “disseminação”, “hímen”, “meio-luto” são alguns destes “indecidíveis”, que Derrida também chama de “quase-conceitos”, porque não obedecem o nível dos discursos conceituais filosóficos que ainda se submetem à lógica do binarismo³¹.

Se junto com Deleuze, é possível considerar que “a expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema” (DELEUZE, 2009, p. 209), então o pensamento de cinema pode romper com o privilégio da presença a favor de uma alteridade radical. Por inventar imagens que colocam em jogo a relação entre presença e ausência e não cristalizar em um lado nem em outro, uma estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro na qual estar mais próxima de um indecível derridiano: o rastro.

Segundo Derrida, o rastro não tem como referência nem a presença nem a ausência, mas um jogo entre os dois que desfaz qualquer tentativa de organização, a partir de uma origem, de um fundamento. O rastro aponta para a heterogeneidade de forças entre a presença e a ausência, como explica Gayatri Spivak (1976): “é a marca da ausência de uma presença, uma sempre já presença ausente, da falta da origem que é condição do pensamento e da experiência” (SPIVAK, 1976, p. 15). A radicalização do rastro conduz a uma subversão da oposição presença/ausência, ao inseri-la em um jogo de produção de diferenças³², que exige um “entre” não subordinado a dicotomias que engessam o pensamento.

³¹ Ana Maria Amado Continentino interpreta os “indecidíveis” ou “quase-conceitos” como “a ‘condição de possibilidade’, se assim podemos dizer, do surgimento da polarização” (CONTINENTINO, 2006, p. 17). O quase-conceito não se esgota na busca do fundamento ou da origem, nem cai no relativismo, mas permite o trabalho da desconstrução sobre o pensamento.

³² No lugar da palavra comum “diferença”, seria mais apropriado usar a noção derridiana de *différance* (“diferença”), com o “a” no lugar do “e”, provocando uma rasura na escrita do termo e manter o jogo

O rastro é uma relação, que não se bloqueia em um lugar, que não se fixa em uma distinção unívoca. Ao colocar as polaridades em movimento dentro de um ritmo incessante de jogo, o rastro desfaz as hierarquias e resiste à tirania de qualquer polo dominante ou hegemônico. Isto não implica dizer que o rastro irá descartar a presença tampouco a ausência, mas vai deslocá-las em posições movediças. A presença é desde já assombrada pela ausência, assim como a ausência tem seus resquícios de presença.

No campo da experiência estética, alguns autores lançam mão da noção de rastro derridiano como conceito importante para a formulação de análises de manifestações artísticas. Em *A Encenação Contemporânea* (2010), Patrice Pavis recorre ao rastro como aporte metodológico para analisar o teatro contemporâneo, que investe na desconstrução do conjunto unitário e harmonioso do modelo tradicional de encenação.

O rastro é, para Derrida, o lugar onde a presença de um elemento está condicionada por uma série de ausências. O que a linguagem representa jamais está ali. Ela brilha por sua ausência, sob o rastro daquilo que não é nem visível nem tangível. (...) Esse rastro, presente e ausente, permite compreender de que maneira as encenações não se elaboram no vazio, mas são interconectadas por toda uma rede de citações, alusões, polêmicas ou, simplesmente de rastros involuntários (PAVIS, 2010, p. 206).

Se para Pavis a noção de rastro é importante para examinar uma encenação teatral que não pretende mais explorar centralidades e evoca um estado de desaprumo, penso que o rastro também possibilita à imagem cinematográfica o prolongamento de uma experiência que provoca uma cisão no olhar: entre a reiteração daquilo que vemos (a presença) e a abertura para uma perda, para um vazio, para o desaparecimento (a ausência).

É justamente este limiar do olhar que guarda uma experiência de incerteza, de inquietude e de estranheza na imagem que interessa Didi-Huberman (1998). O ato de ver consiste em uma abertura em dois movimentos: aquilo que vemos é também aquilo que nos olha. Este olhar que a nós retorna é desde já um vazio, uma perda, um intervalo,

gramatológico do verbo *diffère* e seu particípio presente *différant*, implicando o sentido tanto de diferir (adiar, postergar, levar para depois) quanto diferenciar (não ser idêntico, ser outro). Diferir é um processo de temporalização, por ser uma demora, uma reserva, uma espera, uma suspensão que rompe com a ideia de uma significação fixa. Já diferenciar é um processo de espaçamento, pois é um desvio, uma abertura para a alteridade, à dissemelhança.

um interstício, uma ausência. “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Se o visível nos possibilita o acesso ao volume das matérias, das coisas concretas diante de nós, ele ao mesmo tempo prolonga a experiência de uma perda, de um desaparecimento.

As imagens são gestos de rasgadura: algo transborda as limitações visíveis e escavam buracos e paradoxos na caixa da representação. “Nessa rasgadura, portanto, trabalha alguma coisa que (...) me atinge na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205). As imagens produzem pontos de fuga, desvios, rastros no visível, que não podem ser apreendidos de forma inteira e duradoura.

A estética do desaparecimento que se desdobra em filmes contemporâneos brasileiros consideram as imagens por seus efeitos disruptivos: o paradoxo da sobreimpressão e o embotamento do desfoque (*Camila, Agora*), o turbilhão da sombra e a paralisia do rosto (*A Misteriosa Morte de Pérola*), o atravessamento no deserto e os vazios nos espaços (*Linz*), a impermanência da nuvem (*Dia Branco*), o paradoxo da mala como túmulo (*O Sol nos Meus Olhos*).

Figurar apesar de tudo, portanto forçar, portanto rasgar. E, nesse movimento coercitivo, a rasgadura abre a figura, em todos os sentidos que esse verbo pode ter. Ela se torna como que o princípio e a energia – suscitados pelo efeito de rasgadura, isto é, a ausência – do trabalho de figurabilidade (idem, p. 202).

Olhar para o mar daquela sequência final de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), de Alexandre Veras, me proporciona algo mais que a concretude do oceano. Da passagem da noite para o dia, aquele mar é inquietado por uma experiência de desaparecimento: Linz havia se jogado naquelas ondas tempestuosas, engolido por aquela imensidão. Não há como ver aquele mar e não ser tocado pelo salto de Linz. Há inclusive um jogo de ritmo nas ondas do mar: elas constantemente se formam e se desfazem. Da mesma forma como as coisas do mundo não são apenas aquilo que vemos, mas algo nelas também se desfaz, se perde, desaparece.

É uma experiência estética em vizinhança com o olhar para o mar de Stephen Dedalus, em *Ulisses*, de James Joyce. Didi-Huberman descreve o olhar do

personagem que só consegue enxergar os humores verdes, amargos e turvos que saíam da boca de sua mãe morta, como “um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33).

Ver pode nos remeter não apenas a uma relação exclusiva com a presença, mas também abarcar uma relação intensiva com a ausência. Não há mais dicotomias possíveis, porque não há como escolher entre uma ou outra divisão do olhar, já que as duas acontecem em movimento contínuo, como as ondas do mar que incessantemente se agigantam e se apequenam, aparecem e desaparecem. “Cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta” (idem, p. 33). Tudo o que é visível pode ser atravessado pela perda.

Se por um lado os objetos visuais são dotados de volumes “puros” e “simples”, que aparentemente não indicam mais nada além de sua própria presença específica, tais objetos podem acionar experiências que irrompem temporalidades transitórias em um lugar, ou seja, uma “variável numa situação” (idem, p. 67). Há uma dialética intersubjetiva que faz com que o ato de ver algo material desloque sua reivindicação visual tautológica – o objeto está aí diante de nós e se dá a ver apenas por sua concretude – para se abrir a uma relação de diferença, de temporalidades, de durações, que irão desestabilizar a evidência deste mesmo objeto. É uma experiência do olhar que nos coloca em uma condição de “quase-sujeito”.

Que espécie de quase-sujeito? Aquela que, diante de nós, simplesmente *tomba*. A *presença* (...) põe em cena terá se reduzido, aqui, à ritmicidade elementar – ela também mínima, praticamente reduzida a um mero contraste fenomenológico – de um objeto capaz de se manter de pé para, súbita e como que inelutavelmente, cair (idem, pp. 67-68).

Didi-Huberman irá se referir à noção de “traço” em Derrida para explicitar na experiência estética uma espécie de “presença entregue ao trabalho do apagamento” (idem, p. 205). A presença não tem mais qualquer privilégio sobre a ausência, porque ela só pode ser considerada ou empregada “*trabalhada*, espaçada, temporizada, posta em traços ou em vestígios (...) que nos indicam (...) um momento rítmico que chama sua negatividade no batimento estrutural que a subsume, o batimento do processo de *traço*” (idem, p. 205).

Penso que existe uma estética no cinema contemporâneo brasileiro capaz de dar forma a um modo de visibilidade que se constitui como experiência do rastro, do traço, da perda, do desaparecimento. Não se trata apenas do salto enigmático de Linz ao mar, que se coloca em ritmo constante de ondas que vão e vêm, em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013).

De que modo a garota de *Camila, Agora* (2013) transfigura-se em uma presença vaporosa, embotada pelo desfoque, pelo contraluz e pela duplicação de seu próprio rastro? Como a passagem da neblina deixa toda a paisagem turva como sintoma do desaparecimento do amigo morto em *Dia Branco* (2014)? Quais perturbações incidem nos rostos das figuras humanas de *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014) que enfraquecem suas expressividades e esvaziam os olhares pelas repetições entre o estado do sonho e da vigília? Como se processa a vagar errante de um homem que perdeu sua mulher amada em *O Sol Nos Meus Olhos* (2012) e se altera pela experiência dos lugares por onde ele viaja, sempre tocado pelo fantasma da companheira?

Se o desaparecimento é uma questão destes filmes, como suas imagens potencializam tal experiência? De que maneira os regimes de visibilidade nestas produções cinematográficas são alterados pela invenção de figuras da ausência, que tensionam nosso olhar entre aquilo que vemos e o que já se produz como perda? Quais rastros no visível acontecem na relação singular com as imagens destes filmes? As imagens não são apenas as visões que impomos a elas, mas tudo o que delas pode emergir e nos escapar. É um outro modo de dizer que as imagens podem nos assombrar com suas radicalidades mais insuspeitas.

2. Passagem, permanência e fracasso em *Linz* – *Quando Todos os Acidentes Acontecem*

2.1. Um corpo no deserto

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 acima compõem a sequência de abertura de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), primeiro longa-metragem de ficção do realizador cearense Alexandre Veras. São imagens que imediatamente lançam ao espectador uma certa dificuldade, bem como ao personagem do filme: além deste 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 deste 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.

Se pensarmos com Nicolas Zufferey, em seu *Aspects philosophiques de la disparition* (2007), que a noção de “desaparecer” suspende qualquer julgamento em torno do que aconteceu com aquilo que não se vê mais, o desaparecimento não simboliza a morte, nem a aniquilação, mas é apenas o lugar do que não está visível, do que não está ao alcance do olhar:

Desaparecer não é ser aniquilado, não é perder seu ser ou sua existência, é simplesmente não ser visível ou não ser visto. O desaparecer não é aniquilação, mas eclipse, esquecimento, deslocamento, eventualmente redução ou transformação (ZUFFEREY, 2007, p. 55).

De acordo com Zufferey, o desaparecimento só pode ser compreendido a partir da alternância entre visível e invisível, entre presença e ausência. 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” (idem, p. 56). Desaparecer é passagem, percurso.

Quando aquilo que está diante de nós é tocado pelo desaparecimento, não há como negar a “inelutável cisão do olhar”, apontada por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1998): “o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (DIDI-

HUBERMAN, 1998, p. 34). Se o visível a princípio implica uma sensação de ter, de garantir uma presença, o que acontece quando algo neste visível nos escapa? Há uma experiência inevitável da perda, do esvaziamento. É produzida uma perturbação no olhar, que já não possibilita mais apenas a visibilidade de uma presença, mas a abertura para o desaparecimento.

Talvez seja uma inquietação semelhante a que Leo Charney (1998) evoca ao tratar da experiência de um presente vazio como categoria que permite compreender a condição da perda da exclusividade da presença no contemporâneo. “A potencialidade dos espaços vazios estabelece uma abertura que coloca o presente vazio para trabalhar não como uma identidade ou um corpo autopresente, mas como derivas” (CHARNEY, 1998, p. 6). É uma tentativa de abandono da representação a favor de uma experiência transfigurada por sensações de momentos vazios.

O cerne do desaparecimento como rasgadura na imagem em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* produz desvios na ordenação do visível, seja como deslocamento das presenças na iminência de desaparecerem ou se eclipsarem, seja como experiência de derivas de corpos pelas paisagens. As imagens carregam uma inelutável cisão do olhar, que irrompe uma experiência de oscilação entre a passagem e a permanência.

Em algumas entrevistas para jornais locais de Fortaleza sobre o processo de criação do filme, Alexandre 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, p. 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. É uma vila que desapareceu.

Em uma das sequências do filme, uma senhora aparece repentinamente, logo após a caminhonete de Linz atolar pela primeira vez na areia. “Tatajuba é aqui”,

diz a senhora, apontando seu cajado em meio ao solo arenoso. “Aqui não tem nada”, retruca o protagonista. “É que as dunas tomaram esta vila. Tá tudo soterrado. Tá tudo aqui embaixo do chão”, responde a senhora, que volta a caminhar e desaparece no horizonte. 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, p. 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, p. 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?

2.2. Natureza e isolamento

A paisagem desoladora e desértica de Tatajuba é uma imensidão tão imponderável que não há o que perceber apenas com o olhar. A relação de Linz com o espaço se estabelece de corpo inteiro, ainda que tal personagem seja um mero ponto diminuto neste lugar. Trata-se de uma relação sobretudo com a natureza, elemento importante para o romantismo alemão, do qual *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* tem influência direta, especialmente por engajar como referência principal a novela *Lenz* (1835), do escritor e dramaturgo alemão Georg Büchner³³. A obra é uma

³³ Georg Büchner é autor de *A Morte de Danton* (drama, 1835), *Woyzeck* (drama, 1836) e *Leonce e Lena* (comédia, 1836). Sua obra permaneceu praticamente desconhecida até 1879, quando foi publicada suas *Obras Completas* – algo que permitiu a descoberta definitiva de Büchner na história da literatura alemã. Büchner escreveu *Lenz* provavelmente entre a primavera e o inverno de 1835, com vista a uma publicação na *Deutsche Revue*, mas devido à proibição da revista, só pode ser publicada posteriormente em versão inacabada e fragmentada na revista *Telegraph für Deutschland*, em 1839, dois anos depois da morte de Büchner. A novela *Lenz* trata da passagem do poeta Lenz pelos Vosgues e sua estadia com o pastor

alusão à trajetória de Jakob Michael Reinhold Lenz, poeta do *Sturm und Orang*³⁴, amigo de Goethe e que morreu completamente louco e sozinho em uma rua de Moscou, em 1792, aos 41 anos. O prólogo de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* reproduz um trecho da novela *Lenz*. Com uma cartela negra, o plano sobrepõe uma voz *over* que fala em alemão:

Por vezes, / quando a tempestade lançava nos vales as nuvens / e elas se dissipavam pela floresta acima, / e as vozes despertavam nos penhascos, / como um trovão longínquo que se estingue, / depois mais perto, / rugindo com violência, / como se no júbilo feroz quisessem celebrar a terra, / e quando as nuvens explodiam como cavalos selvagens, / e quando a luz do sol as atravessava, / e desembainhava a sua espada resplandecente / sobre as superfícies cobertas de neve, / para que por cima dos cumes / uma luz brilhante viesse cortar os vales; / ou quando a tempestade puxava as nuvens para baixo / e fendia um lago azul luminoso, / e quando o vento se extinguía, e das profundezas, / sussurrava para o alto, como uma canção e um repique de sinos, / e quando subia pelo profundo azul um suave vermelho, / e quando pequenas nuvens passavam sobre asas de prata, / e os cumes das montanhas, irradiavam para além da região, / o seu peito dilacerou-se, / deteve-se, ofegante, com o corpo curvado, / os olhos e a boca escancarados, / pensava chamar a si a tempestade, conter em si o universo, / estirou-se e ficou deitado sobre a terra, / enfiava-se pelo universo adentro, / era um prazer que lhe fazia mal; / ou então mantinha-se imóvel, / e deitava a cabeça no musgo / e semicerrava os olhos, / então tudo era puxado para longe dele³⁵.

Pelo conteúdo do trecho, diversas palavras remetem à natureza – tempestade, vales, nuvens, floresta, penhascos, trovão, terra, cavalos, luz do sol, neve, cumes, lago, vento. É um conjunto de imagens associadas a uma atmosfera intempestiva, violenta e animalésca capaz de afetar radicalmente o corpo – “peito dilacerou-se”; “deteve-se, ofegante”, “o corpo curvado”, “os olhos e a boca escancarados” – como “um prazer que lhe fazia mal”.

O estado visceral de Lenz foi importante como referência para a escrita do roteiro de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, de acordo com Manoel Ricardo de Lima, co-roteirista do filme e autor do livro de poemas que dá subtítulo ao longa-metragem. Manoel Ricardo argumenta que a novela de Büchner elabora a

Johann Friedrich Oberlin, de 20 de janeiro a 8 de fevereiro de 1778, em Waldbach, uma pequena aldeia perto de Estrasburgo.

³⁴ Tempestade e Ímpeto, fase pré-romântica da literatura alemã, que se estendeu de 1771 a aproximadamente 1785.

³⁵ A citação do trecho do poema *Lenz* no prólogo de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013) está transcrita diretamente das legendas em português que estão na cartela preta inicial. As barras entre as frases indicam as pontuações das pausas da voz.

“decomposição entre o mundo e a corporeidade de um ‘si mesmo’” (LIMA, 2013, p. 4). Segundo Alexandre Veras, seu filme tem pontos de aproximação com a novela, tanto pela importância dada à natureza quanto pelo clima que se apossa dos personagens – Lenz e Linz. “É uma angústia diante da paisagem, do contexto que ele (Linz) não consegue se encaixar” (VERAS, 2013, p. 1).

No entanto, não se trata de uma angústia atormentada, como é possível sentir nos filmes de Antonioni. Em *A Aventura* (1960) e *O Eclipse* (1962), os personagens desaparecem na paisagem, tragados por insatisfações amorosas e submetidos a uma incomunicabilidade, dentro de uma tediosa vida burguesa. Os protagonistas de Antonioni derivam pelo mundo como sujeitos autocentrados em seus conflitos existenciais. Não é o caso de *Linz*, que explora um outro tipo de personagem distante do cinema moderno.

O que há de excessivo, exagerado e desmedido na novela de Georg Büchner torna-se moderado, discreto e minimalista em *Linz*. Como pontua o crítico Marcelo Ikeda, a estética do filme é “permeada de silêncios, com uma narrativa rarefeita, em que os aspectos sensoriais se sobrepõem a uma narrativa de personagens” (IKEDA, 2014, p. 25). A visceralidade do Lenz é transfigurada em Linz em forma de latência. “O Lenz está no Linz, mas não manifesto. Eu costumava dizer para a equipe (do filme): o Linz não surta como o Lenz surta, mas se o Linz surtasse, ele surtaria como o Lenz” (VERAS, 2013, p. 1).

Se existe uma contenção em Linz, diferente da tormenta de Lenz, o filme de Veras convoca uma outra relação de Linz com a natureza. O longa busca uma ultrapassagem em relação aos limites da contemplação da paisagem pelo olhar do homem do Romantismo. Não se trata mais de reivindicar uma relação romântica com uma natureza que “se mostra a um ser que a contempla vivenciando sentimentos” (RITTER, 1997, p. 10), como seria a natureza que surta Lenz, na novela de Büchner. Enquanto o olhar contemplativo revela ainda um gesto marcado pela presença autocentrada do sujeito, o olhar que o filme propõe é o da experiência de imersão.

É um olhar que se entrega a um gesto imersivo na paisagem, sem enlouquecer na experiência de “um giro alucinado, acidental e fabulador em torno de si mesmo” (LIMA, 2013, p. 4). Lenz surta, porque seu olhar ainda é de contemplação. No entanto, a imersão silenciosa e discreta de Linz na natureza indica que já não exista mais nada a contemplar, nem se submeter a “uma clara distinção entre sujeito e objeto, o eu e

o mundo, o contemplador e a paisagem” (LOPES, 2014, p. 6)³⁶. A relação de Linz com a natureza acontece mediante o silêncio e o isolamento, talvez tocado pelo movimento vagaroso e imperceptível das dunas que discretamente são animadas pelo vento em meio ao desaparecimento de uma vila soterrada com os vestígios dos antigos moradores de Tatajuba.

A própria equipe de filmagem de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* também passou pela experiência de imersão com a paisagem de Tatajuba. 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). Em primeiro lugar, o modo de produção em que *Vilas Volantes* foi concebido provocou enorme influência na concepção e na criação de *Linz*.

Com reduzido grupo de amigos na equipe, Veras permaneceu mais de um mês na região de Tatajuba no período de pré-produção de *Vilas Volantes*, captando imagens e sons que eram cuidadosamente revistos e repensados, sem pressa para finalizar o filme. Já *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* contabilizou três meses de pré-produção, 40 dias de filmagens, quatro meses de montagem, dois meses de edição de som e mais dois de colorização. A equipe foi formada por 45 profissionais, oriundos dos coletivos Alpendre e Alumbramento³⁷.

Como um dos principais fundadores do extinto Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção³⁸, Alexandre Veras destaca-se na cena audiovisual cearense não só

³⁶ Em texto a partir do curta *Adormecidos* (2011), de Clarissa Campolina, Denilson Lopes (2014) explicita a diferença de relação com a paisagem pela contemplação e pela imersão. A paisagem em *Linz* é distinta do espaço urbano que integra a paisagem no curta de Campolina, mas a experiência acionada pelo filme de Veras também é imersiva.

³⁷ Criado em 2006, o Alumbramento surgiu como um coletivo de dez artistas residentes no Ceará (Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues), que tinham interesse em criar projetos em parceria. Em 2012, o coletivo se transforma em uma produtora, mantida por seis pessoas: Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Em 2017, duas produtoras funcionam com integrantes oriundos do Alumbramento: a Tardo Filmes (com Guto Parente e Ticiane Augusto Lima) e a Marrevolto Filmes (com Amanda Pontes, Caroline Louise, Pedro Diógenes, Victor Furtado e Victor de Melo).

³⁸ Com o enfraquecimento do Instituto Dragão do Mar e sua posterior extinção no início dos anos 2000, um núcleo independente de formação artística começou a ganhar força em Fortaleza. Em um antigo galpão abandonado, alugado e reformado para realizar suas atividades na Praia de Iracema, o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção surge em 1999 como organização não governamental e se consolida como espaço efervescente de encontro de artistas e de pesquisadores em várias áreas da cultura. No início, eram artistas de diferentes linguagens que tinham interesse em pensar a cidade e as questões relacionadas à contemporaneidade. Ao longo de sua trajetória que somou 13 anos e terminou no final de 2012, o Alpendre realizou debates, palestras, cursos e oficinas, exibições de filmes, exposições e outras

como realizador que pensa e faz filmes como lugar de experimentação e cruzamento de diferentes linguagens artísticas – especialmente as artes visuais, a poesia e a dança. Veras também organiza e ministra cursos e oficinas teóricas e práticas de audiovisual, em diferentes núcleos de formação de realizadores em Fortaleza.

Nos créditos iniciais de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, a parceria colaborativa dos integrantes do filme é perceptível até mesmo na disposição de todos os nomes em uma só cartela, compondo o designado “filme de equipe”. Convidado por Alexandre Veras para acompanhar durante uma semana as filmagens de *Linz* e escrever sobre o processo coletivo de feitura do filme, Fábio Giorgio Azevedo explica como se estabeleceram os laços e as trocas criativas entre os participantes da equipe:

O coletivo, contracampo da família. Admiração, reconhecimento. Hierarquia consentida, difusa horizontalidade. Eterna, enquanto durar a presença encantatória da alteridade, a servidão voluntária. (...) No coletivo, cada qual manterá sua porção de admiração recíproca, como a mão que à outra recorre em sua finalidade apreensiva. Em coletivo, cada qual será um preceptor, traidor ou amante. Colaborar é retribuir as trocas que não se equivalem. O brilho cego da ação conjunta descortina sua potência e se atualiza sem ringir. A invenção será o soldo da equipe (AZEVEDO, 2013, p. 6).

Alexandre Veras explica que não teria feito o filme se não fosse a experiência do Alpendre. “Não é um filme-escola, mas está muito vinculado a um pensamento de formação. Pra mim, é um filho daquela experiência, daquela ética que a gente construiu de trabalhar junto” (VERAS *apud* BATISTA, 2013, p. 3). A confiança e a cumplicidade com os membros da equipe trouxeram para o filme algumas liberdades, como, por exemplo, filmar as cenas na ordem do roteiro.

Em segundo lugar, a relação de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* com *Vilas Volantes* tem a ver com a escolha de Tatajuba como locação e espaço diegético de ambos os filmes. Contemplado pela segunda edição do programa

inúmeras ações. No campo do audiovisual, foi responsável pela execução do projeto NoAr, núcleo de formação nas áreas de vídeo e internet, que reunia jovens de comunidades em situação de risco, como o Poço da Draga. Além de um dos fundadores, Alexandre Veras foi coordenador do núcleo de vídeo do Alpendre. De acordo com a coreógrafa e também uma das fundadoras, Andréa Bardawil, a instituição “surgiu como ideia num grupo de estudos que reunia oito artistas de diferentes áreas: Alexandre Veras (videomaker), Eduardo Frota (artista plástico), Solon Ribeiro (fotógrafo), Manoel Ricardo de Lima (escritor), Carlos Augusto Lima (escritor), Beatriz Furtado (videomaker e jornalista), Luis Carlos Sabadia (gestor cultural) e eu, Andréa Bardawil (coreógrafa)”. Confira texto completo no link: <http://doquesepodedizer.blogspot.com.br/2009/03/alpendre-dentro-e-fora.html>

DOCTV³⁹, o documentário em média-metragem *Vilas Volantes* é parte de uma pesquisa formal rigorosa – livremente inspirada na dissertação de mestrado em Sociologia de Ruy Vasconcelos – sobre o modo de vida de pescadores em Tatajuba. Transformadas pela forte ação dos ventos que deslocaram dunas e destruíram abrigos, tais comunidades de pescadores resistem na região e recriam seu passado pela memória sobre a antiga vila, transmitida para futuras gerações pela tradição oral.

Diferente das fórmulas clássicas do documentário tradicional, *Vilas Volantes* se constrói como ensaio de força plástica e sensorial ao investir na dilatação do tempo dos planos, no cromatismo e na saturação das imagens, na ênfase dos vazios nos enquadramentos e no som com ruídos amplificados. Há um esforço de desnaturalização da imagem pelo seu tratamento pictórico durante a montagem e do som pela criação de camadas sonoras que se sobrepõem na edição de som e mixagem. Como analisou o realizador cearense Guto Parente, em texto sobre o filme na ocasião de sua exibição no cineclubes Cine Caolho, em 2007, *Vilas Volantes* é um contraponto à habitual representação do real no documentário brasileiro:

As cores do filme são mais vivas que as cores do mundo. Sua fotografia não tenciona atribuir um valor de verdade às imagens. (...) A concepção sonora do filme – seu maior campo de experimentações –, assim como a fotografia, não tem intenção alguma de cumprir o papel de registro da realidade. Há, sim, um trabalho de construção de uma outra realidade, filmica, uma postura consciente e explícita do diretor diante da recorrente problemática em torno dos limites entre ficção e documentário (PARENTE, 2007)⁴⁰.

Tais estratégias visuais e sonoras são recuperadas em *Linz*⁴¹, que agregou de volta parte da equipe do *Vilas Volantes*, como o diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo, o técnico de som Danilo Carvalho e o co-montador Fred Benevides. As composições de

³⁹ Criado em 2003 pela Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – conhecido pela abreviação de DOCTV - é um projeto de viabilização de documentários feitos por realizadores independentes e sua exibição em televisões públicas. No segundo ano, *Vilas Volantes*, de Alexandre Veras, e *Cidadão Jacaré*, de Firmino Holanda, foram os projetos cearenses contemplados.

⁴⁰ Confira em PARENTE, Guto. “Vilas Volantes :: Alexandre Veras :: 2005”. *Cine Caolho*. Fortaleza, 15 ago. 2007. Disponível em: <<http://cine-caolho.blogspot.com.br/2007/08/vilas-volantes-alexandre-veras-2005.html>>. Acesso em 26 jul. 2015.

⁴¹ Em entrevista ao jornal *O POVO*, Alexandre Veras explicou que, durante as filmagens, teve acesso a uma ilha de edição que lhe dava um esboço do filme, com as imagens descoloridas, editadas em preto e branco, para só depois serem “pintadas” no processo de colorização do filme. Para Veras, tais “detalhes imperceptíveis” para quem assiste ao filme foram fundamentais para a criação de *Linz*. Confira em BATISTA, Raphaëlle. “A potência do acidente”. *Jornal O POVO*, Fortaleza, p. 3, 3 ago. 2013.

alguns planos de *Vilas Volantes* servem de inspiração para muitas cenas de *Linz*. Os cruzamentos permitem estabelecer relações entre os dois filmes a partir de suas rimas visuais, que variam de um filme para o outro, de acordo com diferentes propostas narrativas.

Pelas repetições que as imagens de *Linz* repercutem com as imagens de *Vilas Volantes*, a sensação é de que *Linz* é um duplo fantasmático de *Vilas Volantes*: ele retorna às imagens do filme anterior, mas não pretende capturar o mesmo. *Linz* inventa reflexos desviantes com *Vilas Volantes* por aproximações e distâncias. Arrisco dizer que o próprio filme de ficção é uma modulação de desaparecimento com o documentário, por meio de um estranho jogo de espelhamento.

Coloco aqui lado a lado algumas imagens de *Vilas Volantes* e *Linz* para evidenciar o jogo entre as semelhanças e as diferenças de um filme a outro. A primeira personagem de *Vilas Volantes* é Dona Bill (*Fig. 2*), uma idosa catadora de siris. A imagem dela remete à caracterização de Dona Menta (*Fig. 3*), a senhora que aparece e desaparece no início de *Linz*: com lenço na cabeça, vestido, balde e cajado nas mãos.



Fig. 2: Dona Bill em *Vilas Volantes*



Fig. 3: Dona Menta em *Linz*

Em *Vilas Volantes*, o garoto que passeia de bicicleta (*Fig. 4*) é aludido em uma sequência de *Linz*, quando o protagonista-título ajuda a consertar a bicicleta de outro garoto e os dois personagens pedalam juntos pelas dunas (*Fig. 5*). As duas cenas são filmadas com *travelling* em plano-sequência.



Fig.4: A bicicleta em *Vilas Volantes*



Fig.5: A bicicleta em *Linz*

Uma moto percorre uma estrada cheia de curvas abertas em meio à restinga (Fig. 6) em um plano geral de *Vilas Volantes*. Em *Linz*, a referência visual é pensada para compor a cena da passagem da caminhonete do personagem-título (Fig. 7), antes de atolar pela primeira vez na areia. O amontoado de areia na estrada impede o veículo de continuar funcionando – o que obriga Linz a interromper a viagem. Os zigue-zagues sinuosos e percorridos por veículos ou atravessados por figuras humanas lembram os caminhos tortuosos e acidentados dos filmes de Abbas Kiarostami⁴².



Fig. 6: a moto na estrada em *Vilas Volantes*



Fig. 7: o caminhão na estrada em *Linz*

A cena noturna dos pescadores no barco (Fig. 8) em *Vilas Volantes* serve de inspiração para a sequência final de *Linz*, quando o personagem-título parte em alto-mar (Fig. 9). As duas cenas convocam um jogo entre aparecimentos e desaparecimentos. A única luz pontual é a da lâmpada na jangada, colocada no centro do enquadramento. Em contraluz, as silhuetas dos personagens são engolidas pela escuridão da noite. Não há

⁴² Kiarostami me parece ser um interlocutor conceitual importante para pensar algumas composições de *Linz*, como também aponto mais à frente sobre a cena final. O cineasta iraniano formulou o que chama de cinema de vazios, “buracos, esses momentos de ‘falha’, que constroem” (KIAROSTAMI *apud* NANCY, 2016, p. 47). No entanto, não pretendo aprofundar a comparação por acreditar que seria necessária uma análise comparativa mais detalhada, que não cabe no propósito da tese, mas talvez em pesquisa posterior.

qualquer orientação visual de um mar noturno, que é praticamente invisível. O que resta são os rastros do barco e os vultos dos pescadores.



