

Lucas Costa Fonseca

A pervivência das imagens em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*,
de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

Belo Horizonte

Julho/2018

Lucas Costa Fonseca

A pervivência das imagens em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*,
de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Linha de Pesquisa: Literatura, cultura e Tecnologia

Orientador (a): Profa. Dra. Claudia Maia

Belo Horizonte

Julho/2018

F676 Fonseca, Lucas Costa.
A pervivência das imagens em Viajo porque preciso, volto porque te amo, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes / Lucas Costa Fonseca. - 2018.
117 f. : il., fotos.
Orientadora: Cláudia Maia

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.
Bibliografia.

1. Cinema. 2. Montagem. 3. Imagem. 4. Arquivos. I. Maia, Cláudia. II. Título.

CDD: 778.535

AGRADECIMENTOS

À orientadora deste trabalho, professora Claudia Maia, agradeço pelos muitos ensinamentos, pela atenção ao projeto, pela paciência com os momentos de dispersão e pelos inestimáveis incentivos.

Aos funcionários e docentes do CEFET-MG pela solicitude e, em especial, aos professores cujas disciplinas tive o privilégio de acompanhar e que ampliaram imensamente minha compreensão do mundo.

Aos amigos e familiares pela segurança e os ouvidos cuidadosos.

Agradeço, fundamentalmente, a meus pais e irmã: Maria Angela, Cássio e Carina, sempre em minha cabeça e coração.

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.

Georges Didi-Huberman

RESUMO

Esta dissertação pretende investigar como um mesmo grupo de imagens é utilizado em três obras dos cineastas Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, sobretudo, no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). A partir das ideias do filósofo francês Georges Didi-Huberman em suas leituras das obras de outros pensadores, este trabalho analisa o aspecto lacunar da imagem e sua condição de arquivo de memórias. Resultantes das filmagens do sertão nordestino feitas pelos diretores em uma viagem em 1999, as imagens são exploradas a partir de seus intervalos sobreviventes ao tempo. Seu caráter lacunar é o que permite produzir novos sentidos a cada desmontagem e posterior remontagem. Dessa forma, o filme de 2009 se aproveita do reconhecimento das imagens como documentos da “realidade” para reconfigurar as memórias ali percebidas, ou seja, para fabular. O conceito de fabulação como ato criador idealizado pelo filósofo francês Gilles Deleuze se junta às discussões sobre a montagem como método de conhecimento em Didi-Huberman para explicar a pervivência das imagens ao longo do tempo, nas obras produzidas por Aïnouz e Gomes.

Palavras-chave: Cinema; Fabulação; Pervivência; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

ABSTRACT

This dissertation intends to investigate how the same group of images is used in three works by the filmmakers Karim Aïnouz and Marcelo Gomes, especially in the film *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). From the ideas of the French philosopher Georges Didi-Huberman in his studies of other thinkers, this work analyzes the cracked aspect of the image and its condition of file of memories. Resulting from Northeastern's *sertão* filming made by the directors on a trip in 1999, the images are explored from their surviving to time intervals. Its cracked nature is what allows to create new senses with each dis-montage and later re-montage. In that way, the 2009 film can take advantage of the recognition of the images as “reality” documents to reconfigure the memories perceived there, in other words, to fable. The concept of fabulation as a creative act devised by the French philosopher Gilles Deleuze joins the discussions on the montage as a method of knowledge in Didi-Huberman to explain the *pervivência* of images over time in the works produced by Aïnouz and Gomes.

Key-words: Cinema; Fabulation; *Pervivência*; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Romeiros simulam estar de mãos dadas com estátua de Padre Cícero -
Fotograma de *Sertão de acrílico azul piscina* p. 29
- Figura 2 – Estrada vazia do distrito de Caçaba - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 44
- Figura 3 – Fazenda de seu Manoel Constantino - Conjunto de fotogramas de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 45
- Figura 4 – Filhas de seu Manoel Constantino - Conjunto de fotogramas de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 46
- Figura 5 – Pernas cruzadas - Conjunto de fotogramas de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 47
- Figura 6 – Estrada no sertão com carro de polícia em sentido oposto - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 49
- Figura 7 – Caatinga vista pela parte interna de um veículo - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 50
- Figura 8 – Paty em frente à loja de colchões de chita - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 52
- Figura 9 – Paty em frente à delegacia - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 52
- Figura 10 – Paty sendo entrevistada - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 53
- Figura 11 – Circo D’Nápolis - Conjunto de fotogramas de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 58
- Figura 12 – Seu Nino e Dona Perpétua - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 60
- Figura 13 – Cartaz escrito “Viajo porque preciso, volto porque te amo” - Fotograma de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* p. 60

Figura 14 – Placas luminosas à noite - Conjunto de fotogramas de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 74
Figura 15 – Monumento e rio das Almas - Conjunto de fotogramas de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 74
Figura 16 – Mergulhadores de Acapulco - Conjunto de fotogramas de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 75
Figura 17 – Menina à beira da estrada - Fotografia de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 83
Figura 18 – Cenas do sertão nordestino - Conjunto de fotogramas de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 89
Figura 19 – Mulher sorridente na cidade dos romeiros - Conjunto de fotogramas de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 90
Figura 20 – Personagens sorridentes - Conjunto de fotogramas de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 91
Figura 21 – Fotogramas de pernas cruzadas sobre paisagens - Páginas do livro <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 100
Figura 22 – Desenho de explosão sobre fotogramas de paisagem - Páginas do livro <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 101
Figura 23 – Desenhos de sonho de José Renato - Páginas do livro <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 101
Figura 24 – Caminhão enfeitado de flores - Fotografia de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	p. 105

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	p. 10
CAPÍTULO PRIMEIRO – A IMAGEM ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO	p. 20
CAPÍTULO SEGUNDO – A IMAGEM-FÁBULA E A CRIAÇÃO DE VIDA	p. 44
CAPÍTULO TERCEIRO – O MOVIMENTO PARA O FUTURO DA IMAGEM	p. 72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 105
REFERÊNCIAS	p. 113

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em um artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo* em junho de 1990, o teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernadet começa seu texto com as seguintes palavras: “A produção cultural no Brasil está em crise. Parece haver consenso entre os produtores culturais sobre esse ponto” (2009, p. 182). Intitulado “A crise do cinema brasileiro e o Plano Collor”, o artigo faz uma reflexão sobre a dependência que os cineastas brasileiros tinham (e ainda têm) do financiamento estatal para produzir seus filmes. A relevância do argumento se deve ao profundo declínio da produção cinematográfica no país, que chegou a seu ponto mais baixo quando da extinção da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) e do Concine (Conselho Nacional de Cinema), entre outras instituições federais. Para se ter uma ideia da emergência do problema, “a produção, que chegara na década de 1970 a ocupar 35% do mercado interno, diminuiu de média de 80 filmes/ano para poucos títulos. Poucos e sem mercado de exibição. Resultado: os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto da produção nacional ocupar apenas 0,4% do total” (CAETANO, 2007, p. 196). A analogia que Bernadet faz para a maneira abrupta com que foram realizados os cortes pelo então presidente Fernando Collor de Mello tem a ver com um enterro: “a pá de cal foi violenta, interrompendo projetos cinematográficos, teatrais etc. que já estavam em andamento e com perspectivas positivas. O método usado foi o da cirurgia sem anestesia, muito sangue correu e corre” (2009, p. 183).

Em meio a esse cenário desencorajador, dois jovens nordestinos começavam suas carreiras no universo cinematográfico brasileiro. O cearense Karim Aïnouz (1966) acabava de se formar no mestrado em cinema pela *New York University*, em 1991, e dirigia seus primeiros curtas-metragens depois de estagiar com o cineasta norte-americano Todd Haynes. De Pernambuco, Marcelo Gomes (1963) fundava, em Recife, a produtora Parabólica com os também cineastas Adelina Pontual e Cláudio Assis, logo após concluir o curso de cinema na Universidade de Bristol, na Inglaterra, em 1991. Além da formação acadêmica fora do país, os dois ainda tinham em comum a assiduidade aos cineclubes, lugares de convivência, debate e, principalmente, contato com os mais diversos tipos de filmes. No caso de Gomes, por pura cinefilia. Tanta que o faz participar da criação do Cineclube Jurando Vingar, em Recife, junto a outros amigos estudantes de jornalismo. Já Aïnouz marcava presença em um cineclube de Brasília,

cidade onde cursava a faculdade de arquitetura, por outros motivos: “Eu ia, mas não porque eu era cinéfilo. Eu ia para paquerar, porque era sexy. E no meio-tempo, claro, fui me encantando, vendo ciclos de Herzog, um monte de coisa” (AÏNOUZ, 2014).

Suas primeiras experimentações como diretores foram, de maneira usual à maioria dos cineastas, com curtas-metragens. No começo dos anos 1990, Aïnouz, por exemplo, tem em seu currículo *O preso* (1992), *Seams* (1993) e *Paixão nacional* (1994), enquanto Gomes inicia sua trajetória com *Maracatu, maracatus*, de 1995, mesmo ano do lançamento do longa-metragem *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*. O filme de estreia de Carla Camurati marca o início da retomada do cinema brasileiro, já que chegou a levar mais de um milhão de espectadores às salas de cinema. Ainda no mesmo ano, *O quatrilho*, de Fábio Barreto, também contribuiu para a recuperação do degradado quadro brasileiro por sua indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

O aumento do número de produções e de bilheteria observado na segunda metade dos anos 1990 muito se deve à promulgação da Lei do Audiovisual, a Lei Federal 8.685/93. Por meio dessa medida de incentivo fiscal, as pessoas físicas ou jurídicas que optarem por patrocinar projetos audiovisuais aprovados pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) podem deduzir esses valores em seus tributos devidos ao Estado. Dessa maneira, “segundo o então titular da Secretaria do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1995 e 2001, o país produziu 167 longas-metragens, contra menos de 30 nos primeiros anos da década anterior” (ORICCHIO, 2003, p. 27). A Lei do Audiovisual trouxe estabilidade para a situação cinematográfica nacional e, ainda hoje, está em vigor.

Outro fator de impulsão do número de espectadores dos filmes brasileiros foi o aproveitamento dos sucessos televisivos nas grandes telas do cinema. Os mais importantes continuaram sendo os longas-metragens de célebres figuras como Xuxa e Renato Aragão, que colocaram, cada um, três filmes entre as 20 maiores bilheterias do período da retomada. Diz-se que continuaram porque a parceria entre Xuxa e Os Trapalhões teve enorme sucesso nos anos 1980. *A princesa Xuxa e Os Trapalhões*, de José Alvarenga Jr., por exemplo, levou mais de quatro milhões de pessoas aos cinemas em 1989. Inclusive, Renato Aragão, o Didi d’Os Trapalhões, protagonizou na retomada o primeiro filme da Globo Filmes: *Simão, o fantasma Trapalhão*, dirigido por Paulo Aragão em 1998, mesmo ano da criação da produtora.

A Globo Filmes é parte integrante do mesmo grupo que controla a Rede Globo de televisão. O cinema da retomada se beneficiou do *star system* da TV Globo ao

utilizar vários atores de sua programação e, principalmente, de suas novelas em suas produções. Antônio Fagundes em *Deus é brasileiro* (2003), de Cacá Diegues, Fernanda Montenegro em *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e Sônia Braga em *Tieta do Agreste* (1996), também de Cacá Diegues, são só alguns exemplos de como a televisão serviu aos propósitos da reestruturação do cinema brasileiro nesse período. Em números do Boletim Filme B¹, de fevereiro de 2002, “filmes que tiveram sua origem de produção na TV Globo, envolveram atores da emissora, ou se beneficiaram de *merchandising* televisivo, respondem por quase 70% da ocupação das salas” (ORICCHIO, 2003, p. 28).

A importância da Globo Filmes se deve, portanto, às bilheterias e também por ser um dos poucos casos no mercado cinematográfico brasileiro que tem a capacidade de produzir filmes sem a necessidade de dinheiro público, ainda que, por meio de parcerias com produtoras independentes, diversos títulos lançados sob seu selo tenham sido executados com a captação de recursos do Estado. Por outro lado, para aqueles que não possuem a chancela de uma grande produtora, resta recorrer aos editais e concursos promovidos por órgãos do Estado para conseguir uma chance de produzirem suas obras. Essa prática de captação de investimento direto é mais uma manifestação da imutável dependência que os cineastas possuem em relação ao financiamento do Estado durante toda a história do cinema no Brasil, em maior ou menor intensidade de acordo com cada fase. Sujeição até certo ponto justificada já que, em um dos raros momentos em que esteve entregue ao mercado e somente à ele, foi, justamente, praticamente dizimado durante a primeira década dos anos 1990.

Se a subordinação ao Estado se mantém durante a retomada, por outro lado, a diversidade regional das produções se amplifica: “na Retomada, a produção cinematográfica regional (ou seja, aquela realizada fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, eixo historicamente hegemônico) cresceu de forma significativa. Dos 200 títulos produzidos de 1994 a 2002, 45 foram realizados fora dos dois grandes centros de produção” (CAETANO, 2007, p. 210). O Ceará, terra de Aïnouz, foi o estado que mais gerou filmes fora do eixo Rio-São Paulo nesse período: dez obras. Alguns dos mais importantes filmes da retomada feitos fora desse eixo também têm sua origem nos estados nordestinos, o que enfatiza a região como um dos mais férteis polos cinematográficos do país.

¹ Portal de internet especializado no mercado de cinema no Brasil.

A fecundidade do cenário audiovisual volta a se mostrar também nos temas das produções.

No primeiro momento da Retomada, os cineastas brasileiros voltaram-se para fontes históricas (Carlota Joaquina, Lamarca), adaptações de obras literárias (A terceira margem do rio, As meninas, O guarany, Tieta do agreste) e ao cangaço ou nordestern (termo cunhado pelo crítico Muniz Vianna, em analogia ao western, gênero povoado por cowboys, similares ao cangaceiro do Nordeste do Brasil) (CAETANO, 2007, p. 198).

