

NOTAS SOBRE A AUSÊNCIA: UM DIÁLOGO ENTRE *A AVENTURA* (1960), DE ANTONIONI E *SEM AMOR* (2017), DE ZVYAGINTSEV¹

*NOTES ON ABSENCE : A DIALOGUE BETWEEN THE ADVENTURE
(ANTONIONI, 1960) AND LOVELESS (ZVYAGINTSEV, 2017)*

77

Henrique Codato²

RESUMO Este trabalho propõe colocar em diálogo os filmes *A Aventura* (*L'Avventura*, 1960), de Michelangelo Antonioni, e *Sem amor* (*Nelyubov*, 2017), de Andrey Zvyagintsev, a partir de uma perspectiva comparativista, pensando em questões formais e narrativas provocadas pelo desaparecimento de um dos personagens da cena, enigma que atravessa as duas obras. Por meio dos signos da ausência e da errância, interessa-nos refletir sobre as articulações entre o visível e o invisível construídas pelos cinemas moderno e contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE ausência; cinema; Antonioni; Zvyagintsev

ABSTRACT *This paper proposes to analyze the films The Adventure (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960) and Loveless (Nelyubov, Andrey Zvyagintsev, 2017) from a comparative perspective, reflecting on some formal and narrative issues that emerge from the disappearance of one of the characters of the story/the scene, enigma that strikes both films. Considering absence and wandering as major signs, we intend to verify how visibility and the invisibility are articulated in modern and contemporary cinemas.*

KEYWORDS *absence; cinema; Antonioni; Zvyagintsev*

1 Ainda que o texto tenha sido retrabalhado, sua primeira versão foi apresentada no Seminário Temático "Cinema Comparado", do XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema – SOCINE.

2 Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC) e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (Unifor).

Este artigo propõe estabelecer um diálogo entre duas obras cinematográficas definidas pelo signo da ausência e pelo gesto da errância, alegorias - do homem, da sociedade, do cinema e de seu respectivo tempo histórico - no sentido que Ismail Xavier dá ao termo, na esteira de Walter Benjamin, ou seja, como um meio complexo de relacionar linguagem e história, “formas de construção elaboradas, nas quais a história troca a evidência pela cifração” (CORDEIRO, 2015, p. 35). Referimo-nos, precisamente, aos filmes *A Aventura* (*L’Aventura*, 1960), de Michelangelo Antonioni, marco do cinema moderno, e *Sem Amor* (*Nelyubov*, 2017), a mais recente produção do cineasta russo Andrey Zvyagintsev. Considerando questões tanto formais quanto narrativas provocadas pelo desaparecimento de um dos personagens da cena/da história filmada, enigma que anima ambos os filmes, propomos relacioná-los, cotejá-los, e, nesse fazer, desenvolver possíveis articulações entre o visível e o invisível construídas pelos cinemas moderno e contemporâneo.

No posfácio de seu livro *A Rampa*³, o crítico e ensaísta francês Serge Daney (2007) aponta uma espécie de embate entre estes dois *tipos* de cinema que culmina em um rearranjo de forças. Para ele, o cinema contemporâneo, preocupado em subverter e desafiar certas características do cinema moderno, transforma-se em “uma provocação sem objeto, em um luto sem fim”, fazendo do moderno “um modelo vazio, uma vaga nostalgia”. Para Daney, tal litígio vem marcar o fechamento de um ciclo que faz com que a arte cinematográfica se volte para suas origens, aproximando arcaico e pós-moderno. “O que vemos hoje?” e “o que acontece à forma do cinema?” são as perguntas lançadas pelo autor no final de seu texto; elas servem aqui, igualmente, como norte para o desenvolvimento de nossas reflexões (DANEY, 2007, p. 236)⁴.

UMA AVENTURA DE DESVENTURAS

Em 1960, durante a 13ª edição do Festival de Cinema de Cannes,

3 Lançado originalmente em 1983, trata-se da reunião dos textos escritos por Daney para a revista *Cahiers du Cinéma* entre os anos de 1970 e 1982.

4 A citação ao texto de Daney, desmembrada no corpo do texto, no original em francês é: *Le cinéma ‘classique’ est aujourd’hui un modèle vide et une vague nostalgie. “Le cinéma ‘moderne”, une provocation sans objet et un deuil sans fin (...) Car que voyons-nous aujourd’hui? Qu’arrive-t-il à la forme cinéma?.* Tradução nossa.

