

Figuras Cinematográficas do Invisível: a Encenação do Desaparecimento no Cinema Contemporâneo Brasileiro¹

Camila Vieira da SILVA²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

No lugar da evidência dos corpos na cena, do excesso de drama e do efeito de presença, podemos apontar outras marcas estéticas em um conjunto de filmes brasileiros de ficção realizados nos últimos cinco anos. Pela figuração do invisível, tais filmes exploram o descentramento das figuras humanas no plano, a rarefação das ações dramáticas, a diluição dos acontecimentos em prol da criação de atmosferas, que traduzem mais sensações que escapam e desaparecem do que presenças concretas.

Palavras-chave: figura; invisível; desaparecimento; cinema brasileiro.

Introdução

Em um conjunto de filmes brasileiros de ficção realizados nos últimos cinco anos, é possível identificar um contraponto ao modelo de encenação que marcou o cinema moderno nacional. No lugar da evidência dos corpos na cena, do excesso de drama e do efeito de presença, seja pelo diálogo com o neo-realismo ou pela afirmação da alegoria e da paródia, que predominaram no debate do cinema novo e do cinema marginal, outras marcas estéticas passam a ser pensadas e exploradas no cinema contemporâneo brasileiro. Algumas das características destes novos filmes de ficção nacionais apontam para outro tipo de encenação que investiga o descentramento das figuras humanas no plano, a rarefação das ações dramáticas, a diluição dos acontecimentos em prol da criação de atmosferas que traduzem mais sensações que escapam e desaparecem do que presenças concretas.

Por encenação, compreendemos não apenas a disposição de atores e seus gestos na construção de uma dramaturgia cênica e a evidência da presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos, mas sobretudo um vasto conhecimento de formas, de composição e de trabalho com o material plástico-figurativo das imagens. A encenação implica as escolhas estéticas do cineasta em relação àquilo que ele pretende

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

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

colocar como plano, incluindo enquadramento, profundidade de campo, movimentação de câmera, iluminação, orquestração de ambiências.

Parte do cinema ficcional brasileiro contemporâneo reposiciona o estatuto da encenação ao apostar na construção de uma estética do desaparecimento, que pode ser analisada nos filmes escolhidos como objeto desta pesquisa: *Camila, Agora* (2013), de Adriel Nizer Silva; *Dia Branco* (2014), de Thiago Ricarte; *Eles Voltam* (2011), de Marcelo Lordello; *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), de Alexandre Veras; e *O Sol Nos Meus Olhos* (2012), de Flora Dias e Juruna Mallon. De que modo estes filmes criam figuras cinematográficas que dão conta do invisível e em que medida tal estética do desaparecimento dialoga com o mundo contemporâneo em que vivemos?

Para contornar tal pergunta, é necessário compreender as principais figuras do invisível que cada filme se serve: o desfoque e o contraluz como estratégias para o desaparecimento do rosto em *Camila, Agora*; o espaço atmosférico como indício da ausência em *Dia Branco*; a diluição das ações dramáticas e a exploração do fora de campo para enfatizar a errância da personagem em *Eles Voltam*; a rarefação do plano para um estudo da experiência do deserto e do cansaço em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*; os espectros e as fantasmagorias para acentuar lugares de passagem e travessias em *O Sol nos Meus Olhos*.

Figuras do invisível

Em *Camila, Agora*, o desfoque e o contraluz são as figuras do invisível que tornam possível o apagamento do rosto e a desconstrução da identidade. Ao mesmo tempo em que se revela uma cena de intimidade – uma garota isolada no quarto, falando de frente para a câmera em postura de autorretrato – a presença humana é obliterada ao nosso olhar: o semblante da protagonista desaparece pelo fora de foco e pelo contraluz. O filme de Adriel Nizer Silva dilui o lugar do rosto como potência de expressão e presença no cinema, além de questionar a representação da subjetividade ao intensificar o desaparecimento da figura humana na cena.