Fig. 8: o barco em *Vilas Volantes*



Fig. 9: o barco em *Linz*

2.3. Do verbo ao silêncio

Além das distâncias e das aproximações da pesquisa visual entre os dois filmes de Alexandre Veras, 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 e de invenção de um “modelo fictício” (idem, p. 40) onde presença e ausência são duas faces de uma experiência do lugar.

Em uma sequência emblemática de *Vilas Volantes*, dois antigos moradores idosos – Vicente Pedro e Chicó Pedro – caminham juntos por uma duna, cercada de coqueiros, e como guias de suas próprias histórias, vão relembando detalhes da

arquitetura das casas onde moravam na juventude e que foram construídas ali e já não existem mais. Pelo caminho, os dois encontram vestígios dos casebres, como pedaços de telhas. Apontam para o vazio, indicando onde ficavam a igreja e as casas dos demais moradores da comunidade. Pelo verbo, eles recordam o passado da vila, seus hábitos e suas práticas.

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 despossado 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, em *Arts of Impoverishment* (1993), como “tornar-se tão inexpressivo, tão desprovido de significado, tão possível e, mais radicalmente, cair permanentemente em silêncio” (BERSANI & DUTOIT, 1993, p. 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.

Ao analisar as principais peças de Samuel Beckett, Bersani e Dutoit chamam a atenção para a recusa da representação e o desinteresse na atribuição de significados dentro da escrita beckettiana, que emprega uma linguagem em crise. O fracasso não é apenas a garantia do silêncio, mas, sobretudo, o fracasso em ser, como fica evidente no texto de *O Inominável*.

Determinado a não continuar falando, incapaz de não continuar falando, a determinação heroica do Inominável em *não ser* [grifo do autor] pode ser expressa apenas em uma linguagem em que ele insiste estar ausente, então colocando em questão sua enorme resistência àquela linguagem – uma resistência montada com um discurso inerentemente incomensurado com o qual é convocado a proteger (idem, p. 12).

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” (idem, p. 21). Em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, há poucas palavras ditas e, quando elas são pronunciadas, não desencadeiam diálogos extensos ou de significativa expressão, deixando brechas para pausas e silêncios.

A dificuldade de representação parece ter vínculos com a condição de estrangeiro de Linz, que se deixa afetar por este lugar desconhecido e ermo a partir de uma tentativa fracassada de pertencimento. Logo após a sequência em que a caminhonete atola, Linz ainda procura seu lugar de destino: a casa de dona Marlene, onde deve entregar uma encomenda. Ele retira os móveis que carrega em seu veículo e dispõe todos na areia, como se montasse ali o cômodo de uma casa. O arrastar dos móveis na areia produz ruídos de rasgos, que se somam ao roçar do vento nos plásticos que envolvem os objetos. A câmera se aproxima e se distancia, criando um ângulo mais geral da cena, que mostra o arranjo dos móveis na areia, enquanto Linz também se afasta ao posicionar cada objeto sob o risco do deslocamento pela ação do vento.

Pelos vestígios dos coqueiros ao fundo e pelos rastros de restinga, o espaço em que Linz procura arrumar os móveis como o ambiente de uma casa (*Fig. 10*) produz uma rima visual com o lugar por onde Vicente Pedro e Chicó Pedro caminham em *Vilas Volantes* (*Fig. 11*). Se os dois moradores idosos procuram traçar conexões virtuais com suas casas pela ativação das lembranças, Linz ocupa tal espaço com a ação concreta de deixar ali objetos domésticos em um gesto de montagem de uma nova casa.

A comparação da cena de um filme com a do outro produz uma dissonância na dramaturgia que parece colaborar como estratégia estética para diferentes formas de relação dos personagens com o desaparecimento da vila. Em *Vilas Volantes*, a fala é capaz de reconstruir o passado de uma vila que desapareceu, ainda que por meio de fragmentos de memórias relatadas. Em *Linz*, a presença física de novos objetos

estranhos à vila soterrada não é capaz de restituir o imaginário daquele lugar, que já não é mais habitável.



Fig. 10: a “construção da casa” em *Linz*



Fig. 11: a “lembrança da casa” em *Vilas Volantes*

Por não ter vínculos com aquela vila que desapareceu, Linz é um corpo em passagem, um forasteiro, um estrangeiro. Ele é o motor do acidente, como explica o roteirista Manoel Ricardo de Lima ao relacionar o personagem à figura de Lenz, da novela de Büchner, que engrena o movimento entre “acaso e desvario, acidente desfigurado, contingência e sintoma, queda e prosaísmo” (LIMA, 2013, p. 4).

A noção de acidente tem menos a ver com o atolamento singular da caminhonete de Linz no meio do caminho e mais com a experiência do personagem ao longo do filme, mediante o acaso, o imprevisível, o fracasso de sua missão, a disseminação do desaparecimento – da vila, da fala, do próprio corpo. “O motor central de construção dessa dramaturgia é o acidente. A lógica do acidente é uma lógica do esbarrão. Esse momento em que você esbarra com o outro é sempre definidor de bifurcações” (VERAS *apud* BATISTA, 2013, p. 3).

Encontrar o outro pelo acaso dos esbarrões não traz como consequência a manutenção de relações duradouras, como talvez os moradores de Tatajuba desejem preservar a partir das memórias da comunidade. Linz é um corpo que insiste em vagar, que cansa, que some na paisagem. Ele está de passagem, ainda que seja levado a permanecer no lugar por meio dos pequenos acidentes que acontecem. Se as tomadas ou os planos do filme são pouco contaminados pelo acidente – visto que o aspecto formal da imagem foi pensado e executado com rigor calculado, inclusive as movimentações de câmera sempre bem precisas –, o componente acidental é forjado dentro da cena e no corpo de Linz. Este é menos um personagem que um corpo no espaço, segundo Felipe Ribeiro, que também acompanhou as filmagens do longa de Alexandre Veras:

Não entendo Linz por qualquer motivação interna. Suas operações se dão pela função de entregar móveis, ou por todos os outros acontecimentos - acidentes - que daí se desdobram. Não há margem nele para qualquer construção de caráter (RIBEIRO, 2013, p. 5).

A opacidade dos atributos psicológicos de Linz conduz a uma atenção prioritária do filme aos movimentos do corpo no espaço. É uma estratégia em vizinhança com a falta de densidade moral ou psicológica dos personagens beckettianos. Em *Esperando Godot*, a dupla Vladimir e Estragon nada mais faz que esperar e seus diálogos são apenas “um repertório de técnicas para sustentar a fala” (BERSANI & DUTOIT, 1993, p. 32), seja pela repetição de palavras, seja por diálogos que não se conectam. Em *Linz*, não há nem mesmo o privilégio da fala como mediadora da experiência do personagem com o mundo, mas a movimentação de um corpo. “Conheço Linz pelo que ele faz, por sua circulação e constrição” (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Em uma das sequências de *Linz*, há uma operação do movimento da câmera que remete ao jogo de encenação de *Film* (1965), de Beckett. Na peça audiovisual beckettiana, Buster Keaton percorre um quarto, sempre de costas para a câmera. Ele cobre um espelho com um pano preto. A câmera acompanha o giro do homem pelo espaço em panorâmicas com ângulo de 45°. Os objetos – botões da pasta, buracos da cadeira, rosto na pintura – e os animais – o gato, o pássaro e o peixe – parecem olhar para Keaton. Ele encobre os objetos e expulsa os animais do quarto.

Deleuze (1997) pensa que, em *Film*, a pergunta é pela possibilidade de escapar à percepção. “Como tornar-se imperceptível? (...) É preciso que algo seja insuportável no fato de ser percebido” (DELEUZE, 1997, p. 33). O homem olha para as coisas do mundo e elas insistem em devolver o olhar para ele. O que vemos é também o que nos olha, segundo a máxima de Didi-Huberman (1998). Mesmo que procure negar o olhar das coisas, o homem termina por se ver aterrorizado. “O próprio presente, por sua vez, desapareceu, num vazio que já não comporta escuridão” (idem, p. 35).

Na sequência dentro da casa de Dona Marlene, Linz se olha no espelho, mas seu reflexo está manchado, distorcido, embotado (*Fig. 12*). Os rastros na superfície refletora são obstáculos à percepção da imagem de Linz. Ele se aproxima do espelho, até que o encobre com sua própria posição do corpo diante dele. Enquanto Linz permanece parado em frente ao espelho, a câmera começa a percorrer uma lenta panorâmica de 360° pelo espaço.

Linz desaparece do plano. Ele se torna imperceptível. Vejo as marcas nas paredes e as variações de sombra. Escuto os passos ruidosos de Linz pela casa. Com a continuidade do movimento da câmera, Linz reaparece em frente à porta aberta da casa, que deixa uma luz branca invadir o ambiente (*Fig. 13*). O olhar é colocado diante de um limiar. “Seria a porta aberta nossa última imagem dialética para concluir – ou deixar aberta – essa fábula do olhar?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 232). Pelo movimento da câmera, o olhar fabula com o aparecimento e o desaparecimento de Linz no plano.



Fig. 12: o olhar para o espelho



Fig. 13: a porta aberta

Entre pertencer e atravessar um lugar, Linz entrega-se discretamente aos pequenos acidentes que perfazem seu trajeto. Em uma viagem misteriosa à noite, sua caminhonete atola pela segunda vez em uma das curvas com água empoadada. No meio do caminho deserto, acontece o encontro quase improvável com um garoto que se dispõe a ser uma espécie de guia provisório de Linz para chegar até a comunidade (*Fig. 14*). Enquanto Linz carrega uma lanterna, a criança segura um bastão de luz, com uma aparência semelhante aos sabres de luz da franquia *Star Wars*.

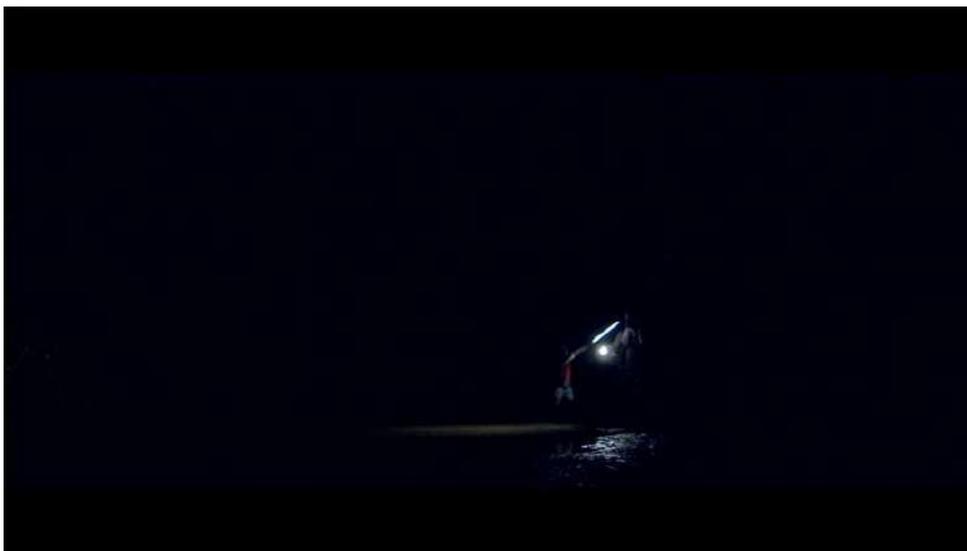


Fig. 14: O jogo de acender e apagar as luzes em *Linz*

Ao brincar com a atmosfera de filme de ficção científica pelo estranhamento da própria amplitude espacial da escuridão noturna, a cena é construída com o jogo de acender e apagar os dois únicos pontos luminosos: o bastão da criança e a lanterna de Linz. Pela experiência enigmática da noite, a sequência produz uma dialética entre ver e não ver. O visível é tensionado pelo obscuro noturno e pelas cintilações de luz intermitentes. Como pequenos vagalumes que piscam à noite, as figuras em penumbra de Linz e da criança aparecem e desaparecem como rastros, de acordo com o acionamento dos dispositivos luminosos. A construção sonora da cena intensifica o coaxar dos sapos, o chilreio dos grilos e os passos na água, além dos ruídos eletrônicos artificiais, adicionados nos atos de apagar e acender as luzes.

O enigma de entrar na comunidade é prolongado com o imprevisto da recusa de Dona Marlene em receber a encomenda que Linz trouxe da transportadora. A negação da moradora amplia o fracasso da tarefa inicial de Linz, que a princípio atravessa a vila para entregar os móveis e a carta do filho de Dona Marlene. Distante de casa, o filho parece ter abandonado a vila, mas a narrativa do filme não oferece informações evidentes sobre ele, a não ser o nome de João Tadeu, dito por Dona Marlene quando ela pergunta a Linz se ele chegou a conhecer.

Apesar da similitude de enquadramento com a iluminação indireta que vem das frestas do telhado, das janelas e da porta, a composição do plano da casa de Dona Marlene em *Linz* enfatiza a espacialidade vazia (Fig. 15) em contraponto ao casebre preenchido de utensílios domésticos de Dona Bill em *Vilas Volantes* (Fig. 16). O breve

diálogo de Linz com Dona Marlene é encenado com uma panorâmica horizontal que percorre o vazio da casa e intensifica a distância entre os dois personagens.



Fig. 15: a casa de Dona Marlene em *Linz*



Fig. 16: a casa de Dona Bill em *Vilas Volantes*

Após o encontro distanciado com Dona Marlene, Linz perambula pela comunidade, que fora deslocada com o movimento das dunas e das marés. A caminhonete é invadida aos poucos pela areia. O veículo corre o risco também de desaparecer, mas é deixado aos cuidados de um garoto. Linz bebe em um bar e observa moradores jogando sinuca. Na festa do quebra-pote, ele se integra à brincadeira de cabra-cega e participa da festividade entre os nativos. Nos encontros imprevisíveis com os habitantes daquela região desértica, não há trocas de conversas prolongadas, porque não há o que falar de si mesmo.

A fala pode ser tão empobrecedora a um corpo estrangeiro quanto a experiência da contemplação. É preciso estar imerso em meio à natureza, em momentos solitários, quando Linz olha para o céu e conta as estrelas ou passeia entre as árvores dos mangues. Andar pela paisagem de uma vila que desapareceu é uma forma de “se impregnar das fantasmagorias daquele espaço, tomá-lo pela areia que é o grão da história. Existir ali é também uma resistência” (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Linz retorna à casa de Dona Marlene para insistir na entrega da carta e dos móveis. Mas ela não assina o documento de recebimento da encomenda. Diante do inevitável fracasso de sua missão, Linz busca novas condições de permanência em Tatajuba. A partir daí, Alexandre Veras explica que a grande questão do filme é lidar com a “experiência de estar diante de um espaço que te afeta, te atrai, mas de certa forma você não cabe. E aí, quando você permanece, como é que você dá conta?” (VERAS *apud* BATISTA, 2013, p. 3).

Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem não é um filme de decodificação transparente de uma trama, de um enredo. Aquilo que poderia ser o principal segredo da narrativa do filme não é revelado ao espectador: o motivo pelo qual o filho de Dona Marlene foi embora. As intenções poderiam ter sido expostas ou explicitadas a partir da leitura da carta, que foi recusada pela moradora. No entanto, o filme limita-se a construir uma cena em que Linz abre a carta e faz uma leitura em silêncio (*Fig. 17*) e, após um tempo prolongado, o personagem queima a carta, em um plano frontal de longa duração (*Fig. 18*).

Queimar a carta é uma forma de ferir o olhar do espectador, na medida em que a ele é negado o conteúdo da missiva. A ação é realizada frontalmente, com o personagem sentado diante da câmera. É uma espera espectral que se prolonga em um plano-sequência de seis minutos. A composição sonora da sequência amplia a sensação de desconforto com o ranger incessante da janela do quarto, que se move com o vento e provoca também oscilações de luz no interior do quarto, que ora fica claro, ora fica escuro.



Fig. 17: a leitura em silêncio da carta



Fig. 18: a carta é queimada

Arrisco afirmar que o desaparecimento seja o acidente primordial de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* pelas recorrências das ausências a contaminar o percurso do filme: a cidade que é soterrada pelo constante movimento das dunas; o filho que partiu; a carta que se desintegra; Linz que desaparece em um mergulho inesperado no mar. Outro enigma envolve o desfecho do filme (*Fig. 19 e 20*): com o desaparecimento do personagem-título, a paisagem se sobressai: da areia ao mar, da noite ao dia, das estrelas ao sol. A duração de um plano-sequência de quatro minutos em uma natureza que se transfigura da noite para o dia me remete ao último plano de *Five* (2003), de Abbas Kiarostami (*Fig. 21 e 22*), que joga com a experiência de imersão com

a imagem de um lago da noite para o dia. O *travelling* final de *Linz* mostra um mar grandioso, iluminado pelo amanhecer do sol. Céu e mar compõem vários espectros luminosos de cores: amarelo, branco, azul, laranja, vermelho.



Fig. 19: a noite...



Fig. 20: ...que se transforma em dia em *Linz*



Fig. 21: a noite...



Fig. 22: ...que se transforma em dia em *Five*

No lugar da circunscrição de um personagem com definições psicológicas, *Linz* habita um entre-lugar: “entre o humano, o animal que há/ainda haveria no humano e o espaço que é sempre o deserto [e que pode ser lido/visto como o mundo da vida]” (LIMA, 2013, p. 4). No filme de Veras, *Linz* é construído a partir do cruzamento entre homem, natureza e deserto. Pouco antes do final do filme, há uma sequência que explicita a relação simbiótica de *Linz* com a natureza. Após pedalar com o garoto de bicicleta, ele chega a um casebre, onde homens trabalham e que está cercado por uma mata densa e esverdeada. *Linz* adentra o mangue (*Fig. 23*), entregue ao contato com a vegetação e com o som dos animais que ali habitam. Ele caminha, toca as árvores, sobe nos troncos, rasteja entre as folhas, camufla-se em meio ao espaço (*Fig. 24*).



Fig. 23: Linz entra na floresta



Fig. 24: Linz se integra à superfície da floresta

Para Felipe Ribeiro, o corpo de Linz é atravessado pela necessidade de se manter distante do espaço em que se situa e, ao mesmo tempo, estar próximo dele. Para sobreviver, ele procura ser ainda um corpo estranho à natureza, mas também não consegue ter domínio sobre ela. “Entre Linz e a paisagem, não há pois dominação, mas justo a relação de não se deixar dominar. O espaço é tudo o que lhe acontece; Linz é tudo o que lhe acontece. Linz se descola do espaço e fá-lo paisagem” (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Se o envolvimento do corpo em *Linz* pressupõe uma dialética entre distanciamentos e aproximações com uma paisagem da qual não tem domínio, o visível ancora-se em uma experiência de risco. Manter-se à distância é resistir à paisagem e sobreviver a suas contingências e interferências. Aproximar-se é agir e se entregar a suas particularidades, mas é também se impregnar na paisagem, confundir-se com ela. Entre o andar cambaleante e duvidoso da procura pelo espaço e o passo de entrega segura em imersão com a paisagem, Linz abarca o paradoxo da permanência e da passagem, que também produz o movimento entre aparecer e desaparecer.

Diante da magnificência da natureza, é preciso forjar uma proximidade para não ser capturado, uma camuflagem que permita-lhe manter-se sob a condição de estrangeiro. Mas ao mesmo tempo há nessa proximidade forjada uma imersão, e periga o corpo não querer mais ser distante, periga o corpo querer ser menos estranho. É necessário que Linz pertença estando fora; que ele paire sobre uma superfície sendo tomado por ela (RIBEIRO, 2013, p. 5).

No intervalo entre a passagem e o pertencimento, os acidentes acontecem e se multiplicam pelo caminho. O esgotamento do corpo pelo fracasso e o risco de se transfigurar em meio à paisagem vinculam-se à experiência do desaparecimento que não significa garantia de morte ou de aniquilamento, em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*. Pode ser apenas um atravessar, um respiro, um fôlego para um possível

retorno. Não é a toa que o desfecho do longa-metragem prolonga o mistério do desaparecimento de Linz ao forjar um perturbador fora de campo. O visível da paisagem na última cena do filme sugere uma poética da desapareição, em que o gesto de Linz em se jogar no mar parece resistir de modo ambíguo como um rastro em meio à imersão evocada pela duração do plano-sequência.

A paisagem também vê, como pensam Deleuze e Guattari (1992), quando tratam dos perceptos como sensações que independem do estado de quem experimenta a paisagem. “O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 219). A experiência do desaparecimento que o filme de Veras propõe deseja instaurar algo próximo à formulação de Cézanne – explicitada também por Deleuze e Guattari – de inventar um homem ausente, mas inteiro na paisagem. “os personagens não podem existir e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações” (idem, p. 219).

O longa-metragem de Alexandre Veras não me parece ser um filme sobre o fim, como vaticina Marcelo Ikeda em seu polêmico texto *Linz, o Umberto D do novo cinema cearense* (2014)⁴³. Não se trata de um “triste e doloroso cântico de adeus” (IKEDA, 2014, p 62), como se a imersão na paisagem fosse uma metáfora ou alegoria do fim. Em vez da tomada de consciência de um “destino trágico” interpretada na análise de Ikeda, o filme nos lança uma incerteza: o desaparecimento é o lugar da dúvida e não da garantia da morte ou do fim. “É esta busca de sair de si e deixar o espaço ser nos seus termos” (LOPES, 2014, p. 8).

Mais complexa e interessante que a estabilidade de uma presença – especialmente de um corpo que abriga uma subjetividade autocentrada e consciente de si –, *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* opera uma experiência do desaparecimento como possibilidade de pensar o cinema, distante do contexto contemporâneo marcado pelo elogio do excesso de exposição e da saturação das visibilidades. No lugar da exaltação da presença, Linz nos faz habitar ausências, silêncios e evanescências.

⁴³ Publicado originalmente nas redes sociais, logo após a estreia do filme na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes, o texto de Marcelo Ikeda faz uma interpretação de *Linz* como “canto do cisne da nova cena cearense”, apontando analogias do fim no filme como metáfora da institucionalização do Alumbramento e da extinção do Apendre. Confira em IKEDA, Marcelo. *Cinecasulofilia*. Fortaleza: Substância, 2014.

3. Rosto, autorretrato e apagamento de si em *Camila, Agora*

No que aparenta ser um plano-sequência fixo⁴⁴, com duração de 8 minutos e 30 segundos, o curta *Camila, Agora* (2013), do curitibano Adriel Nizer Silva, 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 filmico: a do próprio filme e a *webcam* do computador.



Fig. 25: a superfície espelhada da tela do computador reflete o quarto

No início, a tela do computador está desligada e colocada de frente para a 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. 25): 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 móvel de

⁴⁴ Ao procurar entender melhor os recursos técnicos para a realização do curta, perguntei em uma breve entrevista por e-mail 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, porque 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.

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 imagem⁴⁵.

3.1. Desfoque, contraluz e distorção

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. São linhas que se compõem com formas desfocadas de pequenos objetos (os ursos de pelúcia, as pequenas estrelas) e com a silhueta da garota, que permanece em contraluz. 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, p. 150). Trata-se de uma

⁴⁵ Sobre este efeito, Adriel Nizer explica suas intenções na entrevista por e-mail: “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”.

filiação a um certo tipo de cinema dos anos 1970 e 1980 em que se explora a “desrostificação do rosto”.

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, atributo exclusivo do homem. Béla Balázs talvez seja o grande expoente teórico que vai aliar o cinema ao antropomorfismo visual, em que “a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem” (BALÁZS, 1983, p. 93). Em *Du Visage au Cinéma* (1992), Aumont caracteriza o rosto como a parte nobre do indivíduo, por meio do qual se projeta um sentido de humanidade.

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, p. 14).

Ao tratar do rosto como imagem-afecção em *A Imagem-Movimento*, Gilles Deleuze (2004, p. 139) também enumera as três principais funções atribuídas ao rosto dentro de um estado de coisas em que as pessoas agem e percebem: a função individualizante (que caracteriza ou faz a distinção de alguém), a socializante (que implica um papel social) e a relacional ou comunicante (que possibilita a comunicação com o outro e a relação entre o caráter de alguém com seu papel social). Se ao rosto pode se atribuir tais funções enumeradas tanto por Aumont quanto por Deleuze, ele pode ser um lugar para desvelar a subjetividade de um indivíduo, sua interioridade, seu caráter, sua personalidade. Pelo rosto, é possível ter acesso à expressão de um sujeito. O rosto seria então a porta de entrada para o reconhecimento de uma verdade desde já instaurada.

Para Aumont, o rosto pressupõe uma analogia, uma semelhança que é a experiência primeira da representação, por sua condição funcional e analítica de assegurar o reconhecimento do indivíduo e assinalar uma identidade. Dentro desta reflexão aumontiana acerca da história das imagens, 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” (AUMONT, 1992, p. 23).

No cinema, o retrato do rosto como correspondência da verdade do indivíduo manifesta-se a partir do pós-guerra com o neo-realismo. Com o cinema do retorno ao real, da permanência da duração dos planos, do uso dos não atores, do humanismo baziniano⁴⁶, Aumont enxerga no rosto do neo-realismo o lugar por excelência do humano e da crença na imagem do rosto como acesso à verdade.

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. “Se o rosto não é mais o rosto, o que diz essa perda?” (idem, p. 17).

Aumont cita como exemplo longas-metragens com estratégias distintas de deformação do rosto, como *Sangue Ruim* (1986), de Leos Carax; *Puissance de la Parole* (1988), de Jean-Luc Godard, e *Nikita* (1990), de Luc Besson. São filmes contemporâneos que propõem um contraponto radical ao rosto humanista do pós-guerra, na medida em que buscam a perda do rosto por sua própria deformação ou implosão, conquistada graças a um tratamento da imagem como superfície. “Todas as zonas se equivalem ou, ao menos, equivalem o que vale sua situação plástica. Os rostos são tratados em igualdade, nem mais nem menos, com outras partes da imagem” (idem, p. 151).

No curta *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. Aumont argumenta que o desfoque (o *flou*) no cinema é um procedimento herdado da pintura e explorado também na fotografia dos anos 1930. “Ele (o desfoque) é ambíguo,

⁴⁶ De acordo com Aumont, a persistência no uso de não atores pelo cinema neo-realista faz do rosto a apresentação de um indivíduo em oposição a um personagem. “A ideologia do neo-realismo de Bazin: anonimato dos figurantes, importância de seu ser físico no que ele revela qualquer coisa de seu ser profundo, pregnância dos grandes temas humanistas” (AUMONT, 1992, p. 119).

equivalente a um tipo de nuvem, que vem da tradição do velho desfoque artístico, assim uma espécie de deformação” (idem, p. 165).

Tanto a luz quanto a cor podem contribuir para a tensão entre presença e ausência na configuração do rosto, em *Camila, Agora*. 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 olhos⁴⁷, mas acabam compondo figuras sem contornos definidos (Fig. 26 e 27). 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, algo próximo ao efeito de uma pintura impressionista.



Fig. 26: a ausência de contornos definidos



Fig. 27: cores e brilho da luz que saltam aos olhos

⁴⁷ Ainda na entrevista por e-mail, 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 e 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”.

Enquanto Aumont visualiza no gesto de deformação do rosto um retorno ao expressionismo, penso que o desfocado de *Camila, Agora* tenha conexões mais próximas com o cinema impressionista francês dos anos 1920, oriundo de Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance e Germaine Dulac, que levaram a fundo uma pesquisa formal cinematográfica da sobreposição de imagens, das deformações provocadas pelo uso de lentes, das máscaras e dos desfoques. Tais recursos eram usados pelos diretores para reforçar ou sublinhar a subjetividade dos personagens, como lançar mão da distorção para indicar uma lembrança difusa ou uma montagem acelerada para prolongar uma vontade impetuosa ou ralentar a imagem para reforçar um momento de sofrimento.

O diálogo de *Camila, Agora* com uma tradição do impressionismo no cinema alia-se à ênfase na sensação provocada pelas cores e pela luz a ganhar vida própria e autônoma. São presenças alteradas pelo apagamento da visibilidade dos contornos, das linhas, provocando uma espécie de “anamorfose desproporcional e flutuante” (AUMONT, 1992, p. 154). No entanto, diferente do impressionismo francês dos anos 1920, o curta de Adriel Nizer não parece estar a serviço do desvelamento da subjetividade da personagem ou do reforço a um estado emocional, mas de uma experiência estética em negação ao padrão convencional de produção de imagens de si em *selfies* e vídeos de rostos que circulam em redes sociais no contexto contemporâneo⁴⁸.

Enquanto o desfoque, o contraluz e as cores provocam um jogo entre presença e ausência nas imagens de *Camila, Agora*, os acontecimentos vão desdobrando uma narrativa de uma garota que fala diante de uma *webcam*. No início do curta, ela está sentada na cama, rabiscando alguma coisa. Ela ergue um caderno diante de si e fica debruçada algum tempo no parapeito da janela. Ela olha para frente, para a câmera, como se olhasse para nós, espectadores daquela cena de intimidade. Camila se levanta, caminha em direção à câmera, senta-se e liga a tela de um computador que está capturando sua imagem por meio de uma *webcam*. No filme, a imagem produzida no

⁴⁸ É claro que também há circulação de *selfies*, com alterações nos rostos a partir de aplicativos como Face Swap Live (em que é possível trocar as feições de dois rostos de uma imagem) e Masquerade (que adiciona máscaras e filtros), entre outros. São os chamados *selfie fails* (autorretratos falhos). No entanto, o padrão convencional do *selfie* parece ser mais comum entre os usuários das redes. Na internet, existem inclusive vários sites com dicas e manuais de como tirar um *selfie* perfeito: a fonte de luz deve estar de frente para o rosto, o fundo sem objetos que chamam a atenção, o foco preciso, o ângulo e a composição em direção ao rosto, etc. No cinema brasileiro contemporâneo, um curta recente chamado *Fervendo* (2017), de Camila Gregório, explora bem o uso divertido do *selfie fail* por jovens.

computador aparece refletida do lado direito do enquadramento. No mesmo plano do filme, 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 ou sobreimpressão de imagens.

3.2. *Mise en abyme* com sobreimpressão

No momento em que a personagem liga o computador, duas imagens do rosto passam a coexistir no plano-sequência de *Camila, Agora*. 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.

A aproximação da figura de Camila na composição do plano não só evidencia seu rosto diante da câmera, como aciona uma segunda imagem dela dentro do próprio plano do filme. É um dispositivo de efeito de espelhamento capaz de atuar sobre a própria estrutura do filme que encena uma construção em abismo. Se existe uma imagem espelhada ou reproduzida por duplicação dentro de outra imagem, o filme assume a estratégia do *mise en abyme*, conceito postulado pelo escritor e ensaísta francês André Gide, em 1891, para definir narrativas ou estruturas “postas em abismo”. Mais tarde, a mesma noção é ampliada por Lucien Dällenbach, em sua obra *Le recit especulaire* (1977), que trata do *mise en abyme* como a inserção de uma narrativa dentro de outra 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. Em *Camila, Agora*, a personagem arruma os cabelos já presos, ergue para a tela do computador o caderno com a palavra “CAMILA”, escrito assim, em letras garrafais, e diz: “Esse vai ser o

nome do filme”. Pela duplicação das imagens, há uma perturbação referencial aí: de qual filme a personagem está falando?

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. A partir do momento em que a personagem nomeia o filme capturado pela câmera do computador de “CAMILA” (Fig. 28), ela explicita uma vontade de fazer daquele registro um autorretrato. Ao mesmo tempo, é justamente este autorretrato em *webcam* que se superpõe à imagem total 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 de Camila.



Fig. 28: *mise en abyme* - o autorretrato dentro do retrato

O *mise en abyme* de *Camila, Agora* não só perturba o olhar pela duplicação das imagens de Camila dentro do mesmo plano, mas também por duplicar o gesto do autorretrato. Os dois movimentos acionam um jogo entre o visível e o invisível, entre a presença de um corpo e a ausência dele, entre o aparecimento e o desaparecimento, entre uma figura humana que é desde já um vulto, uma silhueta (provocada pelo desfoque e pelo contraluz) e a duplicação de sua imagem que é um espectro nebuloso, de cores borradas.

Recorro agora a duas figuras da ausência, elencadas por Marc Vernet (1988), que podem estar relacionadas ao modo como o *mise en abyme* de *Camila, Agora* instaura uma perturbação no visível, capaz de torcer a presença com o desaparecimento: a sobreimpressão e o olhar para a câmera. Por enquanto, vou me deter

no efeito de sobreimpressão que o filme se serve, quando sobrepõe duas imagens refletidas.