Michelangelo Antonioni lança seu filme *A Aventura*, história de Anna (Léa Massari) e Sandro (Gabriele Ferzetti), jovens namorados em crise, que partem em um cruzeiro pela região da Sicília⁵, em companhia de um grupo de amigos burgueses. Durante a viagem, ao aportarem em Lisca Bianca, uma das menores entre as chamadas Ilhas Eólias, Anna desaparece, e seu misterioso sumiço acaba por aproximar Sandro de Claudia (Monica Vitti), melhor amiga da moça, com quem o jovem arquiteto passa a viver uma intensa, porém instável história de amor, assombrada pelo fantasma de Anna. Assim, entre paixão e ressentimento, culpa e resiliência, o filme estende o drama vivido exteriormente para o interior dos dois personagens, lançando-os em uma situação de absoluta deriva, a navegar de um lugar a outro, de uma ilusão a outra, absolutamente reféns do desejo que os consome.

Filme sobre a ausência, o vazio e a incomunicabilidade, *A Aventura* esconde em sua neurastenia um mal-estar invisível e impalpável que desliza pela narrativa desde seu início, mas que se agrava, com notável intensidade, a partir do desaparecimento de Anna, aos vinte e poucos minutos de filme, depois de uma discussão banal com o namorado sobre seu futuro amoroso. Para o crítico italiano Cosmo Vitelli (2004), é como se a protagonista estivesse “abandonada à sua própria sorte, relegada às margens do filme⁶”, condenada a habitar seu fora de campo, por assim dizer. Desse modo, numa última imagem, acompanhamos a personagem, de costas, assistindo Sandro deitar-se sobre o solo rochoso da ilha e adormecer (Fig. 1). Por meio de uma justaposição, outro plano vem fundir-se ao primeiro (Fig. 2), mostrando, dessa vez, a imagem de um rochedo que divide a tela pela metade, e, bem de longe, atravessando a tela, um barco se distancia das margens da ilha, rumo, justamente, ao fora de campo (Fig. 3). Estaria Anna neste barco? Para onde teria ela ido?



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Fonte: Reprodução de frames do filme *A aventura*

Alfred Hitchcock já havia feito um filme em que a personagem que dá nome à obra - *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940) - nunca aparece em cena, apesar de sua onipresença na memória, nas fantasias e no discurso dos outros personagens. Em *Psicose* (*Psycho*, 1960), outra obra emblemática de Hitchcock, Marion Crane, personagem de Janet Leigh, também desaparece de cena, embora conheçamos,

desde sempre, o trágico destino da moça. No entanto, como defende Pascal Bonitzer (*apud* CHATMAN; FINK, 1989), o gesto de Antonioni parece ser de outra ordem: Anna desaparece tanto fisicamente (sua imagem se volatiliza, se dissipa do campo filmado) quanto metafisicamente (do espírito das personagens, do espectador), promovendo, assim, um rompimento com as regras da dramaturgia clássica, uma vez que, sem prévio aviso ou posterior explicação, a heroína da história some para nunca mais reaparecer em cena, transformando o filme em “uma reflexão sobre a desordem do homem face ao tempo que passa” (BONITZER *apud* CHATMAN; FINK, 1989, p. 215-218).

Emblemático no que se refere à consolidação de um cinema dito moderno, premiado como o melhor filme pelo júri oficial, ainda que *a priori* incompreendido pela crítica especializada, é fato que a importância de *A Aventura* repousa, igualmente, nas inovações de linguagem que o filme propõe, como o uso recorrente da profundidade de campo, de falsos *raccords* e de enquadramentos imprecisos ou incomuns, marcados pela errância dos personagens dentro do quadro, registrados em variadas escalas de planos, de frente, de costas ou em posições inusuais que, às vezes, tornam difícil qualquer tentativa de percepção mais organizada do espaço da cena por parte do espectador.

Segundo o próprio Antonioni (1992), a obra esboça uma imagem paradigmática do homem do pós-guerra, dividido entre um *geocentrismo* que ainda o faz o umbigo de todas as coisas, o centro do universo, e um *heliocentrismo*, que o reduz a uma angustiante e miserável insignificância; entre um passado que se quer (mas não se consegue) esquecer, uma velha e obsoleta moral fundamentada na culpa, que se quer (mas, de novo, não se consegue) expurgar, e um futuro auspiciosamente incerto, que aposta todas as suas fichas no triunfo do progresso tecnológico industrial.