O espaço atmosférico de um nevoeiro serve de figuração do invisível em *Dia Branco*. No filme de Thiago Ricarte, três amigos conversam em cima de uma pedreira. Os planos apresentam os personagens de costas. A câmera passeia dos corpos à paisagem. A névoa do

ambiente preenche a imagem, criando um espaço atmosférico. As nuvens brancas na superfície da pedreira é a metáfora da ausência de um amigo. No entanto, não há o peso do luto nos diálogos dos amigos. Eles conversam sobre assuntos banais, brincam de pega-pega e tiram fotografias com o celular. O que fica nos planos é o rastro dos corpos percorrendo a paisagem. O espaço atmosférico traduz a efemeridade da vida e a brevidade das relações.

A diluição das ações dramáticas e o fora de campo são figuras do invisível em *Eles Voltam*. Os gestos discretos dos corpos e esvaziados de drama e o interesse pelo extracampo são pontos de partida do filme para a defesa de outro modo de estar no mundo, que se faz no percurso. A contaminação do filme de Marcelo Lordello pelo invisível é enfatizada nas cenas em que os planos enquadram o rosto das pessoas a olhar para fora da cena, para aquilo que ainda não é imediatamente apreensível ao olhar, mas que o mobiliza de alguma forma.

A rarefação do plano como figura do invisível conduz à experiência do deserto, em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*. No filme de Alexandre Veras, um homem caminha em uma vila soterrada de areia onde há poucos moradores. Sua relação com o deserto é marcada pelo cansaço de seu corpo, que continua a caminhar sem saber qual será o ponto de chegada. O filme é uma exploração de ritmos, durações e atmosferas nesta jornada de fadiga dilatada ao limite. Diante de uma vila que desapareceu, a narrativa se esvai e o plano é tomado pelo invisível que reside na paisagem. Não há angústia, nem desespero, mas esgotamento.

Os espectros e as fantasmagorias são tomadas como figuras do invisível que se expressam em *O Sol nos Meus Olhos*. Neste filme de Flora Dias e Juruna Mallon, o fantasma da mulher acompanha silenciosamente a jornada do protagonista que, após a morte da esposa, se põe a viajar pelo interior de Minas e Goiás. O espectro da mulher não é uma assombração, mas uma lembrança que sobrevive na memória do rapaz e que o motiva a buscar outras paisagens e encontrar outras pessoas, durante seu percurso na estrada. Os espectros e as fantasmagorias tornam sensível o invisível ao explorar lugares de passagem, de travessia e de transformação.

A hipótese principal desta pesquisa é de que, ao criar figurações do invisível, tais filmes brasileiros recentes apontam para uma resistência ao modo de estar no mundo contemporâneo, em que as relações ainda são marcadas pelo excesso de visibilidade ou de fruição imediata de presenças. A estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro pode oferecer pistas para outras formas de experiências, que considera um modo de vida mais discreto, minimalista, atento às intermitências, aos vazios e às invisibilidades que também atravessam nossa relação sensorial com o mundo.

O interesse da pesquisa é mapear e compreender a estética de determinadas produções audiovisuais brasileiras no campo da ficção que se colocam de encontro a uma tradição do cinema nacional, que explora imagens de excesso, de saturação, de presença de corpos em diálogo com o melodrama e a cultura do espetáculo. É sintomático o surgimento de filmes contemporâneos que constroem um pensamento em torno de uma estética do desaparecimento no cinema, a partir da figuração cinematográfica do invisível presente em seus distintos modos de encenação.

Pensar tais filmes a partir deste recorte implica compreendê-los como uma resposta ética e estética ao cotidiano de uma sociedade marcada pelo excesso de imagens, de simulacros, de signos, de visibilidades e de presenças. O desaparecimento e a figuração do invisível no cinema brasileiro contemporâneo não assume uma conotação negativa como se fosse uma aposta à pura indiferença ou à recusa pelo recolhimento. Pelo contrário, compreendemos a estética do desaparecimento como um ato de resistência, que lida com outras formas de experiências.