Outra vez, os estados nordestinos mostram sua potência. Ainda que os *nordesterns* não sejam exclusividade do cinema nordestino ou do cinema da retomada, nesses estados eles encontram as circunstâncias ideais de produção. Uma das mais importantes obras desse período é *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. A tentativa do mascate libanês Benjamin Abrahão de filmar o bando de Lampião e vender suas imagens é a história do filme que inaugurou o período de maior produção cinematográfica do estado de Pernambuco, hoje o terceiro polo do Brasil, atrás dos habitualmente fortes São Paulo e Rio de Janeiro. Além da consolidação do cinema pernambucano, *Baile Perfumado* também deve sua relevância à atualização do imaginário do sertão nordestino, ao confrontar sua memória com a modernidade, e à formação de uma nova geração de diretores pernambucanos, pois diversos membros de sua equipe de produção se tornaram cineastas depois dali. Entre eles, Marcelo Gomes, que em *Baile Perfumado* foi diretor de produção.

A desvalorização do real em comparação ao dólar americano promovida pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso em 1998 é acompanhada pela desilusão brasileira em equiparar-se aos países de Primeiro Mundo. Desencantados com os efeitos da globalização, uma nova percepção de Brasil molda os filmes nacionais:

A nova realidade motivou os cineastas – em especial os jovens – a apostar num cinema mais visceral. Ao invés de imitar a matriz (Hollywood) a opção se faz por histórias mais instigantes e fortes. Ao invés de orçamentos inflados, filmes de baixo custo. Ao invés de tramas sem compromisso, filmes preocupados com a exclusão

social, o sistema prisional, o racismo e a violência urbana (CAETANO, 2007, p. 198).

O tema da exclusão social é conhecido especialmente por *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, o maior sucesso da retomada. Considerado pelo crítico Luiz Zanin Oricchio como o filme que encerra este período e abre a pós-retomada, seus feitos vão desde a enorme bilheteria de mais de três milhões de espectadores até os diversos prêmios recebidos, sendo indicado em quatro categorias do Oscar. A história do avanço do crime organizado na favela carioca Cidade de Deus também se destaca por algumas transformações em relação à grande parte dos filmes da retomada. Apesar de rodado no Rio de Janeiro, sede da Rede Globo de televisão, o filme não conta com nenhum ator de suas novelas ou programas. De modo contrário, a maioria de seus atores é negra e, até então, desconhecida. Esse fato é ainda mais significativo se se considerar que a Globo Filmes é uma das produtoras associadas em sua realização, o que leva à segunda mudança. *Cidade de Deus* teve poucos recursos oriundos de leis de renúncia fiscal. Por fim, ele se difere dos filmes da retomada ao utilizar uma linguagem mais próxima dos filmes comerciais *hollywoodianos*, notadamente pelo rápido ritmo da montagem.

Outro filme sobre a marginalidade e a violência lançado no ano de 2002 é *Madame Satã*, longa-metragem de estreia de Karim Aïnouz. Afora o tema dos excluídos sociais, a história do malandro, homossexual, transformista, artista e criminoso João Francisco dos Santos no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro dos anos 1930, tem pouco em comum com *Cidade de Deus*. Enquanto no filme de Meirelles a violência e a miséria são tratadas em alguns momentos como pano de fundo para o entretenimento das cenas, em *Madame Satã* esses traços são objeto de reflexão na determinação do estilo de vida do protagonista. Polêmico, celebrado pela crítica e vencedor de diversos prêmios, o batismo de Aïnouz nos longas-metragens também estabelece o fortalecimento da parceria do diretor com Marcelo Gomes que, nesse filme, assina como roteirista.

A colaboração entre os cineastas também se faz presente no debute de Marcelo Gomes como diretor de longas-metragens em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). Desta feita, a relação se inverte e Aïnouz é quem coescreve o roteiro. Também sucesso de crítica e de prêmios, *Cinema, aspirinas e urubus* apresenta a viagem do alemão Johann, fugido da Segunda Grande Guerra, e do sertanejo Ranulpho pelos vilarejos do nordeste

brasileiro, na década de 1940, vendendo aspirinas. A parceria dos diretores, portanto, sustenta uma estreita relação com os temas da retomada. Quando Aïnouz assume a direção é a violência urbana dos excluídos sociais o objeto de investigação, já Gomes constrói um *road movie*² sertanejo que se liga aos *nordesterns* da fase inicial da retomada.

A união cinematográfica de Aïnouz e Gomes, entretanto, tem origem não em seus respectivos longas-metragens, mas, como Johann e Ranulpho, em uma viagem pelo sertão nordestino. Se Johann e Ranulpho percorriam os povoados exibindo filmes de propaganda de seus produtos, Aïnouz e Gomes, de maneira oposta, buscavam capturar imagens desses lugares e foram essas filmagens o sustento do documentário *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), do longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) e do livro homônimo ao longa e lançado em 2015. O uso das mesmas imagens nos três produtos diferentes é a premissa que sustenta a pesquisa desta dissertação: entender como as imagens podem contar tantas histórias diferentes e perdurar mesmo após anos e anos depois. O estudo concentra-se em *Viajo porque preciso* tanto por sua grande repercussão na crítica cinematográfica quanto pela circunstância do uso de imagens ditas documentais em um filme de ficção e seus efeitos.

As imagens utilizadas nos três trabalhos dos diretores e, em especial, *Viajo porque preciso* possuem muitos pontos em comum com *Cinema, aspirinas e urubus*. As duas películas conversam e não é leviano afirmar que elas se influenciam mutuamente se se considerar que a viagem que deu origem às imagens de *Viajo porque preciso* pode ter contribuído na construção da história de Johann e Ranulpho, assim como *Cinema, aspirinas e urubus* pode ter servido de experiência na montagem de 2009. Suas semelhanças despontam mais fortemente na forma como o sertão é abordado, na influência do Cinema Novo e do cinema pernambucano e por serem apontados como *road movies*.

Essas particularidades estão, de muitas maneiras, interligadas, tendo o Cinema Novo como elo comum a todas elas. A escolha do sertão como tema, paisagem e personagem do cinema brasileiro é consolidada pelo Cinema Novo, sobretudo em sua primeira fase, em que filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e

² Não é possível definir o gênero dos *road movies* precisamente, porém “uma resposta talvez esclarecedora, após uma observação atenta, seria dizer que o que eles têm em comum é a estrada, somente a estrada. Ela é nesse grupo tematizada e figurativizada sob vários aspectos e situações, não importando, para isso, se o protagonista está motorizado ou a pé” (SILVA, 2009, p. 152).

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha, buscavam discutir os problemas sociais a partir da representação de uma “revolução latente no Nordeste, potencializada por fome, violência e falta de perspectivas para o homem nordestino, oprimido pelo ‘coronelismo’ e pelo misticismo religioso” (CARVALHO, 2012, p. 292).

Assim como o Cinema Novo, os filmes feitos nos estados nordestinos lidavam com a precariedade técnica e financeira e com redes de distribuição um tanto irrelevantes. Como forma de driblar as dificuldades, os cineastas produziam seus filmes filmando em locação, com limitados recursos de iluminação, câmera na mão e contando com a participação da própria população da região. O cinema pernambucano especificamente, do qual *Viajo porque preciso* e *Cinema, aspirinas e urubus* são rebentos, é considerado pelo jornalista Paulo Cunha como “um cinema da periferia da periferia” (CUNHA *apud* FIGUEIRÔA, 2000, p. 8). A distância do eixo Rio-São Paulo qualifica os filmes nordestinos como um cinema de resistência, o que explica o desenvolvimento em ciclos do cinema pernambucano, períodos de intensa produção intermediados por outros de quase nulidade. Delimitado em grande parte pelos filmes feitos na capital do estado, o cinema de Pernambuco compreende três ciclos: o Ciclo do Recife, situado na década de 1920 e identificado pelos filmes mudos e de temática influenciada pelo cinema estrangeiro; o Movimento Super-8, nos anos 1970, nomeado mediante o desenvolvimento do formato cinematográfico de mesmo nome e possibilitado pelos equipamentos portáteis e com gravação de som e imagem sincronizados; e, por fim, o ciclo atual, inaugurado com *Baile Perfumado* e que se caracteriza pela diversidade de temas e pela longevidade.

Outra questão ligada ao Cinema Novo é a dos filmes de estrada, ou *road movies*, brasileiros. Ainda que as obras cinemanovistas não se identifiquem com esse gênero, os *road movies* brasileiros se aproximam do movimento cinematográfico pelo contexto em que se desenvolveram no país. O Cinema Novo nasce nos anos 1950 em oposição aos filmes feitos por grandes estúdios no Brasil e buscava, por meio do uso da câmera na mão, dos ambientes naturais, do comprometimento político e social com as massas e da negação da suntuosidade dos estúdios, acabar com a alienação promovida pelas chanchadas (sucessos dos anos 1950) e revelar uma realidade de subdesenvolvimento presente no Brasil de então. O *road movie* também é proveniente do fim da fase dos estúdios, apesar de já existirem filmes de estrada brasileiros em datas anteriores a 1960. Com o desenvolvimento tecnológico que permitiu o uso de câmeras mais portáteis e a

ascensão da estética focada no realismo, na luz natural e nas externas, os *road movies* ganharam mais espaço na cinematografia brasileira.

Outro forte aspecto presente nos filmes de estrada nacionais “é o de viagens que significam um descobrimento ou redescobrimto do Brasil, característica que marca também o projeto político e estético do Cinema Novo” (FERRARI, 2015). Essa procura é o que faz com que, na primeira fase do movimento do Cinema Novo, o cenário preferido para os filmes seja o sertão nordestino. *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, citados anteriormente, são exemplos dessa pretensão de se estabelecer uma ideia de Brasil, em que o sertão surge como denúncia da alienação do entretenimento e paisagem ativa nas histórias dos filmes.

Desprovidos de afinidades políticas, *Viajo porque preciso* e *Cinema, aspirinas e urubus* se ligam ao Cinema Novo pela estética e pelas condições de produção. Plasticamente, o sertão dos filmes de Aïnouz e Gomes se inspira no Cinema Novo, marcadamente “na maneira de enquadrar a paisagem da caatinga, no brilho cortante da luz, nos movimentos convulsivos da câmera e, enfim, no aproveitamento estético bem sucedido de recursos técnicos mínimos” (MÜLLER, 2006, p. 2). Por outro lado, uma particularidade da representação do sertão nesses dois filmes está no diálogo entre o universal e o local. A visão do viajante alemão expatriado identifica-se à de José Renato que, apesar de também ser nordestino, não pertence ao ambiente e percorre-o pela primeira vez. Da mesma forma, os remédios acompanhados de filmes publicitários apresentados por Johann e Ranulpho relacionam-se aos produtos paraguaios vendidos nas feiras visitadas por José Renato. O estereótipo do sertão abandonado pelo progresso ajusta-se à globalização contemporânea a essas obras.

Por outro ângulo, o sertão “em *Cinema, aspirinas e urubus* é representado como ‘memória afetiva’, ele é visto pela ‘janela do caminhão’ de Johann” (MÜLLER, 2006, p. 2). Em *Viajo porque preciso*, o procedimento é o mesmo: o espectador conhece e entende o sertão a partir dos comentários do protagonista José Renato. É um sertão, portanto, voltado para o âmbito individual muito mais do que social ou político, planos historicamente favorecidos no cinema brasileiro. Também é um sertão que deixa de ser um laboratório sociológico ou paisagem mítica para ganhar contornos mais complexos, com outras camadas.

A comparação entre *Viajo porque preciso* e *Cinema, aspirinas e urubus* é válida quando se colocam em jogo as ideias que apresentam do sertão, suas condições de produção e o fato de serem ambos *road movies*. Em resumo, ambos os filmes dialogam,

em especial, na associação entre temas, técnicas e estilos do Cinema Novo, em que se inspiram, e do cinema da retomada, em que se inserem.

Viajo porque preciso é a segunda de uma série de três obras que se alimentam de uma mesma fonte de imagens feitas em filmagens do sertão nordestino, no ano de 1999, por Aïnouz e Gomes. A possibilidade de utilização das mesmas imagens em produções diferentes e a atualização dessas imagens ao longo do tempo e conforme seu uso guiam este projeto. O objeto de estudo, por sua vez, está concentrado em *Viajo porque preciso* devido à relação ambígua estabelecida entre suas imagens, reconhecidas como sendo documentais, e sua narrativa, tida como ficcional. As duas outras obras, o filme *Sertão de acrílico* e o livro *Viajo porque preciso, volto porque te amo* são mencionadas pontualmente para efeito de comparação.

A princípio, com o intuito de compreender o caráter documental atribuído às imagens, é necessário investigar a viabilidade da classificação dos filmes entre documentários e ficções. Esta é a proposição do primeiro capítulo, que se fundamenta em estudiosos do “gênero” documental no cinema, notadamente Bill Nichols e Guy Gauthier. Nichols é considerado uma referência indispensável quando se trata de documentários e sua categorização destes filmes em modos, com critérios baseados na participação dos cineastas e dos personagens nas imagens e na montagem delas, oferece uma boa ideia das características comumente atribuídas aos documentários na cinematografia. Outras abordagens da especificidade do campo documental também são observadas com o intuito de complementar o argumento de Nichols, como a origem do termo documentário, as propostas narrativas de Fernão Pessoa Ramos, teórico brasileiro, e a “cadeia documental” de Gauthier. Assim, *Viajo porque preciso*, admitido como uma ficção, e *Sertão de acrílico*, considerado um documentário, são comparados pelo elemento que possuem em comum, as imagens, para determinar o que os classifica de maneiras diferentes. Disso decorre o entendimento que a intenção dos cineastas e a recepção do público é o que estabelece a categorização de um filme, pois as linhas que separam documentários de ficções são voláteis e mutantes. As imagens, dessa forma, são percebidas como documentais mesmo na ficção *Viajo porque preciso* e essa relação é a matéria do segundo capítulo.

O exame mais minucioso da história de José Renato, o geólogo abandonado pela esposa que procura se recuperar do término do relacionamento viajando pelo sertão nordestino a trabalho, é realizado a partir das mútuas influências exercidas entre a parte imagética do filme, proveniente das filmagens de 1999, e a parte sonora, concebida dez

anos depois. A análise desses elementos leva em conta diferentes publicações sobre o filme, como artigos, ensaios, críticas e entrevistas. Com base nas relações entre seus elementos, especialmente entre a narração e as imagens, é possível compreender como o filme se aproveita do reconhecimento das imagens como documentais para construir sua autenticidade. Esse procedimento se identifica ao fenômeno da fabulação, formulado pelo filósofo Gilles Deleuze, no sentido de que o filme se apropria do “real” para construir uma “realidade” própria a sua ficção. Portanto, o segundo capítulo objetiva estudar a função fabuladora de *Viajo porque preciso*, enquanto suas consequências, sua posteridade, são o objeto do terceiro capítulo.