Tais contradições são notáveis nos diálogos inconclusos e pulverizados de seus personagens, com perguntas que nunca são exatamente respondidas, mas configuram-se também como matéria fílmica, presentes na composição de alguns planos do filme cuja geometria calculada parece querer sublinhar a pequenez do homem em oposição à grandeza da natureza ou da arquitetura que o cerca (Figs. 4 e 5). Podemos mencionar, ainda, a sequência que mostra o carro de som da Telefunken - marca popular alemã de aparelhos de rádio e de televisão - irromper pelas estreitas ruas da cidadezinha de Noto, no sul da Itália, para anunciar a chegada do rádio portátil na região (Fig. 6), também tema da anedótica conversa entre o casal de adolescentes que Claudia e Sandro espionam no trem enquanto buscam por Anna. “O que vem antes para você? O amor ou a música”, pergunta o rapaz, tentando conquistar a jovem. “A música, é claro. Uma

noiva você tem que procurar, mas um rádio pode ser comprado”, responde ela. Aliás, uma das únicas perguntas no filme todo para a qual se tem alguma resposta.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Fonte: Reprodução de frames do filme *A aventura*

Assim, em meio a uma crise de ordem subjetiva, situada em um mundo fragmentado, marcado pelo terror das duas grandes guerras e pelas profundas transformações sociais por elas acarretadas, sem saber muito bem onde depositar suas crenças, seus valores e sua moral, a humanidade reage mal, encontrando-se “doente de Eros” (ANTONIONI, 1992)⁷, desprotegida, abandonada, esmagada pelo peso de sua humanidade e de seus sentimentos, destinada a vagar, perpetuamente, no deserto de seu próprio desejo. Sobre *A Aventura*, diz o diretor:

Eu me interrogava: o que, neste momento, é urgente de ser examinado, podendo se tornar objeto de minhas narrativas, de minhas histórias e de minha imaginação? Parecia-me que não era mais tão importante enfatizar a relação dos personagens com seu meio⁸, mas, sim, dedicar-se ao próprio personagem, demorar-se sobre sua intimidade, buscar reconhecer, em meio a todos esses terríveis acontecimentos - a guerra, o pós-guerra, e tudo aquilo que eles produziram e ainda produzem em nós -, os sintomas de sua evolução, entender de que modo sua psicologia e seus sentimentos foram afetados, e, talvez, quem sabe, entender também como eles transformaram a moral desses indivíduos (ANTONIONI, 1992, p. 52).⁹

O tédio e a inércia nos quais mergulham o filme e com ele seus personagens - jovens hedonistas, que buscam no prazer uma forma de esquecer a culpa pela futilidade de suas vidas; burgueses decadentes que viajam, flanam, flertam, bebem, jogam cartas, pintam e (com frequência) se lamentam - revela algo de uma ambiguidade característica da moral burguesa (da época), intelectualizada e esclarecida, leitora voraz de Freud e Marx, mas, paradoxalmente, também conservadora e arrivista, sendo a principal responsável pelo financiamento do regime fascista na Itália e nazista na Alemanha, por exemplo.

De fato, a alienação e o vazio existencial, características predominantes no drama

moderno, são também elementos centrais nas obras de alguns pensadores da esquerda francesa no período entre guerras, como Jean-Paul Sartre (*A Náusea*, 1938), Simone de Beauvoir (*A convidada*, 1944) e Albert Camus (*O Estrangeiro*, 1942), e tornam-se temas ainda mais relevantes para uma série de produções literárias mundiais do pós-guerra, como *Bonjour Tristesse* (1954), de Françoise Sagan, *O Tédio* (1960), do italiano Alberto Moravia, e *Revolutionary Road* (1961), do estadunidense Richard Yates. No filme, quando o pai de Anna se junta ao grupo nas buscas pela filha desaparecida, Claudia entrega ao homem dois livros que a moça trazia em sua bagagem: A Bíblia Sagrada – que, para o progenitor, é motivo para crer que Anna não atentaria contra a própria vida, e *Suave é a Noite* (*Tender is the Night*, 1934), de F. Scott Fitzgerald, obra que conta a história de um triângulo amoroso burguês e da decadência moral enfrentada pela sociedade norte-americana após a crise econômica de 1929.