Se alguns autores enxergam neste cinema algo que demarca o “fim da encenação” (Jacques Aumont) por se colocar de forma oposta à definição clássica de *mise-en-scène* ou por se situar dentro de uma “estética do fluxo” (Stéphane Bouquet) em que as imagens valem mais por suas modulações sensoriais do que por seus significados, consideramos que as figurações do invisível nestes filmes não chegam a desconsiderar a encenação, mas procuram reconsiderá-la a partir da valorização de outros elementos estéticos. A emergência de uma estética do desaparecimento não elimina a *mise-en-scène*, mas a reposiciona em outros termos.

Encenação do desaparecimento

Para investigar como se constitui uma estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro, o campo conceitual da pesquisa envolve um diálogo entre conceitos oriundos da teoria do cinema – encenação e figuras cinematográficas – e temas de uma filosofia da cultura – o desaparecimento e o invisível. A criação do conceito de “encenação do desaparecimento” no cinema só é possível pela conjunção destes dois horizontes teóricos: a estética cinematográfica e os estudos filosóficos-culturais da contemporaneidade.

No primeiro horizonte teórico, recorreremos ao conceito de encenação, proposto por Jacques Aumont, David Bordwell, Michel Mourlet e Alain Bergala. De acordo com Jacques Aumont (2006), a encenação implica uma noção de estética que “permite criar, isolar, designar um espaço específico, que escapa às leis do espaço cotidiano, para pôr em seu lugar outras leis, talvez artísticas, mas seguramente artificiais e convencionais” (AUMONT, 2006, p. 12). A encenação engloba elementos que vão desde a criação e a composição do plano, o lugar da câmera, a construção da cena através do posicionamento e movimentação de atores e o uso da montagem.

Segundo David Bordwell (2008), a encenação é essencial para a construção de um filme e se torna o fundamento do ofício do diretor. A encenação é o ato de “dar forma às representações dentro do espaço-tempo da cena” (BORDWELL, 2008, p. 28). Esta técnica implica uma orquestração do olhar a partir de recursos estéticos e conhecimentos práticos sobre iluminação, figurino, cenografia, atores, movimento e posição de câmera e montagem.

Já os críticos franceses Michel Mourlet (1959) e Alain Bergala (1985) consideram que a encenação é o que torna possível a junção da escritura ou estilo de um autor com a profundidade temática do filme. Isto implica dizer que a visão de mundo de um diretor (seus temas recorrentes e suas obsessões) está expressa na forma de seus filmes (nos enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem, etc.). A encenação cinematográfica não se faz apenas como colocação de algo na cena, mas acima de tudo como um olhar sobre o mundo.

Além do conceito de encenação, pensamos a figuração do invisível nesta pesquisa a partir do conceito de “figuras da ausência”, proposto por Marc Vernet (1988), que elaborou um

mapeamento de elementos estéticos do cinema que significam ausência: “aquilo que, no cinema narrativo, é vazio, passagem imaterial, que representa na imagem o invisível, quando o cinema busca tornar sensível por seus próprios modos uma existência que não pode se materializar sobre uma forma realista ou pelo entendimento” (VERNET, 1988, p. 6). A partir desta provocação conceitual de Vernet, não nos interessa expor as mesmas figuras da ausência elencadas por este autor, mas propor a análise de outras figuras do invisível que são específicas dos filmes escolhidos para esta pesquisa.

O desfoque e o contraluz são figuras cinematográficas que apontam para o desaparecimento do rosto como expressão em *Camila, Agora*. No filme, o rosto é tratado como superfície, pois sua imagem é considerada apenas em sua plasticidade, como se não existisse mais a hierarquia entre rosto e espaço. O rosto está em situação de igualdade com outros elementos da imagem. O filme subverte o autorretrato e embaralha a identidade da personagem, já que o desfoque e o contraluz embotam a expressão do rosto.