Por fim, é necessário detalhar o procedimento cinematográfico que molda as relações analisadas nos capítulos anteriores: a montagem. Uma breve contextualização das “ideologias” por trás das escolhas de montagem ao longo da história do cinema é empreendida. Porém, a montagem de *Viajo porque preciso* é investigada por meio das reflexões propostas pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman em seus estudos sobre as obras de Walter Benjamin, Aby Warburg, Bertolt Brecht e o já citado Deleuze. A montagem de *Viajo porque preciso* é, em vista disso, pensada como um método de conhecimento que, ao colocar os elementos fílmicos em relação, visa reconfigurar significados e até mesmo memórias. A identificação das imagens como campo de preservação e veiculação de memórias decorre do reconhecimento dessas imagens enquanto arquivos, conceito tomado do filósofo Michel Foucault. A atualização dessas memórias/imagens em cada uma das obras de Aïnouz e Gomes estudadas neste trabalho indica o poder que têm de problematizar os sentidos de “realidade” e “ficção”.

CAPÍTULO PRIMEIRO

A IMAGEM ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO

*Nessa viagem só vejo solidão na minha frente. Venta
uma poeira vermelha que cobre os galhos dos
arbustos. Poeira na garganta. Preciso de água.*

O filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Ainouz e Marcelo Gomes, narra uma viagem a trabalho do geólogo José Renato. Procedente de Fortaleza, no estado do Ceará, sua missão é pesquisar a viabilidade de um terreno no sertão nordestino para receber a construção de um canal de águas que atravessará cidades e desabrigará muitas pessoas. Com máquina fotográfica, câmera Super 8 e câmera digital entre seus equipamentos de trabalho, o protagonista registra a viagem como um diário que tanto documenta suas investigações científicas quanto revela seus resmungos, descrições e desabafos.

Para ele, a viagem, planejada inicialmente para durar 30 dias, também é uma oportunidade de se recuperar do casamento recém-desfeito. As lembranças da ex-esposa são uma constante, ainda que se modifiquem com o tempo, e também os comentários sobre as condições do clima, da paisagem, do povo e de seu trabalho, que vive, vê e registra, povoam o campo sonoro do filme, quase todo baseado em sua narração. José Renato transita pelas estradas, principalmente à noite e com o rádio ligado, assim como se demora em postos de gasolina de beira de estrada, motéis baratos, feiras e circos.

O espectador assiste a tudo pelas suas lentes, já que é ele o autor das imagens, o cinegrafista. As imagens são produzidas pela percepção e pelas mãos do protagonista e, por isso, apresentam-se tremidas e sem foco em alguns momentos, justificando o uso de câmera na mão e o não aparecimento do protagonista, que se encontra sempre atrás das câmeras. Em diversas circunstâncias, as personagens que José Renato encontra pelo caminho olham para a câmera e interagem com ela como se fosse o próprio protagonista. Essa fusão é conhecida como câmera subjetiva e “a câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição e, digamos, com seus olhos” (XAVIER, 2014, p. 34), ou seja, câmera e personagem partilham o olhar sem serem observados pelos espectadores.

A escolha dos diretores de não mostrar o protagonista, interpretado e “corporificado” pela voz de Irandhir Santos, deve-se, supostamente, ao modo de produção da película. Em 1999, em um projeto viabilizado pelo programa Rumos Itaú Cultural, eles viajaram pelo sertão nordestino com o intuito de conhecer o que só sabiam por memórias e conversas de família. Inicialmente com o objetivo de filmar e documentar as feiras, logo passaram a gravar o que os emocionava. Sem roteiro, Aïnouz e Gomes fizeram uma viagem de descoberta com o intuito de “comer o lugar”, de “coleccionar” o máximo de material e sensações que conseguissem. Nessa etapa, entregaram para o Itaú um projeto para desenvolvimento de um roteiro, um livro de colagens e pedaços de pano (AÏNOUZ; GOMES, 2010).

Essas imagens, contudo, só foram organizadas em filme anos depois, para um outro edital do Itaú Cultural que oferecia uma pequena verba para a montagem de curtas-metragens. Os diretores reuniram todo o material que possuíam em um documentário, *Sertão de acrílico azul piscina* (2004). O enredo do filme de 26 minutos é bastante semelhante ao pano de fundo de *Viajo porque preciso*: uma jornada pelo sertão nordestino, percorrendo estradas, visitando feiras, lugares religiosos e bordéis. O documentário parece procurar uma identidade ou, ao menos, uma ideia do que é o sertão nordestino, tantas vezes já registrado pela cinematografia nacional, por meio do exame da paisagem, dos costumes e das pessoas daquele lugar. Uma investigação deste filme, enquanto documentário, é importante para compreender as bases que construiriam a ficção protagonizada por José Renato tempos depois.

Resumido apenas por seu argumento, *Sertão de acrílico* poderia se encaixar na descrição dos tipos de documentários mais comuns na história do cinema, os expositivos. Esses tipos ou modos traçados pelo teórico e crítico cinematográfico Bill Nichols servem para identificar “as maneiras diferentes de a voz do documentário manifestar-se cinematograficamente” (NICHOLS, 2016, p. 154), ainda que seus limites sejam fluidos e, muitas vezes, indiscerníveis. Eles apontam as escolhas estéticas e de discurso mais comuns e que permitem agrupar certos filmes em categorias.

O modo expositivo, citado anteriormente, é aquele que contempla os documentários que “propõem uma perspectiva ou expõem um argumento” (NICHOLS, 2016, p. 174), agrupando as imagens em uma estrutura mais retórica do que estética ou poética e com uma narração que se dirige diretamente ao espectador. *Sertão de acrílico* não tem uma retórica tão direta, uma narração em *off* construtora de uma lógica das imagens ou uma montagem comprobatória que privilegie a continuidade de raciocínio e,

por isso, distancia-se deste modo. Ele apresenta características mais condizentes com o modo poético, em que a forma e o ritmo têm maior força em comparação com a temática ou a argumentação. “Esse modo explora associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2016, p. 170) e, para isso, personagens, trilha sonora e imagens são equiparadas como matérias-primas. A título de exemplo, há a sequência passada em Juazeiro do Norte, onde milhares de romeiros visitam a estátua de Padre Cícero e dão graças aos pedidos atendidos. A câmera mostra a sala de ex-votos cujas paredes estão repletas de fotografias em agradecimento, enquanto vozes em *off*, cuja fonte não é identificada ou exibida, se mesclam contando os casos de benesses alcançadas por intervenção divina.

O elemento religioso, assim como outros pontos tratados no filme, é abordado por meio de fragmentos e associações, tratamento típico dos documentários poéticos. *Sertão de acrílico* não deixa de argumentar, de apresentar um ponto de vista sobre o sertão, mas o faz por meio do sentimento, do tom, do estado de ânimo e não de uma “lógica informativa transmitida verbalmente”, como Nichols (2016) caracteriza o modo expositivo. Por outro lado, a pouca interação entre personagens e câmera, a escolha dos diretores de não intervir explicitamente e a falta de entrevistas situariam *Sertão de acrílico* como um documentário observativo. Os dois trabalhadores, que enchem colchões de chita e os costuram e as muitas pessoas montando barracas e vendendo produtos na feira são exemplos da intenção dos diretores de não intervir na cena e do ato *voyeurístico*, próprios do modo observativo, segundo Nichols.

Ainda assim, em certos momentos, pessoas olham para a câmera e interagem com ela: uma mulher sorri para ela, homens e meninos acenam da carroceria de um caminhão, uma mãe mostra seu bebê e várias pessoas ao longo do filme posam para suas lentes. Essa comunicação é própria do modo participativo, em que o cineasta (ou os cineastas, neste caso) trava relações com os objetos que filma.

O documentário observativo reduz a importância da persuasão para nos dar a sensação de como é *estar* em uma determinada situação, mas sem a ideia do que seja, para o cineasta, estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera (NICHOLS, 2016, p. 189).

Os modos observativo e participativo têm uma grande afinidade com o estilo etnográfico de documentários. A etnografia é o estudo dos “modos de vida de grupos sociais ainda existentes ou dos quais ainda se conserve abundante documentação” (ABBAGNANO, 2007, p. 388). Como uma etapa da pesquisa antropológica, a etnografia pressupõe um trabalho de campo e os filmes com esse propósito implicam que seus realizadores atuem também como antropólogos, que vivam entre o povo estudado, conheçam seus costumes e depois reflitam sobre o que aprenderam. *Sertão de acrílico* pode ser reconhecido como um estudo sobre o povo do sertão nordestino movido por uma curiosidade essencial, como aponta Marcelo Gomes (2010) em uma entrevista: “É romântico morar num lugar esquecido pelo desenvolvimento econômico, pela classe política, com um clima extremamente árido, onde se anda por horas para se conseguir água potável e cozinhar um feijão? É uma vida dura. E eu pensava, por que essas pessoas não se revoltam e vão embora?”. Os diretores buscavam desconstruir um sertão imaginário e compreender quais outras percepções o contato direto com ele poderia desencadear.

O lugar ultrapassado pelo progresso de outras regiões brasileiras, quase inóspito e castigado pelo calor e pelas secas, coexiste com as bugigangas eletrônicas vendidas nas feiras, skatistas deslizando por uma praça e letreiros luminosos em que figuram nomes de lojas. É a exploração do sertão o tema de *Sertão de acrílico* e, para isso, é imperioso o exame dos elementos que o compõem. Ainouz e Gomes pretenderam compartilhar a experiência da descoberta de um sertão original e autêntico, assim como outros diretores empenharam-se em fazer o mesmo com os mais diversos lugares e sociedades.

Um dos primeiros documentários da história do cinema, senão o primeiro, é, por exemplo, um documentário etnográfico. *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, mostra o cotidiano de uma família de inuítes no norte do Canadá: a construção dos iglus, a busca por alimento, a paciência do caçador diante da presa são passagens que dão ao espectador a impressão de estar assistindo a algo que estaria acontecendo de qualquer maneira e no seu próprio ritmo, mesmo que a câmera não estivesse ali.

Apesar dos comentários feitos nas legendas, *Nanook* tem grande afinidade com o modo observativo e possui o selo de ser, pelas palavras da esposa do diretor, Frances H. Flaherty, “o primeiro filme de seu gênero, o primeiro a mostrar nas telas pessoas comuns, fazendo coisas comuns, sendo elas mesmas” (FLAHERTY *apud* GAUTHIER, 2011, p. 55). Robert Flaherty pouco participa diante da câmera, foca sua observação no

patriarca Nanook e, ao estudar as dimensões sociais e culturais da família, procura tipificar toda a sociedade esquimó.³

No modo observativo, o espectador sente-se como se apenas estivesse presenciando uma cena, enquanto no participativo percebe que compartilha a experiência exibida, que a cena não aconteceria sem a sua “atuação”. Um exemplo dessa prática é encontrado em *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, em que a sociedade parisiense é captada no contexto dos últimos anos da guerra de libertação da Argélia de sua colonizadora, a França.

Conhecido diretor de documentários etnográficos, Jean Rouch se une ao sociólogo Edgar Morin na solidificação do que ficou conhecido como *cinéma vérité*. “Como ‘cinema verdade’, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro, em vez da verdade absoluta ou não manipulada” (NICHOLS, 2016, p. 192), e o que é o documentário participativo senão um encontro entre alguém que detém o controle de uma câmera e alguém que se deixa filmar? Em *Crônica de um verão*, o espectador pode ver os diretores negociando com suas personagens as formas de interação que estabeleceram o documentário. A câmera, neste filme, ocupa o lugar do espectador e as personagens, em um primeiro momento, fazem declarações sobre suas aspirações e seus cotidianos para, em seguida, conversarem entre si como se entrevistassem uns aos outros. Em uma terceira fase, os diretores exibem as imagens gravadas para essas personagens e fazem uma reflexão sobre a colaboração vivenciada.

O “cinema verdade” privilegia a transparência das relações entre cineastas, câmera e personagens, em oposição ao modo observativo, em que os dois primeiros elementos encontram-se sempre camuflados, mascarados. Em *Sertão de acrílico*, os modos poético, observativo e participativo se misturam, e não seria impossível, ao analisá-lo, deparar-se com cenas e características próprias dos modos performático, expositivo ou reflexivo. Dificilmente, um documentário circunscreve-se em apenas uma categoria. A classificação proposta por Nichols funciona como uma graduação, uma escala, em que as características mais acentuadas de determinado filme irá situá-lo mais próximo a um modo específico, podendo, contudo, apresentar elementos dos outros tipos. Sendo assim, *Nanook, o esquimó*, *Crônica de um verão* e *Sertão de acrílico* são

³ É importante ressaltar que a análise feita até então de *Nanook, o esquimó* é baseada no que o espectador pôde ver e no que o diretor propagandeava sobre o filme, já que a história da gravação revela que Flaherty, por urgência, já que a sociedade inuíte estava em vias de contaminar-se totalmente pelo modo de vida do homem branco, ou por outros infortúnios, ocultou e reconstituiu diversos momentos do filme.

mais observativo, participativo e poético, respectivamente, sem deixar de possuir elementos de outros modos.

O trabalho de montagem de *Sertão de acrílico* deixou de fora mais de 40 horas de material gravado, entre entrevistas, imagens filmadas e fotografias. O documentário, por exemplo, não conta com nenhuma imagem das entrevistas, apresentando somente depoimentos em áudio. Tempos depois, os diretores decidiram revisitar esse aglomerado de material e “sentir” novamente o que a experiência de viagem de 40 dias pelo sertão feita em 1999 poderia ocasionar. Pensando na memória daquele tempo, Aïnouz e Gomes tiveram a ideia de tratar a emoção e as questões que a viagem suscitou em uma personagem. Uma possibilidade seria basear essa remontagem em declarações de um dos entrevistados e construir uma narrativa a partir de sua visão, mas como lembra Marcelo Gomes (2010), “O Karim sugeriu que redimensionássemos essas imagens construindo um personagem ficcional à flor da pele, viajando pelo sertão, que não entende direito o que é aquele sertão e está vivendo um drama interior e ao mesmo tempo vê aquela paisagem solitária. Ele vira reflexo da paisagem e a paisagem vira reflexo dele”. Assim nascia José Renato, protagonista de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

As imagens utilizadas no curta-metragem também serviram de alimento para *Viajo porque preciso*, como, por exemplo, a tomada que mostra uma estrada em perspectiva e um letreiro verde e amarelo ao fundo que remete a um posto de gasolina. Um caminhão passa em direção ao fundo da imagem, alguns segundos decorrem e um porco entra no quadro pelo lado direito, atravessando a rodovia. Ainda que detenham diferenças entre os filmes, como o momento de corte prorrogado da cena e a inserção de grunhidos em *Sertão de acrílico*, as imagens têm a mesma origem, qual seja a viagem dos diretores.