Como defende Vitelli (2006), se no cinema hollywoodiano tradicional os personagens se constroem e se revelam a partir e através da narrativa fílmica, no caso do cinema de Antonioni, cabe aos protagonistas a tarefa de construir a narrativa, na medida em que ela é tributária unicamente de seu vaivém no espaço da cena e daquilo que suas figuras humanas permitem revelar ou insistem em esconder. Ao contrário daquilo que se espera de uma história centrada no desaparecimento, Antonioni desloca a dramatização em nome da *contemplação*, e resiste ao impulso de explicar ou justificar ao espectador qualquer ação ou reação de seus personagens. “A ele [o espectador] de se virar sozinho e tentar decifrar esses seres errantes, que vegetam em um mundo absurdo, cheio de ilusões - o nosso próprio mundo” (VITELLI, 2006)¹⁰.

DA FALTA DE AMOR AO AMOR DA FALTA

Quase sessenta anos depois, em 2017, é a vez de *Sem Amor* (*Nelyubov*, 2017), do russo Andrey Zvyagintsev, ganhar o prêmio de melhor filme por parte do júri oficial da Edição de número 71 do Festival de Cannes. Pesadelo intimista e perturbador, o longa conta a história de Boris (Alexey Rosin) e Zhenya (Maryana Spivak) que, apesar de separados, continuam a morar no mesmo apartamento com o filho de 12 anos, Aliocha (Matvey Novikov), à espera de um futuro comprador para o imóvel. A relação do casal é absolutamente tumultuosa, com direito a discussões acaloradas, rompantes violentos, gritos, ofensas e desagravos, enquanto o garoto sofre em silêncio com a situação abusiva imposta

¹⁰ No original: A lui de se débrouiller, à lui de déchiffrer ces figures humaines sans repères qui végètent dans un monde absurde, pétri d'illusions - le notre. Tradução nossa.

pelos progenitores.

Assim, não há espaço possível para o pequeno Aliocha, nem na vida da mãe, que conta em breve se mudar para o sofisticado *loft* de seu amante, um empresário de meia-idade, nem do pai, que ao engravidar a jovem namorada, se vê pressionado a fundar com ela uma nova família. Após ouvir uma discussão dos dois em relação à decisão de enviá-lo para um internato, Aliocha, então, desaparece, e sua ausência, notada apenas 36 horas depois, faz com que o filme se transforme num degradado e complexo retrato psicológico da sociedade (russa) contemporânea, para a qual o egoísmo e o individualismo servem tanto de filosofia, como de razão.

Apesar de referir-se mais propriamente a Rússia, seu país natal, Zvyaginstev (apud APPLEYARD, 2018) defende o inegável caráter universal de *Sem Amor*, uma vez que, para seu diretor, o filme aborda questões e dilemas que atravessam o gênero humano, são próprios à natureza humana. Com um olhar clínico, quase asséptico, mas, igualmente, repleto de dolente poesia, atento à composição de cada plano - e eles tendem a durar, dilatando-se no tempo da projeção, no mais das vezes, sem função narrativa precisa -, o diretor coloca em cena a total falência das relações humanas e dos laços afetivos por meio do colapso coletivo do indivíduo, mostrando uma sociedade patologicamente dependente da tecnologia (celulares e telas de toda ordem são elementos onipresentes no filme), marcada pelo enfraquecimento das instituições - do Estado, da polícia, da escola e da própria família - e pelo acirramento de um discurso ultrarreligioso (representado pelo patrão fundamentalista ortodoxo de Boris, que não aceita funcionários divorciados ou separados em sua empresa) e autoritário (o filme termina com imagens de um telejornal que noticia a intervenção militar russa na Ucrânia). *Sem Amor* compõe, pois, “o retrato impiedoso de uma sociedade moderna e egoísta, soterrada de informação, na qual avançam os indivíduos, de cabeça baixa, sem querer se interrogar sobre suas próprias falhas”¹¹, como bem descreve o crítico Benoit Pavan (2017) na apresentação oficial do filme feita para o sítio da internet do Festival de Cannes.

Ao enfatizar ao extremo o caráter hedonista da sociedade contemporânea, alimentada pelo espetáculo e pelo culto do eu - a onipresença do telefone celular no filme é notável nesse sentido -, o diretor faz com que a narrativa se esvazie à medida que avança, transformando cada plano do filme em um reflexo vertiginoso de si mesmo, enquanto os violentos insultos, os constrangedores silêncios e não ditos operam, por sua vez, como ecos redundantes dos protagonistas que, ensimesmados, parecem não ter nada a dizer uns aos outros.