O espaço atmosférico é a figura que indica ausência em *Dia Branco*. A imagem esbranquiçada do nevoeiro está sempre presente nos planos e cria uma relação imprevisível com os corpos dos adolescentes do filme e suas interações com o lugar. A dinâmica da construção da cena pela intensidade do espaço atmosférico torna evidente a sensação de perda de um amigo e exprime algo de intangível na relação com a efemeridade da vida.

A diluição do drama e o fora de campo são convocados em *Eles Voltam* para intensificar o olhar errante das figuras humanas para o invisível. O filme não está preocupado em situar as causas e as consequências dos acontecimentos, mas deixar o percurso dos corpos envoltos em mistério, sem grandes peripécias ou intrigas. O olhar para fora de campo assume importância crucial no filme para buscar a ambiguidade e a indecisão da protagonista. Os corpos permanecem com trajetórias sem definição ou destino pré-determinado. O que resta são apenas algumas pistas a seguir, mas não há desfecho dramático.

A rarefação do plano como figura do invisível envolve uma atenção à experiência do deserto e do cansaço em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*. Ao evitar que um rosto esteja em close, a rarefação do plano se dá pela visão distanciada das figuras humanas no espaço e a combinação de quadros vazios, em um recuo de câmera que torna sensível o

cansaço e o esgotamento. O corpo enfraquece a ponto de se desvanecer, de desaparecer na paisagem.

Os espectros e as fantasmagorias são figuras do invisível em *O Sol nos Meus Olhos* que acentuam lugares de passagem e de transformação. Em silêncio, um homem viaja para várias cidades, após a morte da mulher. A estrada não implica retorno às origens de um personagem, tampouco devassar sua interioridade. Não se trata aqui de esgotar a dor de um trauma. O fantasma da mulher desencadeia no corpo do protagonista a vontade de atravessar outros caminhos, 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. O desaparecimento no filme não é aniquilação total das relações, mas uma passagem das coisas às outras, como uma travessia por um lugar misterioso.

No segundo horizonte teórico, recorreremos a um campo conceitual da filosofia da cultura que dialoga com as noções de discrição e serenidade, investigados por Pierre Zaoui; a cultura do efêmero, segundo Christine Buci-Glucksman; a experiência do presente vazio, de acordo com Leo Charney; e as figuras do Neutro, propostas por Roland Barthes.

Para Pierre Zaoui, a discrição e a serenidade são características de uma fruição do tempo efêmero na contemporaneidade, que não é marcado pela presença, pela rivalidade dos egos ou pela cultura do reconhecimento e da sedução do visível. “A experiência da discrição não é uma experiência da admiração ou do fascínio, mas uma suspensão de nossa atribuição espontânea de vontade às figuras pessoais” (ZAOUI, 2013, p. 13). Christine Buci-Glucksman também trata deste novo paradigma do tempo pela efemeridade na cultura contemporânea. “O efêmero capta o tempo nos fluxos imperceptíveis e nos intervalos das coisas, dos seres e do existir. É tudo aquilo que pode escapar à presença” (GLUCKSMAN, 2003, p. 25).

Segundo Leo Charney, a experiência do presente vazio é uma categoria ontológica e epistemológica que permite compreender a condição da perda de presença na cultura contemporânea. “A potencialidade dos espaços vazios estabelece uma abertura que coloca o presente vazio para trabalhar não como uma identidade ou um corpo auto-presentes, mas

como derivas” (CHARNEY, 1998, p. 6). A ausência de momentos tangíveis abandona a cultura da representação, pois transfigura a experiência em sensações vivas de momentos vazios.

Na contramão de um pensamento sobre o individualismo e o narcisismo como refúgio aos perigos do presente, procura-se nesta pesquisa tomar a discrição e a experiência do efêmero em relação próxima ao que Roland Barthes propõe como Neutro, definido “como aquilo que burla o paradigma” (BARTHES, 2003, p. 16). Diante das arrogâncias e das cominações do sentido, o Neutro remove, burla e evita o paradigma, sem que isto implique em indiferença ou neutralidade. Trata-se de um desejo de Neutro que é, em primeiro lugar, “suspensão (*epokhé*) das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, exigências, querer-agarrar” (BARTHES, 2003, p. 30). O desejo de Neutro suspende inclusive o narcisismo.