Viajo porque preciso tem cerca de 50 minutos a mais do que o documentário e compartilha os temas e as características dos modos documentais descritos por Nichols e utilizados aqui para analisar o curta. A principal distinção encontra-se na narração em *off*, o que classificaria *Viajo porque preciso* muito mais como um documentário expositivo, senão pela circunstância de que José Renato, o dono da voz, é uma personagem fictícia.

A classificação do longa-metragem como um filme de ficção, apesar de possuir diversas características em comum com um documentário, levanta a questão de quais particularidades separam os dois filmes de Aïnouz e Gomes entre essas categorias.

Desde os primórdios da história cinematográfica, a diferenciação é fundamentada na relação que os filmes mantêm com a realidade e, como senso comum, a ficção sempre esteve associada à condição da invenção, enquanto o documentário, ao retrato da realidade. A ficção habitaria o mundo da fantasia e o documentário do real.

O tratamento da ficção como um polo oposto à realidade não surge com o cinema, como bem se sabe. O pensador e teórico Wolfgang Iser, ao analisar a natureza ficcional dos textos literários ressalta que “a oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso ‘saber tácito’, e com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo” (2002, p. 957). A questão, portanto, se faz presente, entre outras, na contradição entre literatura e textos documentais, entre a pintura realista e a abstrata, entre o retrato e a manipulação fotográfica e, finalmente, entre os filmes ficcionais e documentais.

Ao longo do tempo, diversas discussões surgiram no sentido de minimizar essa oposição entre realidade e ficção, não só na literatura, como em vários outros modos artísticos e, ainda nos dias atuais, o debate persiste. O surgimento de novas tecnologias, como a realidade virtual e a aumentada, reacende o assunto. Apesar disso, não é a intenção deste trabalho explorar o debate. É a oposição e a relação entre ficção e documentário, mais pertinente ao cinema, que guiará a análise de *Viajo porque preciso* e, para isso, é importante buscar uma definição para documentário no âmbito cinematográfico.

John Grierson, cineasta escocês, fomentador e teórico de diversas escolas de documentários, é considerado um dos pais desse “estilo” e o inventor do termo “documentário”. De acordo com Nichols (2016, p. 226), ainda que Grierson tenha atribuído um valor documental a *Nanook, o esquimó*, o termo aparece pela primeira vez em uma resenha de *O homem perfeito* (1926), também de Robert Flaherty, de quem Grierson era um grande admirador, mesmo que discordasse dele quanto à concepção documental.

Os documentários também encontram suas origens no cinema soviético, em especial com Dziga Vertov, que considerava os filmes não ficcionais como um “campo autônomo do cinema”, ainda que abarcasse outros estilos, como “o ensaio, o panfleto, o poema cinematográfico, o cinerretrato, o filme histórico e de propaganda” (GAUTHIER, 2011, p. 197). Vertov e Grierson fundamentaram suas propostas cinematográficas nos *documentaries* franceses, designação para os filmes de viagens.

Todas essas concepções derivam da ideia de documento, palavra presente na raiz de documentário e que significa um objeto que se constitui como prova de autenticidade. Em *Viajo porque preciso*, as imagens são apresentadas como um registro das câmeras de José Renato, emulando o registro feito pelos diretores, salientando e, ao mesmo tempo, explicando sua “natureza” documental.

Entretanto, é o rigor estabelecido por Grierson quanto ao que deveria ser um documentário que o aponta como agenciador deste cinema. O teórico escocês “deu ao cinema documentário uma base institucional, cultivou uma comunidade de profissionais, defendeu formas selecionadas de convenção documental e estimulou um conjunto específico de expectativas do público” (NICHOLS, 2016, p. 226). E esse papel de organizador do cinema documental torna a definição dada por Grierson como de grande relevância. Grierson também militava por “um cinema que levasse em conta preocupações de seu tempo, fugindo dos estúdios, dos atores, das encenações convencionais e dos roteiros escritos preliminarmente, sem renunciar à imaginação do criador e à busca da poesia” (GAUTHIER, 2011, p. 298). Esta última característica é significativa, pois é a que problematiza o que há de específico nos documentários e que os diferencia da ficção no universo cinematográfico.

Grierson resume o documentário na seguinte definição: “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON, 1932 *apud* NICHOLS, 2016, p. 30), a qual ressalta o aspecto de inventividade que envolve sua produção. Desde o início, portanto, não há um estabelecimento preciso dessas classificações, uma vez que “alguns documentários utilizam muitas práticas que associamos à ficção como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação” (NICHOLS, 2016, p. 17), e algumas ficções operam com características documentais, como improvisação, iluminação natural e a não utilização de atores.

A análise sobre a especificidade dos documentários passa, portanto, pelas diversas concepções de narrativas que envolvem imagens em movimento. O teórico Fernão Pessoa Ramos (2001) analisa duas visões opostas, ambas corretas em seus pressupostos e que apontam a pluralidade da questão. Em uma primeira abordagem, ancorada na presença da dimensão discursiva, há a reivindicação da não especificidade do campo documental. Esse pensamento considera que o documentário busca estabelecer uma representação objetiva do mundo, mas, como essa possibilidade é falsa devido à subjetividade que sustenta qualquer representação, o documentário só seria ético na medida em que mostrasse seus processos de produção. Essa abordagem sugere

que os diversos procedimentos de subjetivação presentes no discurso de um filme comprovam sua dimensão ficcional. *Sertão de acrílico* e *Viajo porque preciso* seriam, dessa forma, ficções, já que, em ambos os casos, a presença dos diretores, entre outros agentes, não é objeto de reflexão, não é mostrada. Tudo é ficção quando se constata a espessura da enunciação, ou seja, as diversas maneiras pelas quais a subjetividade influencia a produção. A especificidade do documentário somente se daria assumindo a possibilidade de uma representação transparente.

Como Ramos observa, o pressuposto de que todo documentário busca ser uma representação totalizante da realidade é, no mínimo, inocente, pois desconsidera a diversidade estilística do campo documental. Além do mais, a ênfase sobre a reflexão subjetiva como recurso ético é um parâmetro relativamente pobre, o que leva a uma segunda abordagem, que desloca o sujeito do núcleo da análise. A visão cognitivo-analítica preocupa-se em estabelecer um mapeamento lógico-cognitivo do campo do discurso documental a partir de duas proposições, a de asserção e de indexação. A primeira “designa o campo documentário como aquele onde o discurso fílmico é carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade” (RAMOS, 2001, p. 5), ainda que essas declarações sejam construídas apenas com imagens. As imagens cinematográficas fazem afirmações sobre a realidade quando da escolha de seu enquadramento, cor ou movimento, por exemplo.

Em *Sertão de acrílico*, há somente dois momentos em que vozes ocupam o espaço fílmico: na cena em Juazeiro do Norte, já descrita anteriormente, em que diversos agradecimentos são proferidos, e na cena final, em que a imagem mostra um rio, enquanto o som, proveniente possivelmente de um rádio, configura-se em uma voz masculina que narra uma história trágica usando os números dos anos como passagem do tempo. Portanto, as afirmações sobre o universo sertanejo são feitas, predominantemente, pelas imagens, diferentemente de *Viajo porque preciso*, que possui a concorrência da voz em *off* de José Renato na construção da narrativa.

A outra proposição da abordagem cognitivo-analítica liga-se à recepção do filme e é denominada de indexação. A ideia é que “sabemos o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber” (RAMOS, 2001, p. 6). Embora o espectador possa ser ludibriado, a ilusão é a exceção que confirma a regra de que há uma série de convenções que informam ao público que tipo de narrativa está passando na tela do cinema. Se a primeira abordagem implica uma relação de representação entre o documentário e a realidade, em que a

reprodução transparente e objetiva é impossibilitada pela fragmentação da subjetividade, a segunda também busca resolver esse vínculo. Ao distanciar-se da posição central dos sujeitos em sua análise e estabelecer uma lógica para o enunciado documental, a abordagem cognitivo-analítica associa o documentário à realidade por meio das asserções que o filme faz sobre ela e da maneira que o espectador recebe essas afirmações.

Por exemplo, em *Sertão de acrílico*, diversas pessoas são mostradas fazendo fotografias em frente à estátua de Padre Cícero. Elas sentam-se, uma a uma ou em pares, em um banco e levantam uma das mãos com a palma para cima e simulam estar de mãos dadas com a estátua, já que a fotografia é feita em perspectiva (FIG. 1). A imagem faz uma asserção sobre o que parece ser uma tradição dos romeiros que vão a Juazeiro do Norte e, ainda que nem todas as pessoas levantem a mão ao fazerem suas fotografias, a tradição não é invalidada. É dessa maneira que a relação entre o documentário e realidade é tratada pela proposta cognitivo-analítica.



Figura 1

Como contraponto a essa abordagem, considera-se que a definição das convenções e da lógica que constituem o documentário é muito rígida. Os documentários estão em constante metamorfose, pois os realizadores estão sempre procurando novas maneiras de interagir com o espectador, as tecnologias evoluem ou outras surgem e, a partir disso, novos campos de exploração também são abertos. As

convenções e a lógica, por sua vez, também se modificam, o que empobrece essa proposta de especificação do campo documental. Por outro lado, a investigação dessas duas abordagens demonstra a possibilidade e a necessidade de uma definição da particularidade do documentário, pois “a distinção documentário/ficção não pode ser afastada, nem mesmo em nome do rigor científico: ela está demasiado ancorada nas práticas da imprensa especializada, sobretudo televisiva, que retoma as grades de programação” (GAUTHIER, 2011, p. 19).

As características dos documentários que Grierson havia definido no princípio da história cinematográfica foram atualizadas, ressignificadas e adulteradas por muitos teóricos do cinema. É importante examinar de que forma essas características são apresentadas por pesquisadores contemporâneos para detectar possíveis mudanças e delimitar os instrumentos para a análise da relação de *Viajo porque preciso* com o cinema documental. Os já citados Bill Nichols (2016) e Guy Gauthier (2011) complementam a análise de Fernão Pessoa Ramos e oferecem uma visão abrangente do panorama atual do campo documental.

Com uma postura mais técnica, Gauthier analisa os processos cinematográficos e procura identificar de que forma os documentários enxergam-se nessa sucessão. A “cadeia documental” de Gauthier compreende “o projeto (não há roteiro, e sim uma hipótese de roteiro), a filmagem (lá onde o documentarista define sua singularidade), a montagem (a reintegração parcial no cinema somente) e o dispositivo espectral (em que o espectador decide o status do filme)” (GAUTHIER, 2011, p. 16). Nichols, por sua vez, vê o reconhecimento do documentário como uma forma cinematográfica distinta a partir da convergência dos seus elementos fundamentais em um determinado momento histórico, quais sejam as “imagens indiciais da realidade; associações poéticas, afetivas; características narrativas; e persuasão retórica” (NICHOLS, 2016, p. 174). Ambos os autores identificam quatro componentes que se complementam, mas cada autor aborda diferentes itens que, não necessariamente, se complementam. Enquanto Gauthier procura, por meio dos processos cinematográficos, uma especificação do documentário principalmente em relação ao cinema “romanesco”, Nichols leva em conta o princípio do cinema documental e o relaciona também a outros filmes não ficcionais, como o cinema de atrações.

A comparação entre o documentário *Sertão de acrílico* e a ficção *Viajo porque preciso*, a partir dos diversos procedimentos de Gauthier e Nichols, será de grande auxílio no esclarecimento dessa concepção. É relevante sublinhar que o reconhecimento

como documentário ou ficção é baseado na classificação, por mais arbitrária que seja, que a imprensa especializada estabelece com a intenção de análise. O paralelo entre os filmes, de outro modo, será apoiado pelas declarações dos diretores Gomes e Aïnouz.

Com relação ao que Gauthier chama de o projeto do filme, *Sertão de acrílico* tinha como referência somente a vontade dos diretores de desvendar o sertão nordestino tendo como mote filmar as “feiras enquanto espaço onde as temporalidades se cruzam” (AÏNOUZ, 2010). Não havia um roteiro a ser seguido, no sentido de um guia das cenas, dos personagens, dos cenários e das ações a serem gravadas. Havia, como Gauthier aponta, uma hipótese: as feiras. Tanto que elas representam apenas um dos variados segmentos que o filme exhibe, entre estradas, bordéis, postos de gasolina, aspectos religiosos e naturais, como o rio.

Viajo porque preciso, por sua vez, parte das mesmas imagens para contar a história da viagem de José Renato e sua tentativa de recuperar-se do término recente de seu casamento. A roteirização da narrativa implica a criação das mesmas cenas, personagens, cenários e ações, ainda que ancorados nas imagens feitas em outro contexto. A narração do protagonista obriga as imagens a funcionarem como o narrador bem entende, intermedeia a interpretação dos cenários de maneira a influenciar o espectador a ver o que ele escolhe. Por exemplo, quando José Renato encontra uma fazenda, onde mora uma família de oito pessoas, a narração descreve o tamanho da propriedade, os afazeres dos membros da família e vai tornando-se mais pessoal. José Renato diz que “a família vive em estado de isolamento extremo, mas parecem felizes”, depois dá uma pausa e retoma: “eu duvido dessa felicidade”. É a personagem principal quem dá sentido às imagens e sua descrença influencia o espectador.

Há documentários que, se não possuem um roteiro no sentido estrito do termo, ao menos tem sua produção ditada por interesses de financiadores, organizações ou até mesmo pelos próprios diretores. São os filmes que Gauthier chama de “documentários de encomenda” e “quando se fala de encomenda, não se pensa espontaneamente nesta, e sim na encomenda interessada, formulada por uma instituição, uma associação, uma empresa, para se tornar conhecida, ou popularizar uma ideia, um projeto, um homem” (2011, p. 124). Nenhum dos dois filmes de Gomes e Aïnouz aparentam possuir essa característica, porém a citação é pertinente, visto que expressa um ponto difuso entre os campos da ficção e do documentário.