¹¹ No original: *Loveless takes a pitiless look at the intense egoism of a modern society overflowing with information, through which individuals keep their heads down, unwilling to examine their own flaws*. Tradução nossa.

O desaparecimento de Aliocha não se converte em alívio ou fonte de libertação para os pais, mas torna-se, ao contrário, motivo de ainda mais frustração e dor. Ele acontece em meio a uma sequência aparentemente banal, que mostra o menino preparando-se para a escola após uma breve discussão com Zhenya, durante o café da manhã, em que o vemos chorar. Enquanto a mulher, um tanto enfastiada, divide-se entre a tela de seu celular e a louça na cozinha, um corte nos desloca para a sala e vemos Aliocha, que entra abruptamente no campo filmado e começa a vestir-se para partir. A câmera o filma de costas, mas captura seu reflexo frontal no espelho, promovendo, assim, uma duplicação de sua imagem na cena.

Outro corte nos conduz para fora do enclausurante apartamento, mais precisamente para o corredor do imóvel, onde vemos, em profundidade de campo, o menino abrir a porta de casa e sair apressado (Fig. 7), ao mesmo tempo em que uma suposta vizinha, filmada em primeiro plano, também deixa seu respectivo apartamento. A senhora passa lentamente pela câmera e cruza o quadro, saindo pela esquerda, ao passo que Aliocha, inversamente, atravessa a cena pela direita e desce as escadas, ligeiro, fazendo com que a câmera o acompanhe, em *plongé* (Fig. 8).



Figura 7



Figura 8

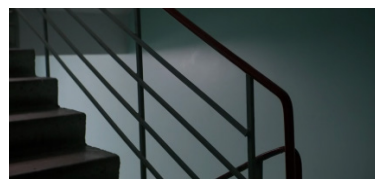


Figura 9

Fonte: Reprodução de frames do filme *Sem amor*

Um novo corte advém e estamos agora no andar de baixo. A câmera aguarda Aliocha, que entra em cena pela parte superior esquerda do quadro, passando apressadamente diante da máquina, como fizera na sequência anterior. Como se magnetizada pelo corpo do garoto, a câmera faz menção de querer segui-lo; agita-se um pouco, mas, logo, se detém. Alheio ao olhar que o registra, Aliocha avança e deixa o campo filmado ao descer um novo lance de escadas, caminhando em direção ao fundo do plano, até entranhar-se na escuridão e desaparecer por completo. A câmera, por sua vez, continua a filmar o vazio, mas, lentamente, vai fechando seu foco no corrimão das escadas, como se ali espreitasse algo impalpável, invisível, provocando no espectador uma sensação de premente ameaça.

Tomadas semelhantes acontecem outras vezes no filme, seja para registrar um determinado personagem - como acontece logo no início do filme, quando

acompanhamos Aliocha sair da escola e voltar para casa em meio à floresta -; a janela de uma sala de aula desabitada; as árvores nuas de uma floresta invernal; o cartaz com a foto do garoto desaparecido; o austero prédio da escola; ou, ainda, os escombros de um antigo edifício do governo soviético, quiçá uma metáfora visual para o fim do regime socialista e da União Soviética. É como se Zvyagintsev, por meio desse deslocamento lento e contínuo do olhar, convocasse o espectador a buscar algo para além daquilo que a imagem pode abarcar. Curiosamente, notemos que, em *A Aventura*, Antonioni se utiliza do mesmo procedimento para filmar a basílica - todavia, fechada - que Claudia e Sandro param para visitar a caminho da cidade de Noto. Construída no sistema *Cassa per Il Mezzogiorno*¹², a arquitetura moderna do santuário é a perfeita antítese das igrejas barrocas que visitaremos nas sequências que se seguem.

A exemplo de Antonioni, Zvyagintsev também se utiliza da grandeza da arquitetura e da vastidão da natureza para fazer ver, em contraste, a pequenez e a solidão do homem (Figs. 10 e 11). As locações internas, notadamente os apartamentos que servem de cenário para o drama, são filmadas de maneira um tanto opressora e geometrizarante, como se estivéssemos aprisionados nesses espaços. Há, contudo, sempre uma porta ou uma janela em cena, que, mesmo que fechadas, conduzem nosso olhar - ou aquele dos personagens - para fora do campo filmado. Ou, então, um espelho, outro objeto bastante recorrente no filme, que duplica o que vemos em cena. Com efeito, esses motivos permitem que o diretor construa alegorias visuais que exploram os limites entre o dentro e o fora, as fronteiras entre a transparência e o reflexo, entre aquilo que se mostra e o que se sente.

