



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Vieira da Silva, Camila

Entre a passagem e a permanência: estética do desaparecimento em Linz – Quando  
Todos os Acidentes Acontecem

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 220-  
239

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



**Entre a passagem e a  
permanência: estética  
do desaparecimento em  
*Linz – Quando Todos os  
Acidentes Acontecem*  
*Between passage and  
permanence: aesthetic of  
disappearance in Linz –  
Quando Todos os  
Acidentes Acontecem***

////////////////////

Camila Vieira da Silva<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Camila Vieira da Silva é doutoranda em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Pós-Eco UFRJ). Pesquisa, com financiamento CAPES, a relação entre desaparecimento e encenação no cinema contemporâneo brasileiro. E-mail: camilavieirajornal@gmail.com

**Palavras-chave:** passagem; permanência; desaparecimento; fracasso; cinema brasileiro.

**Key words:** passage; permanence; disappearance; failure; Brazilian cinema.

## 2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 222

o processo de criação do filme, Alexandre Veras explica que o longa-metragem está diretamente conectado ao 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 chamar-se 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 relação aos 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, pois fora 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).

Se a singularidade do desaparecimento – a princípio, da vila e, mais tarde, de outros elementos do filme, como será pontuado ao longo deste artigo – é o que faz Linz ter sua missão fracassada, de que modo se configura este contato do personagem com o que ele não tinha? Como a experiência do desaparecimento pode estar vinculada a uma experiência do fracasso?

## Natureza e isolamento

A paisagem desoladora e desértica de Tatajuba é de uma imensidão tão imponderável que não há como percebê-la apenas com o olhar. A relação do protagonista-título 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*

O prólogo de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* reproduz o seguinte trecho da novela *Lenz*, lido por uma voz em alemão, sob uma cartela negra:

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 extinguiu, 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 dele.<sup>4</sup>

Pelo conteúdo do trecho, diversas palavras remetem à natureza – tempestade, vales, nuvens, floresta, penhascos, trovão, terra, cavalos, luz do sol, neve, cumes, lago, vento – associadas a uma atmosfera intempestiva, violenta e animalesca capaz de afetar radicalmente o corpo – “peito dilacerou-se”; “deteve-se, ofegante”, “o corpo

<sup>2</sup>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 foram publicadas 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 pôde 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 homônimo pelos Vosges e sua estadia com o pastor Johann Friedrich Oberlin, de 20 de janeiro a 8 de fevereiro de 1778, em Waldbach, uma pequena aldeia perto de Estrasburgo.

<sup>34</sup>“Tempestade e Ímpeto”, fase pré-romântica da literatura alemã, que se estendeu de 1771 a aproximadamente 1785.

<sup>4</sup>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.



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, o psicólogo e professor Fábio Giorgio Azevedo dimensiona os laços afetivos e as trocas criativas que foram estabelecidas entre os membros 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).

“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, exposições de filmes, exposições e outras 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 ser 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> >. Consultado em 05/08/2016.



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, do Alumbramento, em texto sobre o filme na ocasião de sua exibição no cineclube 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, fílmica, uma postura consciente e explícita do diretor diante da recorrente problemática em torno dos limites entre ficção e documentário (PARENTE, 2007).

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 227

A primeira personagem de *Vilas Volantes*, Dona Bill (Fig. 1) – a idosa catadora de siris –, tem caracterização semelhante à de Dona Menta (Fig. 2), a senhora que aparece e desaparece no início de *Linz*: com lenço na cabeça, vestido, balde e cajado nas mãos.



Fig 1: Dona Bill em *Vilas Volantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig 2: Dona Menta em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

Fig.3: O garoto na bicicleta em *Vilas Volantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig.4: O garoto e Linz na bicicleta em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

<sup>9</sup>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. Disponível em <[www.opovo.com.br/app/opovo/videarte/2013/08/03/noticias/jornalvidearte,3103796/a-potencia-do-acidente.shtml](http://www.opovo.com.br/app/opovo/videarte/2013/08/03/noticias/jornalvidearte,3103796/a-potencia-do-acidente.shtml)>. Acesso em 05/08/2016.