A indicialidade das imagens apontada por Nichols (2016, p. 137) não necessariamente conduz ao documentário, ainda que os documentários tenham se

utilizado bastante dessa ideia. Por índice de realidade, o teórico trata as imagens que têm uma relação física com aquilo a que se referem, que servem como provas empíricas ou factuais, mas não oferecem uma perspectiva do realizador ou apresentam apenas uma voz fraca (uma subjetividade mal percebida). Nesse sentido, o cinema de atrações e as imagens científicas também se encaixam nessa relação. O cinema de atrações caracteriza-se por imagens do cotidiano apresentadas sem uma narrativa que as envolvam, sem o claro ponto de vista dos cineastas, em que “o que eles filmaram teve mais importância do que a maneira como filmaram” (NICHOLS, 2016, p. 139). Os *reality shows* são o legado desse tipo de cinema, iniciado com os irmãos Lumière e suas imagens de trens chegando à estação ou de operários saindo de uma fábrica. “Despidas” da subjetividade, ainda que ilusoriamente, pois toda imagem carrega traços de seu autor, suas representações e seu tempo, elas ainda não pertencem ao campo dos documentários.

São as associações poéticas e afetivas determinadas pelo realizador que deslocam o foco do uso das imagens do fato para a perspectiva pessoal. A impressão negativa causada pela impessoalidade do cinema de atrações fez com que diversos cineastas procurassem maneiras de inserirem seus olhares em primeiro plano. A experimentação poética tornou-se, então, o campo em que esses olhares puderam florescer, enquanto a narrativa sobreveio como a forma de esses olhares tocarem o público. Na narrativa, “o estilo (do estilo de cada cineasta aos estilos coletivos como expressionismo, neorrealismo e surrealismo) associa-se à trama (a sequência em que os acontecimentos se desenrolam na tela) para contar uma história, real ou fabricada” (NICHOLS, 2016, p. 143-144). Os três elementos (documentação indicial, experimentação poética, narração de histórias) unem-se à oratória retórica para a constituição da voz do documentarista. A argumentação, para o cineasta, não se dá de maneira falada apenas, mas principalmente por meio da montagem, do enquadramento, da iluminação, entre outras técnicas. Nichols vê a singularidade em todos os processos cinematográficos enquanto Gauthier privilegia a filmagem como momento em que a perspectiva do realizador é definida.

A filmagem, segundo procedimento destacado por Gauthier, de outro modo, não se constitui em um elemento de óbvio confronto entre *Sertão de acrílico* e *Viajo porque preciso*, mas de uma possível semelhança. Como os filmes alimentam-se das mesmas imagens, o momento da filmagem é equivalente para as produções. Gauthier observa que é na filmagem que o cineasta imprime sua singularidade. O ponto de vista de

Aïnouz e Gomes está gravado nas imagens e, assim mesmo, elas não perdem sua autenticidade em relação ao real, pois a filmagem

não garante o acesso ao real, mas dá conta da vontade de aceder a ele. Ela não é fuga do imaginário que se insinua a todo momento, na escolha de uma tomada ou do enquadramento de um plano, ela é controle de um imaginário que o cinema romanesco acabou impondo como um substituto da realidade. Ela não é fuga da ficção – que é a marca do homem no mundo –, mas fuga das mistificações em todos os gêneros (GAUTHIER, 2011, p. 133).

A autenticidade da imagem é questão central do documentário e, ainda que ela seja pertencente à esfera da percepção do espectador, os diretores não podem ignorá-la. Isso não significa que, no momento da filmagem, os cineastas não tentem “enganar” seu público ao encenar algumas tomadas, como Flaherty fez com *Nanook, o esquimó*, ou que não haja outro tipo de manipulação, como a escolha de ângulos, dos enquadramentos e a interferência sobre o que os entrevistados devem ou não dizer em frente às câmeras. De todo modo, os documentários “só podem funcionar sobre o duplo regime da criação individual e da busca da verdade, mesmo se essa busca é difícil e nunca acaba” (GAUTHIER, 2011, p. 131). A possibilidade das falsificações não torna a busca pela autenticidade algo descartável, pois o espectador atento sempre pode descobrir a desonestidade do cineasta.

A criação individual, portanto, é realizada mediante o encontro do diretor com seu objeto de investigação. Quando não há uma produção da cena, é a escolha do realizador acerca do que registrar ou do método de captura das imagens que definirá sua percepção do objeto. Aïnouz e Gomes pretendiam filmar as feiras do sertão nordestino, mas decidiram recolher também as imagens de pessoas, estradas, bordéis e postos de gasolina. Mesmo as cenas das feiras carregam a subjetividade dos diretores em seus enquadramentos, na composição dos planos, na captura do som, na escolha das câmeras usadas, entre outras opções. Essa seleção é baseada na experiência, nas ideias e no imaginário do cineasta. Não é por não produzir a cena que o realizador está abandonado à própria sorte, já que “poderíamos pensar que o acaso faz muitas coisas, e que basta, afinal de contas, se deixar levar por ele. Seria esquecer que o acaso só satisfaz aqueles que estão preparados para o encontro” (GAUTHIER, 2011, p. 142).

O argumento de descobrir o sertão nordestino a partir da filmagem de suas feiras funciona como um guia que cria uma intimidade dos diretores com seu objeto e a manifestação de instantes, de situações inesperadas, ainda que efêmeras, é respeitada, pois o “cineasta do real” “é um mediador que conseguiu ser aceito, sem ser dono de uma situação que, às vezes, ele provocou, cujo curso ele tenta modificar, mas da qual ele espera, antes de tudo, o imprevisível” (GAUTHIER, 2011, p. 138). Afinal, é dessa relação de equilíbrio entre a revelação do instante e a familiaridade do diretor com seu objeto que a singularidade decorre, preservando a autenticidade das imagens.

Uma objeção quanto a isso considera que o cineasta de ficção também espera que o espectador acredite em suas imagens e que a suspensão da descrença ou da vigilância é um fator intrínseco às obras ficcionais. A subjetividade na ficção também é muito mais bem aceita, haja vista toda a discussão sobre o cinema de autor e sua respectiva valorização. Novamente, a indiscernibilidade entre os campos aparece. Entretanto, Gauthier e Ramos veem, a princípio, a imagem não ficcional com uma condição diferente do simulacro, da reconstituição. A começar pela concessão de se fazer simulacros. O documentário, a princípio, lida com o instante, enquanto a ficção com a encenação. Poderia-se utilizar a alegação proposta pela concepção cognitivo-analítica da narrativa com imagens em movimento e afirmar que, apesar de encontrar-se também fora da ficção, as encenações nos documentários são uma exceção.

Em *Nanook, o esquimó*, para permanecer em um tópico conhecido, Flaherty não atendeu ao pedido dos inuítes para utilizarem uma arma de fogo durante uma caçada, pois desejava retratar a cultura esquimó como era antes do contato com o “homem branco”. Nanook, que na verdade chamava-se Allakariallak e “interpretava” um papel, e os outros caçadores foram levados a matar uma morsa com seus arpões em uma tentativa de reconstituição da cultura “primitiva” esquimó. Ainda assim, o filme é considerado um documentário e as encenações e dissimulações de Flaherty não determinam a classificação de *Nanook*.

Com o intuito de tipificar a imagem documental ou não ficcional, Gauthier e Ramos recorrem ao mesmo exemplo: a de uma cena de morte. Os dois autores percebem uma diferença de intensidade entre uma imagem indexada como não ficcional e uma imagem encenada. Ramos (2001) cita o caso da morte de Ayrton Senna, entre outros exemplos de imagens paradigmáticas, e a usa para ilustrar a comoção causada no público que a assistiu. Em contrapartida, equaliza a reação do espectador a uma imagem de morte encenada a qualquer outra imagem de eventos encenados, como um beijo, uma

despedida ou uma batida de carro. Imagens documentais destes mesmos eventos provocam emoções qualitativamente distintas, pois “a imagem não ficcional, disposta ou não em narrativa documentária, tem como paradigma esta intensidade própria à imagem da morte, e nisto singulariza-se” (RAMOS, 2001, p. 8).

Gauthier, por sua vez, serve-se da imagem de uma menina em agonia durante um terremoto na Colômbia e da polêmica que a cena gerou ao ser exibida nos telejornais. Ele trata como um momento de morte, ao invés de uma cena de morte propriamente dita, mas a análise é a mesma de Ramos, a de que “o impacto do verdadeiro – quando sabemos que é verdadeiro – não tem uma medida comum com a do simulacro” (GAUTHIER, 2011, p. 156). Porém, acrescenta um elemento à investigação: a legitimação concedida pelo espectador.

O estudo da proposta da singularidade da imagem não ficcional e sua crítica serão retomados quando da análise do dispositivo espectral, último elo da cadeia documental de Gauthier, mas a menção à suposta condição peculiar da imagem não ficcional neste momento relaciona-se à afinidade entre *Sertão de acrílico* e *Viajo porque preciso*. Como apontado, os filmes compartilham do momento da filmagem, a viagem dos diretores ao sertão nordestino, em 1999. Apesar disso, no início da montagem de *Viajo porque preciso*, Aïnouz e Gomes sentiram falta de imagens noturnas, pois conceberam a viagem de José Renato com muitos momentos à noite e, assim, retornaram ao sertão em 2009 para coletar mais material noturno: “Filmamos Caruaru de noite, toda aquela feira é original, mas muito das estradas noturnas foi filmado agora, muitos dos planos contemplativos, mãe e filha olhando uma sinuca...” (AÏNOUZ, 2010). Também usaram fotos feitas por Aïnouz durante a filmagem de outro de seus filmes, *O céu de Suely* (2006), e conseguiram algumas imagens de rochas e cadernetas com anotações técnicas com um geólogo para ilustrar os registros do trabalho do protagonista.

Cerca de 30% das imagens usadas na versão final de *Viajo porque preciso* foram obtidas após a viagem inicial de filmagens. Mesmo assim, as novas imagens mantêm a estética documental das primeiras e são dispostas no filme como um registro feito por José Renato, como um diário. A reunião e o arranjo desses diversos fragmentos constituem a função da montagem, terceiro elemento examinado por Gauthier, que a caracteriza como uma “reintegração parcial somente”, posto que, para cada material utilizado em um filme, muitos outros são eliminados. Os dois filmes de Aïnouz e Gomes aqui comparados valem-se de uma montagem que privilegia o ritmo sobre

outras formas, mas a semelhança para por aqui. Enquanto em *Viajo porque preciso* as imagens ajudam a contar a história de superação de José Renato e são apresentadas como se obedecessem a uma cronologia essencialmente linear, em *Sertão de acrílico*, a montagem divide o filme em subtemas do sertão e as imagens têm seu andamento associado ao som e à trilha.

As produções também se diferenciam pelo uso desses outros elementos, tais como som, trilha, efeitos visuais e, principalmente, o comentário. Gauthier constata a diminuição do emprego do comentário no cinema documental, dada a acusação de que ele manipula as imagens, e considera sua utilização somente quando for indispensável, em razão de que “enfático ou rasteiro demais, ele destrói mais do que reforça o impacto das imagens” (GAUTHIER, 2011, p. 131). Independente da qualidade da manipulação, ela não é propriedade somente do comentário. De forma geral, os outros elementos mencionados também alteram o *status* da imagem, construindo outros sentidos, de tal maneira que Gauthier chama a montagem de segunda filmagem. Assim como o processo anterior, a montagem também é ocasião do cineasta definir sua singularidade, seja pela seleção de quais materiais permanecerão na versão final do filme ou pela determinação da ordem desses materiais no tempo. A montagem constitui-se em uma reinterpretação das imagens, formando junto à filmagem um mesmo movimento criativo.

Esse procedimento fica evidente nos filmes que utilizam material de arquivo. Ainda que no documentário expositivo clássico o uso desse material esteja relacionado à ideia de documento, de forma mais inflexível, “o arquivo tem aparecido em experiências audiovisuais recentes como parte de algo em construção, uma busca do próprio realizador da qual o espectador é convidado a participar e acaba se tornando cúmplice” (MELLO, 2011, p. 3). Essa recontextualização aparece em *Viajo porque preciso* quando os diretores remontam as imagens gravadas em 1999, dez anos depois. Nesse sentido, para o filme de 2009, as imagens da viagem pelo sertão nordestino constituem-se arquivo, assim como as imagens de terceiros, como as fotografias obtidas com um geólogo. São imagens que ganham sentido no momento da montagem.

Consuelo Lins, ao referir-se ao historiador da arte Georges Didi-Huberman, explica que “fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos – outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos” (2011, p. 57). A noção de arquivo e a reinterpretação das imagens serão retomadas nos capítulos seguintes. Em outra

perspectiva, a montagem, tanto quanto a filmagem, no cinema documental deve ter um compromisso com a autenticidade das imagens. Outra vez em *Nanook*, na cena da caçada da morsa, os inuítes são vistos escorregando pelo gelo, lutando contra o animal, mas na tomada seguinte, quando a morsa é retirada da água, ela já está sem vida, já não oferece resistência. A crítica à cena deve-se à curta duração entre uma furiosa batalha e o corpo inerte do animal, e “para agravar seu caso, Flaherty utilizaria a montagem escondida, a que procura ser esquecida para dar a ilusão da vida ao vivo” (GAUTHIER, 2011, p. 169).

Não é o objetivo deste trabalho analisar as ideologias que marcaram o pensamento sobre a montagem, uma vez que, como Gauthier (2011, p. 166) constata, as discussões em torno dela não são próprias do documentário. Por outro lado, é curioso ressaltar que a montagem escondida foi proposta e defendida pelo teórico francês André Bazin com a finalidade de preservar o realismo das imagens. Bazin até mesmo usou a cena da caçada de *Nanook* como um exemplo do respeito à unidade espacial, condição indispensável para atender à estética realista. A menção reiterada de Flaherty e de *Nanook*, em especial, não significa que sua relação com a encenação seja singular na história cinematográfica. Diversos outros documentários valeram-se desse procedimento. É a importância de *Nanook* pra a cinematografia e sua citação pelos mais variados estudiosos do cinema que tornam sua referência significativa.