Entre as 30 figuras do Neutro elencadas por Barthes, estão a fadiga, o silêncio, a delicadeza, o sono, o retirar-se e o dispensar. “Em relação à escala das intensidades, o Neutro, miticamente, é associado à restrição, ao apagamento, ao mínimo: Neutro seria uma espécie de brilho mínimo” (BARTHES, 2003, p. 408). De acordo com a leitura de Barthes, o Neutro não exclui o afeto e seu minimalismo tem desdobramentos éticos: é uma conduta que diminui o contato do sujeito com a arrogância do mundo, mas não com o mundo e seus afetos. Isto implica afirmar “numerosas experiências sociais, mundanas, em que de repente o indivíduo se sente defasado, ‘desnivelado’, ‘desarmonizado’ (...) em relação aos outros, que lhe parecem excessivos, enfáticos, excitados, desafinados” (BARTHES, 2003, p. 409).

Como transpor algo semelhante à ética do desejo de Neutro, deste “brilho mínimo” barthesiano, a uma possibilidade estética? No cinema contemporâneo brasileiro, podemos encontrar filmes com escolhas estéticas que dialogam com a ética do mínimo e do desaparecimento, a partir de outros modos de encenação.

Referências bibliográficas

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

_____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

_____. “Pode um filme ser um ato de teoria?”. **Educação e realidade**, n° 33(1), jan/jun, 2008.

BARTHES, R. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, J. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BERGALA, A. “Sur un art ignoré, côté face”. In: AUMONT, J. (org.) **Le septième art**. Paris: Léo Scheer, 2003.

BERSANI, L.; DUTOIT, U. **Arts of impoverishment**. Londres: Harvard University Press, 1993.

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

BOUQUET, S. “Plan contre flux”. **Cahiers du Cinéma**, n. 566, mar., 2002.

BRENEZ, N. **De la Figure en Général et du Corps en Particulier**. Bruxelles; Paris: De Boeck, 1998.

CHARNEY, L. **Empty Moments: Cinema, Modernity, and Drift**. Durham: Duke University Press, 1998.

DELEUZE, G. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DUBOIS, P. “Au seuil du visible: la question du figural”. In: Veronica Innocenti -Valentina Re(eds.). **Limina/le soglie del film. Film’s thresholds**, X Convegno Internazionale di Studi sulCinema, X International Film Studies Conference, University of Udine: Forum 2004.

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

GLUCKSMANN, C. B. **Esthétique de l’Éphémère**. Paris: Galilée, 2003.

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

LOPES, D. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: EdUNB, 2007.

_____. “Invisibilidade e Desaparecimento”. In: MARGATO, I; GOMES, R.C. (org.). **Espécies de Espaço: territorialidades, literatura e mídia**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LYOTARD, J-F. **Discours Figure**. Paris: Klincksieck, 1971.

MOURLET, M. “Sur un art ignora”. **Cahiers du Cinéma**, n. 98, ago., 1959.

OLIVEIRA JR., L.C. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTINI, S. “La perception du mouvement entre disparition et apparition: réminiscence mallarméenne de l’intermédialité”. **Intermédialités**, n. 10. Montréal: Centre de recherche sur l’intermédialité, 2007.

SCHEFER, J. L. **Du Monde et du Mouvement des Images**. Paris: Gallimard, 1997.

_____. **L’Homme Ordinaire du Cinéma**. Paris: Gallimard, 1980.

VANCHÉRI, L. **Les Pensées figurales de l’image**. Paris: Armand Colin, 2011.

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

VIRILIO, P. **Esthétique de la disparition**. Paris: Balland, 1980.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZAOUI, P. **La discrétion: ou l’art de disparaître**. Paris: Éditions Autrement, 2013.

ZUFFEREY, N. “Aspects philosophiques de la disparition”. **Intermédialités**, n. 10. Montréal: Centre de recherche sur l’intermédialité, 2007.