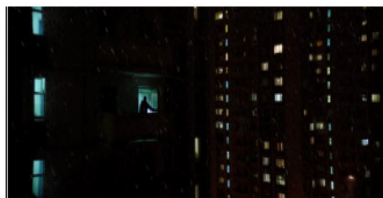


Figura 10



Figura 11



Figura 12

Fonte: Reprodução de frames do filme *Sem amor*

É capital a influência que a pintura e a literatura assumem na composição do cinema de Zvyagintsev, com elementos que se fazem presentes desde seus primeiros trabalhos¹³. É recorrente, por exemplo, a construção de planos que se assemelham

¹² Trata-se de um fundo criado nos anos 1950, pelo governo italiano, para financiar o desenvolvimento industrial, social e econômico do sul da Itália, região notadamente mais pobre do país.

¹³ Pensamos aqui, especialmente, no filme *O Retorno* (*Vozvrashcheniye*, 2003), em que é possível vermos esse recurso repetidas vezes, com destaque para uma belíssima transposição do quadro *Cristo Morto*, de Andrea Mantegna (1475-78).

a obras da pintura clássica mundial, seja utilizando-se explicitamente da técnica do *tableau vivant*¹⁴, seja de forma menos óbvia, articulando elementos cênicos de modo a elaborar uma determinada ambientação, semelhante àquela presente no quadro que lhe interessa reproduzir. O formalismo de suas obras é certamente comparável àquele do também russo Andrei Tarkovsky, cujos trabalhos cinematográficos servem de confessa fonte de inspiração para Zvyagintsev. Aliás, o protagonista de um dos filmes mais emblemáticos de seu conterrâneo, com o qual *Sem Amor* parece manter certa intertextualidade¹⁵ - justamente, *O Espelho* (*Zerkalo*, 1975) - também se chamava Aliocha. Teria sido a escolha do nome do garoto que some uma homenagem de Zvyagintsev ao narrador invisível do filme de Tarkovsky¹⁶?

86 Nome popular entre os russos, Aliocha é, igualmente, o nome de um dos irmãos Karamazov, o mais novo deles, personagem relacionado ao aspecto metafísico da obra, que se afasta da família para dedicar-se à vida religiosa, fazendo oposição direta a Ivan, o ditador. Sabemos que a falência e a dissolução da célula familiar são o tema preferido de uma larga tradição de escritores, de Fiódor Dostoiévski a Anton Tchekhov, passando por Maxim Gorky, autores que colocam a moralidade de seus personagens como elementos centrais do romance russo moderno. Nesse sentido, *Sem Amor* - que mostra não apenas a relação deteriorada entre Aliocha e os pais, como também a relação absolutamente conflituosa que a detestável mãe de Zhenya (Anna Gulyarenko) mantém com a filha -, junto com *Elena* (2011) e *Leviatã* (2014), são filmes que seguem essa mesma tradição, na medida em que revelam, cinematograficamente, que o drama familiar é inseparável da trama social. Finalmente, ao filme de Zvyagintsev fazem eco as palavras do irmão-ditador do livro de Fiódor Dostoiévski, Ivan Karamazov:

(...) em toda a face da terra não existe absolutamente nada que obrigue os homens a amarem seus semelhantes, que essa lei da natureza, que

14 *Tableau vivant* (ou "pintura viva", em português) é uma técnica artística na qual um grupo de pessoas, atores ou modelos, reencena quadros clássicos por meio da dramatização da cena representada. Tornou-se uma iniciativa bastante comum no teatro do século XIX, e, com o passar do tempo, é empregada também na fotografia, no cinema, na televisão e na videoarte.

15 Aliocha, o narrador-protagonista do filme de Tarkovsky, nunca é visto em cena, ainda que sua voz *off* (que é, de fato, a voz do diretor) conduza todo o desenrolar da narrativa.