Se as cenas de um documentário são produzidas, encenadas ou manipuladas de alguma forma, e, como verificado, toda imagem tem um determinado grau de manipulação, o documentarista ainda deve preocupar-se com a autenticidade de suas imagens e sua recepção a elas. Porque é no campo do espectador que a “verdade” das imagens será efetivamente determinada e

o documentário tem um *status* estranho: ele é vivido como um filme romanesco (ambos participam da ficção), mas *revivido* em outro registro, com a condição de que seja revivido em condições sociológicas de alguma maneira *reguladas*, mas não *ritualizadas*. Essa questão está no cerne da exploração coletiva do documentário (GAUTHIER, 2011, p. 176).

A baixa da vigília, ou seja, do estado de alerta de que o espectador abdica para poder imergir no filme e desfrutar da experiência por inteiro, é condição quase

necessária. No entanto, a distinção entre uma imagem de uma situação vivida e de uma situação imaginada compete à mesma vigília, à atenção e percepção do espectador. É nesse sentido que a autenticidade das imagens pertence ao campo do espectador e, também por isso, Gauthier aponta que é ele quem decide o *status* do filme. No limiar desse estado de vigilância, o documentarista tem um espaço oportuno para convencer seu público quanto à “verdade” de seu material. Não importa aqui se as imagens representam o “real”, mas se elas transmitem essa impressão, ou essa sensação de realidade.

Por essa hipótese, as imagens funcionam nos dois campos, no documentário *Sertão de acrílico* e na ficção *Viajo porque preciso*, porque em ambas elas têm um “efeito de realidade”. Essa percepção, portanto, pertence ao cinema em sua totalidade, não somente a um campo ou outro, mas é certo que nem todos os filmes a buscam, visto que há aqueles que privilegiam, em maior ou menor grau, outras abordagens ao invés da imagem como prova empírica ou factual da realidade. Para os que se preocupam com sua autenticidade, o efeito é obtido com o uso do “conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 92). Com relação aos documentários, o “efeito de realidade” é essencial, pois, se “suficientemente forte, o espectador induz um ‘juízo de existência’ sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 92). Dessa forma, o documentarista tenta persuadir o espectador da “verdade” de suas imagens sem, no entanto, renunciar à sua voz, porque, como apontado por Nichols, a indicialidade por si só não conduz ao documentário, é necessário possuir também associações poéticas, características narrativas e oratória retórica.

A partir da perspectiva de que a autenticidade e o enunciado são faces de uma mesma moeda e da preocupação do cineasta com a recepção de seus filmes, Gauthier argumenta que “o documentário deve convencer tanto quanto emocionar” (GAUTHIER, 2011, p. 190). Contudo, o autor acrescenta que o filme, enquanto sistema fechado, só tem de convencer de sua própria credibilidade. A partir da participação favorável do espectador, o documentário pode penetrar em seu imaginário, ser revivido e perfurar seu respectivo “sistema”. Este fenômeno também se perpetua na ficção e

o filme romanesco pode ser também analisado conforme sua relação com o público. Mas a contradição não é realmente uma, pois o desejo

dos autores é, a um só tempo, fazer sucesso imediato e durar além do efêmero. O documentarista fala, em primeiro lugar, do presente, mesmo se esse presente é o de um estado de uma memória, direção reivindicada por certa forma de documentário (GAUTHIER, 2011, p. 185).

O documentário fala do presente e pretende ser ouvido também no presente. Assistir *Sertão de acrílico* em 1999 é diferente de o fazer hoje, pois as imagens tornam-se históricas com a passagem do tempo. Ao contar sobre a atualidade, porém, o documentário não despreza a posteridade. Como filme e sistema fechado, ele só precisa de suas qualidades formais para construir uma relação com o espectador, mas, como ascensão a uma experiência humana, excedendo-se de seu próprio sistema, depende da capacidade de provocar o interesse do público.

Nanook, o esquimó é a referência cinematográfica da cultura inuíte nos anos 1920, quando da iminência do contato com o homem branco; *Crônica de um verão*, outra película mencionada neste trabalho, é o retrato da juventude parisiense no começo dos anos 1960; e o sertão nordestino, com sua idiosincrasia do final do século XX, é encontrado em *Sertão de acrílico*. Cada um com maior ou menor repercussão, os três filmes compartilham a noção de que

um documentário, para assumir sua função, deve sair da tela, tornar-se a referência central de um sistema multimídia de acesso ao conhecimento. O debate, o livro, o estudo comparativo são os meios mais acessíveis para sair do enclausuramento ficcional do qual o filme romanesco, além de se adaptar muito a ele, não pode prescindir sem prejuízo (GAUTHIER, 2011, p. 189).

O documentário procura gerar uma repercussão que o prolongue, que o torne uma referência do assunto de que trata ou que transmita sua mensagem. *Viajo porque preciso* é, portanto, a posteridade de *Sertão de acrílico*. Um desdobramento originado da vontade de Aïnouz e Gomes de propagar a descoberta feita na viagem pelo sertão em 1999. Por meio da sensação de abandono, identificada pelos diretores como central, sobreveio a Marcelo Gomes (2010) a questão de “por que não trazer o sentimento que tivemos nesses 40 dias de viagem, de viver à flor da pele, de se emocionar com as coisas e ao mesmo tempo de perguntar o que essas pessoas estão fazendo aqui no meio

do sertão”. As imagens, logo, sobrevivem, mas transfiguram-se para adequar-se a outro contexto, que se vale da ficção. O sucesso de *Viajo porque preciso* faz com a posteridade das imagens vá ainda mais longe quando do lançamento do livro homônimo, em 2015, juntamente ao DVD com o filme. O texto impresso é o mesmo interpretado por Irandhir Santos, com adições de meias páginas com descrições científicas, poemas e letras de músicas. A sequência das imagens é praticamente a mesma, porém com uma reduzida seleção de fotogramas, com a sobreposição de desenhos, dispostos de maneira diversa sobre as páginas. A mudança de suporte transforma, de maneira mais acentuada, também o processo de cognição das imagens.

O livro não se encaixa na controvérsia entre documentário e ficção, própria ao cinema, mas traz de volta a questão de imagens que são utilizadas em produtos e processos diferentes. Com todas as características do documentário investigadas e as comparações feitas entre *Viajo porque preciso* e *Sertão de acrílico*, constata-se que a análise do longa-metragem de Aïnouz e Gomes em relação ao campo documental deve se orientar pelas imagens, já que são elas o ponto de concordância entre os filmes classificados de formas distintas. O exame das outras peculiaridades atribuídas aos documentários também serve de apoio para o estabelecimento dessa relação, como contraponto entre os filmes e, conseqüentemente, entre *Viajo porque preciso* e o cinema dito documental.

A análise da especificidade da imagem não ficcional, quando da discussão do processo da filmagem proposto por Gauthier, pode ser retomada agora, em momento mais apropriado. Ramos argumenta que a imagem não ficcional tem uma intensidade própria e atribui sua origem à circunstância da tomada, que é “o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior” (RAMOS, 2001, p. 8). É a dimensão da presença na ausência que determina o “estar do mundo” no suporte, ou seja, o índice do mundo presente na imagem. Elemento adicionado nessa relação pela menção de Gauthier, o espectador volta-se para essa dimensão e é junto a esse segundo momento de presença, o da fruição, que a intensidade é estabelecida. A intensidade corresponde à presença reduplicada, a presença do momento do estabelecimento da imagem lançada para o momento da fruição da mesma imagem.

A exploração dessa intensidade não é exclusividade do cinema documental, mas Ramos observa que é neste campo que o instante da tomada tem um vasto espaço para agir sobre o espectador. Ramos também não rejeita a dimensão enunciativa nesta

exploração e vale-se, como exemplo, das manipulações do diretor Robert Flaherty em suas obras. A ênfase no discurso, nas encenações, reduz seus filmes e menosprezam a percepção de que “a magia de Flaherty está em saber transfigurar a presença em imagem” (RAMOS, 2001, p. 10). Suas imagens e sua narrativa brotam do mergulho que o realizador faz na presença, o que conserva a intensidade original.

A ideia de intensidade da imagem é partilhada por Aïnouz e Gomes quando os diretores falam em fazer um filme para que o público sinta o que eles mesmos sentiram ao atravessar o sertão, “como se fosse possível, através da imagem-câmera, atingirmos diretamente a circunstância do mundo, extraordinária e intensa, que conformou a imagem” (RAMOS, 2001, p. 11). Por essa razão, pelas imagens, no começo deste capítulo, *Viajo porque preciso* foi identificado como um documentário. A intensidade das imagens proveniente da circunstância das tomadas não desaparece; ela está em *Sertão de acrílico*, mas também está no longa de ficção e perdura no livro de 2015.

No entanto, como o filósofo Georges Didi-Huberman (2012) escreve, “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação” (p. 208), o que significa que a intensidade proposta por Ramos não é proveniente da reprodução do real. Apesar disso, as imagens mantêm algum tipo de relação com ele, pois “é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Didi-Huberman compara esta relação a um incêndio e as imagens, portanto, são como cinzas. Assim como as cinzas de um objeto ardente, as imagens retêm uma memória daquilo que foram, ao mesmo tempo em que se mesclam às cinzas de outros objetos ao redor e que também queimaram. As imagens estão a ponto de se destruírem e serem esquecidas, mas persistem.

A intensidade das imagens, apontada por Ramos, não pode, desse modo, originar-se da presença reduplicada. Ela deriva somente de traços da realidade que estão tão envolvidos com traços de imagens diferentes que acabam se tornando indiscerníveis. Cada imagem que sobrevive precisa dar conta de tantas outras que foram destruídas. A imagem é carregada de história, contexto, estilo e outras inúmeras lacunas. O também filósofo Gilles Deleuze concorda com essa visão:

Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...]. A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o

mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criadora. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente (DELEUZE, 2003 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213).

A função criadora de vida é que permite às imagens uma sobrevida em cada filme ou livro. Cada produto trabalha com diferentes lacunas ou temporalidades das imagens por meio da montagem e obtém novo sentido. As próprias imagens, com o passar do tempo, adquirem novas cinzas, já que se tornam históricas. Se o documentário fala do presente e pretende ser ouvido também no presente, este tempo refere-se a um momento em que a ardência da imagem seja percebida com o máximo vigor, por esse motivo a intensidade.

A relação do documentário com o real é, em vista disso, parte de um pacto entre cineastas, “atores” e espectadores. Não é possível dizer que as imagens de *Viajo porque preciso* são documentais, pois em todos os pontos analisados por Gauthier, Ramos e Nichols as características do documentário são descritas como sendo mais propriamente de um campo que de outro, sem, por outro lado, serem exclusivas. Porém, é possível estabelecer essa graduação e dizer que as imagens do filme de 2009 são mais não ficcionais do que ficcionais se se tomar essa convenção que envolve os realizadores, a coisa filmada e o público.

Sertão de Acrílico pode ser classificado mais como um documentário poético do que expositivo. Isso não quer dizer que o curta-metragem não tenha características de outros modos, mas o que prevalece é essa classificação. Da mesma maneira, as imagens podem ser descritas como documentais, pois reúnem atributos que o espectador percebe como mais intensos em relação ao “real” do que à ficção. Gauthier, ao falar do direito de imagem dos “atores” em cena, corrobora a visão de

Que um seja chamado de “documentário” e o outro de “romanesco” não é mais uma questão de terminologia, nem de relação com a realidade, e sim, finalmente, uma questão de respeito ao contrato que liga o autor às pessoas que ele filma, e, em primeiro lugar, a existência de um contrato, qualquer que seja sua natureza ou sua referência jurídica (GAUTHIER, 2011, p. 157).

A condição da autenticidade e da intensidade das imagens são frutos de um contrato e, portanto, são construções e, mais do que isso, são históricas, pois dependem de um contexto. De outra forma, a afirmação de que as imagens são mais documentais do que romanescas é reforçada pela imprensa especializada e pelas publicações acadêmicas que envolvem o filme *Viajo porque preciso*. O longa como um todo, no entanto, é categorizado como uma ficção. A ficcionalização das imagens é resultado da parte sonora do filme, ou seja, dos comentários de José Renato, das músicas que compõem a trilha e dos efeitos sonoros. Há, portanto, uma separação entre as imagens e o som de *Viajo porque preciso* e é essa segunda dimensão que será analisada no capítulo que se segue.

CAPÍTULO SEGUNDO

A IMAGEM-FÁBULA E A CRIAÇÃO DE VIDA

Seis semanas longe de casa são como seis gotas de um calmante poderoso. Um calmante que num resolve a dor, mas tranquiliza o juízo.



Figura 2

A câmera no painel de um caminhão filma a estrada à frente (FIG. 2). O asfalto, sem marcações nas bordas ou faixas centrais, é uma linha reta sem fim iluminada pelo sol do dia, apesar das muitas nuvens no céu. A imagem movimenta-se em câmera lenta e José Renato, o condutor, toma fôlego e pronuncia as palavras como uma anotação em seu diário: “Sertão setentrional, distrito de Caçaba. Região onde será a bifurcação do canal”.

A imagem muda para uma fotografia, a primeira de uma série. Enquanto José Renato comenta “O terreno é infértil. A única propriedade localizada na bifurcação é a fazenda de seu Manoel Constantino. É uma casa grande, onde moram oito pessoas: o pai, a mãe, quatro irmãs e dois irmãos. Os filhos trabalham com o pai na lavoura e à noite ficam em casa. As filhas ajudam a mãe nos afazeres domésticos”, as fotografias se sucedem. Durante essas palavras do protagonista, sete fotografias mostram uma casa com seus moradores à frente. A primeira posiciona-se ainda do outro lado da estrada,

apresentando a casa ao fundo, cercada por algumas árvores dispersas, por uma cerca de arame farpado e quase nenhuma vegetação no solo improdutivo. A próxima fotografia mostra uma imagem mais próxima da casa, com a cerca em primeiro plano e uma carroça deixada sob a sombra de uma das árvores. Com o desenrolar das fotografias, as imagens ficam cada vez mais próximas da entrada da casa e de seus moradores, assim como a narração de José Renato começa descrevendo a terra e progride para a descrição da família e suas tarefas (FIG. 3).



Figura 3

Até então, as imagens são um espelho dos comentários do protagonista. O contraste do azul do céu com o marrom do solo salienta a escassez de vegetação na propriedade, o “terreno infértil”. A casa, circundada por uma varanda, enquadrada ao centro da imagem, dá a ver seu tamanho e, pela sucessão das fotografias, a família de seu Manoel Constantino é revelada. Na medida em que as imagens se aproximam da casa e de seus moradores, o discurso de José Renato também se torna mais intimista, passando a descrever as atividades da vida doméstica.