Ao analisar as principais peças de Samuel Beckett, Bersani e Dutoit cha-

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 em representar. 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.

Esta dificuldade de representação parece ter ressonância direta com a condição de estrangeiro de Linz, que se deixa afetar por este lugar desconhecido e ermo a partir de uma tentativa vã de pertencimento. Logo após a cena em que sua caminhonete atola e ele ainda procura seu lugar de destino – a casa de dona Marlene, onde deve entregar uma encomenda –, Linz retira os móveis que carrega em seu veículo e dispõe todos na areia, como se montasse ali o cômodo de uma casa. A câmera se distancia da cena, proporcionando um ângulo mais geral do arranjo dos móveis no espaço, enquanto Linz também se afasta ao posicionar cada objeto ao risco do vento.

Pelo indício dos coqueiros ao fundo e pela restinga, o espaço em que Linz procura arrumar os móveis como o ambiente de uma casa (Fig. 9) é uma rima visual com o lugar por onde Vicente Pedro e Chicó Pedro caminham em *Vilas Volantes* (Fig. 10). Se os dois moradores idosos procuram reconstituir suas casas virtualmente pela memória, Linz ocupa tal espaço imaginário com sua ação concreta de dispor objetos domésticos novos. Aqui a rima visual de um filme a outro produz uma dissonância: em *Vilas Volantes*, a memória e a fala são capazes de reconstruir o passado de uma vila que desapareceu; em *Linz*, a ação concreta e física de objetos novos e estranhos à vila soterrada não é capaz de devolver a memória daquele lugar, que já não pode ser mais habitável.



A photograph of two men walking on a golf course. The man in the foreground is wearing a light-colored, short-sleeved button-down shirt and a wide-brimmed hat. The man in the background is wearing a white polo shirt and a straw hat. They are walking on a path that is a mix of sand and grass, with palm trees and a clear blue sky in the background.

Por não ter vínculos com aquela vila que desapareceu, Linz é um corpo em travessia, um forasteiro. Ele é o motor do acidente, como explica o co-roteirista Manoel Ricardo de Lima ao relacionar o personagem à figura de Lenz, da novela de Büchner, que personifica a relação entre “acaso e desvario, acidente desfigurado, contingência e sintoma, queda e prosaísmo” (LIMA, 2013, p. 4). A noção de acidente tem menos relação com o fato pontual da caminhonete de Linz atolar no caminho e mais com a experiência do personagem ao longo do filme, através do acaso, do imprevisível, do fracasso de sua missão, 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).

Linz é um corpo que vaga, que cansa, que some na paisagem. Se as tomadas ou os planos no filme são pouco contaminados pelo acidente – visto que o aspecto formal da imagem se serve de tamanho rigor calculado, inclusive nas movimentações de câmera sempre muito precisas –, o componente acidental encontra-se dentro da cena e no corpo de Linz. Este é menos um personagem que um corpo no espaço, segundo o pesquisador Felipe Ribeiro, que também acompanhou as filmagens do longa:

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 para enfatizar os movimentos de seu corpo no espaço do filme é análoga à falta de densidade moral ou psicológica dos personagens beckettianos. Em *Esperando Godot*, a dupla Vladimir e Estr-

Entre o pertencer e o atravessar, Linz entrega-se discretamente aos pequenos acidentes que perfazem seu caminho. Em uma viagem misteriosa à noite, sua caminhonete atola pela segunda vez em uma das curvas e ali se dá o encontro quase improvável com um garoto que serve de guia para Linz chegar à comunidade. A criança segura um sabre de luz, que ilumina os planos desta sequência, dando ao filme uma atmosfera de ficção científica (*Fig. 11*), misturado ao coaxar dos sapos e dos grilos em torno do mangue, além dos ruídos estranhos e antinaturais de apagar e acender o sabre de luz do garoto e a lanterna que Linz carrega.



