



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



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 Silva¹

¹Camila 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



Entre a passagem e a permanência: estética do desaparecimento em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* | Camila Vieira da Silva

Resumo: este artigo busca compreender como a experiência do fracasso e da desaparição é explorada em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), primeiro longa-metragem de ficção do realizador cearense Alexandre Veras. O objetivo da análise do filme é situar a relação entre passagem e permanência como elemento dramatúrgico que contribui para o pensamento em torno de uma estética do desaparecimento.

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

Abstract: this article seeks to understand how the experience of failure and disappearance is explored in *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), first fiction feature of Ceará's director Alexandre Veras. The goal of the analysis of the film is to place the relationship between passage and permanence as a dramaturgical element contributing to the thinking around an aesthetic of disappearance.

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

Introdução

Areia, vento, sol a pino. Um homem caminha sozinho em meio a uma duna. 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. 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.

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, bem como ao personagem do filme, certa dificuldade: 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? Como permanecer neste lugar onde tudo parece ter desaparecido?

A dificuldade – tanto do personagem quanto do espectador do filme – reside então na possibilidade de absorver o desaparecimento como experiência. Se pensarmos com Nicolas Zufferey (2007), em seu *Aspects philosophiques de la disparition*, que a noção de “desaparecer” aponta mais para uma questão de fenomenologia do que de ontologia, o desaparecimento torna-se o lugar do que não está visível, do que não aparece mais:

Etimologicamente, a palavra ‘desaparecer’ remete à fenomenologia: ‘desaparecido’ é o que é privado (des-) de aparecer e não aparece mais. (...) 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” (ZUFFEREY, p. 56). Desaparecer é passagem, percurso, travessia.

Tal desaparecimento como passagem é a tônica de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*. Em algumas entrevistas para jornais locais de Fortaleza sobre

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 – Tatatjuba, 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. “Tatatjuba 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. É 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*

Todos os Acidentes Acontecem tem influência direta, especialmente por introduzir como referência principal a novela *Lenz* (1835), do escritor e dramaturgo alemão Georg Büchner². A obra é uma alusão à trajetória de Jakob Michael Reinhold Lenz, poeta do *Sturm und Orang*³, amigo de Goethe 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 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 extinguia, 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.⁴

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

²Georg 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.

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

⁴A 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.

curvado”, “os olhos e a boca escancarados” – como “um prazer que lhe fazia mal”.

Esta imagem visceral de Lenz foi importante para a escritura 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 é fundamental para entender a “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 relação com a natureza quanto pelo clima de tormenta 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, o que há de excessivo, exagerado e desmedido na novela de Georg Büchner torna-se moderado, discreto e minimalista no filme de Alexandre Veras. Como pontua o crítico Marcelo Ikeda, Veras busca “uma estética permeada de silêncios, com uma narrativa rarefeita, em que os aspectos sensoriais se sobrepõem a uma narrativa de personagens” (IKEDA, 2014, p. 25). Deste modo, a visceralidade do Lenz só é possível no 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). A relação de Lins com a paisagem natural se dá mediante seu silêncio e isolamento, talvez contaminado pela mesma experiência por qual passaram os antigos moradores de Tatajuba, à medida que a vila estava sendo soterrada.

Vilas Volantes e repetição de imagens

É preciso sublinhar que *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* 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 segundo o qual *Vilas Volantes* foi concebido provocou enorme influência na concepção e criação do último filme.. Com reduzida equipe de amigos, Veras ficou 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...* 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 Alumbramento⁵.

⁵Criado em 2006, o Alumbramento surgiu como um coletivo de dez artistas residentes no Ceará (Danilo

Como um dos principais fundadores do extinto Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção⁶, Alexandre Veras destaca-se na cena audiovisual cearense não só 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 –, mas também como organizador e ministrante de 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”. Convocado 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 descontina sua potência e se atualiza sem ringir. A invenção será o soldo da equipe (AZEVEDO, 2013, p.6).

Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Méricia, 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.

⁶Com 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 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 Frotta (artista plástico), Solon Ribeiro (fotógrafo), Manoel Ricardo de Lima (escritor), Carlos Augusto Lima (escritor), Beatriz Furtado (videomaker e jornalista), Luis Carlos Sabadía (gestor cultural) e eu, Andréa Bardawil (coreógrafa)”. Confira texto completo no link <<http://doquesepeodederizer.blogspot.com.br/2009/03/alpendre-dentro-e-fora.html>>. Consultado em 05/08/2016.

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 relação com a escolha de Tatajuba como espaço diegético de ambos os filmes. Contemplado pela segunda edição do programa DOCTV, 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, 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, filmica, uma postura consciente e explícita do diretor diante da recorrente problemática em torno dos limites entre ficção e documentário (PARENTE, 2007).