Essa internalização é intensificada na fotografia subsequente: uma das filhas sentada sobre a cama e segurando um urso de pelúcia. As imagens se sucedem da casa vista pelo lado de fora ao espaço mais íntimo, o quarto das filhas com pôsteres de homens colados na parede. José Renato continua: “Uma delas lê e relê Dom Casmurro, de Machado de Assis. Não há energia elétrica. A família vive em estado de isolamento

extremo. Mas parecem felizes”. Essa felicidade percebida por José Renato é confirmada pelo close da filha que sorri ao segurar o urso de pelúcia. Porém, as próximas quatro fotografias mostram as filhas em conjunto enfileiradas em frente a uma parede que divide dois cômodos, apresentando o interior da casa em perspectiva e em frente a um grande pôster do filme *Rambo II – A Missão* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985), de George P. Cosmatos, e todas estão com um semblante sério quando a narração diz que elas parecem felizes (FIG. 4).



Figura 4

As imagens que, até então, eram um reflexo das palavras proferidas, passam não só a mostrar algo diferente dos comentários de José Renato, mas o oposto. O rompimento da relação de ilustração entre som e imagem faz emergir novos sentidos e novos rumos para a história do filme, a partir da diferença. A disjunção entre aquilo que se ouve e o que se vê desvela as diversas dualidades presentes no filme, tais como o trajeto de redenção (interior) do protagonista e sua viagem (exterior) pelo sertão; as imagens e a narração mais objetivas e voltadas para o registro na primeira parte do filme e as digressões, murmúrios e imagens desfocadas na segunda parte; e a relação entre documentário e ficção, desenvolvida anteriormente. Quando examinadas mais atentamente, cada dualidade pode se desdobrar em inúmeras relações, porém, examinar as dualidades apenas por seus aspectos contrastantes favorece o propósito da análise fílmica.

Um exemplo de dualidade que possibilita a criação de novos rumos para a história é o fim dessa sequência de fotografias. Ao comentar que as filhas de seu Manoel Constantino parecem felizes, José Renato logo emenda: “Eu duvido dessa

felicidade. Nessa viagem só vejo solidão na minha frente. Venta uma poeira vermelha que cobre os galhos dos arbustos. Poeira na garganta. Preciso de água”. A negação da felicidade das mulheres não se dá somente por suas expressões sisudas nas fotografias. A relação que o protagonista faz é com a experiência que colheu durante sua viagem pelo sertão, uma terra em que as estradas vazias representam o abandono. E é para a estrada que José Renato deve regressar quando encerra sua visita, ao se lembrar de sua sede enquanto a última imagem dessa sequência surge: um close nas pernas e pés das quatro filhas sentadas no sofá (FIG. 5).



Figura 5

O sentimento de abandono que o protagonista associa às imagens provém tanto da miséria dos lugares e das pessoas, quanto da separação de sua esposa. Além disso, a temática do abandono também pode ser atribuída às sensações herdadas pelos diretores em suas viagens pelo sertão. Por essa razão, a pesquisadora Roberta Veiga afirma que “se as cenas rodadas na viagem de ambos pelo sertão se mantiveram com o ponto de vista deles, é porque eles estão, como diria Comolli (2008) acerca do registro documental, ‘fora de campo, mas não fora da cena’, encarnados no eu lírico criado” (2012, p. 38). José Renato, portanto, serve como um dispositivo que potencializa os sentimentos e as ideias dos diretores.

A criação do personagem José Renato tem base no esforço dos diretores de prolongar o sentimento obtido nos 40 dias de viagem em 1999, a partir da ficção. Adicionar às imagens dessa viagem as reflexões dos diretores “sobre temporalidade, isolamento, culturas híbridas, de que maneira aquele lugar negociou com a ausência de industrialização” (AÏNOUZ, 2010) e tentar emocionar o espectador da maneira que os próprios Aïnouz e Gomes se emocionaram no momento das filmagens parecem ser os propósitos de *Viajo porque preciso*.

O trabalho de roteiro, portanto, envolveu a composição do personagem protagonista e a revisitação das imagens. As duas instâncias estão intimamente ligadas: José Renato deve sua existência às imagens, assim como as imagens são selecionadas de maneira a compor a história particular de um viajante. Nesse sentido, a construção do personagem ficcional se confunde com a criação do enredo do filme. Ele não aparece em frente às câmeras porque não existia nas filmagens de 1999 e as imagens são mostradas como um registro seu por este motivo e por serem também um registro dos diretores. O diário de José Renato é também um diário de Aïnouz e Gomes. O protagonista é um viajante, pois as imagens são compostas de lugares diferentes e quase sempre em movimento, em viagem.

Da mesma forma, as garotas de programa, as feiras, o sertão fazem parte da história de *Viajo porque preciso* por causa das imagens, da experiência de viagem dos cineastas. Em vista disso, “Zé não é simplesmente uma criação imaginária da dupla, baseada na experiência de vida deles, mas uma criação baseada numa experiência específica de filmagem, nos olhares e emoções que conformaram aquelas cenas do nordeste” (VEIGA, 2012, p. 38). Não só das emoções da viagem, como também daquelas vindas da revisitação das imagens, o que faz com que o protagonista seja fruto de uma terceira camada de relação dos diretores com o sertão, de acordo com Veiga (2012).

A maneira de costurar os elementos (a viagem dos diretores, a criação de um personagem e as imagens de arquivo) tem como resultado os registros em diário de José Renato. O narrador em primeira pessoa, que substitui o olhar dos diretores, a autenticidade e intensidade das imagens apresentadas como arquivo dos lugares e seus habitantes, e as questões e sensações herdadas da viagem original pelo sertão nordestino conferem um traço autobiográfico ao filme.

O diário forjado está presente desde as primeiras cenas, quando José Renato enumera os equipamentos que leva consigo: “Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas, martelo, bússola geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso oito vezes, lápis vitrográfico, trena de dois metros, ímã, estereoscópio de espelho, cantil, ácido clorídrico, diluído, tranferidor e compasso, mira, escalímetro, planímetro, curvímetro, altímetro, máquina fotográfica, câmera super 8 e a digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão”. De modo semelhante à cena descrita anteriormente, a imagem que acompanha essa descrição é a de uma estrada reta e quase vazia em contínuo movimento (FIG. 6). Enquanto José

Renato faz o inventário de seus acessórios, como que averiguando se nada foi esquecido, um carro de polícia e uma motocicleta cruzam com o carro do protagonista. Além disso, só nuvens e caatinga dos dois lados da estrada.



Figura 6

A cena contém os diversos elementos formadores da história do filme. As imagens apresentam o sertão abandonado, quase despovoado e habitualmente seco, e o movimento ininterrupto e monótono das estradas retas, que ocupa os dias do geólogo viajante. A narração permite deduzir a profissão do narrador, quando este elenca os instrumentos técnicos de geologia, e sua posição de registrador das imagens, com a indicação dos equipamentos de filmagem e fotografia.

Esse primeiro relato sugere que a narração está a fazer um relatório, endereçado a algum empregador, ou anotações de trabalho. Muitas outras passagens do filme apresentam esse contexto, como nas especificações das rochas examinadas (“Medidas de fraturas nos gnaisses da suíte xingó, em 340° subverticais”) ou na indicação dos dias de viagem (“Tempo de duração da viagem: trinta dias”). Por outro lado, a cena seguinte à da descrição dos equipamentos já denuncia se tratar mais de um diário pessoal do que de um relatório de trabalho, ainda que as instâncias se misturem durante todo o filme. A imagem, dessa vez com o carro parado, mostra a paisagem ao fundo (uma serra), uma casa, postes, o mato e a porta do carro aberta e desfocada no primeiro plano, enquanto José Renato diz: “Parada pra mijar. Eita vontade de voltar” (FIG. 7).



Figura 7

As palavras informais e a confissão sentimental revelam a personalidade da narração e a conexão com as imagens do filme. O espectador acompanha a viagem pelos registros (em imagem e som) do protagonista. Os registros técnicos manifestam a preocupação com o trabalho, mote da viagem, e os comentários aparentemente triviais indicam a personalidade da narração e conectam o espectador ao íntimo confessável de José Renato. Os rascunhos de cartas constroem uma imagem da relação do protagonista com a ex-esposa e os devaneios, presentes na parte final do filme, entregam um vislumbre ao seu inconfessável, a sua intimidade.

Há uma variedade de tons, de conteúdos e de formas de expressão na narração de José Renato. O diário é forjado, pois o autor das palavras é um narrador fictício. A escolha do formato do diário é em razão das gravações feitas por Aïnouz e Gomes em sua viagem original, mas também é uma forma de levar a história (e as imagens, consequentemente) para onde bem entendiam. Além disso, o diário se aproxima da realidade daquelas imagens, pois, segundo afirma Veiga, a partir do pensamento de Maurice Blanchot, “o relato na forma de diário é em sua superficialidade, ao contrário da narrativa, a garantia da sinceridade” (VEIGA, 2012, p. 39). Há, portanto, uma preocupação e uma motivação em perpetuar a autenticidade das imagens.

Entretanto, como se estabeleceu, a autenticidade é uma construção. Por mais que as imagens tivessem uma natureza notadamente documental, seu uso está totalmente atrelado a uma narrativa ficcional. A autenticidade, por conseguinte, é outra,

subordinada ao filme, já que “as imagens passam a ser falsas em seu contexto original a partir do momento em que se tornam verdadeiras quando recontextualizadas na história do personagem José Renato” (MELLO, 2011, p. 2-3). Essa recontextualização não desconsidera a natureza documental das imagens e até procura transpor esse reconhecimento para *Viajo porque preciso*. A reconstrução da ponte com a realidade prévia das imagens contribui com a autenticidade dos registros de José Renato. Porém, por serem reconstrução, as imagens obedecem a outra lógica.

A readequação das imagens é vista de forma explícita na sequência da entrevista de Paty, que começa com José Renato explicando seu encontro: “Conheci Paty na frente da loja dos colchões. Ela tava saindo da delegacia que fica em frente. Me pediu um cigarro. Comprei uma carteira de cigarro pra ela”. Paty e mais duas mulheres estão em frente a um colchão de chita com estampas de flores rosas (FIG. 8). No lado esquerdo da imagem, um senhor de boné azul está sentado em uma cadeira em frente à porta da loja. Ao mostrar Paty em frente à loja de colchões como uma ilustração da descrição do protagonista, o filme absorve a autenticidade das imagens, seu reconhecimento como documento da realidade. Contudo, a relação de espelhamento entre som e imagem é abalada pela continuação do relato: “Paty é dançarina e faz programa nas horas vagas. Fiquei o dia inteiro com Paty. Pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado”. Aqui é nítida a recontextualização das imagens. Paty deixa momentaneamente de estar em primeiro plano, de ser a dançarina entrevistada, para ser um elemento de redenção para a história da separação de José Renato.



Figura 8



Figura 9

Antes da entrevista, Paty ainda é mostrada apoiada em um telefone público em frente à delegacia e ao lado de dois policiais (FIG. 9). A estratégia de se aproveitar da natureza documental das imagens para conferir veracidade ao relato de José Renato chega a seu momento patente quando o protagonista conversa com a dançarina. O enquadramento próprio de documentários ou de reportagens de telejornais coloca Paty na porção esquerda da imagem, olhando para o fora de campo à direita, onde se localiza

o entrevistador. Bananas empilhadas compõem o fundo da cena, em que a voz de Irandhir Santos, o intérprete de José Renato, direciona perguntas à dançarina. As questões começam banais como qual o nome de Paty, sua idade e onde trabalha. Quando a resposta é “trabalho ali na boate”, José Renato indaga “fica onde a boate?” e Paty diz que não sabe responder o nome do rua. Nesse instante uma voz desconhecida interfere na conversa para perguntar em que rua fica a boate. Paty olha mais para a direita da imagem (FIG. 10), para onde supostamente se encontra seu novo interlocutor, mas continua sem resposta e a voz lhe dita o nome da rua, e ela repete: “Rua Manuel Pereira”.



Figura 10

A inserção de uma terceira voz na interlocução, em uma das raras cenas em que o desenrolar da história não está atrelado ao diário de José Renato, traz um lampejo do contexto original das imagens. Não seria inverossímil creditar aquela voz a um dos diretores, na ocasião da filmagem, considerando que ambos assinam a produção e José Renato, no filme, não menciona um companheiro de viagem ou outro interlocutor em nenhum momento da sequência. Dessa maneira, não é só o relato do protagonista que promove o reajuste das imagens. Também o sertão contribui para a criação de novos sentidos e rumos para as imagens e a história do protagonista: “sem dúvida, o mecanismo do filme acontece na equação entre Zé Renato e o Sertão – o interior e o exterior; o eu (ficcional) e o mundo (documental) – que se modula através de dois

grandes eixos cruzados: a processualidade e a *mise-en-scène* da voz” (VEIGA, 2012, p. 40).

Por processualidade, Veiga (2012) refere-se à trajetória do protagonista no tempo do filme e esse tópico será abordado posteriormente. Já a *mise-en-scène* da voz se dá pela interpretação de Irandhir e “também pela natureza dos relatos, os gêneros discursivos que caracterizam a escrita do personagem” (VEIGA, 2012, p. 41). A recontextualização das imagens pela lógica do filme é o elemento ficcionalizante da história, ou melhor, é o componente que vai fazer com que *Viajo porque preciso* seja reconhecido como um filme de ficção.

O relacionamento entre as imagens e a narração recontextualizam as imagens, mas não só, pois

as imagens não esgotam seus significados apenas no âmbito da narrativa, vão além da subordinação a uma dramaturgia, estabelecendo-se atuante no registro dos gestos que elas mesmas se propõem a cuidadosamente observar. Da mesma forma, a voz procura se tornar manifestante de um estado de espírito, uma atmosfera de um personagem, sem estar presa à materialidade da imagem ou ao aspecto visual e concreto que esta última inevitavelmente impõe (DÍDIMO, 2013, p. 16).