Ao pensar o modo como o cinema se apropriou da sobreimpressão desde Méliès para a invenção de imagens de ordem simbólico-afetiva em que a mistura de fusão e separação abarcam uma “força de suspensão e de contemplação”, Vernet (1988, p. 61) argumenta que a superposição de duas imagens em um só plano produz uma platitude reduzida a uma bidimensionalidade única que remonta a uma superfície que anula a profundidade e abandona a proporção entre figura e paisagem no interior do mesmo quadro. A sobreimpressão pode produzir achatamento, desproporção na perspectiva, desenquadramento e difusão.

Há dois tipos de sobreimpressão em *Camila, Agora*: uma provocada pelos reflexos internos de duas imagens no mesmo quadro (*Fig. 29*) e a outra criada pela própria montagem para forjar um corte invisível dentro do plano-sequência (*Fig. 30*). A sobreimpressão da primeira parte do filme surge da sobreposição de duas imagens refletidas em um mesmo plano (o reflexo da tela do computador e o reflexo da captura da *webcam* na mesma tela). A sobreposição da segunda parte do filme – na transição entre a queda da personagem pela janela e tudo o que acontece depois – é a fusão sutil de dois planos filmados em tempos distintos, com o intuito de apagar o corte entre as tomadas e manter a sensação de continuidade espaço-temporal.



Fig. 29: primeira sobreimpressão (duas imagens em um só plano)



Fig. 30: segunda sobreimpressão (a fusão de dois planos em um só)

Por causa do eixo da câmera do filme estar levemente oblíquo e não completamente frontal à tela do computador (apesar de estar à altura dele), a imagem sobreposta da *webcam* já se configura no interior do plano com uma distorção nítida: o semblante da personagem aparece em formato longilíneo. A luminosidade da imagem tem maior brilho – a câmera do computador está direcionada de frente para a janela, por onde entra a luz direta do sol –, maior contraste e saturação de cores. O desfoque é bem mais intenso, porque o foco da câmera do filme está na tela do computador, que já produz um reflexo sutilmente desfocado (*Fig. 31*). Há diferenças de distância focal entre as duas imagens, provocadas pelas lentes distintas da câmera do filme e da *webcam*: a imagem da esquerda tem ângulo de visão menor – algo que deixa o rosto mais próximo – e a da direita tem ângulo de visão maior – o rosto permanece distante e o espaço do quarto mais visível.

É necessário enfatizar que a primeira sobreimpressão de *Camila, Agora* não preenche a totalidade do plano: apenas o lado direito do enquadramento é afetado pela sobreposição da segunda imagem, que acrescenta um campo visual ainda mais difuso, mesmo que seu enquadre seja limitado e discernível. O efeito do preenchimento parcial da sobreimpressão gera a duplicação da figura de Camila como imagem invertida, distorcida e, mais ainda, com uma defasagem temporal: há um pequeno *delay*⁴⁹ na transmissão da *webcam* (*Fig. 32*). Isto gera uma imagem com efeitos monstruosos, descritos por Aumont (1992, p. 154), dentro da produção do rosto desfeito por

⁴⁹ *Delay* é um termo técnico empregado para se referir a diferença de tempo entre o envio e o recebimento de um sinal ou informação em transmissões feitas por aparatos comunicacionais.

distorções que ampliam a sensação de estar “em suspensão à beira de um abismo”, de uma vertigem.



Fig. 31: segunda imagem - mais brilho, contraste e cor



Fig. 32: defasagem temporal e distância focal

É justamente pelo excesso de presença de luz, de cor, de brilho, de contraste, de desfoque, quando agregadas em acúmulo na duplicação de uma imagem, que é possível desencadear o evanescimento, o desaparecimento contínuo da figura humana, sob o risco da ausência pela intensificação dos vestígios, dos rastros, dos vultos. Aqui retomo Didi-Huberman quando ele persiste na ideia de que o ato de ver não se restringe à percepção do real por suas evidências tautológicas – por exemplo, o que vejo no filme é apenas excesso de cor, luz, brilho, etc. –, mas o modo de olhar para as imagens do curta já carrega um ponto de inquietação e de suspensão entre a presença e a ausência. Olhar para as duas imagens de Camila que se desdobram por um *mise en abyme* é mergulhar na experiência de um ver inquietado, capaz de “chamar um olhar

que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 98).

Camila, Agora propõe um jogo intempestivo entre duas imagens que se espelham: uma imagem embotada, escura, opaca, com pouco brilho e contraste, e uma imagem ainda mais desfocada, clara, translúcida, com muitas cores, brilho e contraste. A primeira imagem é turva, a segunda é vaporosa, distorcida e com defasagem temporal. Colocadas lado a lado em um mesmo plano, elas produzem uma “desagregação” do rosto, bem próximo do que Aumont compreende como uma das modalidades realizadas pela pintura para inventar uma “acumulação instantânea de rostos” (AUMONT, 1992, p. 164), associada à técnica da colagem que compõe e recompõe partes das figuras humanas. São qualidades diferentes em cada imagem, como movimentos contraditórios que jamais se anulam, mas se dialetizam entre o ver e o perder, entre a percepção ótica dos elementos formais e a sensação de que o visível nos escapa por ser tragado pelo desaparecimento.

Mais que tornar fluida e etérea a personagem, o efeito de sobreimpressão faz do próprio corpo do filme uma superfície fluida, transitória, volúvel. Pelo reflexo entre duas imagens, há algo que nos interpela pelo próprio desafio do espelhamento, que evoca uma subjetividade cindida, fragmentada e enigmática. Depois de rodopiar pelo quarto, Camila se senta na cama. Ela olha para a tela do computador, depois senta no parapeito da janela, repousa a mão nos joelhos, apruma o cabelo. Continua a mirar para o monitor. Ela gira o corpo e se joga da janela. O quarto fica vazio. Há ruídos de freio de carro, cachorros latindo, burburinho de pessoas na rua. Enquanto é possível ouvir os sons do que acontece fora de campo, uma segunda sobreimpressão funde dois planos em um corte invisível, quando o foco muda lentamente para a imagem da *webcam*. A estratégia aqui desta nova sobreimpressão é estabelecer uma continuidade na passagem de um plano a outro, dando a sensação de ser o mesmo plano-sequência.

Nestes três minutos finais do curta, Camila ressurgue da janela do quarto, senta-se no parapeito, olha para a tela do computador. Enquanto a parte esquerda do plano está completamente desfocada, deixando visível apenas o borrão branco da vista dos prédios na janela, a parte direita está em foco, com muito brilho e contraste. A personagem se aproxima da tela do computador e seu rosto fica iluminado e com contornos visíveis, mas invadido por linhas verticais pixeladas da transmissão da imagem pelo computador (*Fig. 33*).



Fig. 33: a imagem com linhas pixeladas

A imagem altera a rostidade não só pela sua distorção (provocando a mesma silhueta longilínea), como também pelo efeito de rasura, apontado por Aumont, como uma estratégia de “atacar do exterior, arranhar, materializar em um procedimento gráfico ou plástico” (idem, p. 164). Apesar de aparecer mais nítido, o rosto de Camila permanece distorcido e rasurado. Seu retorno à cena é breve. Ela logo se afasta do computador e volta a sentar na cama. Em seguida, ela se agacha no chão e desaparece do plano. O curta termina com o quarto vazio, até aparecer a cartela final com os créditos do filme. É uma imagem bifurcada entre o desfoque e a nitidez a deixar ver um espaço vazio duplicado, refletido, que persiste em uma duração de 20 segundos (Fig. 34), em que a única linha de fuga possível direciona o olhar para fora da janela, como um convite para o salto no abismo.



Fig. 34: linha de fuga para o abismo

3.3. *Mise en abyme* com o olhar para a câmera

Após se aproximar da tela do computador e olhar em direção à *webcam*, Camila ergue o caderno com seu nome inscrito em letras garrafais e diz que ele será o nome do filme. O gesto de autorretrato se impõe de forma evidente, não só em direção ao registro que ela faz de si (e que aparece como imagem duplicada na superfície do plano), como também ao próprio curta que ganha o título *Camila, Agora* (uma reiteração do *portrait* de uma personagem, que se faz no presente). O *mise en abyme* do filme também provoca essa estrutura abismal de um autorretrato que se desdobra dentro do retrato inventado pelo diretor em relação à personagem.

Na construção deste *portrait* em *huis clos*⁵⁰, existem pelo menos três olhares ausentes por se situarem fora de campo: o olhar de quem criou a personagem (o diretor), o olhar de quem vê o filme (o espectador do curta) e o olhar de quem recebe a transmissão da *webcam* (um espectador apenas em conjectura; é possível que a personagem esteja fazendo o registro apenas para si mesma, como um diário íntimo para ser guardado e quem sabe descoberto ou não). Há também um quarto olhar, que pode ser percebido na própria cena, ainda que ele seja fugidio e queira a todo instante driblar sua presença: o olhar de Camila para a câmera (*Fig. 35 e 36*).



Fig. 35: olhar para câmera como espelho

⁵⁰ *Huis clos* é uma expressão usada para designar um espaço fechado entre quatro paredes.



Fig. 36: olhar ausente para a câmera

Pensada por Marc Vernet como uma figura da ausência, o olhar para a câmera implica o direcionamento a um interlocutor visivelmente ausente. “Ele se endereça a qualquer um, que é designado por ‘tu’, ausente da cena. ‘Tu’ que resta indeterminado” (VERNET, 1988, p. 12). Diante da câmera, Camila faz uma série de ações banais. Ela deixa o caderno de lado, solta os cabelos, coloca batom nos lábios. Levanta-se. Ajusta a própria roupa que veste. Sai de quadro. Retorna com um vestido roxo em mãos. Quem assiste a estas pequenas ações de Camila está fora de quadro: é o diretor do curta, o espectador do filme e o possível usuário que recebe a transmissão do computador.

No entanto, Camila olha para a *webcam* como se observasse a si mesma diante de um espelho. É um olhar de si para si, um “redobramento do olhar, em espelho, mas um olhar vazio, ausente” (idem, p. 18), na medida em que se compõe como uma espécie de devaneio em solilóquio. A produção do autorretrato pode não ser endereçada a alguém fora de campo, mas à própria personagem que se performa diante da câmera.

O olhar ausente para a câmera em *Camila, Agora* me faz estabelecer uma conexão, ao mesmo tempo próxima e distante, com os retratos de Andy Warhol, em especial os *screen tests*⁵¹, que ele filmou com amigos, celebridades e anônimos, entre 1964 a 1966. Uma câmera Bolex 16 mm era posicionada em tripé diante dos rostos dos

⁵¹ No início da produção destes filmes, Warhol os denominava de *film portraits* ou *stillies* e, em 1966, ele e Gerard Malanga passaram a nomeá-los de *screen tests*. A partir daí, Warhol passou a submeter os *screen tests* a várias classificações, dentro do que ele chamava de *Conceptual Series*. *Screen Tests Poems*, *Screen Tests/A Diary*, *The Thirteen Most Beautiful Women*, *The Thirteen Most Beautiful Boys*, *EPI Background (Exploding Plastic Inevitable)*, *Fifty Fantastics* e *Fifty Personalities* são os principais nomes das séries de *screen tests* que ele realizou no período.

convidados, que eram instruídos a olhar para frente, enquanto eram filmados por cerca de dois minutos e meio, diante de um fundo plano e neutro. As sequências dos retratos filmados com *close-ups* frontais eram projetadas em *slow motion*, resultando em filmes sem som e em preto e branco de até quatro minutos.

Segundo a curadora Callie Angel (2006, p.14), os *screen tests* de Warhol são “documentários alegóricos sobre o que é posar para seu *portrait*”. Nestas filmagens do rosto, o artifício não era criado pelo amplo uso das cores – os filmes eram em preto e branco –, mas por indicações prévias à filmagem: o convidado era instruído a ficar imóvel, sem fazer grandes gestos, como se posasse para uma pintura, em enquadramento frontal⁵². Quanto mais o retratado conseguia cumprir as regras, o artifício se sobressaía. Aqui se confirma e se concretiza a famosa declaração de Warhol (*apud* ARAÚJO, 2009, p. 1): “Todos meus filmes são artificiais, mas tudo é de alguma maneira artificial. Não sei ao certo onde o artificial acaba e o real começa”.

O *screen test* de Ann Buchanan (1964) é exemplar em apresentar características peculiares que apontam para o modo como o artifício produz a relação entre retrato e olhar ausente. Buchanan olha para frente (para a lente da câmera que a filma), com rosto imóvel, semblante neutro e sem piscar. Com pouco tempo, seus olhos começam a derramar lágrimas. É a reação mecânica do olho que não pisca, exposto sob a luz direta de um refletor (*Fig. 37*). Não se trata de um choro provocado por uma emoção extrema. O retrato forjado por este *screen test* não revela a interioridade de um sujeito. Não há dilema existencial a ser desvendado. Ao sustentar um rosto impassível, *Ann Buchanan* é pura superfície, exterioridade. De modo ambíguo, as lágrimas poderiam facilmente funcionar como estratégia melodramática, mas elas não estão a serviço de redenção nem de purificação, tampouco provocam a identificação pela catarse⁵³.

⁵² Depois que a pessoa era enquadrada em *close*, os operadores da câmera e assistentes de Warhol – Gerard Malanga e Billy Name – não mexiam mais no equipamento durante toda a filmagem, mantendo o mesmo plano fixo. Se a pessoa filmada se movimentasse, seu rosto provavelmente sairia do quadro ou ficaria descentrado na cena. É claro que muitos não seguiram as instruções de Warhol, olhando ao redor e menos para a câmera, rindo ou mesmo falando frases curtas que não podem ser ouvidas.

⁵³ Silvia Oroz explica que o melodrama leva o espectador a se espelhar no sofrimento representado, principalmente ao provocar o extravasamento das emoções pelo choro. “As lágrimas aparecem como o veículo mais apropriado para ‘limpar os erros’. As lágrimas redimem. As lágrimas purificam” (OROZ, 1992, p.13).



Fig. 37: *screen test* de Ann Buchanan por Andy Warhol

A produção das lágrimas de Ann Buchanan não está tão distante da descrição do choro feita pelo escritor Julio Cortázar, em “Instruções para Chorar”, trecho de suas *Histórias de Cronópios e de Famas* (1995). O texto de Cortázar chama a atenção do leitor para o aspecto artificial do choro e o que ele evoca. “Deixando de lado os motivos, atenhamo-nos à maneira correta de chorar, entendendo por isto um choro que não penetre no escândalo, que não insulte o sorriso com sua semelhança desajeitada e paralela” (CORTÁZAR, 1995, p. 3). Sem motivação, sem escândalo, sem insulto: eis o choro de Ann Buchanan, com lágrimas produzidas por um olho que não pisca.

Não há este tipo de choro em *Camila, Agora*, mas o olhar da personagem para a câmera parece apontar para o mesmo vazio do olhar de Ann Buchanan, que faz ricochetear “a forma icônica e muda de um solilóquio em que não se endereça à ninguém outro que a si mesmo” (VERNET, 1988, p. 19). É uma ausência que se replica sobre si e que acaba por enfatizar o rosto despersonalizado. No caso dos retratos pictóricos e nos *screen tests* de Warhol, o processo de transformação e despersonalização do rosto era tão evidente, que certa vez levou a atriz Brooke Hayward à constatação de que, em seu retrato encomendado, “toda realidade era varrida” (HAYWARD *apud* FLATLEY, 1996, p. 109).

Ora, é justamente aqui que se estabelece um contraponto radical à concepção tradicional do retrato dentro da história do cinema, que irá desembocar no ideal neo-realista a compreender o rosto humano por seu exclusivo papel de “carregar humanidade, próprio a satisfazer o humanismo ressuscitar no pós-guerra” (AUMONT, 1992, p. 118). Não importa se os rostos são anônimos. O que interessa ao ideal neo-realista é o modo como os rostos revelam uma expressividade natural do que há de mais humano na relação com o mundo.

Nos *screen tests* de Warhol, o anonimato era convocado não como uma estratégia para servir de base a uma reflexão humanista do mundo, mas para forjar uma despersonalização do rosto e rejeitar de imediato qualquer identificação da pessoa filmada – os *takes* não acrescentam placas, nem cartelas com nomes. Outro detalhe é o uso da luz durante as filmagens. Posicionado ao lado do rosto ou na parte superior da câmera, o refletor com incidência forte de luz colabora para o efeito de artifício, criando sombras em torno do rosto ou mesmo ocultando parte dele. O jogo de sombra e luz leva o pesquisador Jonathan Cohn (2009, p. 5) a afirmar que os *screen tests* de Warhol “não fornecem qualquer informação sobre quem está sendo filmado, nem muitas vezes dão uma boa noção de como a pessoa realmente se parece”.

Se existe uma nomeação da personagem em *Camila, Agora*, que se diferencia da recusa de identificação nos *screen tests* de Warhol, é possível apontar outras similitudes: nos dois casos, o plano é fixo, em longa duração, a apresentar um rosto, mesmo que nem sempre ele esteja próximo, ou permaneça imóvel, ou olhando para a câmera. O contraluz e o efeito de sombra também estão presentes em alguns *screen tests* de Warhol, proporcionando o apagamento do rosto, que em *Camila, Agora*, se amplifica pelo desfoque da imagem.

Em Warhol, a ênfase na plasticidade da superfície do rosto nos *portraits* é pensada por Jonathan Flatley (1996) como um artifício a produzir um olhar para a morte, que constantemente assombra o mundo do estrelato, marcado por overdoses, suicídios, acidentes, etc⁵⁴. Não é à toa que os retratos de Marilyn Monroe foram produzidos logo após sua morte e o de Liz Taylor quando ela estava gravemente doente. Para pensar a relação entre retrato e morte em Warhol, Flatley lança mão do conceito de *prosopopoeia*: “o lugar que atribui rosto, nome ou voz ao ausente, inanimado ou morto” (FLATLEY, 1996, p. 106). Ao mesmo tempo em que se cria um rosto nos retratos de Warhol, existe a dificuldade da construção pública de si pelo modo como o artifício engendra certa distância de quem é retratado.

Warhol não ‘representava’ rostos, ele os ‘produzia’. (...) O trabalho de arte é concebido não em relação a uma ‘pessoa real’, mas em relação ao processo de reprodutibilidade em si, e então podemos dizer que Warhol trabalhava com um modelo mais que com um ‘original’. A

⁵⁴ Segundo Suárez (1996, p. 254), “melancolia, violência e morte existem nos filmes de Warhol como ‘escândalos’ ou excessos que escapam à simetria pura e ao caráter totalizante da codificação de capital”.

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

Nos retratos warholianos, o ato de criar rosto é também uma forma de trazer à tona uma ausência, de apontar para a desfiguração, o apagamento, o desaparecimento do humano. Para Flatley, tais *portraits* têm íntima conexão com a máscara, pois produzem rostos que serão preservados para a posteridade como semblantes idealizados. Aqui preciso voltar a Jacques Aumont (1992, p. 22) para explicitar a função da máscara que ele resgata de Ernest Gombrich: a máscara complica ou embota a percepção do rosto individual, pessoal e expressivo. Há um mascaramento pela rarefação e contenção do gesto nos *screen tests*, em contraponto ao método dos testes realizados durante a pré-produção de um filme industrial, em que os atores são solicitados a representar para conseguirem um papel para o filme. Warhol não disponibiliza roteiro nem perfil de personagem, como normalmente acontece nos testes de Hollywood.

Não há texto nem uma interpretação a se realizar, assim como não há qualquer intenção de se transmitir qualquer emoção, tristeza, alegria ou mesmo raiva; não existe, também, a intenção de prender o espectador por artifícios de montagem ou efeitos posteriores, não há ficha técnica (ARAÚJO, 2009, p. 21).

No retrato de *Camila, Agora*, existe uma breve fala da personagem. Ela é solitária e fala pouco, mas quando cria seu autorretrato ao ligar o computador, ela narra em primeira pessoa o que pode recordar de um evento traumático. Enquanto a personagem troca de roupa, virada de costas para a câmera, ela começa a dizer:

Eu lembro que eu estava sentada na janela, olhando. Aí passou um carro. Aí passou um poste e... um posto de gasolina, uma vaca (risos). Daí eu comecei a rir, baixinho. Só que depois de um tempo, eu comecei a rir mais alto, a rir mais alto ainda, até que todo mundo dentro do ônibus tava olhando pra mim⁵⁵.

Durante todo o relato, a personagem se movimenta no interior do quarto e a sobreimpressão entre as duas imagens torna-se ainda mais perturbadora. Ao se aproximar do centro do plano, a figura da garota vai se transfigurando em diferentes silhuetas disformes ou grandes vultos com duas cabeças e quatro braços (*Fig. 38*). Ao se

⁵⁵ Citação de fala do filme *Camila, Agora* (2013), de Adriel Nizer Silva.

deslocar para o lado direito, a personagem desaparece por completo, dando lugar a uma mancha branca que invade o plano (Fig. 39). Mesmo sendo um plano-sequência fixo, não há qualquer repouso contemplativo do olhar, posto que o movimento na cena intensifica o apagamento da personagem pela sobreimpressão, que dá ênfase a um esforço de “evocação” do invisível no visível, tal como aponta Vernet (1988, p. 64).



Fig. 38: vultos com duas cabeças



Fig. 39: a personagem desaparece

Camila se senta novamente em frente ao computador e prossegue seu relato: “É... (*pausa*) É que eu queria que o ônibus fosse cada vez mais rápido”. Ela dá um breve sorriso e continua: “Quem sabe assim eu parasse de me sentir tão... fraca. (*pausa*) Mas aí eu peguei e dei um soco no vidro com tudo”. Camila alterna o sorriso com o semblante sério. Arruma novamente os cabelos, ajeita a blusa, faz pose. E diz sua última frase: “Eu nem sei mais quem eu amo”. Ela começa a cantarolar baixinho, levanta-se novamente e rodopia pelo quarto, de braços abertos. Enquanto tenta desenrolar a faixa da mão, a silhueta de Camila se desfaz, se refaz, se recompõe de outras formas, de acordo com seus movimentos.

Se para Vernet, a sobreimpressão pode evocar “uma lembrança tomada nela mesma expandida como uma separação física marcada e dolorosa” (VERNET, 1988, p.

70), a superfície da imagem do curta pode se conectar aos afetos intensivos e transbordantes de Camila, em meio à lembrança do trauma. No entanto, não existe uma causa plenamente decifrável que explique o estado da personagem – é neste aspecto que o impressionismo do curta está distante do cinema francês dos anos 1920, em que os estados das personagens eram carregados de profundidade psicológica. Por qual motivo Camila se sente fraca? Do que ela fala quando diz que não sabe mais quem ela ama?

O retrato que Camila faz de si no computador é semelhante ao tipo de imagem que valoriza o rosto – talvez a característica geral dos *selfies* que proliferam e são compartilhados nas redes sociais. Mas o retrato empreendido pela própria estrutura abismal do filme obscurece o rosto, torna-o opaco, trata-o com uma superfície, dificulta a cristalização de sua identidade. Ou seja, o olhar de Adriel Nizer como realizador quer negar a visibilidade transparente do *selfie* convencional.

O que podemos falar sobre a Camila dentro do filme? Ela faz uma narrativa de si, contada em frases curtas e pausadas, mas sua fala é sobre um evento passado. Um passado que afeta seu presente. Sua mão está enfaixada. Talvez esteja machucada pelo soco que deu no vidro do ônibus que ela menciona no relato? Ela sorri, fica séria. Não sabemos quase nada sobre ela, até ela dizer não saber mais quem ama. Uma decepção amorosa? Uma decepção com a própria imagem? Uma fissura do autorretrato? A subjetividade de Camila é tão opaca quanto seu semblante desfocado em contraluz e tão nebulosa quanto seu vulto distorcido da *webcam*.

A sinopse do curta informa que “Camila fez um filme para poder estar aqui”. Mas é curioso notar como no filme esta 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. Da fatalidade da morte, chega-se à insistência na vida, ainda que ela só seja possível mediante a tela de um computador. Não há nada de assustador. Não há nada que provoca medo. Mesmo o salto de Camila para o abismo não é da ordem do espetáculo. E, de forma surpreendente, ela sobrevive. 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.

4. Onírico, sombra e paralisia em *A Misteriosa Morte de Pérola*

No capítulo anterior, uma estética do desaparecimento pode ser pensada no curta *Camila, Agora* a partir de um *mise en abyme* em que a sobreimpressão, o contraluz e o desfoque incidem na relação entre rosto, autorretrato e apagamento de si. Já no longa-metragem *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014), do cearense Guto Parente, o desaparecimento é instaurado por três modos principais de operação estética: a sombra como meio, a captura do olhar pelo efeito de paralisia e mascaramento do rosto e as repetições de imagens ancoradas no onírico.

Após se mudar para um casarão antigo e sombrio, uma mulher é tomada pelo medo e pela solidão, longe de um homem misterioso cuja imagem lhe assombra. No decorrer de uma temporalidade permeada por imagens que se repetem, a espiral entre o sonho e a morte é o limiar que atravessa o filme. Na primeira sequência, o olho fechado de Pérola é filmado com o *zoom* de uma câmera de vídeo. Suas pálpebras estão cerradas (*Fig. 40*) e ela está adormecida e deitada na cama. Quase ao final do filme, o rosto de Pérola é novamente filmado por uma câmera de vídeo. Mas o *zoom* agora produz um plano fechado do olho aberto de Pérola (*Fig. 41*). Ela encontra-se morta com o corpo estirado no piso de madeira de seu casarão fúnebre. Em *A Misteriosa Morte de Pérola*, o intervalo complexo entre um olho adormecido e um olho morto é o que estabelece a relação entre sonho e finitude. De imediato, o filme lança ao espectador uma experiência cambiante, nebulosa, difusa, entre o onírico e a morte.

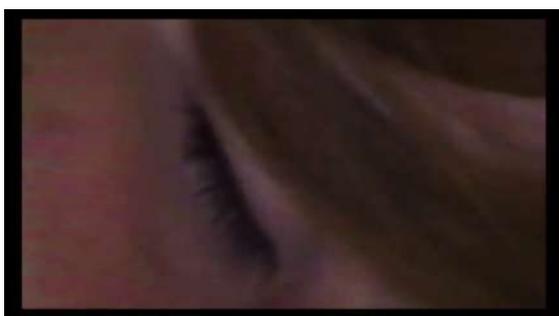


Fig. 40: olho adormecido



Fig. 41: olho morto

O trânsito entre as duas forças – a potência do sonho e a potência da morte – faz proliferar imagens espectrais, que procuram romper a temporalidade linear por meio de repetições. O *close* no olho de Pérola é repetido, mas cada plano é produzido em

tempos diferentes que produzem inversões: o olhar instável entre o sonho e a vigília e o olhar petrificado da morte. “As entidades espectrais representam ao mesmo tempo possibilidades de reversão e congelamento do fluxo temporal. Elas são uma repetição perturbadora, que não deveria acontecer (...); uma inversão, uma paralisação” (FELINTO, 2008, p. 22). Pérola transita pelas dependências do casarão, guiada pelos movimentos de abrir e fechar seus olhos, instigada pelo que deseja e consegue ver e pelo que não é capaz de ver ou não quer ver, proporcionando diferentes qualidades afetivas do olhar pelas quais também somos tomados.

O cenário noturno na maior parte das sequências de *A Misteriosa Morte de Pérola* nos faz pensar a noite como lugar que abre o olhar para a perda, porque nos coloca diante de uma experiência de privação do visível. A experiência da noite desencadeia uma dialética entre o que ainda é possível ver e o que já se tornou invisível, como explica Didi-Huberman:

É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99).

Pérola adormece uma ou duas vezes, acorda subitamente outras quatro vezes após pesadelos ou assustada pelo alarme do despertador, mergulha em estados delirantes que fazem seu mundo girar, como o plano filmado em 360°, que põe todo o casarão em torvelinho, embalado pelo ruído incessante do movimento do pêndulo de um relógio de parede antigo. Por inquietar o olhar ao explorar um casarão vazio e escuro, o filme aprofunda a noção da “noite que não traz conselho quando se vive na insônia, ou mesmo no devaneio sonolento, mas a noite que traz fadigas e imagens” (idem, p. 98). No borramento entre sonho e vigília, o tempo torna-se vertiginoso e se desdobra em uma sucessão de imagens, “produzindo uma repetição sinistra, um *loop* incessante que transforma a vida em sonho (ou melhor, em pesadelo)” (FELINTO, 2008, p. 54).

O gesto de abrir e fechar os olhos – tornar visível ou invisível ao olhar – é também pensado como dispositivo de composição espacial do filme, que já é apresentado no prólogo com uma sequência de vários planos em que Pérola entra no casarão e percorre todo o espaço doméstico com sucessivos atos de abrir e fechar portas e janelas. Boa parte dos enquadramentos do filme apresenta outros enquadramentos

internos: frestas de cortinas (Fig. 42), algumas aberturas em *mise en abyme*, como janelas vistas dentro de janelas, portas a dar acesso a outras portas ou janela no fundo da sala com uma porta aberta (Fig. 43). São entre-lugares em que é possível passar a luz. Pelo abrir e fechar de uma porta ou de uma janela, *A Misteriosa Morte de Pérola* potencializa a relação necessária entre luz e sombra no cinema, ou como argumenta Aumont (2012, p.11), a noção de que “o mundo dos filmes é dividido entre a sombra e a luz (...); luz e sombra se compõem ou se opõem”.

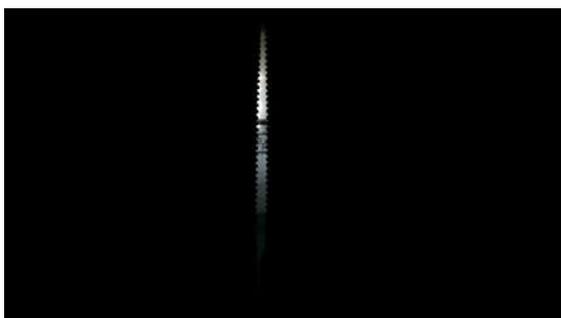


Fig. 42: fresta de cortina



Fig. 43: portas e janelas em *mise en abyme*

Portas e janelas possibilitam também entradas e saídas que desorientam a experiência de um espaço. Por onde se entra? Por onde se sai? Há uma sequência em que Pérola acaba de fechar a janela de uma sala, dá alguns passos para trás e o plano seguinte mostra Pérola saindo do interior do armário de seu quarto, na continuidade do movimento, por entre portas abertas. Há uma desorientação espacial, em que já não é possível dizer com exatidão por quais espaços Pérola circula dentro do casarão ou qual relação existe entre uma dependência e outra. O percurso que o filme deseja provocar é o da vertigem labiríntica, de perturbar a noção entre dentro e fora, de trabalhar uma ambivalência entre o passar e o não passar, o aparecer e o desaparecer. “É que a porta é uma figura da abertura – mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou de tudo tomar de volta. Em suma, é sempre comandada por uma lei geralmente misteriosa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234).

A porta como abertura para o mistério ou algo ameaçador é explorada talvez de forma mais evidente na sequência em que Pérola tranca as portas do casarão e se esconde no próprio quarto, após uma longa sequência de pesadelo. Ela se senta na cama com respiração ofegante, olha para a porta fechada do armário e uma trilha musical desenvolve inicialmente uma sucessão de notas com instrumentos de sopro (flauta em si

maior, trombone, trompete), que enfatizam o clima de suspensão e de sufocamento. Ela se aproxima do armário e, enquanto se movimenta para abrir a porta, são tocadas notas com efeito de harpa, caixa de bateria, violão, violino e vibrafone, que juntos finalizam a melodia. A porta é aberta e o plano é invadido pela escuridão total do interior do armário, durante cinco segundos de silêncio que são interrompidos por um efeito sonoro de susto, construído por diversas notas de cordas orquestrais, que acompanham a aparição repentina da figura masculina mascarada, em uma penumbra que envolve seu volume. Há um corte brusco para o plano seguinte, com Pérola acordando subitamente, como se estivesse ainda em um pesadelo. Ao longo do filme, os sucessivos despertares de Pérola evocam uma narrativa arquitetada como um *mise en abyme*, em que sonhos estão dentro de outros sonhos.

Abrir e fechar portas e janelas também modulam a dinâmica entre luz e sombra em *A Misteriosa Morte de Pérola*. O prólogo é formado por diferentes formas de jogo entre claro e escuro, entre branco e negro, na busca pela ampliação do desaparecimento da figura humana, apenas pelo modo como a luz entra no espaço e incide sobre os corpos. Em pelo menos dois planos, tal estratégia se efetiva e provoca diferentes efeitos.