A atmosfera sombria da entrada na comunidade se desdobra com o imprevisto da recusa de Dona Marlene em receber a encomenda que Linz trouxe da transportadora. A negação da moradora implica no fracasso da tarefa inicial de Linz, que estaria ali na vila apenas para entregar os móveis e a carta do filho de Dona Marlene, que abandonou a região. Apesar da semelhança na iluminação indireta pelas frestas do telhado, das janelas e das portas, a composição da casa de Dona Marlene em *Linz* enfatiza o espaço vazio (Fig. 12), em contraponto ao casebre preenchido de utensílios domésticos de Dona Bill em *Vilas Volantes* (Fig. 13).





2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 234



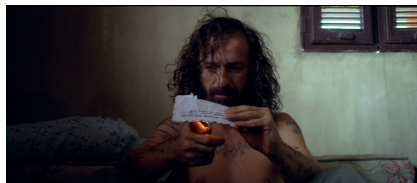


Fig. 15: a carta é queimada. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

Fig. 17: ... que se transforma em dia em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)



Fig. 17: ... que se transforma em dia em *Five*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

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 a floresta (*Fig. 20*), absorvido pelo som dos animais que ali habitam. Ele caminha, toca as árvores, sobe nos troncos, rasteja entre as folhas, camufla-se pela superfície do espaço (*Fig. 21*).

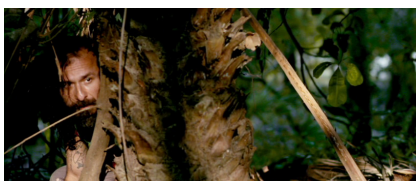


Fig. 20: Linz entra na floresta.  
Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 236

Se o envolvimento do corpo em *Linz...* pressupõe uma experiência de distanciamento e de aproximação com uma paisagem da qual não se tem domínio, ela se traduz como possibilidade de risco. Manter-se à distância é resistir à paisagem; é sobreviver a suas contingências e interferências. Aproximar-se do espaço é agir e experimentar tatilmente suas particularidades; é se impregnar na paisagem, confundir-se com ela. Do andar cambaleante e duvidoso da procura ao passo instintivo e seguro de integração à paisagem, o corpo de Linz abarca um paradoxo, pontuado por Felipe Ribeiro:

No intervalo entre a travessia e o pertencimento, os acidentes acontecem e se multiplicam pelo caminho. A experiência do fracasso vinculada ao desaparecimento não significa garantia de morte ou de aniquilamento, em *Linz*.... Pode ser apenas um atravessar, um respiro, um fôlego para uma possível volta. Não é a toa que o desfecho do filme é contaminado pelo mistério do desaparecimento do personagem-título em um curioso fora de campo. A paisagem que vemos e experimentamos no último plano do filme sugere uma poética da desapareição do personagem, a partir da constituição de um invisível que resiste de modo ambíguo como rastro no visível.

O longa-metragem de Alexandre Veras não é exatamente um filme sobre o fim, como vaticina Marcelo Ikeda no seu polêmico texto “Linz, o Umberto D do novo cinema cearense”, publicado no blog *Casulofilias*<sup>98</sup>. Em vez de uma tomada de consciência de um “destino trágico”, conforme interpreta Ikeda, o filme nos coloca diante de uma incerteza: o desaparecimento é o lugar da dúvida e não da certeza da morte ou do fim.

Mais complexa e interessante que a estabilidade de uma presença – especialmente de um corpo que abriga uma subjetividade autocentrada e consciente de si –, *Linz...* afirma a experiência do desaparecimento como possibilidade de pensar

<sup>7</sup>Publicado originalmente nas redes sociais, logo após a estreia do filme na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2013, o texto de Marcelo Ikeda faz uma interpretação de Linz como “triste e doloroso cântico de adeus” e “canto do cisne da nova cena cearense”, apontando analogias do fim no filme como metáfora da institucionalização do Alumbramento e da extinção do Alpendre. Disponível em <<http://cinecasulofilia.blogspot.com.br/2013/02/linz-o-umberto-d-do-novo-cinema-cearense.htm>>. Acesso em 05/08/2016.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 238