⁷ 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, As Vilas Volantes, de Alexandre Veras, e Cidadão Jacaré, de Firmino Holanda, foram os projetos cearenses contemplados.

Tais estratégias visuais e sonoras são retomadas em *Linz*⁸, 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 algumas sequências de *Vilas Volantes* são reapropriadas em cenas de *Linz* – tais cruzamentos permitem estabelecer relações entre os dois filmes a partir de suas rimas visuais, ressignificadas de acordo com suas diferentes narrativas.

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

O garoto que passeia de bicicleta (*Fig. 3*) em *Vilas Volantes* é aludido em um trecho de *Linz*, quando o protagonista-título ajuda a consertar a bicicleta de outro garoto e ambos os personagens pedalam pelas dunas (*Fig. 4*).



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



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

⁸Em 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/noticiasjornalvidearte,3103796/a-potencia-do-accidente.shtml>. Acesso em 05/08/2016.

Uma imagem de referência aos filmes do cineasta iraniano Abbas Kiarostami é a da moto atravessando uma estrada cheia de curvas (*Fig. 5*), em um plano geral de *Vilas Volantes*. Em *Linz*, a mesma referência é usada para compor a cena da travessia da caminhonete do personagem-título (*Fig. 6*), antes de atolar pela primeira vez na areia, obrigando-o a parar durante a viagem.



Fig. 5: a moto na estrada em *Vilas Volantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 6: o caminhão na estrada em Linz. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

Com uma luz pontual ao centro do quadro e silhuetas humanas em contraluz, a cena noturna dos pescadores no barco (*Fig. 7*) em *Vilas Volantes* também é retomada na sequência final de *Linz*, quando o personagem-título parte em alto-mar em embarcação da comunidade pesqueira (*Fig. 8*).



Fig. 7: barco em *Vilas Volantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)



Fig. 8: barco em Linz. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

Do verbo ao silêncio

Apesar da coerência da pesquisa visual de *Vilas Volantes* contaminar a estética de *Linz*, existe uma diferença crucial na maneira como a narrativa explora o desaparecimento como experiência: no primeiro filme, os personagens procuram

burlar o desaparecimento da vila, a partir de relatos que reativam as memórias da comunidade e que consolidam laços de pertencimento com a região; no segundo filme, um personagem estrangeiro – Linz – não sabe bem como permanecer em uma cidade que já não existe e acaba se entregando à experiência de desaparecer.

Vilas Volantes empreende diferentes associações das falas dos antigos pescadores ao modo como eles estabelecem relações afetivas com os espaços em que estão inseridos. Os personagens contam estórias 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 moradores de Tatajuba preservam a memória da vila. A voz, a fala, a narração são estratégias de resistência contra o esquecimento e o desaparecimento da comunidade.

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 relembrando 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 lugares de fala privilegiados que ainda estabeleçam uma representação significativa com o espaço. *Linz* é estrangeiro em Tatajuba; de passagem por aquele lugar, ele é desapossado da memória da vila. Se *Vilas Volantes* é um filme em torno da sobrevivência da fala, *Linz* versa sobre o fracasso da fala. Nada de importante há para ser dito quando a experiência do desaparecimento se impõe: o que resta é o silêncio.

Neste sentido, o fracasso em *Linz* possui uma analogia com o fracasso beckettiano, definido por Leo Bersani e Ulysse Dutoit, em *Arts of Impoverishment*, como “tornar-se tão inexpressivo, tão desprovido de significado, tão possível e, mais radicalmente, cair permanentemente em silêncio” (BERSANI & DUTOIT, 1993, p. 11). Assim como nas principais peças de Beckett, há o predomínio de poucos humanos em uma paisagem desolada, em *Linz*, tudo o que podemos ver é a imponência da paisagem e a relação silenciosa do personagem-título com ela.

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

mam ainda a atenção para a recusa da representação e o desinteresse na atribuição de significados, que colocam a linguagem em crise. O fracasso em Beckett seria não só a garantia do silêncio, mas sobretudo o fracasso em ser, como fica claro no romance *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 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 dissidência: 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.



Fig. 9: a “construção da casa” em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 10: a “lembrança da casa” em *Vilas Volantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

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 camionete 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 accidental 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 Estragon

gon 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 mediador 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).

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.



Fig. 11: A disputa do sabre de luz com a lanterna em Linz. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

A atmosfera sombria da entrada na comunidade se desdobra com o impre visto da recusa de Dona Marlene em receber a encomenda que Linz trouxe da trans portadora. 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).