Na cena em que Pérola abre pela primeira vez a janela de uma das salas do casarão (*Fig. 44*), o plano frontal é invadido por uma luz forte esbranquiçada que faz desaparecer os contornos da figura de Pérola, que se encontra ao centro da imagem. A invasão da luz apaga a sombra própria do corpo, pensada por Aumont como a primeira espécie ou natureza possível da sombra e que permite a visibilidade dos corpos. “A sombra própria pertence ao objeto, ela invade uma porção de sua superfície; mas ela pertence também à luz incidente: sua intensidade, ver sua cor própria, dependente em parte daquelas da luz” (AUMONT, 2012, p. 18). O uso da luz aqui neste plano proporciona o desaparecimento momentâneo e pontual do volume, da solidez, da massa corporal a favor do embranquecimento do quadro dentro da imagem por onde a personagem parece mergulhar em uma flutuante abertura.

Em outra cena, Pérola entra pela primeira vez no casarão com o interior da sala imerso na escuridão (*Fig. 45*), deixando visível apenas dois quadros luminosos dentro do plano: uma janela por onde a luz incide pelo vidro e a entrada das duas portas que a personagem abre e faz penetrar no espaço a luz que vem de fora. A composição da sombra com a luz enfatiza a volumetria do corpo de Pérola, no entanto o contraluz não

torna possível uma repartição das partes escuras e das partes claras de seu corpo que poderiam tornar visíveis seus contornos, a roupa, a cor e a textura da pele.

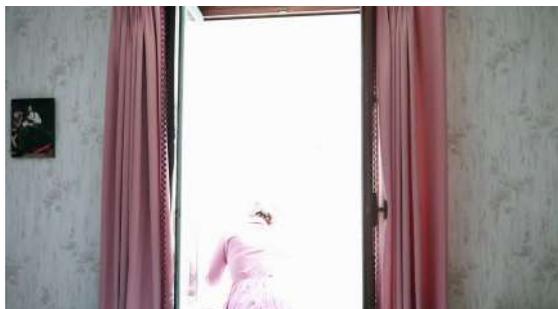


Fig. 44: a luz branca



Fig. 45: a escuridão

O contraluz apenas modela e esculpe o volume de Pérola, mas faz desaparecer sua fisionomia pela sobrevalorização da figura apenas como sombra. “O volume coloca a questão – e constrói a dialética – de sua própria condenação ao vazio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 106). A sombra propõe um jogo de presença e ausência, por ser, em si mesma, um obstáculo para o reconhecimento exato de suas formas e por absorver o que há de mais paradoxal em uma experiência do obscuro da noite: “obnubilando a clareza dos aspectos, intensa e quase tátil (...), demasiado vazia e demasiado cheia ao mesmo tempo, corpo de sombra” (idem, p. 105).

4.1. Sombra como meio

Ao reforçar a relação plástica entre claro e escuro, *A Misteriosa Morte de Pérola* trata a sombra como uma qualidade própria do espaço de encenação. O filme coloca o espectador dentro da experiência de adentrar um casarão envolto na escuridão, que é sempre um risco, porque “a travessia em uma zona de sombra – no espaço e no tempo – acompanha o perigo, o sobrenatural (...), nos coloca sempre sobre o signo de uma inquietude” (AUMONT, 2012, p. 112). As cenas internas e noturnas na casa provocam a sensação de habitar a sombra, que é em si o próprio meio em que os acontecimentos se dão.

O espaço do casarão é explorado com alternância entre a quase ausência de luz – a criar planos com densos tons negros e iluminação indireta – e paredes em penumbras ou sombras – com diferentes escalas e zonas entre a opacidade e a

transparência. A construção espacial pela obscuridade faz da sombra um operador ou princípio ativo de uma figurabilidade, como explica Aumont, em um trecho de *Le Montreur d'Ombre* (2012):

É bem a sombra em que o testemunho de nossos sentidos afirma, aqui, que ela invade um espaço e que mais é um espaço habitado, uma moradia. Ao mesmo tempo, ao se colocar pouco a pouco sobre a imagem em todas as suas partes, ela é também operador formal, operador figurativo e muito certamente operador figural (idem, p. 105).

Ao propor a experiência de habitar a sombra como meio e dispositivo de operação figural de ausências que abrem fendas e cisões no visível, *A Misteriosa Morte de Pérola* orchestra um jogo de forças entre diferentes sombras projetadas, que é a segunda espécie de sombra classificada por Aumont: a “sombra, desde o corpo opaco que a causa até a superfície, a tela que a recolhe” (idem, p. 25). Em alguns momentos, as sombras aparecem vinculadas aos corpos ou objetos por onde são produzidas, como duplos inseparáveis na constituição da própria imagem.

A coexistência da sombra com o corpo ao qual ela faz referência é o uso mais comum e banal da sombra projetada no cinema. No longa de Guto Parente, tal sombra pode incidir sobre as superfícies como formas voláteis e flutuantes, como a sombra de Pérola no tecido que encobre a porta (*Fig. 46*), ou como mancha mais densa e nítida, como a sombra da mão de Pérola na folha branca do caderno (*Fig. 47*).



Fig. 46: a sombra volátil



Fig. 47: a sombra densa

Em outras cenas do filme, as sombras ganham autonomia, existência própria e surgem desconectadas de qualquer referência corporal, que irá permanecer no fora de campo. É persistente um vulto que está sempre à espreita das portas do casarão. Na primeira sequência em que Pérola desenha na sala, pequenos ruídos no ambiente

anunciam a passagem desta figura pelo corredor de fora da casa: o destrancar de uma porta e os passos que se aproximam. A luz do lado de fora se acende automaticamente. Pérola olha para a porta e vê um rastro projetado que passa pelo vidro. A luz se apaga. Pérola volta a desenhar. Os passos pesados retornam. O arranhar do lápis no papel, os passos e o barulho final do giro na fechadura compõem o desenho sonoro desta cena em que o rastro se potencializa no visível: é um vulto que apenas atravessa o espaço, que faz borrar a luz, que perturba o silêncio da casa.

A autonomia da sombra como rastro será explorada em outros planos. Em alguns momentos, isto se dá pelo trabalho visual da sombra projetada que se faz e se desfaz, forma e se desforma, a partir do modo como a luz incide no espaço, de acordo com a aceleração do tempo (*Fig. 48*). Em outros momentos, a exploração de sons se tornam vestígios de ações fora da casa e jamais conseguimos ver tais ações, que permanecem no extracampo, como é o caso do barulho do ranger da porta a se abrir, seguido de passos que se confundem com o ruído da água da torneira caindo, enquanto Pérola prepara seu banho.



Fig. 48: a passagem da sombra

Existe inclusive um plano ousado no filme que provoca a total desconexão da sombra projetada com o corpo com o qual ele se refere: o lustre está imóvel e a sombra enorme dele se movimenta incessantemente na parede (*Fig. 49*). O que parece ser apenas uma brincadeira de encenação para provocar medo no espectador manifesta a

intensificação da sombra projetada como uma entidade com vida própria, independente, autônoma, com qualidades cinéticas que enaltecem a própria ideia de cinema.



Fig. 49: a autonomia da sombra

A Misteriosa Morte de Pérola é um filme seduzido pelo movimento das imagens, por aquilo que é da natureza do próprio cinema. Neste sentido, acaba sendo um filme metadiscursivo. A própria ambientação escura do casarão produz uma ressonância com a noção de uma sala escura do cinema, onde se projetam imagens em movimento. Na primeira parte do filme, Pérola assiste ao filme *Les Yeux Sans Visage* (1960), de Georges Franju, com imagens que se projetam no reflexo do vidro da janela. Na segunda parte, a figura masculina misteriosa olha para a televisão por onde são transmitidas as imagens gravadas com a câmera de vídeo. Projeções, transmissões, reflexos e sombras fazem parte do dispositivo cinematográfico e televisivo, mas também contaminam o imaginário do sonho, do mundo onírico que é o lugar de atravessamentos de presenças ausentes, aparições etéreas, rastros fugazes, em vias de desaparecer.

Como meio que prolonga a obscuridade das coisas do mundo, a sombra inquieta o visível e não permite que o olhar se conforme apenas com aquilo que pode ser visto. “A noite, a sombra, a penumbra nos afeta primeiro, porque nós vemos mal, pobremente, em todo caso de outra forma. Nossa visão vacila, porque nos falta a

condição da visão: a luz” (AUMONT, 2012, p. 98). Pérola é instigada a olhar para as coisas, para os objetos, mas ela não consegue ver a presença estranha e volátil que assombra o casarão. Ela se aproxima das portas e das janelas cobertas por vidros ou cortinas translúcidas com as mãos repousadas sobre o olhar, como se quisesse apurar sua visão. Mas quando sente a presença estranha de alguém, Pérola prefere continuar sem ver, tornando mais opaca a visibilidade ao encobrir o vidro da porta com um pano.

Volto aqui a pensar junto com Didi-Huberman o inelutável do visível, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Os olhares em *A Misteriosa Morte de Pérola* produzem escapes no visível, em que “tudo parece desfigurar-se, ou transfigurar-se: a forma próxima se abisma ou se aprofunda, a forma plana se abre ou se escava, o volume se esvazia, o esvaziamento se torna obstáculo” (idem, p. 150). Mundo de sombras, volumes que aparecem e desaparecem, figuras que surgem e se escondem, o ver transfigurado no perder.

4.2. Captura do olhar

Por mais que a visão seja perturbada em *A Misteriosa Morte de Pérola*, há um esforço de captura do olhar agitado pela presença de objetos que disparam o borramento da fronteira entre o real e o imaginário, em espaços e tempos diferentes. É notável como se estabelece uma forte conexão entre as personagens – Pérola e o homem desconhecido (possivelmente um companheiro dela?) – e as obras de arte pontuadas ao longo do filme e que instauram deslocamentos de imagens capazes de abrir rupturas no encadeamento do espaço-tempo da narrativa. Para Didi-Huberman (1998, p. 97), “as imagens da arte (...) sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude”.

Pinturas nas paredes apontam para formas de enquadramento pictórico, enquanto portas e janelas configuram modelos de enquadramento para uma história do cinema. O filme procura pensar o olhar diante da relação quadro-janela, que o cinema pode instaurar. Se Damisch (1993), Comolli (1971) e Baudry (1970) apontam para a relação hereditária entre o dispositivo cinematográfico e o ponto de vista privilegiado e seguro da perspectiva renascentista mantida pela câmera escura, Crary (2013) e Shaviri (2015) reconhecem que já não é mais possível estabelecer uma conexão entre o cinema

e uma centralidade ideal do olhar. O quadro-janela do cinema instaura um conflito entre a captura do olhar e uma dinâmica de “fluxo e dispersão, que ameaça desancorar as posições e os termos aparentemente estáveis” (CRARY, 2013, p. 157). Apesar da precisão do quadro como moldura, o que se deseja reivindicar na experiência cinematográfica é uma visibilidade intermitente.

A força sintética do enquadramento luta para rejuntar uma realidade perpassada por um princípio de incerteza e inquietação. O resultado é uma experiência visual flutuante, que, por intermédio do caráter evanescente das formas cinematográficas, expõe a fragilidade do visível (OLIVEIRA JR., 2017, p. 185).

Em *A Misteriosa Morte de Pérola*, o olhar para as formas de quadro-janela – nas pinturas das paredes, nos filmes da televisão – permitem o transbordamento do vivido por uma poética de figurabilidade (aqui me sirvo do conceito proposto por Didi-Huberman), que nada mais é que a criação de um lugar para inquietar a visão por meio de um jogo em que o visível “se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96). Penso que existe também na relação com as pinturas algo que é sempre instável e processual, por meio daquilo que se conserva que é a arte como “bloco de sensações” ou um composto de “afetos e perceptos”, como pensam Deleuze e Guattari (1992). As sensações são zonas de indeterminação, “de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (...) tivessem atingido, (...), este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 225).

De que modo as sensações multiplicam zonas de indistinção a partir da captura do olhar da personagem no filme? Na primeira cena em que tal movimento acontece (*Fig. 50 e 51*), Pérola acaba de saborear uma refeição na sala de jantar. O olhar dela parece distraído até ser capturado, diante do quadro *Le déjeuner des canotiers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir. Ela observa atentamente o quadro e a aproximação da imagem no plano torna evidente a composição diagonal das figuras humanas na pintura com olhares que não se cruzam e permitem expressar a dispersão e a leveza de uma cena de lazer. O que aparenta ser um momento de descontração na sacada de um restaurante às margens do rio Sena no quadro de Renoir desaparece e se transfigura por

meio de uma sobreimpressão na imagem registrada em VHS de um encontro de Pérola com seus amigos no terraço de uma casa (Fig. 52 e 53).

Enquanto a cena da pintura de Renoir limita-se a um único enquadramento de conjunto dos personagens colocados em um mesmo plano e figurados com grossas pinceladas de tinta pelo gesto pictórico impressionista, a sequência do VHS vai de um plano de conjunto em *zoom*, que desliza em outros dois planos de conjunto diferentes do mesmo espaço, seguido por oito planos de *closes* de rostos com sorrisos expansivos dos personagens, que estão dispostos ao redor da mesa, até chegar no *close* do rosto de Pérola, que também sorri.



Fig. 50: o quadro de Renoir



Fig. 51: o olhar para o quadro



Fig. 52: o *zoom* no quadro



Fig. 53: a reunião entre amigos

Olhar para a pintura de Renoir desencadeou em Pérola a visão da recordação de um momento feliz, que se tornou passado? Aquelas imagens em VHS não parecem ser meras lembranças. Na transição entre a imagem da pintura e as imagens em VHS, parece haver uma espécie de “fabulação criadora”, conceito que tomo emprestado novamente de Deleuze e Guattari, como aquilo que “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 222), mas que não dizem respeito a uma lembrança ou uma memória amplificada.

Aquelas imagens em VHS não remetem a planos subjetivos ou mentais de Pérola. Há algo na sequência que provoca tal indiscernibilidade: o homem desconhecido filma aquele encontro de amigos com uma câmera de vídeo JVC (*Fig. 54*). Não é a memória individual de Pérola que está sendo produzida, mas uma fabulação de imagens que também envolve o olhar de um outro – o homem misterioso (que pode ser o companheiro de Pérola). Há o olhar de Pérola e o olhar do outro, de quem não podemos ver integralmente o rosto, posto que a câmera está colocada diante da face dele.

A presença masculina desde já ausente irá retornar diversas vezes ao longo de *A Misteriosa Morte de Pérola*, como algo obliterado, difuso, escondido na primeira parte do filme e como uma figura de rosto inexpressivo e petrificado na segunda parte. A presença de tal homem desconhecido é um rastro espectral, que ganha aqui a tremulação própria das imagens de VHS, que irão pontuar a primeira parte do filme, intitulada de “Os Fantasmas da Solidão”. Há algo de inquietante na constituição desta imagem por sua textura móvel e instável que transforma o olhar. É como se tal presença ausente fosse “uma aparição midiaticizada”, como afirma Erick Felinto (2008, p. 113) ao tratar dos fantasmas em mediação com os aparatos tecnológicos, como a fotografia, o cinema, a televisão e o vídeo.

A Misteriosa Morte de Pérola não só explora a plasticidade fantasmagórica das imagens do vídeo e da televisão, mas se serve de tais tecnologias como dispositivo de reconfiguração do olhar e, sobretudo, como *medium* de conexão possível entre Pérola e a figura masculina. É necessário ver obsessivamente tais imagens, deixar o olhar ser capturado por elas, burlar o que há de visível nelas. Na segunda parte do filme – “As Dobras da Morte” –, a figura masculina (agora sem a máscara) irá habitar o casarão, com o gesto repetido de filmar os espaços vazios, com sua pequena câmera de vídeo, e ver compulsivamente tais imagens reproduzidas pelo monitor de televisão. Codificadas e ordenadas eletronicamente em linhas entrelaçadas no processo de varredura do televisor, as imagens aparecem trêmulas, instáveis, com potencialidades fantasmagóricas, como argumenta Felinto:

A televisão é uma máquina de produzir fantasmas. Sua tela, escura ou acesa, brilha em reflexos como um espelho fantasmagórico. Suas imagens capturam, seduzem, demandam nossa inteira atenção. (...) Nossa realidade seria, agora, na verdade, um *mediascape*, uma ‘paisagem midiática’, habitada pelos fantasmas dos personagens televisivos, contaminada por nossas relações afetivas com suas imagens (idem, p. 85).

Na primeira sequência de imagens em VHS, o plano do rosto deste homem com uma câmera de vídeo (*Fig. 54*) é sucedido por um plano da imagem do feixe de varredura do sinal (*Fig. 55*), que produz uma impressão de presença evanescente, pois é uma imagem portadora de ausências pelo rastro, pelo traço. Planos curtos deste feixe de varredura fazem parte da sequência de imagens desconexas de figuras monstruosas que alimentam o pesadelo de Pérola.



Fig. 54: homem com a câmera



Fig. 55: o feixe de varredura

Penso o traço a partir da leitura que Didi-Huberman faz do conceito de rastro proposto por Derrida como algo que não constitui nem o passado nem o futuro como presentes modificados, mas um intervalo que engendra um espaçamento e uma temporização próprios. O rastro “se separa, se desloca, se remete, não tem propriamente lugar; o apagamento pertence à sua estrutura” (DERRIDA *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 205). Trata-se de uma presença entregue ao desaparecimento. As imagens trabalhadas como traços e rastros implicam que o “visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Dentro da dinâmica entre a opacidade e a transparência do visível no filme, a noção de traço desdobra-se em estratégias de encenação que tiram proveito da plasticidade dos vários tipos de texturas das superfícies que encobrem as janelas e as portas do casarão, como vidros temperados craquelados (*Fig. 56*), cortinas com tecidos estriados (*Fig. 57*), panos com formatos reticulados, como se fossem redes (*Fig. 58*), e as próprias grades de proteção. Por trás dos vidros, a aparição das figuras torna-se embaçada, distorcida, rasurada, compondo semelhanças com as presenças evanescentes das imagens geradas pelo feixe de varredura do vídeo no televisor (*Fig. 59*).



Fig. 56: vidros craquelados



Fig. 57: cortina com tecido estriado



Fig. 58: pano reticulado



Fig. 59: feixe de varredura na TV

As texturas dos tecidos e dos vidros são tensões entre cavidades e espessuras, buracos e superfícies, o que pode abrir o visível e o que dificulta o olhar. A formação do sinal televisivo é configurada por linhas que se cruzam, com seus preenchimentos e vacúolos. As texturas trançadas, varridas e rastreadas não só salientam a elaboração inventiva do caráter espectral das imagens, como ressaltam a sensação de aprisionamento das figuras em meio a um espaço sombrio, ao mesmo tempo denso e flutuante.

Na composição da sombra com a luz, qualquer ameaça pode acontecer e alterar o cruzamento entre o real e o imaginário, entre a vigília e o sonho, entre o abrir e o fechar dos olhos, entre adentrar e sair, entre dormir e acordar. Pérola é levada a estabelecer um jogo de alteridade, com uma presença ausente que a observa secretamente, invade seus sonhos e desperta seus medos mais profundos.

4.3. Máscara e paralisia

De que maneira se manifesta a presença ausente masculina no percurso de encenação de *A Misteriosa Morte de Pérola*? Na primeira parte, as imagens filmadas em VHS escondem o rosto da figura masculina, que jamais se evidencia por completo. A face é ocultada, seja pela interposição de algum objeto que serve de obstáculo (Fig. 54) ou por assumir a forma etérea de sombra autônoma projetada na areia da praia (Fig. 60) ou por permanecer fora de campo ou de costas para a cena (Fig. 61). Nos dois últimos planos, é possível levantar a hipótese de que tal presença ocultada tinha uma relação de proximidade amorosa com Pérola, algo sugerido pelas duas sombras de mãos dadas e pelo beijo entre os dois rostos.

No interior da casa, tal figura masculina só pode ser percebida mediante a aparição de sombras por trás dos vidros (Fig. 62), quase sempre anunciada por ruídos de passos abafados que estão distantes e se aproximam, pelo trincar de fechaduras e rangidos de portas se abrindo ou transfigurada sob a forma de uma entidade mascarada (Fig. 63), que surge entre portas e janelas e constantemente desaparece e reaparece no filme.



Fig. 60: projeção da sombra



Fig. 61: de costas



Fig. 62: sombras atrás do vidro



Fig. 63: entidade mascarada

Ao repousar o corpo dentro da banheira envolta por água e espuma, Pérola entra em leve estado de sonolência, mas abre os olhos ao escutar ruídos estranhos. A luz de fora se acende. Pela janela com vidros fechados, outro vulto pode ser visto, passando ligeiramente. A luz se apaga. Pérola fecha os olhos e mergulha na água. Enquanto ela permanece ali no fundo da banheira, a porta se abre sozinha, provocando um rangido desconfortável, que é interrompido quando o plano fica completamente tomado pela escuridão.

O movimento final da porta é sucedido por um plano rápido do feixe de varredura do vídeo, que abre uma sequência de imagens perturbadoras, por lançar mão de um jogo surrealista da montagem pelo aleatório, dissociativo e fragmentado a evocar a estrutura do sonho. A trilha musical da sequência já provoca desorientação por distorções sem captação de som natural: é criada com efeito de pressão sonora⁵⁶, guitarra com afinação grave aliada a efeitos de *chorus*⁵⁷, *delay* e reverberação, teclado sintetizador com ondulações sonoras nas oitavas mais graves, alternando o balanço entre o canal de áudio da esquerda e o da direita. A música começa com sons rangentes e conclui com efeitos semitonantes de alta reverberação.

A trilha musical cria uma ambiência sombria e onírica junto com as imagens que se sucedem: um *travelling* em um túnel obscuro, com luzes amarelas desfocadas, em sobreimpressão com a imagem de um objeto semelhante a uma figura diabólica encarnada de vermelho; uma boneca deitada em uma cama com grandes olhos abertos, por onde saltam linhas negras verticais, sobreposta à imagem estremecida em vídeo da figura mascarada; novamente um curto *frame* do feixe de varredura; pequenos planos curtos da escada, portas se abrindo e o rosto de Pérola, que caminha sorrateiramente; feixes de luzes que atravessam rapidamente um ambiente escuro; a imagem de alguém em contraluz e em pequena escala se aproximando no centro esverdeado do plano envolto pela escuridão.

⁵⁶ É um tipo de som que é mantido pela sustentação de uma tecla (ou acorde) de um instrumento. O som permanece constante, ao contrário de um piano, em que ao apertar a tecla, o som é gerado e termina. O acorde com efeito de pressão sonora tem timbre grave. O efeito que gera a pressão pode ser do próprio instrumento ou criado com junção de diversos efeitos de timbre grave. A pressão sonora é gerada auditivamente se escutarmos o som em alto volume, provocando uma sensação de desconforto e instabilidade.

⁵⁷ *Chorus* é um efeito de modulação utilizado em vários instrumentos. Ele é composto pela mixagem do som original com ele mesmo, porém levemente defasado e desafinado. O tempo de defasagem geralmente não ultrapassa os 20 milissegundos, caso contrário começa a criar uma sensação de eco.

O volume da música abaixa e aparece a imagem desfocada de Pérola, de costas, em contraluz, ao centro da sala, parada e com a respiração ofegante, entre uma janela por onde sai uma intensa luz branca. O desfoque deixa as figuras evanescentes, distorcidas, com sombras próprias realçadas como vultos. Uma voz masculina grave e distorcida – com efeito de megafone – interpela, como se estivesse se comunicando por uma chamada de telefone: “Alô! Alô! Quem é? Não consigo escutar nada. Alô! Alô!”⁵⁸.

Será uma tentativa de resposta às constantes ligações telefônicas de Pérola, por onde ela confessou sentir saudades e que já estaria logo de volta, ou quando ela disse ter sentido medo ou depois quando tentou fazer uma chamada e não foi atendida? O telefone é outro aparato tecnológico por onde a relação entre Pérola e a figura masculina é possível de se estabelecer, mas mediante ligações interrompidas, não completadas, desconectadas, com emissões de vozes que interpelam e não são ouvidas. Algo semelhante à cena de *Les Yeux Sans Visage* que é citada no filme e que apresenta a protagonista mascarada Christiane caminhando para pegar o telefone e fazer uma ligação para o namorado com quem ela é impedida pelo pai de manter contato, com a justificativa de preservar seu estado longe dos olhares dos outros, após o acidente que destruiu seu rosto.

Quando a voz masculina termina de falar nesta sequência onírica de *A Misteriosa Morte de Pérola*, a imagem do homem mascarado retorna, sentado em um sofá em direção frontal à cena, com um *zoom in* a se aproximar do rosto. A sobreimpressão de duas imagens em um mesmo enquadramento provoca o achatamento da imagem, que Vernet aponta como paradoxal “pela projeção sobre um mesmo plano, aquele do suporte, de duas imagens perspectivas ao menos” (VERNET, 1988, p. 63). A sobreimpressão é prolongada com uma terceira imagem – o *close* de Pérola, com seu rosto embebido em sangue no chão e os olhos mortos abertos. Ao considerar a sobreimpressão como uma figura da ausência no cinema, Vernet argumenta que os movimentos de *travelling* e *zooms* potencializam as imagens sobrepostas pela interpenetração de espaços e tempos distintos. “A sobreimpressão torna-se então uma espécie de *travelling* endoscópico ou atravessador de paredes” (idem, p. 69).

A abertura autônoma da porta é o ponto de partida da passagem do estado de sonolência e mergulho na água para o estado de pesadelo. As imagens desorientam o

⁵⁸ Citação de voz do filme *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014), de Guto Parente.

olhar, pois dialetizam complexas tramas de espaço e tempo. Elas também ameaçam pela ausência, porque instauram “um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231). Eis o mistério que implica atravessar as paredes por portas abertas, da mesma forma como vemos, nesta sequência de pesadelo, Pérola deslizar perto das paredes a olhar fixamente para uma porta aberta por onde ela passa, não para chegar a um lugar definido, mas para desestabilizar seu próprio lugar entre o sonho e a vigília, a vida e a morte.

Do rosto ocultado na cena ao rosto obliterado pela máscara, a figura masculina em *A Misteriosa Morte de Pérola* é inventada pelo princípio da *prosopopoeia* – termo que irei resgatar do capítulo anterior, quando lancei mão da leitura de Jonathan Flatley para pensar os retratos de Andy Warhol e estabelecer uma conexão com o apagamento do rosto em *Camila, Agora*. No entanto, retomo o mesmo conceito, agora de forma mais ampliada e em relação direta com a reflexão de David Greven, em *Ghost Faces* (2016), quando observa que o cinema contemporâneo vem explorando o rosto masculino pela ausência de expressividade, por um estado de congelamento e paralisia da face, próximo à imobilidade da estátua ou da máscara.

Isto também torna mais evidente o tropo da personificação (uma característica da *prosopopoeia*, a personificação de um outro através do uso de uma máscara em uma performance ou de um outro sem rosto) (GREVEN, 2016, p. 57).

No processo de mascaramento da figura masculina do filme, há certamente uma relação com uma alteridade, mas penso em torcer ou deslocar o caráter usual de personificação, que pode levar a uma interpretação comum e ligeira de que se trata de uma tentativa de humanização. Se for pensar algum tipo de humanidade na personificação que ela seja a “humanidade por ausência”, pela qual Didi-Huberman (1998, p. 144) pensa a “ausência de seres humanos que não atendiam à chamada, ausência de rostos e corpos perdidos de vista, ausências de suas representações tornadas mais que possíveis”. Se existe uma máscara física na primeira parte do filme a encobrir o rosto da entidade masculina misteriosa, a segunda parte faz surgir esta mesma figura, agora com o rosto descoberto, mas transfigurado pela força paralisante da máscara. A figura masculina de *A Misteriosa Morte de Pérola* é dotada de um duplo assustador, um “*Doppelgänger*” como um fantasma vindo de outra dimensão temporal, um fantasma

perturbador da ordem do tempo, a atormentar o sujeito de quem ele é a imagem espectral” (FELINTO, 2008, p. 32).

O homem mascarado é o duplo do possível companheiro de Pérola, que aparece de forma obliterada nas imagens em vídeo em “Os Fantasmas da Solidão” e irá invadir o casarão com sua obsessão de filmar os espaços vazios em “As Dobras da Morte”. O duplo carrega uma “inquietante estranheza” (*Unheimlich*), noção formulada por Freud no texto *O Estranho*, escrito em 1919, para dar conta do intimamente familiar que é sentido como estranho. Ao pensar a etimologia do termo alemão *Heimlich* (o familiar), Freud aponta para a coexistência com o contrário, o *Unheimlich* (o estranho). Ele escapa da oposição dualista entre os dois termos, que aqui se encontram na dialética do estranho familiar, como “aquilo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1990, p. 301).

Para Freud, o estranho está relacionado ao que é assustador, algo que amedronta, mas ao qual estamos acostumados. “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (idem, p. 277). *Heimlich* é o familiar, caseiro, habitual, íntimo, ligado ao termo *Heim* (casa, lar, doméstico). *Unheimlich* é o estranho, o sinistro, o inquietante, o assustador neste familiar e habitual. A aparição da figura mascarada masculina provoca inquietante estranheza, por ser algo oculto assustador que cerca o casarão de Pérola, mas mantém um vínculo familiar com a protagonista. É um duplo que “habita o espaço doméstico, mas não tem moradia determinada. É quase como se tivesse o dom da ubiqüidade, como se não existissem espaços ou barreiras capazes de contê-lo” (FELINTO, 2008, p. 35-36).

Freud procura articular o estranho familiar com o retorno do recalcado, que suscita angústia. “Entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo recalcado que retorna” (FREUD, 1990, p. 300). No entanto, quero pensar esta inquietante estranheza não exatamente pela condição do desvelamento de um inconsciente recalcado que Freud analisa, mas pela leitura que Didi-Huberman faz do conceito freudiano aliado à intensidade “estranha” e “singular” da imagem dialética de Benjamin para formular a compreensão do paradoxo da estética entre o ver e o perder.

O objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a obsessão. (...) É presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo, que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 228).

Pelo mascaramento, a figura masculina no filme é um duplo que impõe sua presença oculta e domina pela paralisia do olhar de quem o observa. Mas não há nada por trás da máscara, a não ser o vazio. Não há nada de recalcado na máscara, porque ela é em si mesma produtora de ausências. Penso o gesto da *prosopopoeia* em *A Misteriosa Morte de Pérola* a partir do efeito de esvaziamento, de impassividade, de petrificação do rosto, pelo uso da máscara, não só como um dado visual da figura masculina do filme, mas como operador de forças que irá transmutar também o rosto de Pérola, ao longo da narrativa. O rosto passa a ser atacado por um súbito estado de paralisia e de imobilidade do olhar, algo que nos remete ao impassível do mascaramento. O rosto parece não ser mais 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*. O reflexo da imagem do filme de Franju no vidro da janela da sala forja um curioso campo-contracampo⁵⁹ na montagem interna do próprio plano (*Fig. 64*). A câmera alterna o foco e o desfoque entre as duas figuras femininas e coloca os dois rostos – de Pérola e de Christine – em uma proximidade (duas imagens em um só plano), que também implica um distanciamento (a imagem de Pérola sentada no sofá e a imagem de um filme).

⁵⁹ Em artigo publicado na revista *Contracampo* (2004), o crítico Paulo Ricardo de Almeida explica o que é o campo/contracampo dentro do cinema e como ele é usado como estratégia para cenas de diálogo entre personagens que ocupam espaços diferentes: “Campo/contracampo é a principal ferramenta do cinema clássico-narrativo, visto que introduz continuidade visual, sobretudo através da regra dos 30°, a imagens completamente descontínuas. Trata-se da montagem invisível, a qual naturaliza, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico quando, na realidade, encontram-se separados. Assim, campo/contracampo refere-se à prática construída e estabelecida pelo cinema clássico-narrativo a fim de se parecer verdadeiro: a linguagem dominante como única realidade fílmica possível, sobrepondo-se às demais” (ALMEIDA, 2004).



Fig. 64: campo-contracampo interno ao plano

O *close* na jovem protagonista do filme de Franju apresenta o rosto dela encoberto por uma máscara, com grandes olhos abertos e à espera da porta do quarto se fechar para poder se levantar da cama. Ela disca o telefone e o som da discagem pode ser ouvido em *off*, enquanto se vê o plano do rosto de Pérola, com pálpebras que se abrem e deixam aparecer seu olhar fixo e penetrante, semelhante ao da personagem de *Les Yeux Sans Visage*. Há um espelhamento entre o rosto-máscara do filme de Franju (Fig. 66) e o rosto imóvel de Pérola (Fig. 65), que também é siderado pela sustentação da opacidade de um semblante paralisado, com um olho que quase não pisca.