16 Em busca de referências literárias que incidam na obra de Zvyagintsev, poderíamos relacionar os nomes dos pais do garoto, Boris e Zhenya, ao escritor russo Boris Pasternak, prêmio Nobel de literatura e perseguido político por suas ideias antirregime, e sua personagem Zhenya Luvers, protagonista de uma de suas primeiras novelas, justamente *A adolescência de Zhenya Luvers* (1924), que conta a difícil passagem da infância para a adolescência de uma jovem antes da instalação do regime comunista na Rússia.

reza que o homem ame a humanidade, não existe em absoluto e que, se até hoje existiu o amor na Terra, este não se deveu a lei natural mas tão-só ao fato de que os homens acreditavam na própria imortalidade. (...) destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido (...) para cada indivíduo particular, por exemplo, como nós aqui, que não acreditamos em Deus nem na própria imortalidade, a lei moral da natureza deve ser imediatamente convertida no oposto total da lei religiosa anterior, e que o egoísmo, chegando até ao crime, não só deve ser permitido ao homem mas até mesmo reconhecido como a saída indispensável, a mais racional e quase a mais nobre para a situação (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 109).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que chegamos ao final de nosso artigo. Nele, buscamos cotejar dois filmes certamente bem diferentes um do outro, distantes no tempo, mas próximos tanto na temática que exploram - a ausência, o desaparecimento de um de seus protagonistas - quanto na iniciativa que ensejam - captar algo da sensibilidade e da subjetividade humanas; fazer ver as paixões que habitam o homem; entender como o espírito de uma época pode ser inscrito cinematograficamente. Se o cinema moderno confronta uma visão totalizante e ordenada de mundo, tributária do modelo clássico de narrativa, ao colocar em cena um mundo desdramatizado, esvaziado, sinalizado pela multiplicidade de pontos de vista e por uma espécie de curto-circuito entre a imagem e a representação, certas produções do cinema contemporâneo, por sua vez, parecem se empenhar em - ao menos sob certa ótica - reabilitar a centralidade do drama e apostam na complexidade da escritura fílmica como forças motrizes na relação que almejam construir com o espectador.

De fato, o desaparecimento é um signo chave para ambas as obras, mas não no sentido dramático, de antecipar ou retardar o desenrolar das ações, tal como ocorre habitualmente nas narrativas cinematográficas de suspense, por exemplo. No filme de Antonioni, um dos mestres do cinema moderno, o sumiço da protagonista vem provocar o colapso da narrativa, que se torna mais flutuante e vacilante à medida que a história avança, relegando ao olhar do espectador um lugar à deriva, acompanhando, sem muita escolha, o ir e vir inconstante dos corpos pelo espaço da cena. Anna, a protagonista, aquela cuja imagem, registrada em plano americano, inaugura o filme, *se evapora*, se desmaterializa diante de nossos olhos em meio a uma fusão/superposição de planos, logo após uma discussão sobre a incapacidade de amar e ser amada. Como nos lembra Paul Virilio, a superposição era uma técnica do cinema

mudo relacionada, por analogia, ao aparte teatral (2015, p. 63)¹⁷. No entanto, nesse caso, tal justaposição de planos, mais do que revelar uma divagação por parte da protagonista, serve mesmo para colocar em cena sua desmaterialização.

Por entre esses dois planos, uma espécie de *entre-lugar* parece, então, se abrir; um espaço fronteiroço, de transição, onde o sentido e o olhar escorregam, tropeçam, falham, de algum modo. Como num passe de mágicas, sem prévio aviso ou traço de paradeiro, Anna, então, desvanece, desliza por essa brecha entreaberta, atravessa esse espaço imaterial e impalpável da imagem e abandona história e espectador. Nós nunca mais a veremos em cena, ainda que a presença de sua ausência, em maior ou menor medida, siga assombrando Sandro e Cláudia ao longo de sua destarte frustrada aventura amorosa.

Zvyagintsev, por sua vez, nos coloca diante da imagem de uma humanidade sem alma, hedonista ao extremo, em que os indivíduos, infantilizados e frustrados, se encontram igualmente em absoluta deriva, mas vítimas de seu narcisismo perverso, soterrados nas ruínas de seus próprios reflexos, multiplicados por telas e espelhos de toda sorte. É nesse sentido que o formalismo opera na construção de *Sem Amor*, com inúmeras cenas em que o quadro se desdobra, se duplica ou se multiplica, por meio da presença recorrente de portas, janelas, espelhos e molduras no interior da cena que, ao serem enquadrados, provocam o efeito de um meta-quadro, de um quadro (o objeto registrado e aquilo que ele enquadra) dentro de outro quadro (a tela de cinema). Esse gesto desdobrado de enquadramento traz o olhar do espectador para o centro do plano, convoca-o para o fundo do campo filmado, lugar misterioso e obscuro, justamente para onde foge Aliocha.