Fig. 12: a casa de Dona Marlene em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme). Fig. 13: a casa de Dona Bill em *Vilas Vôlantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 13: a casa de Dona Bill em *Vilas Vo-lantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

Após o encontro frustrado com Dona Marlene, Linz perambula pela comunidade, que fora deslocada pelas migrações das dunas e das marés. Ele deixa seu caminhão aos cuidados de um garoto, bebe em um bar e observa moradores jogando sinuca. Na festa do quebra-pote, integra-se à brincadeira de cabra-cega e participa da festividade entre os nativos. Mas também retorna aos momentos de solidão, quando olha para o céu e conta as estrelas, ou passeia entre as árvores e os mangues. “Andar é olhar, 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 pode ser interpretado como o principal segredo da narrativa do filme não é revelado ao espectador: o motivo pelo qual o filho de Dona Marlene foi embora, que poderia ter sido exposto ou explicitado com a leitura da misteriosa carta. No entanto, a narrativa do filme limita-se apenas a mostrar Linz como testemunha do conteúdo daquela missiva (*Fig. 14*), que é queimada pelo personagem-título diante do nosso olhar (*Fig. 15*), em um plano de longa duração que frustra as expectativas de quem vê o filme – espera intensificada sensorialmente na cena pelo ranger constante da janela do quarto, que se move com o vento e faz oscilar também a iluminação, do claro ao escuro.



Fig. 14: a leitura em silêncio da carta. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



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

Desta maneira, o desaparecimento cristaliza-se como o acidente primordial e recorrente do filme: a cidade que é soterrada pelo constante movimento das dunas; o filho que partiu; a carta que se desintegra; Linz que desaparece num mergulho inesperado ao mar. Um enigma também abraça o desfecho do filme (*Fig. 16 e 17*): com o desaparecimento do personagem-título, a paisagem se sobressai: da areia ao mar, da noite ao dia, das estrelas ao sol – uma referência evidente ao último plano de *Five* (2003), de Abbas Kiarostami (*Fig. 18 e 19*). O último plano do longa-metragem de Alexandre Veras é a imagem grandiosa do mar.



Fig. 16: a noite...Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



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



Fig. 18: a noite...
Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 19: ... que se transforma em dia em Five. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

Para Manoel Ricardo de Lima, Linz é “um giro alucinado, accidental e fabulador em torno de si mesmo”. O personagem-título se situa em 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 foi pensado como um cruzamento entre homem, natureza e deserto.

Pouco antes do final do filme, há uma sequência que explicita a relação simbótica 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 se integra à superfície da floresta. Fig. 20: Linz entra na floresta.



Fig. 24. Laje se integra à paisagem da floresta. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme). Fig. 25. Laje citada na floresta. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

Para Felipe Ribeiro, o corpo de Linz é atravessado pela necessidade de se manter distante do espaço em que está e, ao mesmo tempo, estar presente nele. 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, 2010).

RO, 2013, p. 5).

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 taticamente 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:

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 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 desaparição 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 *Casulofilia*⁹⁸. 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

⁹Publicado 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 cántico 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.

o cinema, distante do contexto contemporâneo marcado pelo elogio do visível, da cultura do excesso, da exposição e da saturação. No lugar da exaltação da presença, um lugar para ausências, silêncios, invisibilidades, travessias.

Referências bibliográficas

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

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

AZEVEDO, F. G. "O espírito dos coletivos". *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 6.

BATISTA, R. "A potência do acidente". *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 3.

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

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz*: a encenação no cinema. Campinas, SP: Papirus, 2008.

IKEDA, M. "O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção". In.: IKEDA, M.; LIMA, D. (orgs). *Cinema de Garagem 2014*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

_____. "Linz, o Umberto D do novo cinema cearense". *Cinecasulofilia*, Fortaleza, 2 fev. 2013. Disponível em <<http://cinecasulofilia.blogspot.com.br/2013/02/linz-o-umberto-d-do-novo-cinema-cearense.html>>. Acesso em 26 jul. 2015.

LIMA, M. R. "Dois teatros, um depoimento". *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 4.

LOPES, D. "Invisibilidade e Desaparecimento". In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (orgs.). *Espécies de Espaço*: territorialidades, literatura e mídia. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *No Coração do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

O PASSAGEIRO e o permanente. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 6 ago. 2013, p. 1.

PARENTE, G. "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 26 jul. 2015.

RIBEIRO, F. "O estranho contracolonial". *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 5.

VIEIRA, C. "Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual

ANSWER

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

Acontecem | Camila Vieira da Silva

cearense". In: IKEDA, M.; LIMA, D. (orgs). *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

ZUFFEREY, N. "Aspects philosophiques de la disparition". In. *Intermédiausalités*, Montréal: Centre de recherche sur l'intermédiausalité, n. 10, 2007.

Referências audiovisuais

LINZ – Quando Todos os Acidentes Acontecem. Alexandre Veras, Brasil, 2013.

VILAS Volantes. Alexandre Veras, Brasil, 2005.

submetido em: 20 jan. 2016 | aprovado em: 24 jun. 2016.