Fig. 65: rosto paralisado de Pérola



Fig. 66: rosto-máscara de Christine

O espelhamento aqui não implica em uma simples reprodução, mas produz um devir. Há uma potência inumana que se captura no rosto de Pérola, a partir da conexão afetiva 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 como forças de desejos que inventam um rosto-máscara na imagem de Pérola, a partir do que Didi-Huberman chama de “frustração de visibilidade”:

Essa frustração mesma se ‘substitui’ num desejo visual por excelência, não a simples curiosidade, mas o desejo hiperbólico de ver além, o desejo escatológico de uma visualidade que ultrapassa o espaço e o tempo mundanos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 152).

A criação do rosto-máscara em *A Misteriosa Morte de Pérola* produz ressonância com o conceito de rosto reflexivo, que é uma espécie de imagem-afecção, segundo Gilles Deleuze no primeiro volume de livros dedicados ao cinema, o *Imagem-Movimento*. O rosto reflexivo é aquele dotado de “um mínimo de movimento para o máximo de unidade refletora e refletida sobre o rosto” (DELEUZE, 2004, p. 125). Em outras palavras, trata-se de um rosto com movimentos quase imperceptíveis em uma superfície de rostificação que permanece imóvel, o que leva à produção da qualidade afetiva do *wonder* como admiração ou espanto.

O aspecto *wonder* pode afetar um rosto impassível que persegue um pensamento impenetrável ou criminoso, mas também pode apoderar-se de um rosto juvenil e curioso, de tal modo animado de pequenos movimentos que estes se fundem e se neutralizam (idem, p. 127).

Diferente de Aumont que entende o rosto como lugar em que desde sempre foi possível dimensionar o humano, Deleuze vai além ao considerar o rosto no cinema como imagem-afecção, ou seja, um tipo de imagem capaz de expressar afetos que fazem desaparecer ou anular as funções atribuídas ao rosto dentro da atualização de um estado de coisas. Para escapar dos limites da representação, Deleuze lança mão da definição de Henri Bergson de afeto como uma tendência de movimento sobre um nervo sensível. Os afetos podem ser qualidades ou potências de um rosto que suspendem a individualização, a socialização e a comunicação – as funções triplas do rosto, que dizem respeito ao seu estado atual de coisas. Dentro das técnicas pictóricas do retrato, Deleuze observa dois polos do rosto: sua superfície de rostificação (o caráter fixo do contorno e das linhas) e suas características de visageidade (as intensidades afetivas que irão borrar os contornos, fragmentar e dispersar as linhas).

Se o estado de coisas atual leva em consideração as funções do rosto dentro de um espaço e de um tempo já determinados, Deleuze faz tensionar a noção de rosto pelo devir da imagem-afecção, que “é abstraída das coordenadas espaço-temporais que a relacionam com um estado de coisas e abstraído o rosto da pessoa a que pertence no estado de coisas” (idem, p. 137). O autor vislumbra uma concepção fantomática do afeto pelo rosto, que dentro do cinema é o grande plano. Como imagem-afecção, o rosto no cinema é simultaneamente a face e seu apagamento. Na análise do rosto-máscara em *A Misteriosa Morte de Pérola*, proponho deixar de lado o olhar negativo da desagregação do rosto por Aumont e uma aproximação do esforço de Deleuze em pensar uma relação afirmativa do rosto com o desaparecimento pelo transbordamento do afeto. O rosto forja uma ausência, na medida em que a superfície de rostidade ultrapassa a função limitada da interioridade, do caráter do sujeito.

Inventar um rosto-máscara é uma forma de trazer à tona uma ausência, de apontar para a desfiguração, para o desaparecimento de si, por meio dos afetos que nada mais são que sensações que se compõem com o vazio, porque elas transbordam forças que independem do estado de quem as experimenta. Deleuze e Guattari (1992, p. 215) pensam que “toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo”. Retomando o conceito de *prosopopoeia*, é possível reposicionar a máscara a partir de uma relação de proximidade com o retrato pictórico, por figurar rostos que serão preservados com semblantes fixos, imóveis, congelados, de características inumanas. Por isso, o retrato de *Santa Catarina de Alexandria* (1598), do Caravaggio (Fig. 67), é o primeiro a ser convocado no filme, pois ali já se encontra uma potência inumana: o olho de Catarina que nunca pisca. É um olho que vemos e que nos olha. O mesmo olhar paralisado sidera o rosto-máscara da figura masculina (Fig. 68), que se expõe em “As Dobras da Morte”, a segunda parte do filme.



Fig. 67: retrato de Caravaggio



Fig. 68: rosto-máscara

A exploração do rosto-máscara em *A Misteriosa Morte de Pérola* produz uma intensidade de afetos, que são “precisamente estes devires não humanos do homem” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 220), que fazem o rosto perder ou suspender sua individualização e socialização. Enquadrado por uma moldura e preso a sua própria forma, o rosto petrificado de Catarina partilha da paralisia dos rostos-máscaras dos personagens do filme, que são grandes planos ou imagens-afecções. “Nudez do rosto maior do que a dos corpos, inumanidade maior que a dos animais (...). O grande plano faz do rosto um fantasma” (DELEUZE, 2004, p. 140).

Em *A Imagem Espectral* (2008), Erick Felinto explica que o fantasma é uma imagem, uma visão, uma aparição que “exige uma concentração do olhar, uma atenção especial, capaz de focalizar e congelar” (FELINTO, 2008, p. 24). O rosto pictórico de Catarina é fantasmático, por ser uma presença muda que está ali e que atormenta com seu olhar, colocada não só diante da visão do personagem do filme, como também diante do olhar do espectador. Olhamos para a pintura e ela nos retorna com seu olhar, que não produz nada mais que uma espécie de esvaziamento, como argumenta Didi-Huberman:

Um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37).

Em várias cenas, *A Misteriosa Morte de Pérola* aprofunda a relação entre a captura do olhar, a paralisia do rosto e a inquietação entre o que é visto e o que não é. Na mesma sequência inicial de “As Dobras da Morte”, a figura masculina entra no quarto de Pérola e olha para a cama, que está descoberta e apenas com o colchão (*Fig. 69*). A imagem seguinte é o *close* em *plongée* do rosto dele, impassível, a olhar fixo para baixo (*Fig. 68*). O plano que se segue apresenta a superfície da cama (*Fig. 70*), coberta com a mesma colcha vista na primeira parte do filme, em que Pérola se deitou quando entrou no casarão pela primeira vez. Há uma perturbação no visível, que promove uma cisão no olhar da figura masculina: a evidência das coisas é transfigurada por aquilo que já desapareceu, por uma perda. Ele já não vê mais a cama descoberta, mas a colcha estampada onde deitou Pérola.



Fig. 69: a cama descoberta



Fig. 70: a cama coberta

Não há estabilidade alguma em quem olha ou nos objetos que são dados a ver ou no próprio tempo em que se desdobram os acontecimentos. O quadro-janela cinematográfico de *A Misteriosa Morte de Pérola* aciona uma visibilidade intermitente entre aparecimentos e desaparecimentos. “O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unicamente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Em outro plano da mesma sequência, a parede do quarto está vazia (Fig. 71). Volta para a figura masculina, cheirando a colcha da cama. No plano seguinte, a mesma parede encontra-se agora com o quadro do Caravaggio, que tinha desaparecido (Fig. 72).



Fig. 71: parede vazia



Fig. 72: parede com quadro

Mais à frente, a figura masculina almoça na mesma sala de jantar em que Pérola teve seu olhar capturado pelo quadro de Renoir. Ele olha para a parede: o quadro não está mais lá, a superfície está vazia (Fig. 73). O *close* mostra o rosto dele, com olhar fixo para a parede (Fig. 74). O plano seguinte inicia uma sobreimpressão que dá a ver o quadro de Renoir, submergindo aos poucos do fundo branco da parede, como uma presença fantasmática a invadir a superfície (Fig. 75). Uma terceira imagem é

sobreposta no mesmo enquadramento (*Fig. 76*): o rosto da figura masculina olhando para a parede. As três imagens sobrepostas coexistem ao mesmo tempo. Aparecem alguns flashes dos *closes* de Pérola daquela filmagem em reunião com os amigos, que é evocada pelo olhar de Pérola na primeira parte do filme. O esforço de concentração do olhar exerce um poder de alteração no visível. A inquietante estranheza é convocada nas sequências em que objetos ausentes reaparecem ao olhar e provocam uma experiência de desorientação, “na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está” (*idem*, p. 231).



Fig. 73: parede vazia



Fig. 74: olhar fixo



Fig. 75: primeira sobreimpressão



Fig. 76: segunda sobreimpressão

Após a cena em que a figura masculina mascarada aparece pela primeira vez entre uma janela aberta na primeira parte do filme, Pérola volta a usar o telefone para fazer uma ligação para alguém, murmurando algumas palavras que mal podem ser ouvidas com clareza. Logo depois, ela assiste a outro filme pela televisão. Pelas falas em *off*, os diálogos são do longa-metragem *Céline* (1992), de Jean-Claude Brisseau, mais precisamente da sequência final, que começa com um toque estridente de um telefone, seguido por uma voz masculina a dizer as frases:

Eu acabei de chegar e ouvi sua mensagem. Você realmente me assustou. Eu achei que estava morta. Permaneça aquecida em sua cama. Eu já estou chegando. Deixe-me dizer: eu nunca mais vou lhe deixar sozinha assim⁶⁰.

O trecho escolhido do diálogo de *Céline* parece funcionar na narrativa de *A Misteriosa Morte de Pérola* como um contracampo sonoro fantasmático, em contraposição às constantes ausências de retorno das ligações que Pérola faz, após ser acometida por pesadelos e ser assombrada pela presença da figura mascarada. No plano em que o diálogo do filme de Brisseau é usado em *off*, o *close* de Pérola mostra seu rosto paralisado, com o mesmo mascaramento produzido na cena anterior com o filme de Franju, mas agora uma lágrima escorre lentamente pela face (*Fig. 77*) e, logo depois, outra cai do olho esquerdo e mais uma do olho direito de Pérola.



Fig. 77: a lágrima no rosto de Pérola

Pelo modo como a primeira lágrima já escorre no rosto da personagem com os olhos abertos, penso que o início do plano produz um efeito que coloca em suspeita aquela gota d'água, provocando um estranhamento parecido com o que Eugenie Brinkema analisa, em *The Forms of the Affect* (2014). A autora coloca em questão a lágrima no rosto de Marion Crane, no *close* em que ela aparece morta no banheiro (*Fig. 78*), com olhos abertos e face deitada no chão, na célebre sequência de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock.

⁶⁰ Citação de voz da cena de *Céline* (1992), de Jean-Claude Brisseau, que é usada no filme *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014), de Guto Parente.



Fig. 78: a lágrima no rosto de Marion

Brinkema põe em dúvida a hipótese de que a gota d'água no rosto de Crane seja de fato uma lágrima, pelo fato de ela permanecer próxima ao olho, sem cair – algo que não permite revelar sua natureza, ou seja, se a gota foi de fato secretada pelo olho ou não. A morte de Crane acontece no banheiro, enquanto ela fica embaixo do chuveiro de onde cai a água que molha o corpo da personagem. A gota seria uma lágrima de Crane ou o vestígio da água do chuveiro que insiste em escorrer pelo ralo? Brinkema se questiona em torno do que o olho morto de Crane pode fazer ou fracassa em fazer. “Essa lágrima que pode não ser uma lágrima é um enigma, mas historicamente não tem sido tratada como tal. (...) A morte congelou (*o rosto*) em inexpressividade, apesar de que há uma lágrima no canto do olho dela” (BRINKEMA, 2014, p. 2).

Ao fazer um longo retrospecto do modo como a história da filosofia tratou a lágrima como metonímia expressa da interioridade humana e dentro do debate em torno da emoção como a relação entre o estado interior e a expressão que se externaliza, Brinkema procura escapar de tal consideração meramente óbvia e imediata da lágrima e propõe uma nova aproximação com as formas dos afetos. Em *Psicose*, Brinkema pensa aquela gota d'água em sua pura exterioridade, como uma espécie de lágrima silenciosa que não vem de lugar algum e tampouco avança para algum lugar.

A lágrima de Marion é marcada pelo que não é. Não é expressão de emoções de um sujeito, não é uma produção externa de um estado interno; não fala também de seu passado emissor ou de seu futuro julgado emocional. É arrancada do corpo e se senta apenas tão gentilmente na superfície dele (idem, p. 19).

Por mais que as duas últimas lágrimas do *close* de Pérola sejam vistas derramadas dos seus olhos, o estranhamento do plano é provocado pela gota inicial que ali já se encontrava, repousada na face dela a manter os olhos abertos, fixos, paralisados, imóveis. Nesta cena, Pérola já sentiu a presença ausente da figura masculina mascarada dentro do ambiente noturno do casarão e seu rosto é atravessado pela força impassível da máscara, que congela e paralisa seu olhar. Se o mascaramento forja o apagamento da expressividade humana, a lágrima de Pérola possui semelhança com a potencialidade afetiva da lágrima de Crane: é uma gota que é arrancada do corpo e ali repousa sobre a superfície da face.

O que Brinkema deseja chamar a atenção na análise da lágrima no rosto de Marion Crane é insistir na sua exterioridade e na recusa de sua relação imediata com um estado emocional interior da personagem, que pode ser concluída a partir de um imperativo hermenêutico aliado à busca da representação. Uma lágrima é plena de ambiguidades, de suspensões e não deveria ser interpretada apenas como algo que é revelador de uma emoção pelas chaves mais fáceis do melodrama. A lágrima apresenta uma forma; ela é em si mesma um elemento formal, que prescinde de qualquer leitura interpretativa.

Uma vez que a lágrima é desvinculada da emoção, da expressão, da interioridade, dos sujeitos – mesmo da vida e da vitalidade –, ela é liberada de ser lida por estruturas exteriores que toma: a culminação última da lágrima colocada sob suspeita é a deiscência da lágrima de certa substância recuperável. A lágrima é liberada a ser uma esfera vítrea ou conta de plástico, uma série de curvas, uma teoria do tempo. Em outras palavras, essas pequenas impressionantes estrelas são dadas e tomadas como uma forma. E essa forma não é determinada ou determinável de antemão, não é parafraaseável ou resumível, essencial ou dada, não é imediatamente percebida (idem, p. 21).

Ao paralisar o rosto pela força afetiva da máscara – o olhar de Christine no filme de Franju e do duplo masculino estranho e ocultado que invade o casarão – e pela qualidade intensiva do retrato de Caravaggio – o olhar pictórico petrificado de Catarina –, as lágrimas escorridas na superfície da face de Pérola são formas com qualidades próprias, autônomas e, ao mesmo tempo, ambíguas e estranhas, por não conseguirem dar conta da interioridade do sujeito. Elas são atravessadas por afetos que, segundo Deleuze (2004, p. 144), “não têm a individualização das personagens e as coisas (...);

são singularidades que entram em conjunção virtual e constituem cada vez mais uma entidade complexa”.

As lágrimas são capazes de adquirir uma espécie de inumanidade a insistir em uma experiência do olhar que ameaça o visível ao impor o limite do apagamento do rosto no vazio. Há uma afetividade formal na lágrima, pensando o afeto também pelas palavras de Brinkema (2014, p. 24), como algo que “invoca força mais que transmissão, uma força que não tem de mover do sujeito ao objeto, mas pode se dobrar de volta, ricochetear, ampliar de maneira repetitiva”.

De que modo tais forças podem produzir novas zonas de intensidades e ser ampliadas por repetições sinistras de estranhezas inquietantes? O que há na potência espectral das imagens que está condenado a se repetir? Se o fantasma é “um momento congelado do tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra” (FELINTO, 2008, p. 21), *A Misteriosa Morte de Pérola* é um filme povoado por uma multiplicação intensiva de fantasmas? Como as repetições promovem deslocamentos temporais e perturbam a ordem visível das coisas?

4.4. Repetições sinistras

A segunda parte de *A Misteriosa Morte de Pérola* – “As Dobras da Morte” – elabora uma inversão ou deslocamento de quem pode explorar e ocupar os espaços. Na primeira parte – “Os Fantasmas da Solidão” –, Pérola habita o casarão e a figura masculina permanece no extracampo, seja com o rosto obliterado, seja por meio da transfiguração em seu duplo mascarado. Na segunda parte, quem habita a casa é a figura masculina e Pérola torna-se uma entidade mascarada, aprisionada nas imagens precárias de vídeo que ele registrou. A estrutura dramatúrgica e a decupagem do filme investem na elaboração rigorosa e exaustiva de repetições, seja de gestos, situações, espaços ou enquadramentos. As repetições operam similitudes, mas jamais retomam o mesmo. Elas apontam para algo que difere e se transforma entre uma parte e outra do filme.

Para compreender como se elabora a repetição em *A Misteriosa Morte de Pérola*, penso uma aproximação com o conceito de Deleuze da repetição pela diferença. A partir da hipótese de Henri Bergson da coexistência de tempos, Deleuze considera a repetição não como uma retomada do mesmo (tautologia) ou a reiteração da identidade, mas como “repetição de totalidades que coexistem em diferentes níveis ou graus”

(DELEUZE, 1988, p. 273). 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” (idem, p. 272). A coexistência de totalidades temporais que variam em níveis e graus por repetições que fluem e se refluem é o motor da articulação das imagens em *A Misteriosa Morte de Pérola*.

No início deste capítulo, aponte a primeira repetição do filme que se opera pela diferença: o plano de detalhe no olho de Pérola em momentos distintos. A primeira imagem é a do olho fechado de Pérola, no início do filme. A segunda imagem é a do olho aberto, no final do longa. Imagem do sonho e imagem da morte: duas experiências que variam em níveis e graus, mas coexistem no filme por meio do complexo jogo de abrir e fechar o olho, que analisamos na primeira parte deste capítulo.

Além da visão, outros sentidos são convocados ao longo da narrativa e também fazem proliferar repetições para ativar a coexistência de tempos distintos. A audição é estimulada pelos distúrbios sonoros recorrentes: a vibração dos passos abafados que ressoam fora de campo, o toque da campainha, o ranger das portas se abrindo e se fechando, o tilintar das chaves, o alarme do despertador, o tique-taque do pêndulo do relógio. Além deste apanhado de dispositivos sonoros, o filme convoca os sentidos do olfato e do tato, como operadores de repetições que inquietam o visível e abrem caminhos possíveis para a mistura de tempos distintos.

Quando a figura masculina entra no quarto de Pérola em “As Dobras da Morte”, ele concentra o olhar na cama descoberta, ultrapassa a evidência visível do objeto e consegue ver ali a colcha estampada (*Fig. 80*), em que Pérola descansou o corpo em “Os Fantasmas da Solidão” (*Fig. 79*). Pelo tato e pelo olfato, ele sente a presença ausente de Pérola, ou melhor, ele se conecta àquela colcha como um rastro, por meio de um ver que “só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Ele toca e cheira a colcha da cama, envolvido pelos vestígios da mulher que já não se encontra ali. Ele afunda o rosto, embriagado por aquele território afetivo.



Fig. 79: o descanso de Pérola



Fig. 80: ver a colcha

Aqui uma repetição de situação se forja – ambos deitam na mesma cama –, mas é uma aproximação dotada de distâncias – ele está ausente na primeira parte do filme, ela está ausente na segunda parte. A divisão do filme em duas partes já convoca obstáculos a serem transpostos, em que a captura do olhar irá estimular a experimentação tátil de superfícies portadoras de vazios. Outra repetição reforça a tatilidade na encenação do filme. Na primeira parte, Pérola apoia sua mão sobre a imagem pictórica de uma mulher que ela reproduz em desenho (*Fig. 81*). Na segunda, a figura masculina toca o piso de madeira, onde Pérola foi encontrada morta (*Fig. 82*).



Fig. 81: o apoio da mão



Fig. 82: o toque no piso

Aqui se elabora a repetição de um gesto: a mão espalmada em contato com uma superfície. A leveza da mão de Pérola abre conexão com o peso da mão da figura masculina. Diante da ausência do corpo de Pérola, as veias da mão dele pulsam em pressão contra o chão. 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. A imagem em que o ver é tocar age como “puro ataque, pura ferida visual” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 79). Ele também abre passagem para um instante doloroso que perturba: faz sangrar da mão de Pérola (*Fig. 83*) à mão da figura masculina (*Fig. 84*).

Corte e fluxo são indissociáveis, como é também para Deleuze e Guattari (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. 83: o sangue de Pérola



Fig. 84: o sangue na mão dele

Ver é tocar e perder. Didi-Huberman (1998, p. 115) pensa tal dialética como “operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, ‘vivo’ (...), da perda”. Pelo ritmo das diferentes repetições, o filme convoca diferentes travessias pelo contato com superfícies, que tornam possível o contágio e a circulação do desejo. Diferentes texturas operam como modos de interceptação, de bloqueio, de interdição: a cortina e a grade na porta são obstáculos entre o homem mascarado e Pérola (*Fig. 85*); a imagem videográfica do monitor da televisão é uma barreira entre a figura masculina e Pérola mascarada (*Fig. 86*).

Em “Os Fantasmas da Solidão”, Pérola não quer ver o estranho familiar: ela tranca as portas, fecha as janelas, cobre as frestas com cortinas. Após sucessivos pesadelos, ela abre a porta do casarão e vê a figura mascarada, em posição estática do lado de fora. Ela fecha a porta com respiração ofegante e repousa sua mão espalmada nas grades da porta, em um movimento lento que oscila entre a gestualidade de um “basta” e o de um “me entregue”. Em “As Dobras da Morte”, a figura masculina quer ver Pérola: dia após dia, ele filma repetidamente todos os cômodos vazios da casa, onde ela esteve; ele insiste em rever as imagens gravadas, até conseguir ver nelas a imagem de Pérola, que agora aparece mascarada. A mão espalmada da figura masculina sobre o

monitor é também acionada por um movimento lento, com uma gestualidade indiscernível entre um “te quero” e um “me entrego”.



Fig. 85: a mão na grade



Fig. 86: a mão na tela

A mão espalmada já está figurada no quadro *L'Oiseau Mort* (1759), de Jean-Baptiste Greuze, que aparece como uma das obras de arte colocadas nas paredes do casarão (Fig. 87). As duas mãos da menina na pintura gesticulam de modos distintos: uma das mãos toca um pássaro morto e a outra mão é colocada na altura do peito de forma retraída e espalmada. Há uma dialética entre os dois gestos da mão: o toque e o recuo. A angústia do ver produz não só a experiência do tocar, mas também de uma distância que nos faz ter medo de ultrapassar, como uma porta que “permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 232). Entregar-se à perda no instante mesmo em que o visível se agita pelo desaparecimento é abrir-se à estranheza da morte.



Fig. 87: a mão espalmada

A compulsão à repetição de imagens é intensificada em “As Dobras da Morte”, quando a figura masculina entra no casarão, monta a câmera de vídeo em cima de um tripé e começa a filmar todas as dependências da casa. Os enquadramentos são parecidos com os planos de “Os Fantasmas da Solidão”: a cabeceira da cama, o corredor, a escada que dá acesso à casa, a cozinha, a sala. As imagens passam de uma a outra, embaladas por um tema musical criado com teclado sintetizador, variando tons e ondulações sonoras. Quando as imagens se repetem no filme, a trilha musical se mantém, mas com outras distorções eletrônicas em tempos quebrados.

Ao rever as imagens filmadas em VHS, a figura masculina liga a televisão, que produz um ruído próximo ao de um videogame, como se assinalasse o início de um jogo em que somos convidados a participar. Em *loop* incessante, tais imagens em vídeo rompem a linearidade do tempo e instauram ambiguidades que são próprias dos fantasmas.

Se o fantasma é ruptura com o fluxo normal do tempo, ele também pode ser retorno ou repetição. Contrariando o descarte, ele volta para lembrar-nos daquilo que esquecemos, que pensávamos haver posto de lado. Como repetição, ele representa um momento que se reencena indefinidamente, uma imagem congelada ou uma fração do tempo (FELINTO, 2008, p. 50-51).

A reencenação dos espaços do casarão repetem imagens que são vistas de forma obsessiva e se tornam ameaçadoras pela sua própria experiência visual. Mas há algo de lúdico no momento em que as imagens se repetem em seu próprio ritmo cadenciado. A figura masculina olha fixamente para as imagens e sorri quando vê Pérola mascarada, com uma intensificação de seu riso monstruoso, aliado a uma respiração ofegante. Segundo a máxima de Didi-Huberman (1998, p. 86), é pelo riso que liberamos as imagens e, no filme de Guto Parente, o riso da figura masculina libera a imagem fantasmagórica de Pérola mascarada, que olha para a câmera, virando o rosto para frente sempre que sua imagem é capturada, como se retornasse o olhar para a figura masculina que a olha.

Em Freud, o retorno involuntário de uma situação pelo estranho familiar é ligado ao descentramento do eu, diante de uma “força demoníaca que nos impõe a ideia de algo fatídico, inescapável” (FREUD, 1990, p. 301). A compulsão à repetição não só está vinculada a um desejo que retorna, como também é associada à pulsão de morte,

segundo Freud. É onde se engendra o fenômeno do duplo em que o outro repetido se apresenta como “o estranho anunciador da morte” (idem, p. 294). A inquietante estranheza do duplo é, segundo o postulado freudiano, o “efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente” (idem, p. 309).

No final de “Os Fantasmas da Solidão”, Pérola encontra-se morta, com o rosto no chão, deitada em uma poça de sangue. Na sequência final de “As Dobras da Morte”; a figura masculina tomba com um golpe de faca no peito, lançado virtualmente pela imagem em vídeo da Pérola mascarada. O obstáculo entre ele e ela é ultrapassado; a relação-limite entre os dois se extrapola. Algo se desmesura na experiência do olhar e rompe a barreira entre sonho e morte. Presa como sinal de vídeo trêmulo, instável e acometida pelo mascaramento, Pérola torna-se um duplo da figura masculina, que ela mesma terá força para eliminar pelo retorno inquietante de sua própria imagem. Ela é um “duplo que nos ‘olha’ sempre de maneira ‘singular’ (...), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna ‘estranha’ (...) pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma ‘vida’ do objeto independente da nossa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229). Sua faca virtual ganha vida e golpeia a figura masculina, provocando seu tombamento e sua transfiguração no duplo mascarado.

Após o derradeiro golpe mortal, Pérola e a figura masculina dançam abraçados, em um plano que gira ao redor deles em 360°, com cores saturadas e difusas pelo alto desfoque. Eles giram de um lado e a câmera gira na direção contrária. A trilha musical começa com batida de tambor e efeitos de teclado sintetizador ao fundo, que se sustentam até o final, intercalado com melodia de violão, efeito de harpa com notas isoladas, trompete e pandeirola. O desfoque e a ralentação do plano junto com o movimento provocam rastros na imagem, dando a impressão de que as figuras são presenças evanescentes, prestes a desaparecer. No primeiro plano de *A Misteriosa Morte de Pérola*, as ondas do mar se agitam e quebram na praia. Ao final, as ondas se movimentam ao reverso. Começo e fim se confundem e o tempo nada mais é que emaranhado selvagem. O mundo todo se põe em movimento.

5. Leveza, morte e travessia em *Dia Branco* e *O Sol nos Meus Olhos*

Os passos de alguém correndo provocam ruído de rasgo, em meio a um fundo sonoro de vento. São passos que começam próximos da escuta em *off*, se distanciam e depois se aproximam. Enquanto é possível ouvir os passos, cinco fotografias com crianças são apresentadas uma após a outra. O som dos passos é interrompido pela respiração ofegante de um garoto, que conta de um até dez, para depois continuar os passos ligeiros. As fotografias parecem registros de momentos de descontração das crianças em situações de lazer: três deles estão ao lado de um adulto, um ao lado de outra criança e a única menina das fotos abraça um cachorro.

O que há em comum nas fotografias, que compõem a sequência de abertura do curta-metragem *Dia Branco* (2014), do paulista Thiago Ricarte? Em todas elas, as crianças estão sorrindo e olhando para a câmera. No terceiro capítulo da tese, abordo o olhar para a câmera como uma figura cinematográfica da ausência pela possibilidade de colocar em questão um interlocutor ausente ou de se endereçar para o vazio. Na própria imagem fotográfica, há também a marca de um vazio, de um vacilo ou de uma inquietude no olhar, como aquilo que Roland Barthes designa por *punctum*.

Derivada do verbo em latim *pungere* – picar, furar, perfurar –, a noção de *punctum* é algo de pungente na fotografia, um detalhe que seja capaz de cortar, ferir, atingir, “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46). Não é da ordem racional de interpretação e reflexão do observável codificado na imagem (a tautologia do que se vê, que Barthes nomeia de *studium*), mas uma espécie de campo cego no visível que o olhar não é capaz de capturar. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos” (idem, p. 16).

O *punctum* é um pequeno detalhe da imagem fotográfica que atravessa quem olha para ela e provoca uma agitação que fascina, “alguma coisa deu um estalo, (...) um pequeno abalo, um *satori*⁶¹, a passagem de um vazio” (idem, p.77). A aventura do *punctum* em Barthes pressupõe a produção do afeto como força que se desdobra pelas marcas ou pontuações sensíveis na fotografia: “o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irreduzível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria” (idem, p. 38). A imagem salta da simples tautologia e agita pequenos buracos, manchas, cortes,

⁶¹ *Satori* é um termo japonês budista, que tem a ver com despertar ou iluminação intensiva.

acazos que não são da esfera da visibilidade, mas “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (idem, p. 89).

Por mais que a reflexão barthesiana despreze o cinema em privilégio à fotografia com o argumento de que não é possível acrescentar nada a uma imagem em movimento contínuo⁶², penso que a dilatação do tempo em filmes como *Dia Branco* torna possível o *punctum* na imagem cinematográfica, deslocando do seu potencial exclusivo na imagem fotográfica, como desejava Barthes. Se o uso das fotografias no início do curta já aponta para uma relação com o tempo, os demais planos parecem produzir uma aproximação entre o *punctum* barthesiano e o que Didi-Huberman nomeia de sintoma na imagem.

O sintoma é um acontecimento irrefutável na imagem que atravessa o visível com seu choque único ou “entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26). Trata-se de uma operação de abertura misteriosa do olhar, que desloca o visível para a “pulsção de um acontecimento sempre singular, sempre fulgurante” (idem, p. 29). Os sintomas atingem o visível como rastros, estilhaços, marcas, que irão transfigurar a imediata visualidade da imagem.

Após assistir ao curta *Dia Branco*, sou instigada a retornar para a primeira fotografia da sequência inicial, porque há algo nela que me perturba em confronto com as demais imagens do filme. O garoto ali presente na foto não aparece em nenhum momento nos demais planos do filme. Todas as crianças das fotos posteriores são apresentadas ao longo da narrativa do curta. O que antes parecia claro ao olhar – a presença de um garoto na foto – se impõe como estranha lacuna a produzir um choque repentino, que me desarma quando sou levada a pousar mais uma vez meu olhar sobre a primeira fotografia (Fig. 88) de *Dia Branco*.

⁶² Em *A Câmera Clara* (1984), Barthes questiona se o cinema acrescenta à imagem: “Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao abri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua” (BARTHES, 1984, p. 85).



Fig. 88: a primeira fotografia

A duração do filme impõe cinco segundos de pausa na primeira imagem. Remeto à frase de Barthes de que a fotografia tem um potencial de “figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 1984, p. 54). Aquela primeira fotografia do curta *Dia Branco* inquieta o olhar por apresentar a figura de um garoto que desapareceu. Em comparação com as demais fotos da sequência, o corpo do menino é o único que aparece por inteiro. A superfície azul do céu é imponente e preenche o fundo do quadro, bem distante da aparição tímida do céu na penúltima foto, encolhido e sufocado no canto direito da imagem e encoberto pelos fios de alta tensão do poste e pelo muro da casa.

O que me chama a atenção na fotografia não é apenas a amplitude do céu, mas o pé suspenso do garoto. Aquela suspensão do pé produz um abalo no meu olhar. É um pequeno detalhe que me suscita um mistério, um *punctum* na imagem capaz de fazer com que eu perceba um paradoxo: como é possível ter a sensação de um garoto flutuando em meio à imensidão azul celeste, se ele está visivelmente sentado? É o que consigo acrescentar na imagem como uma fulguração⁶³: uma espécie de leveza aérea, de flutuação, de esvoaçar. O que é da ordem da presença – o garoto sentado – não é capaz de repousar meu olhar, porque ele é inquietado pela suspensão do pé do garoto que me olha. Acabo com todas as minhas certezas diante do visível e agora posso sonhar com esta imagem.