De par com seu notável e deveras opressivo formalismo, que fornece ao filme um ar de pesadelo fantasmagórico, o filme de Zvyagintsev apresenta, igualmente, potentes dramaticidade e dramaturgia. Desde o início, é como se apenas nós, espectadores, vissemos de fato Aliocha; para seus pais, o menino sempre parecera invisível, sempre fora como um fantasma. Ao contrário do que se poderia esperar, longe de uma possível reaproximação ou reconciliação, o efetivo desaparecimento de Aliocha só faz agravar o ódio e a inimizade entre Boris e Zhenya. A frieza, o despreço, o conformismo, mas, também, uma espécie de recalçamento - dos afetos, dos pensamentos, do pranto, do grito, do gozo - traduzem o isolamento vivido pelos personagens, imersos em uma crescente tensão que, ao atingir seu limite, irrompe de forma bastante violenta,

17 Trata-se no momento em que um personagem se dirige ao público como se divagasse ou confabulasse consigo mesmo. O nome *aparte* se refere, justamente, ao distanciamento que o personagem toma da cena no momento em que confabula.

como nas sequências da visita do casal à mãe de Zhenya, ou do necrotério, para o reconhecimento do corpo encontrado na floresta.

O exercício de comparar estas duas produções, uma do cinema moderno, outra do cinema contemporâneo, nos permitiu perceber semelhanças, mas, também, diferenças; continuidades, bem como rupturas na elaboração de um sistema estético orientado pelo desejo de inscrever cinematograficamente o homem e o mundo, colocando em cena os dilemas de seu tempo e dando-os a ver ao espectador sob formas que não parecem mais responder às antigas fórmulas, ainda que elas, sem dúvida, estejam também ali presentes. É assim que gostaríamos de pensar o cinema e é dessa maneira que ele é entendido neste nosso exercício, um entre os inúmeros modos possíveis de construir relações entre esses dois filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPLEYARD, B. “Andrey Zvyagintsev interview: the Russian director on Loveless and making films under Putin”. *The Sunday Times*, 28 jan. 2018. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/andrey-zvyagintsev-interview-russian-director-leviathan-loveless-putin-h0g7m6g65>. Acesso em: 07 de maio de 2019.
- ANTONIONI, M. “Les Maladies des sentiments”. *Cahiers du cinéma* n. 459, set. 1992, p. 51-60.
- BONITZER, P. “The Disappearance (on Antonioni)”. In: CHATMAN, S.; FINK, G. (orgs.) *L'avventura: Michelangelo Antonioni, Director*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989, p. 215-218.
- CORDEIRO, R. “Paralelismos à parte: Termos de Comparação entre Roberto Schwarz e Ismail Xavier”. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan.-abr. 2015, p. 24-41.
- DANEY, S. *A Rampa*. *Cahiers du cinéma*, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Os Irmãos Karamazov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: ed. 34, 2008.
- HOLDEN, S. “Antonioni’s Nothingness and Beauty”. *New York Times*, 4 jun. 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/06/04/movies/04hold.html>. Acesso em 07 de maio de 2019.
- PAVAN, B. *Nelyubov (Loveless), portrait of a dehumanised society*. Texto oficial de apresentação do filme na 71ª edição do Festival de Cinema de Cannes, 2017. Disponível em: <https://www.marchedufilm.com/en/69editions/retrospective/2017/selection/competition-1>. Acesso em: 07 de maio de 2019.
- VITELI, C. *Critique de film: L'Avventura, de Michelangelo Antonioni*. Texto do catálogo oficial do DVD de *A Aventura*, 26 out. 2004. Disponível em: <http://www.dvdclassik.com/critique/l-avventura-antonioni>. Acesso em: 07 de maio de 2019.
- VIRILIO, P. *Estética da Desaparição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- ANTONIONI, Michelangelo. *A Aventura*. Itália, 1960.
- HITCHCOCK, Alfred. *Rebecca, a mulher inesquecível*. Estados Unidos, 1940.
- _____. *Psicose*. Estados Unidos, 1960.
- TARKOVSKY, Andrei. *O Espelho*. Rússia, 1975.
- ZVYAGINTSEV, Andrey. *Sem Amor*. Rússia, 2017.