⁶³ Barthes acrescenta que o *punctum* como detalhe “trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer” (BARTHES, 1984, p. 77).

5.1. Sonhar com nuvens

Uma massa informe branca invade o céu nessa mesma imagem. São nuvens suspensas como rajadas que se amalgamam no azul. Para Gaston Bachelard (1990), há algo no céu que escapa qualquer tentativa de materialização, quanto mais buscamos onirizá-lo. Na poesia, corre-se o risco de materializar demais o céu azul e torná-lo excessivamente duro, pungente, cru, compacto, ardente, brilhante. “Tonaliza-se o azul do céu, fazendo-o ‘vibrar’ como um cristal sonoro, quando o que existe, para as almas verdadeiramente aéreas, é só a tonalidade do sopro” (BACHELARD, 1990, p. 164). Ao longo da duração de *Dia Branco*, o som de vento persiste em todos os planos, com intensidades distintas de acordo com cada cena. O potencial aéreo do céu será modulado pela musicalidade do sopro do vento.

Para Aumont, o céu nas imagens de cinema costuma estar associado à luz. “Ele [o céu] é o lugar do sol, quando não é ele mesmo um ver luminoso paradisíaco” (AUMONT, 2012, p. 141). Há luminosidade solar no céu azul (*Fig. 89*) do primeiro plano em movimento, que se segue à passagem das fotografias da sequência inicial do filme. A dinâmica de desmaterialização a qual se refere Bachelard parece se impor ativamente na coloração do céu como uma marca aérea: um azul bem claro, quase pálido. “O azul do céu é aéreo quando sonhado como uma cor que empalidece um pouco, como uma palidez que deseja a finura, uma finura que se imagina vir abrandar-se sob os dedos como uma tela fina” (BACHELARD, 1990, p. 165). O azul claro preenche o plano como uma tela fina, que parece a princípio reivindicar ao espectador a estabilidade do seu olhar, como se preservasse uma espécie de atenção primeira exigida pela fotografia – uma imagem fixa.

No entanto, um movimento estranho e inusitado acontece no mesmo plano: algumas nuvens entram lentamente no canto superior esquerdo da imagem (*Fig. 90*). É preciso, então, considerar o que antes era céu imóvel como “um líquido fluente, que se anima com a menor nuvem” (idem, p. 163). Estaria a câmera se movendo em direção às nuvens ou são as nuvens que se movem em direção ao enquadramento? Não há como ter certeza do que se move no plano, mas o que se abre ao olhar é a fluidez do movimento.

Aumont acrescenta que o céu diurno evacua a presença de qualquer objeto perceptivo e resiste à figuração, “porque ele não oferece alguma prisão à estruturação do espaço, nem a menor aparência de solidez, como a atmosfera que é transparente e invisível” (AUMONT, 2012, p. 143). Ao construir um plano do céu, não há uma referência espacial definida, que possa me levar a concluir o que se movimenta, se são as nuvens ou se é a própria câmera.



Fig. 89: céu azul



Fig. 90: céu com nuvens

As nuvens são dotadas de um potencial de figurabilidade, por suas formas instáveis, leves e flutuantes. Elas aparecem e desaparecem, fazem e se refazem, mudam de cor. São enigmas sustentados pela metamorfose de seus contornos. Na história do cinema, o céu e as nuvens são geralmente relegados a elementos secundários de um plano, como se fossem apenas o fundo ou a parte superior da imagem. *Dia Branco* aponta para um céu com nuvens e, a partir dessa escolha, busca dar privilégio a um olhar para o alto ou empreender uma espécie de “fuga do olhar”, segundo as palavras de Dominique Païni (2010), quando pensa sobre a atração das nuvens no cinema.

Olhar para o ar, se escapar ‘em direção ao alto’, (...), elevar os olhos ao céu (ainda que esta última ascensão ótica possa ser motivada igualmente por indignação ou resignação...), seguir o curso das nuvens, são as expressões acordadas para designar a fuga do olhar e a dissolução da atenção em que o tédio ganha (PAÏNI, 2010, p. 9).

Discordo de Païni quando ele considera a fuga do olhar para o céu como a “afirmação necessária do tédio”. Em *Dia Branco*, as brincadeiras das crianças em cima de uma pedreira não parecem ser estratégias para administrar o tédio. Os jogos infantis não se servem de aparatos tecnológicos sofisticados – a não ser o celular com sua câmera fotográfica –, mas eles encontram ritmo próprio na relação com o espaço. O

ambiente de um céu com nuvens produz algo mais próximo do “devaneio sem responsabilidade”, expressão de Bachelard que o próprio Païni se apropria para considerar como oposto ao processo identificatório dos personagens dentro do cinema narrativo: “Dito de outra forma, um devaneio sem responsabilidade que ‘carrega por direito’ o movimento das imagens: mobilidade das nuvens na mobilidade das imagens” (idem, p. 14).

Dia Branco produz uma dialética entre a imobilidade e a mobilidade: planos fixos alternados com planos com panorâmicas, a paisagem estática da pedreira a compor com as nuvens que passam no céu, corpos parados em contraste aos corpos em movimento. Na cena em que se vê pela primeira vez o garoto que conta até dez – e que, posteriormente, descobrimos ser chamado de Fernandinho –, ele está com o corpo deitado em primeiro plano e as mãos a tapar os olhos. Ele termina de contar rapidamente, levanta-se e corre em direção à outra ponta da pedreira para depois voltar ao mesmo ponto, onde se deita novamente e retoma a contagem. Um corpo de uma criança que repousa, põe-se a contar até dez e depois se coloca novamente em movimento intensivo.

O impulso rítmico da repetição da ação de Fernandinho produz um deslocamento no olhar diante da imagem, que começa na presença imponente do garoto deitado, próximo à câmera (*Fig. 91*); altera-se com a possibilidade de seu próprio desaparecimento, enquanto o corpo vai se distanciando do quadro (*Fig. 92*), até novamente reaparecer grandioso no mesmo ponto de antes. Fernandinho parte e retorna depressa, entretido por um movimento de vai e vem, que me faz lembrar o jogo de um carretel, descrito por Didi-Huberman, como operador de uma dialética visual própria do olhar de uma criança sozinha.



Fig. 91: corpo próximo



Fig. 92: corpo distante

O carretel joga porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque pode de repente perder toda a sua aura para a criança e passar assim à inexistência total. Ele é frágil, ele é quase. Num certo sentido, é sublime. Sua energética é formidável, mas está ligada a muito pouco, pois pode morrer a qualquer momento, ele que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 81).

A suspensão do pé do garoto da primeira foto – um garoto que não vai mais aparecer ao longo do filme –, as nuvens que atravessam o céu e logo depois se dissipam, Fernandinho a se aproximar e se afastar do plano: é uma tríade de figuras a dimensionar uma trama do visível suportada pela perda, pela ausência. São marcas de um devaneio aéreo que irão se potencializar com o som do vento e com os inúmeros planos do céu, seja ele no tom azul claro, ou encoberto por um nevoeiro, ou cinzento em anúncio a uma neblina. “Acreditamos contemplar o céu azul. De súbito, é o céu azul que nos contempla” (BACHELARD, 1990, p. 168). Olhar para o céu é também ser olhado por ele, quando o visível é marcado pela perda. A primeira criança morreu e as demais que permaneceram vivas são tocadas por este desaparecimento. Elas também são frágeis, colocadas em movimento diante do luto e também são olhadas pela perda.

A luz do sol é refletida na superfície do corpo de Fernandinho: há pontos luminosos brancos que brilham nos joelhos, nos cotovelos, nas mãos e no visor do relógio. Os raios de luz também se refletem na superfície da pedreira. As cintilações das luzes ofuscam os contornos da concretude dos corpos, dotam suas figuras de uma fluidez imprevista. É o *punctum* na imagem que me atinge como uma marca, mas tais cintilações no corpo do garoto logo irão desaparecer com seu movimento e, mais uma vez, reaparece quando ele repousa sobre a pedreira.

O plano seguinte apresenta três quartos do enquadramento invadidos pela pedreira e Fernandinho a correr na superfície, da direita para esquerda, da esquerda para a direita, em um horizonte com um céu quase totalmente branco. A intensidade da brancura se impõe na parte superior do quadro, engolindo os contornos do garoto (*Fig. 93*), cuja figura se transforma em rastro. A transfiguração do corpo de Fernandinho é ampliada no plano que irá se seguir (*Fig. 94*), quando a câmera também se coloca em movimento atrás do garoto que já está correndo, acompanhando seu movimento ligeiro e produzindo uma imagem que é puro rastro a nos atingir como um choque paradoxal.



Fig. 93: a intensidade da brancura do céu



Fig. 94: o rastro do garoto

É uma imagem paradoxal, na medida em que, ao mesmo tempo em que ainda há a presença do garoto, sua transfiguração pelo movimento – do corpo e da câmera – evoca uma misteriosa evanescência. O que é possível ver são partes de seu corpo – por vezes, só a cabeça; outras vezes, só o tronco – rasurando a imagem e se desdobrando em outras formas pelo descontrole do foco da câmera e invadidas pelo branco intenso da luz e das nuvens que vão impregnando o enquadramento e fazendo o corpo desaparecer.

A intensidade da brancura em uma imagem “é o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta. Não é o signo articulado, não é legível como tal. Simplesmente se dá” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26). O plano dura apenas cinco segundos e o ruído dos passos do garoto na pedreira se mistura ao som amplificado do vento, com volume mais forte em comparação com os planos anteriores. A intensidade da luz diante da câmera produz pequenos *flares*, que se formam e se desfazem de acordo com o movimento.

Pela intempestividade do movimento que altera a aparência do garoto como um rastro, tal plano inventa uma imagem como rasgadura, como bem lembra Didi-Huberman (2013), quando se rompe, se rasga, se abre uma falha na caixa de representação. É uma imagem que “só vai se impor aqui pela força da omissão ou da supressão de que é, estritamente falando, o vestígio: ou seja, a única sobrevivência é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento. Um operador visual de desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 194). Imagem com vestígios, marcas, rastros, que burlam qualquer tentativa de saber a partir de sua evidência visível e que apresentam um universo flutuante, impreciso, intempestivo.

Nos planos seguintes, o curta lança mão do extracampo ou do fora de campo como uma estratégia formal para enfatizar forças que estão fora do enquadramento e

potencializar a sensação de perda, de desaparecimento. Outro garoto – o Zé – aparece de costas, mirando para o horizonte. Há uma recusa do olhar para o rosto do personagem e uma inclinação do olhar em direção ao que o personagem está olhando: a câmera é frontal, posicionada atrás de Zé, que aparece no centro do quadro e olha para a imensidão do céu azul no alto da pedreira. O menino olha para a esquerda – o que nos faz imaginar alguém no fora de campo – e começa o primeiro diálogo do filme, em torno da procura de Getúlio – o nome do garoto que desapareceu e que supomos ser o mesmo garoto da fotografia inicial do curta. Zé explica que outro personagem – Tião – bateu na sua casa de manhã cedo, perguntando se Getúlio tinha dormido lá. O garoto continua:

A minha mãe entrou brava no meu quarto, querendo me bater, pensando que o Getúlio tinha ido dormir lá escondido de novo, sem avisar o pai dele. Mas ela viu que não tinha ninguém e foi avisar pro Tião. Aí falei pra ela que a última vez que tinha visto o Getúlio fazia uns três, quatro dias. A última vez foi na pelada que teve aqui, até que a bola furou⁶⁴.

Fernandinho aparece no plano (*Fig. 95*), mas só podemos ver seu corpo da cintura para baixo, com a mesma blusa, short e relógio. Ele pede ao Zé para tirar uma foto dele com o celular. Após o clique do aparelho, Fernandinho se afasta do garoto (*Fig. 96*) e caminha à direita do plano até sair de quadro. O outro garoto continua a falar, explicando que o corpo de Getúlio foi encontrado no IML. A câmera faz uma panorâmica para a direita até reenquadrar Fernandinho, que está no fundo da imagem, com a mão suspensa para cima a apontar o celular em direção ao céu, buscando sem muito sucesso o sinal do dispositivo eletrônico.



Fig. 95: o corpo parcial



Fig. 96: o corpo a sair do quadro

⁶⁴ Citação de diálogo do filme *Dia Branco* (2014), de Thiago Ricarte.

Uma mão aparece à esquerda do plano e empurra ligeiramente o braço de Zé. Ele balbucia algo e, pouco tempo depois, a terceira voz – a de Irak, que está fora de campo – irrompe o breve silêncio com uma pergunta direcionada a Fernandinho sobre o preço que a mãe dele pagou pelo celular. Enquanto os diálogos acontecem entre as três vozes, Fernandinho continua a caminhar pelo espaço, seu corpo desaparece por trás do corpo de Zé, depois reaparece no percurso da caminhada. A terceira voz pede para Fernandinho tirar uma foto. É quando Irak surge no enquadramento, ao se aproximar do corpo de Zé, ambos de costas para a cena e olhando em direção a Fernandinho, em prontidão para o gesto fotográfico.

Detenho-me por um instante no modo como a câmera se desloca ao longo do plano-sequência, a partir do movimento dos personagens na cena. Ela não acompanha de imediato Fernandinho, quando este sai do quadro. O movimento suave para a direita só começa depois que Zé revela que o corpo de Getúlio foi encontrado no IML. Sabe-se agora que o menino que desapareceu está morto e seu cadáver encontra-se em um bairro distante daquele lugar. A câmera produz um deslocamento até colocar novamente Fernandinho em campo, ao fundo direito da imagem com um leve desfoque. Ele caminha para o centro, continua à esquerda e a câmera acompanha seu movimento até ele se sentar na pedreira. Quando Fernandinho é convocado a tirar uma foto dos outros dois garotos, a câmera ricocheteia levemente para a esquerda até enquadrar Irak, também de costas, ao lado de Zé.

O movimento da câmera é tão lento e sutil quanto a passagem de uma nuvem no céu. O procedimento formal das tomadas dos planos alterna entre a imobilidade de um quadro fixo e o movimento com panorâmicas ralentadas. É um posicionamento de câmera que joga com o que permanece dentro do quadro e com o que está fora dele, que é envolvido pela lentidão e pelo vagar, próximo à embriaguez dinâmica da fluidez etérea das nuvens, descrita por Bachelard: “A nuvem, movimento vagaroso e redondo, movimento branco, movimento que se escoia sem rumor, acorda em nós uma vida de imaginação mole, redonda, descorada, silenciosa, flocosa” (BACHELARD, 1990, p. 194). Os corpos das crianças parecem moles e vagantes, em contraste com a dureza da pedreira. O cabelo de Zé balança com o vento.

O plano-sequência continua após o clique fotográfico do celular de Fernandinho com o som longínquo de uma roda de capoeira. Depois de uma breve pausa no diálogo, Irak chama Fernandinho para os dois brincarem sozinhos de capoeira,

mas a ação da dupla se desenvolve no extracampo. O plano insiste em mostrar as costas de Zé, que observa os dois amigos. É possível escutar ruídos de passos, talvez de Fernandinho e Irak no fora de campo, junto com o som de fundo da capoeira. Zé faz troça com os gestos dos dois amigos. Ele se levanta e se aproxima dos dois. A câmera movimenta-se levemente para a esquerda e os corpos dos três garotos agora aparecem por inteiro, compondo um plano de conjunto, com um fundo azul celeste com nuvens. Zé, Irak e Fernandinho brincam de pular sobre as costas uns dos outros. Zé quebra um ovo na cabeça de Fernandinho, em comemoração ao aniversário dele. Fernandinho fica chateado e se afasta dos amigos, até sair do enquadramento.

O que acontece até o final da sequência amplia o jogo com o fora de campo e, mesmo dispondo a revelá-lo, tudo o que se apresenta a ver é remetido a uma perda. Zé pergunta onde está a igreja e Irak aponta o braço para o lado direito do plano. Os dois apontam para a paisagem, buscando indicações para onde ver (*Fig. 97*). A câmera vai se deslocando lentamente para a esquerda, em uma panorâmica que instaura a inquietude de um apontamento para o vazio (*Fig. 98*).



Fig. 97: apontar para o vazio



Fig. 98: a inquietude do vazio

Do alto de uma pedreira, é difícil ver o que está lá embaixo na cidade e, mais ainda, o céu está envolvido pela densidade de uma névoa, que torna a paisagem opaca. Não é mais aquele azul celeste claro da abertura do filme, mas um azul esmaecido que engole o plano por inteiro durante 50 segundos de panorâmica. A igreja é uma imagem impossível de ver; ela não se encontra apreensível na trama do visível. Não há muito o que ver na paisagem, mas o filme deixa-se perder pelo olhar para um céu esmaecido. Eis o paradigma do espaço na abertura de uma distância pela forma espaço-temporal do sentir, tal como compreende Didi-Huberman:

Por isso o espaço – no sentido radical que essa palavra agora adquire – não se dá deixando-se medir, objetivando-se. O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. (...) O espaço sempre é mais além, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece aí. Quer dizer simplesmente que ele é uma ‘trama singular de espaço e de tempo’ (...). Ele já nos é em si mesmo um elemento de desejo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 164).

A interação entre os garotos é abandonada a favor do espaço. A narrativa parece se esvaír pela distância ótica que a paisagem impõe e que se converte em uma capacidade tátil ou háptica da imagem. Não é possível ver por meio do céu, mas somos tocados por esse céu que preenche o plano por inteiro. Há um jogo entre o que está próximo (o inevitável de um céu, dado concretamente como evidência visual) e o longínquo (o sentir de uma perda, de um desaparecimento na ordem deste visível).

5.2. O lenço e a fabulação da leveza

Na cena seguinte, quatro jovens tiram fotografias de si mesmos com um *tablet*, sentados do outro lado da pedreira. Em *off*, Zé e Irak conversam sobre uma luta qualquer vista na televisão e, logo depois, eles falam sobre os jovens que estão se fotografando. Até então, o que aparentava ser um plano qualquer do filme torna-se o ponto de vista de Zé e Irak. O diálogo termina em outro plano, que apresenta o rosto dos dois personagens de frente para a câmera pela primeira vez.

Um silêncio se impõe entre eles. Algo chama a atenção do olhar de Zé. É provável que o novo ponto de vista dele seja a imagem do lenço amarelo, preso no galho de uma árvore (*Fig. 99*). É um plano que dura cinco segundos a mostrar um objeto tão frágil e leve quanto as folhas, que balançam com a força do vento. O lenço encontra-se no centro do quadro e o amarelo do tecido se destaca mediante a predominância do verde das folhas da árvore.

Eis a beleza do vento que sopra nas árvores, que me faz lembrar tanto a frase de D.W. Griffith sobre a invenção do cinema, quanto o movimento dos lençóis no varal em *Ordet* (1955), de Carl Theodor Dreyer – ambas as experiências descritas por Nelson Brissac Peixoto no início de seu texto sobre o cinema capaz de produzir o impensável, de ver o indiscernível. “Algo que não se mostra de imediato a todos os olhos, que não se deixa facilmente retratar. Um esplendor que, entretanto, acabaria

desaparecendo – talvez para sempre – dos filmes” (PEIXOTO, 1992, p. 301). Talvez seja raro encontrar em filmes brasileiros contemporâneos uma sucessão de planos que sustentam a força do vento como faz *Dia Branco*.



Fig. 99: o lenço na árvore

Pela dinâmica do invisível que age na concretude das coisas, como o vento que produz movimento, as presenças ganham formas esvoaçantes: os cabelos dos garotos se agitam, as folhas da árvore sacodem, o lenço amarelo tremula, as nuvens se dissipam. A imagem do lenço pendurado no galho da árvore irá retornar em outras duas sequências de *Dia Branco*. Na primeira (*Fig. 100*), é retomada como ponto de vista de Fernandinho, mas em plano mais aproximado que o anterior e com o lenço à direita do enquadramento. Na segunda (*Fig. 101*), também parece ser outro ponto de vista, mas agora de Irak e Lucimara – uma garota que aparece quase no final da narrativa e que também está presente nas fotografias da sequência inicial do filme.

O objeto é o mesmo, mas há mudança de enquadramento de um plano a outro. Os pontos de vistas são diferentes, tanto pelas posições distintas dos personagens no espaço, quanto pela singularidade do olhar de cada um. A intensidade das cores também muda em cada plano: do mais escuro, ao mais claro, até o mais esmaecido pelo nublado.



Fig. 100: outro plano do lenço



Fig. 101: o lenço na brincadeira

Zé e Fernandinho tocam o lenço, dentro de um jogo de corrida, que é explicado por Irak: “O primeiro que encosta na fitinha e volta, ganha”⁶⁵. A cena retoma a brincadeira de Fernandinho no início do curta, quando ele corria de um ponto a outro do espaço, como jogo de carretel em que nada se ganha. “Não entendo esse jogo tonto de vocês”, diz Lucimara, que pergunta a Irak o que os garotos ganham com a brincadeira. “Nada. Só ganha. E cada dia, um de nós quatro escolhe onde a fitinha vai ficar”, explica Irak. Aquele pano amarelo suspenso no galho de uma árvore é um objeto que povoa a solidão daquelas crianças, que procuram se entreter juntas no alto de uma pedreira. Não há o que ganhar com a brincadeira, mas ela é uma forma de modulação do tempo pelo ritmo repetitivo de ir e voltar.

O lenço está desgastado e já está ali há um tempo. É provável que tenha mudado de lugar várias vezes. Nesta recolocação do objeto, ele se altera, se transforma, é colocado em desconstrução ao longo do tempo. Como uma boneca nas mãos de uma criança, aquele lenço também sofre mudanças, ou seja, “subsistirá como resto assassinado do desejo da criança” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 83). Pelos sucessivos toques bruscos dos garotos no incessante ritual de ir e voltar, o lenço será despedaçado: “sua visualidade tornando-se de repente o espedaçamento de seu aspecto visível, seu dilaceramento agressivo, sua desfiguração corporal” (idem, p. 83).

Aquele lenço preso no galho permanece em suspensão e balança com o sopro do vento. Isso me remete ao pé suspenso de Getúlio na primeira fotografia de *Dia Branco*. Nas duas imagens, o visível é suportado pela perda: Getúlio desapareceu, o lenço também está desaparecendo. A suspensão é uma obra da perda e, ainda assim, há algo que resta, mas o desaparecimento não se desdobra em um peso. É uma ausência que subverte as presenças concretas no mundo, que nos arranca da visibilidade evidente

⁶⁵ Citação da fala de Irak do filme *Dia Branco* (2014), de Thiago Ricarte.

da superfície das coisas, para a sensação de que algo se perdeu e que nos coloca em um estado de suspensão, de força aérea, em que o vento e o céu contribuem para essa espécie de fabulação da leveza.

Ao ser convocada em *Dia Branco*, a leveza abraça um destino, uma procura, como pontua Denilson Lopes no texto *Elogio da Leveza* (2007), ao tratar da relação das imagens com a leveza. É algo que sempre escapa e não é fácil de definir, mas que Denilson chama de uma espécie de “sublime no banal, um sublime em tom menor traduzido em um mergulho no esquecimento, memória evanescente, recusa do ressentimento, renascimento no devaneio, o sonho tornado leve” (LOPES, 2007, p. 71-72). Diferente de Ítalo Calvino (1997, p. 19), que não vê escapes para os sonhos nas imagens da leveza, penso que a fabulação da leveza em *Dia Branco* pode estar próxima do estado onírico na relação com o mundo, como compreende Bachelard. É uma maneira de subtrair o peso, quando o olhar é tocado pela perda.

A própria dinâmica do espaço em *Dia Branco* é a composição entre a pedreira (dura, áspera) e o céu (leve, aéreo). É diante do peso – a morte de um amigo – que é preciso continuar a ser leve. Não se está fugindo da concretude do mundo: os garotos estão ali caminhando sobre a pedreira. No entanto, olhar para o céu parece se abrir ao mistério. Em uma sequência, o céu é visto através da lente da câmera de celular de Fernandinho. É um plano instável, pelo modo como a criança manipula a câmera. Ele clica várias vezes, como se estivesse fazendo fotografias dos espaços por onde aponta o celular. Mas o plano do filme não se congela, não se paralisa a cada clique. O plano se mantém contínuo, sem pausas, modulado pela instabilidade do movimento. A câmera do celular gira e, por alguns instantes, o que se torna visível é a imagem invertida do céu (*Fig. 102*). O olhar se desloca com a inversão da espacialidade do céu.

Enquanto Dominique Païni (2010, p. 13) percebe que o cinema costuma tratar o céu como elemento secundário ao relegá-lo à parte superior da imagem, *Dia Branco* produz um gesto de inversão do céu, capaz de reposicionar o olhar e de produzir um estado de suspensão. Tal estado se mantém no plano seguinte, em que é possível ver os dois braços de Fernandinho, levantados em direção ao alto e apontando o celular para o céu (*Fig. 103*). O fundo da imagem é a superfície da pedreira. A posição do céu é invertida. Os braços ficam suspensos.



Fig. 102: o céu invertido



Fig. 103: mãos em direção ao céu

De todos os personagens do curta, Fernandinho me parece ser o mais afeito à leveza e ao deslumbramento diante do mundo. É a criança que corre de um lado para o outro, que mantém o corpo em constante inquietude de deslocamento, que suspende os braços para o céu, que fotografa aquilo que vê. Sua curiosidade é intensa, solar, encantada com o mistério de tudo o que paira no entorno, não só uma curiosidade infantil, mas também próxima da figura “do viajante, do anjo, esses mensageiros da leveza no nosso mundo. Sem saber o que virá, mas buscar a força do presente, das coisas do mundo” (LOPES: 2007, p. 75).

5.3. Neblina e céu com sombras

Em determinado trecho de *Dia Branco*, o céu azul claro e límpido desaparece. O que é possível ver é um céu com sombras. Em um plano *plongée*, os três amigos estão deitados sobre a pedreira (Fig. 104). Todos eles estão com os corpos cobertos por casacos. A imagem parece mais escura que as anteriores. Zé e Irak estão com os olhos vagos, levemente adormecidos. Fernandinho está distraído com o celular na mão e, logo em seguida, olha para o céu. Um plano de quinze segundos mostra o céu (Fig. 105), agora bem acinzentado, com nuvens a atravessar em frente ao sol, que se assemelha a uma esfera branca. Tal imagem do céu provoca um estranhamento, porque se trata de um céu com sombras filmado de dia.



Fig. 104: olhar para o céu



Fig. 105: o céu acinzentado

As nuvens neste plano de *Dia Branco* parecem espumas esvoaçantes cinzas a embotar a visibilidade do sol, que forma uma pequena bola branca no lado esquerdo da imagem. Aumont considera que o estranhamento de um céu sombreado em plena luz do dia é capaz de agregar ao cinema um potencial de figurabilidade. O céu com sombras acentua forças sinistras pela ênfase do cinza como uma cor indecisa, intermediária entre o branco e o negro, entre a luz do sol e o escuro da neblina.

O céu figurado sombra não é nem documentário, nem simbólico: ele é a afirmação de um poder, aquele da figura. Ao ter ao mesmo tempo a representação do céu e a figuração da sombra, é um oxímoro visual, um impossível aliado do princípio luminoso e do princípio sombreado (AUMONT, 2012, p. 144).

Ao mesmo tempo em que vemos a imagem do céu com sombras, escutamos a voz em *off* de Fernandinho a dizer que a neblina está chegando. O som do vento é intensificado, mas outros ruídos quase imperceptíveis são integrados ao desenho sonoro: um estranho som de ondas se quebrando no mar e de mergulho em água. A leveza do céu e das nuvens na imagem alia-se à leveza da flutuação aquática no som.

A neblina em *Dia Branco* me remete a algumas reflexões da artista visual Brígida Baltar em torno da sua performance de coletar neblinas para o projeto *Umidades*⁶⁶. Para Baltar, buscar a neblina era procurar algo entre ela e as coisas, jamais chegar até elas, mas antes estar disposta a um encontro com o mistério, com algo que não será apreendido por completo. “Acho que essa ação diz do imprevisível, dos acasos, do que não se sabe. (...) quando você chega perto da neblina, ela não está mais lá (pelo menos não tão densa), mas mais adiante” (BALTAR, 2001, p. 62).

⁶⁶ O projeto *Umidades* foi desenvolvido por Brígida Baltar, entre 1994 e 2001, quando ela coletou, em recipientes de vidro, elementos naturais, transitórios e efêmeros, como a neblina, o orvalho e a maresia, em excursões que realizou à Serra das Araras e à Serra dos Órgãos, no Rio de Janeiro.

A imagem posterior ao céu cinza em *Dia Branco* é um plano de conjunto dos três amigos na pedreira, agasalhados com casacos (Fig. 106). É uma imagem marcada pela intensidade da neblina, que se interpõe diante da visibilidade dos corpos dos garotos, como uma névoa branca que preenche o espaço. A neblina produz o que Baltar chama de “oposto da exatidão”: “uma espécie de ar branco que revela ou não, e a paisagem nunca é a mesma, ela desfaz montanhas e desfoca horizontes – tem um ar meio enigmático” (idem, p. 63). Volta-se ao plano do céu (Fig. 107) e o sol agora está praticamente encoberto pelas nuvens cinzas que pairam pela extensão do céu. O cinza é amalgamado por um tom azulado escuro e o vento de ambos os planos produz leves uivos.



Fig. 106: a névoa branca

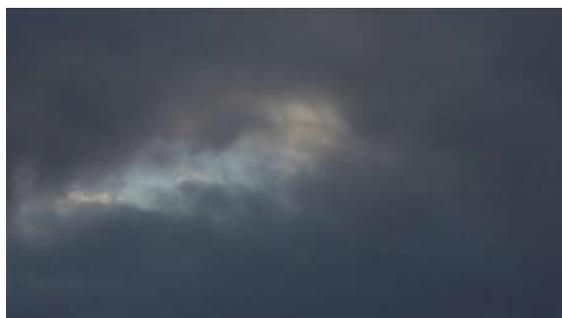


Fig. 107: nuvens cinzas encobrem o céu

Encontrar-se em meio a uma paisagem nebulosa é permitir uma entrega de si ao desconhecido, ao imprevisível. No entanto, por mais que a neblina em *Dia Branco* de algum modo possa se relacionar à sensação enigmática da perda, do desaparecimento do amigo, não há sons de trovoadas que possam anunciar a chegada de uma tempestade. Getúlio está morto, já não está mais entre seus amigos, mas os garotos continuam a brincar na pedreira. A neblina é passageira, pontual, como as sombras das nuvens que se arrastam na superfície da pedreira no plano seguinte, como as sombras dos garotos que caminham por ali. Como bem lembra Païni, “uma nuvem está para a paisagem como uma sombra está para os corpos e às coisas” (PAÏNI, 2010, p. 19). Nuvens e sombras são passageiras, transitórias, inconstantes, suscetíveis a aparecimentos e desaparecimentos.

Lucimara questiona a Irak o motivo de ele não ter ido à missa de sétimo dia de Getúlio. “É aniversário do Fernandinho”, diz Irak. A ausência na cerimônia é justificada em prol da celebração da vida de um amigo. Busca-se a leveza como reação

ao peso da vida, da seriedade do luto. A vida continua, apesar do desaparecimento do amigo. “Tinha muita gente?” – é a pergunta de Irak à Lucimara, sobre quem compareceu à missa. Ele repete a questão, da mesma forma que afirmou duas vezes não ter ido por ser o aniversário de Fernandinho. Irak diz não entender por qual razão estariam realizando uma missa de sétimo dia se já havia passado oito dias.

A dúvida em relação à missa aponta para uma recusa ao mundo enlutado dos adultos, que choram a morte em velórios e enterros. Retomo Ítalo Calvino que afirma ser necessário sobrelevar “o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza” (CALVINO, 1997, p. 24). Mesmo com a morte de Getúlio, os garotos não deixam de se encontrar no alto da pedreira, como parecem fazer há muito tempo. Não existe brecha para o peso do luto, mas para a melancolia, que nas palavras de Calvino é uma “tristeza que se tornou leve” (idem, p. 32).

Na sequência final de *Dia Branco*, as quatro crianças encontram-se sentadas na pedreira, provavelmente olhando para o horizonte ainda com uma neblina suave. Enquanto ficam cabisbaixos, Fernandinho joga algumas pedrinhas nos colegas, tira o celular do bolso e motiva todos aos amigos a fotografarem uns aos outros. O penúltimo plano mostra um céu com nuvens cinzentas e densas que passam rápido, sem a mesma lentidão dos planos anteriores de céu.



Fig. 108: olhar para nós

O filme termina com a imagem do horizonte da cidade vista do alto da pedreira, em que Lucimara aparece ali, de frente para a câmara, com o celular na mão que produz um clique (*Fig. 108*). Ao olhar para a câmara, o que se desencadeia é uma dubiedade: ela pode apenas estar fotografando os amigos, mas ao mesmo tempo ela olha

para nós espectadores. Como alguém que assiste ao filme, também olho insistentemente para Lucimara e não sei nomear o que me perturba nesse olhar.

Meus olhos vagam entre o cabelo dela que balança com o vento, seu sorriso discreto que logo cede lugar ao semblante sério e o amarelo das unhas. São detalhes que provocam em mim o efeito do *punctum* barthesiano, próximo ao efeito de um raio que flutua. “O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e, no entanto, aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio” (BARTHES, 1984, p. 83).

Ainda escuto o ruído do vento, quando ao ser olhada por Lucimara, me percebo incluída dentro da brincadeira de registro fotográfico daquelas crianças. O espectador de *Dia Branco* faz parte da história do filme, como se fosse colocado ao lado daqueles amigos e também fosse convocado a ser tocado pela perda, pelo desaparecimento.

5.4. Casa e silêncio

Se, em *Dia Branco*, a morte de Getúlio não imobiliza seus amigos que permanecem a celebrar a vida pelo que ainda resta de possível nela, o longa-metragem *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon, também se serve da mesma estratégia, mas propõe alçar voo mais alto ao deslocar o protagonista de sua zona de conforto e conduzi-lo a uma abertura para o mundo e a possibilidade de aproximação com o outro. A morte da mulher é tanto a questão central da narrativa, quanto o ponto de partida para a possibilidade de se conectar a outros lugares, tempos e modos de vida, por meio da travessia e do encontro.

A dramaturgia de *O Sol nos Meus Olhos* alinha-se ao gênero *road movie*, que possui uma extensa e longa tradição cinematográfica, em especial do cinema norte-americano na década de 1960 e 1970. Ao refletir sobre o *road movie*, Devin Orgeron (2008) enxerga nos filmes de tal gênero “as consequências de uma cultura em movimento, muitas vezes bem rapidamente, longe das estruturas estabilizadoras da comunidade” (ORGERON, 2008, p. 2). Para David Laderman (2002), o impulso principal do *road movie* é rebelar-se contra normas sociais conservadoras:

A força motriz que impulsiona a maioria dos *road movies*, em outras palavras, é um abraço da jornada como meio de crítica cultural. Os *road movies* geralmente clamam além das fronteiras da familiaridade cultural, buscando o não familiar ou, pelo menos, a emoção do desconhecido (LADERMAN, 2002, p. 1).

A busca pela não familiaridade no escape de circunstâncias culturais opressivas agregam aos *road movies* uma maneira própria de fazer cinema, que inclui o domínio de planos em *travelling*, uma montagem que privilegia finais em aberto e o uso de músicas na trilha. Laderman acrescenta que a estrada no *road movie* é um elemento crucial que pode apontar tanto para o “curso da vida, o movimento do desejo e a atração para a liberdade e o destino” (idem, p. 2).

Se a forma de *O Sol nos Meus Olhos* não exclui tais elementos do *road movie* tradicional apontados por David Laderman – o *travelling*, o final aberto e a música –, existem diferenças notórias no modo como ele articula o desejo de seguir a estrada. Como bem explica Hernani Heffner em texto crítico sobre o filme, “não há volta à origem (*road-movie* clássico) ou descoberta interior dramática (*road-movie* moderno). (...) A abertura para o mundo surge então como premissa para o desconhecido” (HEFFNER, 2014)⁶⁷.

Por mais que a narrativa de *O Sol nos Meus Olhos* abarque a jornada do protagonista por diferentes cidades onde ele passa com seu carro, não existe qualquer conexão com uma tentativa de fuga das normas sociais opressoras. A procura pelo desconhecido na estrada é uma maneira de se aproximar da memória da mulher amada que morreu, por meio dos lugares que ela provavelmente visitou. A cartela inicial do filme traz a frase: “coração põe na mala. coração põe na mala. põe na mala”. Ao colocar o corpo da mulher morta na mala e seguir viagem junto com ela, o protagonista encontra uma possibilidade de despedida de quem ele amava, sem cair na imobilidade do luto e propondo uma abertura à leveza da travessia por outros territórios.

O filme começa com o plano de uma cozinha desarrumada, com pratos sujos na pia e no fogão. No canto direito do enquadramento, há uma flor dentro de um jarro em cima da pia. Um homem entra na cozinha, carregando compras de supermercado. Ele retira os produtos das sacolas e vai colocando nos armários, enquanto chama por Cris. A este homem que adentra a cena, jamais será dado um nome, ao longo de todo o

⁶⁷ Confirma HEFFNER, Hernani. “O sol nos meus olhos em cartaz”. In.: *Alumbramento*. 12 jan. 2014. Disponível em: <<https://alumbramento.com.br/o-sol-nos-meus-olhos-em-cartaz/>>. Acesso em 25 dez. 2017.

filme. A mulher deve estar fora de campo, mas não responde ao chamado daquele homem. Ele continua a falar: “Fiquei sem saber se a gente ia se encontrar ou não. (pausa) Aí vim a pé mesmo”⁶⁸.

Ele faz uma pausa para tomar água. Olha para fora de campo, chama mais uma vez por Cris. Não há resposta. Ele caminha até sair de quadro. O plano seguinte (*Fig. 109*) coloca em evidência a sombra do homem em contraluz, diante da porta aberta do quarto. Um ramo de flores repousa na beira da cama com lençol branco. O homem permanece ali parado por um tempo até começar lentamente a adentrar no quarto, deixando aparecer uma mulher deitada no chão (*Fig. 110*). Flores vermelhas estão espalhadas ali perto. O homem permanece imóvel olhando para baixo onde jaz o corpo da mulher.



Fig. 109: o homem diante da porta



Fig. 110: o corpo da mulher no chão

No capítulo anterior, a porta aparece em *A Misteriosa Morte de Pérola* como um limiar no visível, difícil de atravessar por sua inquietante estranheza. Nesta sequência inicial de *O Sol nos Meus Olhos*, a porta ainda é este elemento que instaura uma abertura, uma cisão, plena de mistério, como apontei no capítulo dois e quatro da tese. Do lado de cá, a penumbra. Do lado de lá, a luz. Diante de uma porta aberta, há a relutância em atravessá-la. O homem olha para o corpo da mulher e uma ferida se abre em seu coração; uma experiência próxima a de Stephen Dedalus, no *Ulisses* (1921), de James Joyce, que enxerga os humores da mãe morta diante do mar – passagem revisitada por Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998).

É assim que o homem do campo, diante de sua porta, acabará sendo ‘comido’ por ela, e mesmo tornando-se algo como uma moldura exangue em torno de um vazio. Como uma escultura minimalista, a porta aberta não era apenas

⁶⁸ Citação da fala do protagonista do filme *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon.

‘evidente’ e ‘específica’: era demasiado evidente ao olhar do pobre homem. (...) Ou seja, o homem que olha diante da porta aberta e a quem são necessário anos – e um corpo encolhido, progressivamente enrijecido, e uma visão irremediavelmente declinante – para ‘reconhecer na obscuridade a gloriosa luz que emana’ (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 247).

Na cena de *O Sol nos Meus Olhos*, a porta aberta e o encontro com o corpo da mulher morta fazem parte de uma encenação do desaparecimento: a imagem do protagonista é desde já uma silhueta em contraluz; a luz branca do sol invade a janela do quarto; não é possível ver o rosto da mulher. A sequência é envolta pelo silêncio: o homem está sozinho e o que se escuta é o som ambiente da casa. No entanto, não me parece que o silêncio que a cena constrói seja um silêncio que se impõe por confinamento ou ocultação do que pode ser dito. Trata-se de um silêncio que não encontra equivalência na palavra, porque o acontecimento da perda é inominável.

O silêncio da cena e o gesto de estar em frente à porta me remetem ao desfecho de *O Inominável*, de Samuel Beckett. Na narrativa beckettiana, o sujeito se descentraliza, se desequilibra, torna-se instável, com a identidade esfacelada, na medida em que se dá o embate entre o murmúrio incessante de palavras e o silêncio. O discurso prova-se incapaz diante do imprevisível dos acontecimentos. A relação com o mundo é o enigma em atravessar um umbral, em que se duvida se é possível continuar ou não.

Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, não posso continuar, vou continuar (BECKETT, 1989, p. 137).

O corpo do homem se encurva ao ver o corpo da mulher amada no chão, tal como o homem descrito por Didi-Huberman que se encolhe, se enrijece, declina o olhar, diante de uma porta aberta. O protagonista é engolido pelo vazio, tragado pelo desaparecimento, invadido pela morte da mulher. Será preciso a coragem para prosseguir sozinho e o tempo de percorrer a estrada para recompor as feridas abertas do coração. “Contra a morte, esta última intrusa, afirmada é a potência da viagem” (LOPES, 2012, p. 57). Sem cair aos prantos ou gritar em desespero, o homem coloca o corpo da mulher dentro de uma mala grande, coberta por um tecido ornado por flores – o que faz lembrar a flor no vaso da pia e as flores espalhadas no chão do quarto. O

homem arrasta a mala pela cozinha, leva para fora de casa e coloca a bagagem na poltrona traseira do carro.

O gesto é brusco, violento, súbito, repentino. É uma ação que envolve um esforço corporal, com o peso de carregar uma mala e, aliado ao silêncio, parece configurar paradoxalmente a impotência do protagonista em apreender a mulher amada, mais ainda em compreender racionalmente sua morte. É algo próximo da experiência amorosa que, segundo Santiago Kovadloff (2003), opera uma relação de silêncio primordial que não se inscreve em um código inteligível.

Para o amante, a amada encarna esse outro que é silêncio primordial; que é sentido irredutível a um significado. E o encarna ao estar investida com os atributos do desejo. Porque para poder ser constantemente aquela que se deseja possuir – a desejada –, deve deixar de ser aquela que se pode possuir (KOVADLOFF, 2003, p. 162).

Colocar o corpo da mulher na mala pode apontar a princípio para uma vontade violenta de posse. No entanto, a mulher já está morta e existe aí na própria ação uma diluição concreta da posse. O que resta ao protagonista é elaborar a perda. Esconder o corpo da mulher na mala é enterrar sua imagem, mas ao mesmo tempo tal ação produz uma imagem: procura-se dar forma ao que resta, trabalhar o desaparecimento. “Seria a imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 254).

Diante do cadáver da mulher amada, o homem é tocado pelo desaparecimento e a própria construção da cena enfatiza a ausência. Quando ele sai de casa, carregando com dificuldade a mala, o plano permanece por 32 segundos a mostrar a cozinha (*Fig. 111*). A duração permite ao olhar não se fixar em um só ponto, mas flunar pelos diferentes objetos que compõem o espaço e que, de algum modo, são vestígios de quem passou por ali: as panelas em cima do fogão, a taça com vinho, a xícara e o jarro com flores em cima da pia. Enquanto nosso olhar passeia por tais vestígios, escutamos os ruídos fora de campo do protagonista arrastando a mala para fora de casa.



Fig. 111: a cozinha e os vestígios

É justamente o espaço da casa, habitada por estes objetos dispersos, que lança ao espectador de *O Sol nos Meus Olhos* um conjunto de imagens, que faz embaralhar os vestígios de quem ali mora com as possibilidades de devaneio do protagonista em tocar algo do passado da mulher morta. “A casa não vive somente o dia-a-dia [sic], no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho” (BACHELARD, 1978, p. 201). Mas será preciso sair da casa para a rua e, pelo gesto de se colocar em deriva, as recordações do espaço da intimidade ganharão outros contornos.

5.5. Perder-se para se encontrar

Com a mala dentro do carro, o homem começa a dirigir, viajando de uma cidade a outra, sem rumo certo. A vida lá fora, nas avenidas largas, é movimentada: doze fotografias do espaço urbano se sucedem com cenas de carros que atravessam ruas, passageiros em pontos de ônibus, multidões ocupando as rodoviárias. São lugares de tráfego, em que o trânsito de veículos e anônimos compõe a paisagem. Se o espaço da casa é o lugar da calma, do repouso, da intimidade e do silêncio, a rua é o lugar dos fluxos, das travessias, dos ruídos, dos atravessamentos.

Fixa dentro do carro em movimento, a câmera opera um *travelling*, do estacionamento do prédio para as avenidas com canteiros arborizados e edifícios. Uma música embala o percurso por esses rastros da paisagem. Enquanto escutamos a música,

começa um efeito de sobreimpressão entre duas paisagens da cidade de Brasília (Fig. 112): um quarteirão em que se vê a esplanada dos ministérios ao longe e os arcos da ponte Juscelino Kubitschek, vistos de baixo para cima. Nas duas imagens, o azul do céu é predominante.



Fig. 112: sobreimpressão de imagens

Como já foi visto no início deste capítulo, o céu no curta *Dia Branco* configura-se como elemento modulador da poética da leveza e do devaneio. Aqui em *O Sol nos Meus Olhos*, as duas imagens sobrepostas do céu com as paisagens da cidade anunciam o embaralhamento dos tempos, da viagem feita no presente com a recordação de um diálogo passado entre Cris e seu companheiro. Uma voz *over* irrompe em meio à música. É a voz calma de Cris, que narra a seguinte história:

CRIS: - Um dia eu tava passando ali, no domingo. E aí, tinha uma senhora, num dos arcos laterais... ela tava cantando ópera.

HOMEM: - Ópera?

CRIS: - Ópera. A uns cem metros ali do início. E ela cantava super bem, ela parecia assim super à vontade. Ensaizando mesmo, com todo vigor. E aí eu fiquei me perguntando; não tinha ninguém vendo também. Fiquei me perguntando mesmo... Será que ela insiste nisso até hoje? Vamos lá? Ver se ela ainda tá lá?

HOMEM: (*ruído de gargalhadas leves*)

CRIS: - É sério! Eu acho que a gente devia ir lá ver se ela ainda tá lá na pirâmide⁶⁹.

Outro plano de paisagem é sobreposto às duas imagens anteriores, que aos poucos vão se esmaecendo até desaparecerem. Como já tratei nos capítulos anteriores a partir do conceito de Vernet (1988), a sobreimpressão é uma figura da ausência. O *travelling* em uma estrada com um campo é seguido de um plano do rosto do homem de costas, com mais outro plano em uma estrada sinuosa. Até o final do diálogo, quatro imagens de paisagens com horizontes se sucedem (Fig. 113 a 116) e, entre cada uma delas, há variações de cores e tonalidades de luz, tanto dos amplos terrenos com vegetação quanto do céu e as formações diferentes das nuvens.

Com uma cartela sobreposta na imagem da estrada, o título do filme é uma bela imagem desta abertura do olhar: “o sol nos meus olhos” – um ofuscamento, uma intensidade de luz que rasga o visível, uma brecha no que se vê. Dentro da sucessão rítmica de paisagens que compõem a abertura do longa, expostas com diferenciações ao nosso olhar e aliadas à voz *over*, desdobra-se um jogo entre o que aparece e o que desaparece. O filme convoca uma travessia por memórias e uma travessia por paisagens.



Fig. 113: primeira paisagem



Fig. 114: segunda paisagem



Fig. 115: terceira paisagem



Fig. 116: o título na paisagem

⁶⁹ Transcrição do diálogo do filme *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon.

As paisagens apresentadas ao olhar mudam de coloração e de ritmo. Elas também nos olham e inquietam o visível ao ser tocado pela perda da mulher morta, de quem ouvimos a voz *over*. O relato cruza diferentes temporalidades e subjetividades: a fala de Cris em si mesma parece ser uma lembrança do protagonista, mas Cris trata de sua própria lembrança sobre uma mulher que cantava ópera. Cris revela querer voltar à paisagem para poder ver novamente a mulher que já não está mais lá. O homem volta à paisagem em viagem pela estrada, para também querer ver. Mas quem? A mulher de quem Cris fala? Encontrar esta mulher seria uma forma de encontrar a própria Cris?

Já não é mais possível apenas ver as paisagens, porque somos tocados pelo vazio experimentado pelo personagem, ao lidar com a morte de Cris. A ausência orchestra tais imagens, que convocam diferentes tempos e espaços. O desaparecimento entranhado no visível coloca em movimento tanto o desejo quanto o luto, considerado por Didi-Huberman:

É de fato a ausência que rege esse balé desconcertante de imagens sempre contraditas. A ausência, considerada aqui como o motor dialético tanto do desejo – da própria vida, ousaríamos dizer, a vida da visão – quanto do luto – que não é ‘a morte mesma’ (isso não teria sentido), mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 128-129).

Após tantas imagens de paisagem, vem o descanso na beira da estrada. Não se sabe quanto tempo já foi percorrido em viagem. O homem sem nome permanece sentado, com a porta do carro aberta, olhando para fora de campo, enquanto caminhões e carros trafegam logo ali na esquina. O homem respira fundo, repousa a cabeça no canto da porta. Um senhor se aproxima dele, pergunta se ele precisa de ajuda e deseja uma boa viagem. Há uma luminosidade branca e intensa do sol, que será substituída bruscamente pela escuridão do plano seguinte, em que só é possível visualizar a silhueta do rosto em perfil do personagem, dirigindo à noite. Os pontos coloridos das luzes da cidade, os faróis dos carros que atravessam a avenida, produzem rastros luminosos na imagem.

Mais um dia se passou. O carro está novamente parado na estrada. É manhã. O homem está dormindo dentro do carro. O som *off* indica que há crianças brincando por perto. Ele acorda, abre a porta, sai do carro e há uma abertura para um plano mais aberto, geral, em que é possível ver uma ponte por onde passam carros. Ele conduz o carro por aquela ponte, que leva até uma balsa a atravessar um rio, em direção à Morada

Nova de Minas. O condutor do barco pergunta aonde ele quer ir. O *close* mantém o rosto do protagonista, de costas para a câmera, com os olhos voltados para o horizonte. Não há resposta à pergunta. Só resta o silêncio. Este homem entrega-se ao mesmo destino dos amantes.

O amante é, também, e de modo eminente, aquele que se entrega ao seu destino, aquele que o acata com a abnegada resolução de quem cumpre um mandato primordial. É ele, em todo caso, esse eu que é o ninguém e o nada do silêncio primordial. Presença sem nome, realidade sem atributos (KOVADLOFF, 2003, p. 178).

Ele parece estar perdido. Talvez não saiba mesmo aonde ir. Ainda assim, ele prossegue a viagem, em meio a “paisagens como lugares para se perder e se encontrar” (LOPES, 2012, p. 56). É necessário colocar-se em movimento, estar em contato com o mundo e não se fechar em uma redoma. É preciso manter os olhos firmes em direção ao horizonte, mesmo que só seja possível olhar a perda. Ainda sozinho, com a mala no carro. Não há revolta pela morte, nem martírio. Há uma sensação de leve tristeza na travessia.

A viagem continua. Novos caminhos são apresentados. Passar por uma estrada estreita, sem asfalto, em meio a uma mata densa. Fazer uma parada em um posto de gasolina, pedir um almoço para a garçonete e aproveitar a refeição, com o sol no rosto e a companhia do som dos pássaros. Cantarolar enquanto retoma a viagem. Um misterioso plano ralentado de uma estrada em uma ponte é repetido três vezes. A passagem é uma fantasmagoria: um evento fadado a se repetir. É o estranho familiar que nos convoca a atravessar.

A tarde transforma-se em noite. As faixas no asfalto traspassam os planos em alta velocidade. No meio do caminho, ele encontra alguns caminhoneiros, fazendo uma pausa do trabalho, parados na estrada, jantando e conversando uns com os outros. As interações com os anônimos instaura no filme um movimento entre o deslocamento do personagem e o despojamento com que observa as coisas, o vazio da perda e o preenchimento na relação breve com os outros, como explica Raul Arthuso, em artigo sobre o filme para a *Revista Cinética*: “A viagem, o carro, a estrada, tudo isso esvazia; o contato com o outro preenche” (ARTHUSO, 2013)⁷⁰. O homem se aproxima e começa a

⁷⁰ ARTHUSO, Raul. “Moeda forte”. In.: *Revista Cinética*. Jan 2013. Disponível em <www.revistacinetica.com.br/osolnosmeusolhos.htm>. Acesso em: 25 de dez. 2017.

bater papo com eles. Pergunta quanto tempo eles estão viajando, procura saber se eles gostam daquela rotina diária de trabalho, demonstra rápido interesse no cotidiano deles. A sequência do encontro com os caminhoneiros ganha um tipo de registro mais documental, observacional, com falas improvisadas.

A sequência com os caminhoneiros poderia ser rapidamente compreendida como um comentário que explicita minúcias de uma determinada classe social no Brasil ou que aponta para a vontade de abordar questões sociais ao longo do filme. Tal desdobramento seguiria uma tradição do *road movie* brasileiro, como aponta Sara Brandellero: “as jornadas geralmente transcendem a experiência de personagens individuais e fornecem a estrutura para indagações socioculturais e políticas mais amplas dentro das fronteiras nacionais e transnacionais” (BRANDELLERO, 2016, p. 240). No entanto, *O Sol nos Meus Olhos* escapa de tal propósito. Os encontros estabelecidos com pessoas comuns são passageiros, fortuitos e sem uma contextualização maior que possa apontar para o interesse nos diferentes brasis que se revelam ao longo da viagem do personagem.

A beleza da travessia por diferentes lugares é feita de pequenos encontros fugazes, que não duram. Os anônimos interagem brevemente com o protagonista, sem que seja necessário conhecer profundamente sobre a vida deles. Se a lembrança do diálogo com Cris preserva a curiosidade dela em relação à mulher que cantava ópera, o protagonista também será tomado por esse olhar curioso sobre os transeuntes nas ruas. “Parece haver uma delicada sombra do passado, sem que ela impeça o continuar, a disponibilidade para a vida, a modesta alegria feita de tantas perdas quanto são feitos os dias de nossas vidas. Momento de um sublime menor, de uma breve suspensão” (LOPES, 2012, p. 202). Aproximar-se do outro pela imprevisibilidade de quem irá se esbarrar na travessia é uma maneira de se permitir alterar algo em si mesmo, deslocar-se da ruminação da dor, ainda que por alguns instantes.

Na interação com alguém desconhecido, há o risco do diálogo nem mesmo acontecer. Parado diante de uma banca de revista, o homem observa as pessoas atravessarem a calçada. Ele busca aproximação com alguns, mas titubeia e recua também. A sequência gera uma estranha ambiguidade, porque todas as pessoas comuns parecem exóticas ao olhar do protagonista, mas pode ser também que seja a maneira que o personagem encontrou para não se sentir sozinho.

Prefiro acreditar que o olhar dele seja de encantamento com o mundo, de buscar outro ritmo em meio à aceleração do trânsito nas ruas, de se fascinar pelos detalhes de quem passa, de observar os gestos das pessoas. “Se há um impasse, encarnado mesmo na solidão, na dificuldade da conversação, há também a possibilidade do encontro casual. (...) Mundos diferentes que se tocam. Como apreender desses frágeis momentos de encantamento?” (LOPES, 2007, p. 59).

A conversa com Luciana, a moça negra no ponto de ônibus, poderia fatalmente se desdobrar em uma cena de assédio, mas o diálogo com ela é breve. “Nunca mais nada?” – ele pergunta, ao saber que outras pessoas, como ele, também já perguntaram o nome dela. Nada acontece para além da pergunta pelo nome. “Um encontro pode ser só um encontro” (LOPES, 2012, p. 202). Pessoas aparecem e desaparecem na rotina de trânsito das cidades. O homem prossegue a caminhada e começa a correr. Cansa, prossegue, desacelera, cambaleia.

O corpo dele parece pesado e prestes a tombar. Mas há uma espécie de flutuação que ronda o decorrer dos dias. Não há o peso dos compromissos, do mundo do trabalho, de cumprir uma rotina diária. Ele se coloca à deriva, sem planos para onde chegar. É descobrir-se leve como uma pluma diante das impermanências do mundo; um tipo de leveza que tanto Paul Valéry quanto Italo Calvino rejeitam pela vagueza e pelo aleatório, mas que Denilson Lopes valoriza como fundamental para pensar a delicadeza no cotidiano:

A leveza da pluma no ar, da espuma no mar é a leveza da deriva, incerta, cheia de surpresas e marcada pelo acaso, no seu próprio caminho, leveza que aceita a realidade de perto, sem restrições e ainda assim se alegra, tão presente nas manifestações que incorporam o acaso, o momentâneo, o fugaz (LOPES, 2007, p. 77).

Ainda existe o fascínio da viagem e as pausas para contemplar as paisagens. É necessário encontrar uma maneira de mergulhar no mundo, sem precisar se fixar em algum lugar. Suspende um pouco a melancolia e buscar pequenos momentos de alegria, que “faz do próprio exílio, desterramento, uma espécie de encontro, um pertencimento aéreo, uma casa móvel, mais gregária do que geográfica” (idem, p. 76). Estar aberto ao que se apresenta no mundo é uma forma de resistir ao peso das coisas. Enquanto é possível ser salvo pelas fragilidades do encontro com o outro, aprende-se que tudo aquilo a atingir nosso olhar pode um dia desaparecer.

5.6. Túmulo, fantasma e chama

A mala permanece dentro do carro, por dias e noites. Mas a passagem do tempo não conduz à certeza de que ali, no interior da bagagem, há um cadáver em processo de decomposição ou putrefação. Esta dedução por uma interpretação realista dos acontecimentos não é colocada como um problema ao longo da narrativa do filme. A mala não é o corpo da mulher. Ela é o túmulo. Ela é volume e vazio. É imagem da perda. “Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38). Como túmulo, a imagem da mala é pontuada no filme, seja em um plano de detalhe (Fig. 117), seja em meio a outros objetos de uma cena (Fig. 118).



Fig. 117: a mala no carro



Fig. 118: a mala no quarto

Raul Arthuso pontua que a mala, em *O Sol nos Meus Olhos*, é menos o índice do corpo da mulher e mais a tragédia de uma vida interdita – algo que o leva a considerar o filme de Flora Dias e Juruna Mallon como um romance de formação. “A busca desse homem é um duplo movimento de esvaziamento de si e despojamento dessa vida interrompida numa tentativa de substituí-la por uma nova possibilidade de experiência” (ARTHUSO, 2013)⁷¹. Esvaziar-se de si mesmo e não devassar uma interioridade agônica.

⁷¹ ARTHUSO, Raul. “Moeda forte”. In.: *Revista Cinética*. Jan 2013. Disponível em <www.revistacinetica.com.br/osolnosmeusolhos.htm>. Acesso em: 25 de dez. 2017.

A presença pontual da mala em *O Sol nos Meus Olhos* forja sempre um prenúncio das sequências em que o espectro de Cris emerge. A figura fantasmática é a aparição de uma mulher bela, de tez saudável, com olhar sereno e voz mansa. Não é uma espectralidade evanescente, esmaecida ou borrada. Ou seja, em absolutamente nada corresponde ao imaginário tradicional dos fantasmas construídos pelo cinema, de acordo com a descrição feita por Erick Felinto:

A representação do fantasma tradicionalmente faz apelo às ideias de transparência e dissolução. Seu rosto é frequentemente borrado, seus olhos inteiramente brancos ou negros, seus movimentos, sutis, mas ágeis, como os de uma substância volátil. Quando fala, fala pouco, com uma voz que lembra o farfalhar de folhas ao vento (FELINTO, 2008, p. 26).

O fantasma de Cris reserva a imagem de uma mulher idealizada. A manifestação atípica do espectro da mulher morta aponta algo da subjetividade do protagonista, que parece comungar do desejo e do olhar do homem da crença, a preferir “esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48). A mulher amada é uma imagem de fascínio, de preservação da beleza, de bálsamo para a angústia, de fuga em relação ao olhar cotidiano. “Os olhos que se dão conta de sua presença não são os que percorrem com fluidez o mundo do próximo e do habitual. A amada não é uma paisagem que prevemos e sim uma realidade que nos surpreende, nos cativa e nos atormenta” (KOVADLOFF, 2003, p. 170).

Na primeira cena em que o fantasma de Cris aparece, já é de noite, após uma conversa sobre solidão com os caminhoneiros. O homem lava o rosto na pia do banheiro. No quarto do hotel, ele se senta no chão, de frente para a cama vazia. A mala está logo ali, no outro canto. A porta fechada ocupa o espaço da parede entre o homem e a mala. A porta novamente aparece aqui como um limiar de inquietante estranheza; ela é o entre, quando ver é perder. Ele olha por algum tempo para a cama, depois para a mala. Ele pega o lençol e o travesseiro, coloca no chão e se deita. Adormece. Quando já está em sono profundo, o fantasma da mulher se manifesta, posiciona-se nas costas dele e o abraça (*Fig. 119*). Não é possível ver a face dela, que fica encoberta pelo rosto dele. Os dois repousam juntos. Eles coabitam o mesmo plano.



Fig. 119: a primeira aparição do fantasma

Na sequência seguinte, o silêncio da noite cede lugar ao rumor da manhã. Rastros de paisagem unem-se a uma mistura de sons, entre cantos de pássaros, gritos de criança e ruídos de carros passando. Um pássaro repousa no galho de uma árvore. Parece ser o plano ponto de vista de Cris, que olha para fora de campo no plano seguinte (*Fig. 120*). É a segunda vez que o fantasma de Cris aparece no filme. Ela está sentada no centro do quadro, em curioso estado de imobilidade, como se fosse aquele pássaro, ou tão estática quanto as duas árvores que a cercam. Ela olha para o canto abaixo. No contracampo (*Fig. 121*), o protagonista está dormindo, deitado no tronco de outra árvore. Ele abre os olhos lentamente, levanta-se e sai do parque.



Fig. 120: segunda aparição



Fig. 121: o homem dorme

Nas duas sequências, o personagem está dormindo quando o fantasma de Cris aparece. Ao fechar os olhos, é possível ver novamente a mulher amada. O entorpecimento do corpo pelo adormecer propulsiona a aparição fantasmática de Cris.

Segundo Felinto, os fantasmas habitam uma espécie de limbo, agarrados à experiência do sonho ou a “um estado de semivigília, um portal que permite a passagem de nível entre este mundo e um outro” (FELINTO, 2008, p. 26).

Quanto tempo o protagonista dormiu? O espectro de Cris invade os sonhos dele? Por que ela desaparece quando ele acorda? Para Didi-Huberman, não existe despertar sem sonho. “O despertar enquanto esquecimento do sonho não deve ser concebido como pura negatividade ou privação: (...) o próprio esquecimento deixa seus traços, como ‘restos noturnos’ que continuarão trabalhando” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 189). Estar de olhos abertos não é suficiente para convocar a imagem da perda, mas é no despertar que o sonho é retrabalhado sobre os vestígios, os rastros no visível, sob o risco deles desaparecerem.

O fantasma de Cris terá sua última aparição, desta vez como um “resto noturno” em um momento de vigília do protagonista. Em meio a uma mata envolvida pelo som das cigarras, um estreito caminho de terra batida é iluminado pelo farol do carro que passa por ali. O homem acende uma fogueira no meio da escuridão. Seu corpo é iluminado pelas chamas do fogo, que ele observa com olhos sonolentos. Um barulho faz com que ele vire o rosto para ver (*Fig. 122*). O fantasma de Cris se aproxima com passos lentos, até se ajoelhar diante dele (*Fig. 123*). Os dois passam alguns segundos se observando, em silêncio.

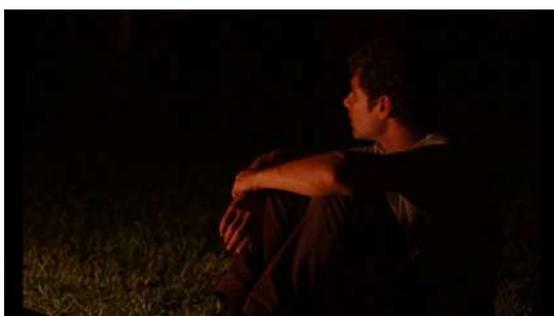


Fig. 122: ele vira o rosto para ver



Fig. 123: a terceira aparição

Nos planos mais fechados nos rostos dele e de Cris em campo e contracampo (*Fig. 124 e 125*), as chamas da fogueira permanecem em evidência, como se os corpos dos dois estivessem envoltos pelo fogo. As chamas estão desfocadas, mas parecem emoldurar o enquadramento.



Fig. 124: chamas no quadro



Fig. 125: chamas no quadro

Bachelard reivindica a contemplação da chama como estratégia para renovar a imaginação do sonhador. “A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. (...) Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina” (BACHELARD, 1989, p. 9). O fantasma de Cris como “resto noturno” opera-se pela verticalidade das chamas, que despertam imagens a burlar a percepção do olhar. É a imagem da mulher amada que começa a falar: “Você sabe que, quando a gente se desloca e deixa as coisas pra trás, as coisas vêm atrás da gente. E aí esse lugar tá sempre onde a gente nunca sabe”⁷².

De qual deslocamento, ela está falando? Da passagem da vida para a morte? Da jornada do companheiro ao pôr o corpo em trânsito? Colocar-se em travessia mediante a viagem por territórios desconhecidos não desfaz a imagem da mulher amada. Olhar para novas paisagens e conhecer outras pessoas colocam em dilema o visível, quando ele é tocado pela perda. O que se tenta é suturar os rasgos, amenizar a angústia, preencher o vazio, mas o “olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161). Ao mesmo tempo em que se busca a proximidade com as coisas visíveis, os desaparecimentos e ausências produzem as distâncias que perturbam o olhar.

Depois da breve pausa na fala, vem o plano com as labaredas do fogo (*Fig. 126*). Múltiplas faíscas misturam-se à fumaça da fogueira. As fagulhas moldam-se de acordo com o vento. São pequenos riscos luminosos que cintilam na escuridão da noite. O fantasma de Cris continua a falar:

⁷² Transcrição de fala do filme *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon.

Eu fico imaginando como poderia ser a vida no fundo do mar. As amizades que a gente faria, as refeições... Ou como a vida poderia ser mais plena se eu tivesse nascido na pele de um pássaro. Mas aí a gente chega num caminho sem fim, porque onde a gente quer chegar não é mais aqui⁷³.



Fig. 126: as faíscas na escuridão da noite

As chamas frágeis aparecem e desaparecem, brotam sozinhas ou se acumulam, ganham diferentes formatos. Faíscas de cor amarela remetem à tonalidade do cabelo de Cris. Elas são tão passageiras e instáveis, quanto as nuvens no céu. Ouço os estalidos da madeira queimando. Pelo modo como as chamas emergem no jogo entre o claro e o escuro, elas evocam o potencial imaginativo de quem narra e de quem escuta. “As chamas determinam a acentuação do prazer de ver, algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar” (BACHELARD, 1989, p. 11). Imaginar a vida no fundo do mar ou na pele de um pássaro é permitir-se enxergar o rastro no visível da chama. Sonhar estar em outros lugares é um caminho sem fim. “A chama é um mundo para o homem só” (idem, p. 12).

O homem olha para as chamas. Seu rosto aparece de perfil, voltado de frente para a fogueira. No fundo do plano, a mulher olha para o homem. Lágrimas escorrem do rosto dele. O *close* coloca o rosto dele em foco e o dela em desfoque, em segundo plano. O enquadramento valoriza o cruzamento dos rostos, o que dá a impressão de que as bocas estão se tocando. Ela volta a falar:

⁷³ Transcrição de fala do filme *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon.

Eu tô bem. Eu me sinto tão realizada que não preciso mais dessa busca. Parece que por alguma fatalidade da vida, eu encontrei esse lugar. Do seu lado. Não era pra ser assim⁷⁴.

Não precisar mais da busca é encontrar um lugar no amor. Mas é o desaparecimento da mulher que impulsiona o homem a continuar sua busca. Ele precisa seguir, ir em frente no desbravamento de novos lugares. Espaços ainda não vistos, por onde é possível trafegar. De manhã, ele atravessa uma floresta, entre galhos tortuosos e folhas verdes. Apoiá-se nos troncos para não escorregar na terra úmida. O ruído de água corrente fica mais intenso, quando ele chega diante de um riacho com pedras. Ele se despe por completo e mergulha na água. O homem apoia o corpo em uma pedra e ali se senta para contemplar a paisagem. Seu corpo boia na água e permanece flutuando por alguns segundos, deslocando-se tão leve como uma pluma na superfície da água. Enquanto o corpo dele se afasta, o som das cigarras vai diminuindo de volume, até o homem levantar a cabeça para respirar.

O corte brusco salta para um plano geral. O homem observa uma partida de futebol de várzea, com o carro estacionado na ruela em frente ao campo. Um senhor cavalga um cavalo, deixa o animal preso em uma árvore e sai de cena. O homem se aproxima do cavalo, fala algumas palavras para interagir, acaricia seu pelo. O dono do cavalo reaparece e inicia uma conversa com o homem, que diz estar de passagem e um pouco perdido, viajando pela estrada e atravessando um deserto. Quando o senhor pergunta se ele está sem lugar para ficar, o homem explica que nem está procurando.

Ao ser convidado para tomar café na casa do senhor anônimo, o encontro entre os dois é um dos mais marcantes de *O Sol nos Meus Olhos*. Ele ajuda a acender o forno. Fuma um cigarro na mesa da cozinha. O senhor começa o diálogo:

Eu nem imagino o que eu posso fazer da vida se eu perder a mulher que eu mais amo. Amo pra caralho. Engraçado que acho que quanto mais a gente fica junto, mais eu gosto. Quando começou, era normal, tanto faz como tanto fazia. Mas como foi indo, indo, indo. Cara, chegou a um ponto que sei lá... Ela era mais do que minha metade⁷⁵.

É apenas o outro personagem que fala sobre o amor. A câmera mostra apenas o rosto do senhor, enquanto o protagonista permanece em silêncio. Talvez seja a

⁷⁴ Transcrição de fala do filme *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon.

⁷⁵ Transcrição de fala do filme *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon.

sequência em que se torna mais evidente o desejo de escuta do homem sem nome, cuja individualidade parece se evanescer diante da experiência com o outro. “Mais que personagem, o protagonista é um mediador das sensações e das experiências dessa viagem” (ARTHUSO, 2013)⁷⁶. O homem contempla a paisagem sentado na varanda da casa. O senhor cuida da criação de animais, prepara comida para os bodes e o cavalo. O homem observa as ações cotidianas daquele senhor do campo e o ajuda a cortar o tronco de uma árvore. Quando já está anoitecendo, os dois se sentam diante da natureza e observam a passagem do crepúsculo, com o som dos pássaros.

As sequências com pessoas de vidas comuns levam o protagonista a guardar o silêncio, que é “o elemento complementar de uma escuta em profundidade, torna alguém apto a entrar em conversa com outrem a respeito de algo” (GIACCOIA JR., 2014, p. 86). Afastar-se de si mesmo e deixar o outro falar são gestos de generosidade e delicadeza, quando se está frágil pela dor da perda. Manter silêncio diante de alguém é se colocar “na reticência e na reserva, nas quais tem lugar uma apuração da capacidade de ouvir, sobre cuja base silenciosa pode se construir um autêntico estar com os outros” (idem, p. 86). O silêncio da escuta é o que vai preparar o momento em que o protagonista finalmente irá falar diretamente sobre o que sente.

Por meio de um orelhão, o homem quer se comunicar com a mulher amada. O telefone público é um objeto de comunicação cada vez mais raro na tessitura dinâmica dos centros urbanos, dominados pelo uso de celulares. Estaria este homem ligando para a casa, aquele lar do início do filme, que ele precisou abandonar para seguir a estrada? Não é possível escutar o sinal da chamada. Apenas o canto das cigarras e dos grilos que preenchem o silêncio da noite. O homem começa seu monólogo:

Eu tô com saudade. Sabe aquelas saudades que você não consegue fazer nada? Parece que eu tomei veneno. (pausa) Você não me ligou pra... pra me contar como estão as coisas por aí. (pausa). Por aqui? Tudo igual. (pausa). Tá só esse buraco em mim, sabe? A impressão que eu tenho é que quanto mais se vive mais triste se fica. Eu... e eu... Eu realmente não sei o que me prende nessa vida. (pausa). Tudo o que eu queria agora era só cheirar seu pescoço e... entrar debaixo do seu cabelo. Mas... mas o silêncio... esse silêncio. Também eu acho que eu não tô mais aqui, sabe? Acho que agora é impossível saber também qualquer coisa, eu acho que... nesse silêncio, é impossível saber qualquer coisa. (pausa). Eu vou continuar agora. Eu preciso continuar. Eu não posso continuar⁷⁷.

⁷⁶ ARTHUSO, Raul. “Moeda forte”. In.: *Revista Cinética*. Jan 2013. Disponível em <www.revistacinetica.com.br/osolnosmeusolhos.htm>. Acesso em: 25 de dez. 2017.

⁷⁷ Transcrição de fala do filme *O Sol nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon.

Ele larga o telefone e caminha em meio à escuridão. Ele vomita, coloca o que tem dentro para fora, como uma forma de expelir o veneno da saudade. É uma maneira de se esvaziar, tanto quanto precisou jogar suas palavras para o vazio. Seria uma forma de responder ao que o fantasma de Cris falou na sequência da fogueira? Se ao espectro de Cris não há mais a vontade de buscar outros lugares, o que ainda prende este homem sem nome à vida? O monólogo dele termina com uma referência direta ao trecho de *O Inominável*, de Samuel Beckett, ao qual me referi no início da análise do filme, pela aposta na incerteza em atravessar a porta aberta. Não é apenas o inominável da morte da mulher que está em jogo, mas tudo o que for preciso para continuar vivo, ao ser arrancado do amor que agora é ausência. “No amor, o que existe de fatalidade é aquilo que ele guarda de silencioso e irredutível” (KOVADLOFF, 2003, p. 169).

Está amanhecendo. O sol começa a aparecer por trás das nuvens azuis e violetas, no alto da colina. A água do riacho continua a correr entre as pedras. A vida prossegue seu rumo. O último plano de *O Sol nos Meus Olhos* apresenta um desfecho interrompido. Em uma curva da estrada, há uma placa logo à frente: “propriedade particular: não entre”. O carro dele está parado na beira do acostamento, parcialmente coberto pela mata que invade a ponte, que está com parte da grade de proteção quebrada. Ele abre a porta do carro, sai e arrasta a mala para fora. Olha ao redor da paisagem e depois olha para baixo em direção ao abismo. Ele desvia o rosto (*Fig. 127*). Corte brusco. Cartela preta com os créditos finais.

Desviar o rosto do abismo é não sucumbir a ele. Diferente da ação da jovem de *Camila, Agora*, que se lança da janela do quarto para depois ressurgir de outra forma e driblar o salto para o vazio, o homem sem nome de *O Sol nos Meus Olhos* evita por completo o mergulho na ponte. Ao desviar o rosto, o que irá acontecer com ele? Não se sabe como será seu destino depois de parar naquela curva. Neste filme de estrada, o protagonista não volta às suas origens, tampouco se entrega ao enigma da morte. Diante do desaparecimento que perturba seu olhar, ele sente que não está aí no mundo. Mas reluta em se atirar concretamente no abismo. Não se trata também de esgarçar a dor da perda, por mais que a imagem da mulher ainda o assombre. A ausência dela desencadeia um desvio.



Fig. 127: o desvio do rosto diante do abismo

O intervalo se dá na curva, como recusa do caminho reto a favor do desvio, de prosseguir na errância. O desvio provoca interrupções em qualquer intencionalidade, como explica Benjamin ao pensar o desvio como método filosófico, mas que antes viu nele a fulguração da experiência da criança, que persiste em recomeçar e retomar o fôlego. “Incansável, o pensamento começa sempre de novo e volta sempre, minunciosamente, às próprias coisas. (...) Ele recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo” (BENJAMIN, 1984, p. 53). O desvio é uma possível mudança na travessia. É mais um impulso para insistir na deriva, encontrar outras rotas, conhecer outros lugares, esbarrar com outros anônimos, ainda que seja uma jornada sem rumo. Colocar-se em movimento na estrada é se permitir ao encontro com a paisagem e com o outro, ainda que seja uma relação difícil, na iminência de quase não se estabelecer. Diante do desaparecimento de alguém que se ama, ainda é possível continuar.

Considerações finais

Ao pensar a configuração de uma estética do desaparecimento dentro do cinema brasileiro contemporâneo, confrontei-me diretamente com um conjunto específico de cinco filmes recentes que parecem estranhos e inesperados frente a um contexto mais amplo e geral da produção cinematográfica nacional feita no presente. Apesar das particularidades de cada filme que é produzido e que é exibido em festivais ou 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.

Na medida em que o barateamento das tecnologias tornou possível a acessibilidade do modo de produção cinematográfica a um número mais amplo e diversificado de realizadores, o que vem se desenhando no cinema brasileiro é uma multiplicação de olhares, em que cada vez mais outras vozes podem ser ouvidas. Vozes detentoras de narrativas até então ignoradas e privadas de poder, agora podem se colocar em contraponto às vozes dominantes. É uma configuração que parece ser positiva ao cinema brasileiro para que ele não continue sendo um lugar de privilégio de poucos.

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. *Dia Branco* e *Camila, Agora* ficaram restritos 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*, *A Misteriosa Morte de Pérola* e *O Sol nos Meus Olhos* passaram por festivais nacionais importantes, mas até

onde se sabe não chegaram ao circuito comercial. Poucos textos foram escritos sobre os cinco 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.

Parece então haver um certo pacto ou aliança – ainda que não seja necessariamente verbalizável – entre as instâncias de legitimação do cinema brasileiro contemporâneo (a saber, os críticos, os curadores e os realizadores) em dar visibilidade a filmes que tocam questões temáticas, consideradas de maior relevância e/ou pertinência para pensar o Brasil hoje. Basta recordar as duas últimas edições da Mostra de Cinema de Tiradentes, que propôs como recorte temático o cinema de urgência, de reação ao momento político do país, e o cinema de chamado realista, ou mesmo o 50º Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, que trouxe à tona o debate sobre representatividade a partir da exibição de *Vazante* (2017), de Daniela Thomas. Dois importantes festivais de cinema brasileiro – o primeiro dedicado à produção independente e o segundo de maior prestígio e longevidade – dedicaram-se a priorizar filmes em que se pensa o contexto social e político do nosso país.

Não quero aqui julgar o recorte dos festivais, tampouco depreciar a existência de tais filmes. Pelo contrário, há ainda muito o que falar com eles. Muitas vezes, no calor da hora e de forma apressada, acumulam-se textos críticos assertivos, com repetições de análises reproduzidas com facilidade, sem mesmo dar o tempo necessário para ver nos filmes o que eles abarcam de singular. Tais filmes merecem um cuidado maior e certamente podem encontrar novas dobras em pesquisas futuras que ensejam se debruçar mais a fundo sobre eles.

Meu gesto de pesquisa apontou para outra direção. Ao longo de mais de dez anos acompanhando festivais de cinema brasileiro como crítica de cinema, encontrei respiro em outros filmes, longe dos holofotes, dos falatórios na mídia tradicional e da tagarelice em redes sociais, que também retroalimentam a cena. Desejei escapar do excesso de visibilidade para acolher filmes que, vez ou outra, se insurgem nesse mesmo espaço, mas acabam permanecendo à margem por não se encaixarem facilmente no jogo de expectativas.

Por que então se interessar por filmes tão distantes do burburinho do cenário do cinema brasileiro contemporâneo? Tudo começou com uma certa desconfiança em relação à noção de presença, termo tão reivindicado dentro da pesquisa em comunicação e artes. A celebração da presença na experiência estética ressoava para mim como uma

questão um tanto quanto óbvia de um lado e insuficiente e limitadora de outro. Óbvia por ser através da matéria que se dá o contato com as imagens, mas limitadora por reduzir a relação ao que nelas há de visível.

Ao me permitir conhecer mais o cinema contemporâneo brasileiro nos festivais, o que me encantava era menos a presença efetiva do visível, mas o que nele me inquietava pela conexão com a ausência. Era preciso burlar a presença para se sentir tocada pelo desaparecimento, pelo que restava na imagem. Era menos a integralidade e a totalidade das coisas; era mais escavar os traços, os vestígios, os rastros no visível. Estava menos interessada nas centralidades e na reivindicação dos protagonismos e mais fascinada pelas bordas, pelos recuos e recolhimentos. O que me tocava no cinema brasileiro era o inesperado pelo desaparecimento.

Ao longo da pesquisa, compreendi que não adiantava me posicionar contra a presença, mas colocá-la em dialética com a ausência. Entendi que o visível é feito de buracos, interstícios, enigmas. Seria necessário provocar uma inflexão do olhar, para que ele não se conformasse apenas com a garantia da presença nela mesma. Pesquisar o cinema brasileiro contemporâneo por este viés parte de uma ousadia no que desejo ver, mas penso que os filmes que escolhi para analisar também me devolvem tal olhar.

Cercada por esta constelação de filmes que figuram a ausência, busquei neles possibilidades de desdobramentos teóricos, mesmo à revelia dos próprios realizadores. Não acredito que sejam filmes que configuram um movimento ou uma tendência, ainda que eles inventem potenciais de figurabilidade capazes de criar conexões ou solidariedades imprevistas entre eles. O que posso defender é que os filmes que constituem o *corpus* desta pesquisa abarcam a melhor definição do que seja o contemporâneo no sentido mesmo que Giorgio Agamben (2009) propõe, a partir da leitura do intempestivo em Nietzsche: aquilo que não coincide com seu próprio tempo, que não se adequa às pretensões atuais, que percebe e apreende o tempo pela via do anacronismo e do deslocamento.

Ao não responder de imediato a questões emergenciais do presente, *Camila, Agora, Dia Branco, Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem, A Misteriosa Morte de Pérola e O Sol nos Meus Olhos* reservam distâncias e conservam defasagens diante da multiplicação de filmes brasileiros voltados para lidar com a imagem do Brasil hoje. Por justamente se desdobrarem como inatuais, eles não se enquadram ou se encaixam em tendências. São filmes anacrônicos, desconectados e dissociados do nosso tempo.

Isto não implica dizer que tais filmes evocam a vivência de outros tempos. Não se trata de um passado longínquo que eles suscitam, mas como atravessar nosso próprio tempo ao provocar nele uma abertura aos estranhamentos, à cisão do olhar, à rasgadura no visível, a uma fratura pelo desaparecimento. O contemporâneo não deixa de olhar para seu próprio tempo, mas sua mirada é para o escuro, para as trevas, e não para a luz intensa que esclarece tudo. O que se quer enxergar é aquela luz fraca, que reside como um rastro lá no fundo da escuridão e, para mergulhar na sombra, é preciso muita coragem.

Fiquei ainda mais surpresa ao notar que, já no final da minha pesquisa, novos filmes começavam a circular nos festivais com a mesma ousadia e coragem dos filmes que estava terminando de analisar na tese. Dois deles partilham da mesma energia em não ter medo de mergulhar na agonia obscura do nosso tempo. Não poderia deixar de falar deles aqui, mesmo que brevemente, pela maneira inesperada como eles me tomaram de assalto.

O longa-metragem *Era Uma Vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, em nada se aproxima da visceralidade das vozes da periferia de *Branco Sai, Preto Fica* (2014). Se na ficção científica anterior era possível ainda ouvir a fabulação da memória de quem resiste na precariedade, o futuro distópico do filme mais recente apresenta uma Ceilândia abandonada, habitada por corpos em estado de paralisia, em meio à narrativa do golpe presidencial. Não se trata mais de contar a história dos que se insurgem, mas daqueles cujos corpos agora estão inertes, porque as ações deles fracassaram. É o esvaziamento da paisagem, aliado ao desaparecimento de um projeto político.

Era Uma Vez Brasília entranha-se na obscuridade do nosso tempo, por nos colocar em estado permanente de aprisionamento e imobilidade, tal qual os personagens do filme. Na cena final, os personagens devolvem seu olhar para nós: o que nos resta fazer agora, depois do golpe? É um filme fora da curva, por ser anticlimático. Possivelmente desagradou muitos espectadores, que aguardavam um final catártico. Se *Branco Sai, Preto Fica* termina com uma explosão, *Era Uma Vez Brasília* propõe um desfecho com o silêncio do olhar de seus personagens. Um olhar que já é em si mesmo a perda, o vazio, o desaparecimento.

Algo semelhante é explorado no curta-metragem *Calma* (2017), de Rafael Simões. Em uma encenação de planos-sequências com tempos dilatados, moradores resistem em ocupar prédios vazios, que em breve serão demolidos, em um bairro

periférico do Rio de Janeiro. Seus corpos caminham vagarosamente em corredores sujos e aposentos em ruínas. Fotografias antigas estão espalhadas pelo chão, goteiras caem do teto, as paredes descascam. O noticiário aborda sobre a remoção dos moradores, a serviço da especulação imobiliária. Um homem permanece com o corpo estirado no chão. Uma mulher tapa os ouvidos com um fone. É ela que avisa sobre o muito a se perder hoje em dia, que já basta todo o ruído que a invade e que a porta vai ficar aberta.

Em momentos de crise do aqui e agora, a porta provavelmente continuará aberta. Outros tantos filmes brasileiros instigados por uma estética do desaparecimento deverão surgir nos próximos anos. Eles não irão temer a perda, o silêncio, o esvaziamento, porque 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 seja tarde demais. Esses filmes me motivam a continuar a pesquisa, talvez em um pós-doutorado ou já lecionando dentro da universidade. Percebo que são filmes lançados ao mundo, na esperança de que alguém mais seja tocado por eles, como eu também fui tocada.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In.: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. “Campo/contracampo”. In: **Contracampo**, n. 66. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em:
<www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm>. Acesso em 12 jan.2018.

ANGEL, Callie. **Andy Warhol Screen Tests: the films of Andy Warhol**. New York: Abrahms/Whitney Museum of American Art, 2006.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Luís Augusto Fonseca de. **Recortes sobre o vazio: considerações sobre a imagem em movimento nas artes plásticas**. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARON, Irene. “Lenz: A trajetória do ser humano”. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 45-53, 1986.

ARTHUSO, Raul. **Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro**. 2016. 173 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. “Moeda forte”. In.: **Revista Cinética**. Jan 2013. Disponível em:
<www.revistacinetica.com.br/osolnosmeusolhos.htm>. Acesso em 25 dez. 2017.

AUMONT, Jacques (org.). **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

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

_____. **Du visage au cinéma**. Paris: Etoile / Cahiers du Cinéma, 1992.

_____. **Le montreur d’ombre**. Paris: Vrin, 2012.

_____. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.

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

AZEVEDO, Fábio Giorgio. “O espírito dos coletivos”. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 6, 3 ago. 2013.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. “A poética do espaço”. In.: **Os pensadores.** São Paulo: Abril Cultural 1978.

_____. **O ar e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BALÁZS, Béla. “A face das coisas” (1945). In.: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema.** Edições Graal: Embrasilme, 1983.

_____. “A face do homem” (1945). In.: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema.** Edições Graal: Embrasilme, 1983.

_____. “Nós estamos no filme” (1945). In.: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema.** Edições Graal: Embrasilme, 1983.

_____. “O homem visível” (1923). In.: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema.** Edições Graal: Embrasilme, 1983.

BALTAR, Brígida. **Neblina, orvalho e maresia: coletas.** Rio de Janeiro: Petrobras Artes Visuais, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Raphaele. “A potência do acidente”. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 3, 3 ago. 2013.

BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” (1970). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal; Embrasilme, 1983.

BECKETT, Samuel. **O inominável.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERSANI, Leo; DUTOIT, Ulysse. **Arts of impoverishment**: Beckett, Rothko, Resnais. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

BOUQUET, Stéphane. “De manera que todo comunica”. In.: BAECQUE, Antoine de (org.) **Teoría y crítica de cine**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. “Plan contre flux”. In.: **Cahiers du cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

BRANDELLERO, Sara. “The contemporary brazilian road movie: Remapping national journeys on screen in *Viajo porque preciso, volto porque te amo*”. In.: GARIBOTTO, Verónica & PÉREZ, Jorge. **The latin american road movie**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

BRINKEMA, Eugenie. **The forms of the affects**. Duke University Press: Durham and London, 2014.

BRUNO, Mário. “Gramatologia e différance: a propósito dos primeiros escritos de Jacques Derrida”. In.: **Revista Idioma**, Instituto de Letras da UERJ, n. 23, 2003, p. 36-39.

CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995/2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARVALHO, Maria do Socorro. “Cinema novo brasileiro”. In.: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação**: economia, sociedade e cultura - A sociedade em rede, vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHARNEY, Leo. **Empty moments**: cinema, modernity and drift. Durham: Duke University Press, 1998.

_____. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

COHN, Jonathan. **Mediated communities: Andy Warhol’s Screen Tests and Wendy Clarke’s Love Tapes**. Los Angeles: UCLA Film & Television Archive, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. “Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ”. In: **Cahiers du cinéma**, n. 229, maio de 1971, p. 4-21.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado. **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. 216 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Historias de cronopios y de famas**. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Puc-RS, Porto Alegre, 2014.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris: Seuil, 1977.

DAMISCH, Hubert. **L’origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1993.

_____. **Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture**. Paris: Seuil, 1972.

DELEUZE, Gilles. “A imagem-afecção: rosto e grande plano”. **A imagem-movimento: Cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

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

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

_____. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELORME, Stéphane. “Les lois de l’affection”. **Cahiers du cinéma**, fevereiro de 2006.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Margens da filosofia**. Porto: RÉS-Editora, 1986.

_____. **Psyché**: inventions de l’autre. Tomo I. Paris: Galilée, 1987-1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed.34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EDUARDO, Cléber. “Que país é esse”. In.: **Catálogo da mostra Cinema brasileiro: anos 2000, 10 questões**. São Paulo, Rio de Janeiro: CCBB, 2011.

FELINTO, Erick. **A imagem espectral**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FIANT, Antony. **Pour un cinéma contemporain soustractif**. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

FLATLEY, Jonathan. **Affective mapping**: melancholia and the politics of modernism. London: Harvard University Press, 2008.

_____. “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.

FRANÇA, Andréa. “Terras e fronteiras”. In.: **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

FREUD, Sigmund. “O estranho” [1919]. IN: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Edição Standard Brasileira, V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

GARDNIER, Ruy et al. “Cinema contemporâneo em debate: O drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes”. **Contracampo**, n. 78. Rio de Janeiro: 2006.
Disponível em: <www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>.
Acesso em 15 fev. 2016.

GIACOIA JR., Oswaldo. “Por horas mais silenciosas”. In.: NOVAES, Adauto (org). **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'água, 2005.

GIL, Inês. “A atmosfera filmica como consciência”. **Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura**. n.2. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002.

_____. “A atmosfera como figura filmica”. **Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico**. Vol. 1. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2005, p. 141-146.

GLUCKSMANN, Christine Buci. **Esthétique de l'éphémère**. Paris: Galilée, 2003.

GOULART, Audemaro Taranto. **Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 1-28.

GREVEN, David. **Ghost Faces: Hollywood and Post-Millennial Masculinity**. New York: University of New York Press, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2014.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

HEFFNER, Hernani. “O sol nos meus olhos em cartaz”. In.: **Alumbramento**. 12 jan. 2014. Disponível em: <<https://alumbramento.com.br/o-sol-nos-meus-olhos-em-cartaz/>>. Acesso em 25 dez. 2017.

IKEDA, Marcelo. “Linz, o Umberto D do novo cinema cearense”. In.: **Cinecasulofilia**. Fortaleza: Substância, 2014.

IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani (orgs). **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.

_____. **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

JOYARD, Olivier. “C’est quoi ce plan? (La suite)”. In: **Cahiers du cinéma**, n. 580, junho de 2003. Paris: 2003, p.26-27.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LADERMAN, David. **Driving visions**: exploring the road movie. Austin: University of Texas Press, 2002.

LALLANE, Jean Marc. “C’est quoi ce plan?”. In: **Cahiers du cinéma**, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, p.26-27.

LIMA, Manoel Ricardo de. “Dois teatros, um depoimento”. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 4, 3 ago. 2013.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora UNB / Finatec, 2007.

_____. “A poesia da luz de Clarissa Campolina”. In.: **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 3, p. 1-14, 2014. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/320>>. Acesso em 10 jan. 2018.

_____. “Invisibilidade e desaparecimento”. In: MARGATO, I; GOMES, R.C. (org.). **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura e mídia. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 1971.

MARQUES, Luisa. **Corpos em fluxo**: a questão do corpo na estética de fluxo do cinema contemporâneo. 2008. 48 f. Monografia (Graduação em Cinema). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MARTINS, India Mara. “O design visual na criação de atmosferas no filme *Fallen Angels*”. **Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2010. Disponível em <<http://goo.gl/gnRFKG>>. Acesso em 10 dez. 2014.

MASCARELLO, Fernando. “Reinventando o conceito de cinema nacional”. In.: MASCARELLO, Fernando & BAPTISTA, Mauro (orgs.). **Cinema contemporâneo mundial**. São Paulo: Papirus, 2008.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto 2014.

MIGLIORIN, Cezar. “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. In: D’ANGELO, R. Hallak & D’ANGELO, F. Hallak (eds.). **Cinema sem fronteiras**: reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012. Belo Horizonte: Universo Produção, 2012.

MONASSA, Tatiana. “Cinema-mundo”. In: **Contracampo**, n. 66, 2004. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <www.contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm>. Acesso em 20 fev. 2016.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NANCY, Jean-Luc. “Conversa entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy”. In.: SAVINO, Fábio; CHIARETTI, Maria. **Um filme, cem histórias**: Abbas Kiarostami. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A estética do fluxo no cinema contemporâneo**. Niterói: UFF, 2006. Monografia (Graduação em Cinema). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

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

_____. “O quadro-janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea”. In.: **Revista Eco-Pós**. V. 20. N. 2, Rio de Janeiro, 2017. p. 181-210.

ORGERON, Devin. **Road movies: from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)”. In.: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

_____. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OROZ, Sílvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

PAÏNI, Dominique. **L’attrait des nuages**. Crisnée: Yellow Now, 2010.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PARENTE, Guto. “Vilas Volantes :: Alexandre Veras :: 2005”. **Cine Caolho**. Fortaleza, 15 ago. 2007. Disponível em: <<http://cine-caolho.blogspot.com.br/2007/08/vilas-volantes-alexandre-veras-2005.html>>. Acesso em 26 jul. 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética da imagem”. In: NOVAES, Aduino (Org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REGO, Alita Sá. **Novas tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século XXI: filmes de ação de Hong Kong e Hollywood**. 2006. 201 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RIBEIRO, Felipe. “O estranho contracolonial”. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. 5, 3 ago. 2013.

RITTER, Joachim. **Paysage: fonction de l’esthétique dans la société moderne**. Besançon: Ed. de l’Imprimeur, 1997.

SACEANU, Patrícia. **A inquietante estranheza na contemporaneidade**. 2005. 234 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SILVA, Camila Vieira da. “Como organizar bons encontros? Sobre os afetos e os corpos em *Shara*, de Naomi Kawase”. In.: **Passagens** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. Fortaleza: UFC, 2013. Disponível em <www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/35/36>. Acesso em 20 fev. 2016.

SPIVAK, Gayatri. “Preface”. In.: DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

SUÁREZ, Juan. “The artist as advertiser: Stardom, style and commodification in Andy Warhol’s underground films”. In.: **Bike boys, drag queens and superstars: avant-garde, mass culture and gay identities in the 1960’s underground cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

VANCHERI, Luc. **Les pensées figurales de l’image**. Paris: Armand Colin, 2011.

VERAS, Alexandre. “O passageiro e o permanente”. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, p. 1, 6 ago. 2013.

VERNET, Marc. **Figures de l’absence**. Paris: L’Etoile, 1988.

VIEIRA JR., Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

ZUFFEREY, Nicholas. “Aspects philosophiques de la disparition”. In.: **Intermédialités**, n. 10. Montréal: Centre de recherche sur l’intermédialité, 2007.

ANEXOS

Filmes consultados (por ordem de análise)

Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem (2013), de Alexandre Veras
Camila, Agora (2013), de Adriel Nizer Silva
A Misteriosa Morte de Pérola (2014), de Guto Parente
Dia Branco (2014), de Thiago Ricarte
O Sol Nos Meus Olhos (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon

Filmes secundários (por ordem de citação)

Shara (2003), de Naomi Kawase
Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento (2005), de Alexandre Veras
Five (2003), de Abbas Kiarostami
Fervendo (2017), de Camila Gregório
Ann Buchanan (1964), de Andy Warhol
Céline (1992), de Jean-Claude Brisseau
Psicose (1960), de Alfred Hitchcock
Les Yeux Sans Visage (1960), de Georges Franju
Ordet (1955), de Carl Theodor Dreyer
Vazante (2017), de Daniela Thomas
Era Uma Vez Brasília (2017), de Adirley Queirós
Branco Sai, Preto Fica (2014), de Adirley Queirós
Calma (2017), de Rafael Simões