Portanto, parte da história de José Renato só é entendida quando o espectador volta seu olhar para o que não está visível, para as imagens construídas apenas pela narração. Em uma de suas confissões, o protagonista chega a revelar o verdadeiro motivo de sua jornada: “Fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e foi pior. Só faço lembrar. Sem parar”. As imagens do relacionamento acabado e da ex-esposa são todas apreendidas pelo público por meio do que José Renato dá a ver. Assim, o espectador idealiza a galega Joana. Uma botânica dos olhos de mel e que gosta de flores, especialmente as samambaias. A causa de sua separação nunca é mostrada ou comentada e, ainda assim, o “pé na bunda” é o motor sentimental para José Renato continuar se afastando de Fortaleza, sua cidade de domicílio.

De outro modo, as imagens também contam histórias próprias, ainda que sempre fragmentadas. O espectador pode observar as paisagens áridas do sertão, os romeiros em busca de sua fé e o cotidiano de alguns trabalhadores à beira das estradas, na metade

inicial do filme, enquanto a segunda metade estampa as figuras das garotas de programa e seus olhares para a câmera, os motéis baratos, as feiras fartas de bugigangas e um casal separado pela itinerância do circo. Ainda que a narração influencie em alguns momentos, as imagens, em seus próprios gestos, dizem muito mais.

Outra instância ainda compõe o conjunto de relações que constroem a história de José Renato: os sons. Além da voz, o campo sonoro do filme comporta músicas e efeitos. Os sons são um elemento de comunicação entre as imagens e a narração, pois em algumas ocasiões funcionam como ambientação do exterior vivido (por meio dos ruídos de carros, vozes de pessoas e barulhos de animais) e em outras dialogam com o estado de espírito do protagonista (trilha sonora e ruídos distorcidos).

A primeira cena de *Viajo porque preciso* reúne esses dois usos, quando ainda nos créditos iniciais o som de um rádio sendo sintonizado soma-se ao do carro movendo-se pela estrada. De repente, o rádio alcança uma estação que toca o início da música “Sonhos”, de Peninha, enquanto na tela ainda toda escura aparecem letras brancas que informam “Írandhir Santos como José Renato”. Esse é o único momento em que o nome do protagonista é mencionado, já que ele não se identifica em nenhuma cena do filme e nenhum personagem também o chama pelo nome. A mescla de sons gera a ideia de que José Renato está dirigindo por uma estrada, o que logo se confirma pela imagem tremida de uma estrada em movimento pela noite. A letra de “Sonhos”, por sua vez, se comunica com o estado emotivo do motorista: “Vi que sem você não tem caminho, eu não me acho. Vi um grande amor gritar dentro de mim. Como eu sonhei um dia”. Ainda que o espectador não consiga fazer uma conexão com a história de José Renato por ser a primeira cena do filme, a canção configura-se em uma sinopse de sua trajetória. A letra revela a história do reconhecimento de um amor; em seguida, trata de uma traição (“Quando a poesia fez folia em minha vida. Você veio me contar dessa paixão inesperada. Por outra pessoa”); e, por fim, a aceitação (“Mas não tem revolta não”). A cena acaba e começa aquela já descrita em que o protagonista enumera seus equipamentos.

Outras músicas compõem a trilha sonora do filme e aparecem de maneiras diversas. “Morango do Nordeste”, interpretada por Laírton dos Teclados, é igualmente tocada no rádio do carro e seus versos também expressam uma declaração de amor. “Dois”, também interpretada por Laírton dos Teclados, aparece de forma não diegética, ou seja, não inserida na cena, servindo como som de fundo para uma colagem de cenas. A música, entretanto, fala de um momento de indecisão no amor de um casal e as

imagens desfocadas, tremidas, quase amadoras, mostram a fachada e o quarto de um motel, logo depois de José Renato relatar que passou uma noite de amor com uma vendedora. Quase no fim do filme, o sapateiro Severino Grilo canta uma música repetida pelo protagonista na cena seguinte. Os versos de “O último desejo”, de Noel Rosa, são como a aceitação do término de relacionamento pelo qual ele tanto sofre: “Nosso amor que eu não esqueço e que teve seu começo numa festa de São João. Morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar, sem violão”. Outras canções também fazem parte da trilha de *Viajo porque preciso*, mas as três mencionadas são suficientes para formar a analogia de suas letras com o estado de espírito de José Renato.

Do mesmo modo, os efeitos sonoros marcam a atmosfera das cenas. Nas imagens de estradas e paisagens do começo do filme, junto aos ruídos de caminhões em velocidade, imperam os sons de vento, pássaros e gafanhotos. As sonoridades quase silenciosas contribuem para a aura de paz e monotonia do sertão cortado pelo veículo de José Renato. A ausência de pessoas também é sentida pela supremacia dos sons bucólicos. Em meio a esse ambiente, o protagonista, em seu sexto dia de viagem, é dominado pelas lembranças da ex-esposa e confessa: “Não aguento a ideia de ficar só”. Assim, pela primeira vez, ele foge de sua rotina repetitiva: “Saí fora da rota. Precisava ver gente. A cidade dos romeiros sempre tá cheia de gente”. O contraste é, então, acentuado. A sequência da cidade dos romeiros é invadida pelas buzinas, cantos, rezas e vozerio. A algazarra é preenchida por uma melodia melancólica, pois, ainda que José Renato tenha escapado da monotonia das estradas, as recordações do casamento ainda não foram superadas.

Viajo porque preciso é, à vista disso, formado pela atmosfera elaborada pela narração de José Renato, pelas histórias fragmentadas das imagens do sertão nordestino, pela trilha e efeitos sonoros e pela relação dessas instâncias. A oscilação de influência que sons, narração e imagens exercem um sobre o outro discrimina o filme em fases, nas quais a viagem e a redenção do amor perdido de José Renato se desenrolam. O início do caminho é conduzido pelas descrições técnicas do solo sertanejo e pelo sentimento de solidão, em uma relação de espelhamento com as imagens das estradas vazias, postos de gasolina e pela paisagem monótona perturbada pelas poucas confissões de saudade de casa e da esposa. Quando as lembranças ficam mais penosas, José Renato foge da estrada para visitar uma feira, onde pode se rodear de gente. As

imagens passam a entrar em conflito com os sentimentos resmungados pelo protagonista, até que seu sofrimento chega ao ápice.

No segundo estágio do filme, José Renato busca a sua recuperação. Primeiro, procurando prazer em sua viagem, momento em que passa a sexualizar tudo o que vê: sobre as imagens de diversas mulheres que se exibem para a câmera, ele narra seus encontros carnais; enquanto um jovem enche colchões de chita, ele presume suas habilidades eróticas. Em um segundo momento, se entrega à viagem. As imagens ficam desfocadas e distorcidas enquanto ele repete canções e frases ouvidas de outros personagens, como se fossem devaneios. A superação do sofrimento e fim da viagem vem quando do encontro com as águas do rio das Almas. Da reflexão sobre o que viveu passa a projetar um futuro, a ter esperança.

A reabilitação no plano afetivo está, portanto, estreitamente conectada à viagem física pelo sertão nordestino. A jornada também é, como em todo *road movie*, uma viagem espiritual, de recuperação, uma viagem que é o fim de si mesma, uma vez que “não existe um começo, meio e fim, com uma resolução, comum na narrativa clássica” (BOTELHO, 2010, p. 13). O viajante José Renato traça uma jornada interna para suportar sua solidão que culmina também numa mudança espiritual ou interior, assim como diz a música “Dois”: “De repente as coisas mudam de lugar. E quem perdeu pode ganhar”. Como símbolo da recuperação de José Renato, ao final do filme, a paisagem, marcada pela repetição, o clima seco, a monotonia e a sensação de não sair do lugar convertem-se no rio das Almas, ponto de partida da construção do canal. O narrador que, no início do filme, procurava a todo momento controlar as imagens, passa também a ser atingido por elas.

Um exemplo desse jogo de forças está na entrevista de Paty. O espelhamento que as imagens fazem com a narração e o esforço de José Renato em controlar o que Paty diz, ou seja, controlar a imagem, já foram descritos. Porém, as imagens também o influenciam, mesmo que ele não perceba imediatamente. Em certo momento, o protagonista pergunta a ela: “Me diga uma coisa, o que tu queria ser? Qual a profissão que tu queria seguir?”. Paty dá uma resposta esquiva, mas a cena corta para um close seu e uma resposta mais assertiva: “Eu queria ter realmente, meu sonho é tão alto nesse momento, era uma vida lazer pra mim, minha filha e mais nada”. José Renato pede que ela explique o que quer dizer com “vida lazer” e ela continua: “Uma vida lazer é assim: eu na minha casa, eu e minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado, pra esquecer esses momentos todos porque não dá certo, é triste a pessoa gostar sem ser

gostada”. As palavras de Paty farão seu eco, ou seja, serão lembradas e repetidas por José Renato, alguns minutos depois na sequência do circo.

As imagens desfocadas, tremidas e com enquadramentos cortados representam o estado de delírio em que José Renato se encontra (FIG. 11). Até então, o protagonista fugia do sofrimento da separação de maneiras diversas: por meio do trabalho e da distância, procurando maneiras de reconquistar a ex-esposa e até se envolvendo sexualmente com outras mulheres. Depois do encontro com Paty, ele se entrega à viagem, se abre para as experiências futuras. As imagens aparentemente “descuidadas” refletem a desistência de José Renato de controlar o que vê e as palavras que profere repercutem as mudanças que sofreu: “Eu quero uma vida lazer”. José Renato repete as palavras em diferentes entonações, como se delirasse, enquanto as imagens da fachada do circo D’Nápolis e a apresentação dos palhaços ocupam o campo visual. Uma melodia proveniente de um piano e os sons abafados das risadas resultantes da apresentação completam a sequência.



Figura 11

As imagens alteram o interior de José Renato porque, apesar de estarem sob a influência de seus comentários a todo momento, como um prolongamento de suas percepções, também guardam algo de si próprias. As imagens transbordam a visão do protagonista e comunicam outros gestos, outra realidade. Por isso, no início de sua viagem, José Renato demonstra aversão à repetição e monotonia da paisagem sertaneja.

Aquele mundo comporta-se não pelas suas vontades e, assim, “algo do mundo, ainda que timidamente, esbarra na cena ficcional e a reconfigura para o espectador” (VEIGA, 2012, p. 42). Ainda que esses embates não sejam percebidos conscientemente por ele ou pelo público, a história do protagonista é alterada pelo sertão.

Outro exemplo desse jogo de forças está na cena em que José Renato visita uma casa a ser desapropriada para a construção do canal. O terreno a ser despojado é a morada de Seu Nino e Dona Perpétua. O casal de idosos, explica o protagonista, possui mais de 50 anos de casamento e os dois “nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram uma noite longe um do outro”. Eles olham para a câmera (para José Renato) e Seu Nino, o marido, sai do quadro. José Renato diz: “foi desligar o rádio e eu pedi para ele voltar, não quis filmá-los separados”. A tentativa de dirigir Seu Nino a voltar para frente da câmera, de manter a união do casal no mesmo enquadramento pode se relacionar a sua resistência em ver o casal, que nunca havia se separado, longe um do outro. Essa resistência pode ser comparada à vivida por ele em negar o término de seu relacionamento com a esposa.

Seu Nino, por um comando do protagonista, volta a seu lugar em frente a uma parede com quadros de santos e crucifixos e ao lado de um altar também com imagens religiosas. Enquanto isso, Dona Perpétua permanece do outro lado do altar (FIG. 12). Apesar de estarem no mesmo enquadramento, cada um deles se mantém em um extremo da imagem. José Renato insere-os no mesmo quadro como se tentasse mimetizar a união de seu relacionamento com Joana. Ainda assim, seu vínculo amoroso com a ex-mulher só existe por causa de sua negação em aceitar o fim. Ele se recusa a admitir a separação, da mesma maneira que se recusa a filmar Seu Nino e Dona Perpétua separados. No entanto, o casal de idosos posa para a câmera apartado pelo altar na imagem, sem expressões felizes, sem gestos explícitos de carinho.



Figura 12



Figura 13

Também no início do filme, José Renato para em um posto de gasolina e repara no cartaz colado em uma parede de azulejos cinza. O desenho mostra a silhueta de um casal e algumas palmeiras contra um fundo vermelho que alude a um fim de tarde. Embaixo, em letras amarelas, está escrito “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (FIG. 13). O protagonista guarda aquelas palavras como a representação da viagem e do amor que sente pela ex-mulher e cogita escrevê-las em um telegrama para ela. Já no

final do filme, logo após o encontro com Paty, a frase retorna, porém recontextualizada. José Renato diz “Sinto amores e ódios repentinos por você. Viajo porque preciso. Não volto, porque ainda te amo”. Da mesma forma que o protagonista se utiliza da frase como objeto de transformação, outros elementos – paisagem, abandono, trabalho – se repetem e, pela repetição, redirecionam e trazem novas perspectivas para ele. Ainda assim, “algo do personagem se mantém, mesmo na transformação, e algo próprio daquele mundo se mantém intocável, inatingível. É a diferença que nos faz ver a repetição e é dela que vem o olhar renovado” (VEIGA, 2012, p. 44). Algo se preserva na medida em que imagens e narração constituem-se em forças autônomas, apesar de estarem em constante relação; somente pela repetição uma força é atingida pelo que a outra traz de diferente.

Como aponta Deleuze, “é a diferença que dá a ver e que multiplica os corpos; mas é a repetição que dá a falar e que autentifica o múltiplo, que dele faz acontecimento espiritual” (2003, p. 298), ou seja, é no intervalo que relaciona os elementos do filme que a história pode se desenvolver. Intervalo o qual não é apenas entre imagens e sons, como também entre as próprias imagens, entre sons e narração e até mesmo o intervalo de tempo entre a gravação das imagens e sua reutilização. É por meio da diferença contida nessa separação que os elementos se conjugam e a fabulação de *Viajo porque preciso* se concretiza.

As dualidades do filme mencionadas anteriormente conjugam-se por meio dessa potência da diferença, pois, como argumenta Didi-Huberman acerca da organização de imagens do atlas de Aby Warburg, “as imagens só se deixam ‘encaixotar’, se me atrevo a dizê-lo, ao serem privadas de sua própria capacidade de metamorfose e sobredeterminação” (2013, p. 391). “Encaixotadas”, as imagens de *Viajo porque preciso*, por exemplo, em nada contribuiriam para o desenrolar da recuperação de José Renato. Serviriam apenas como ilustrações de seus movimentos. No entanto, como indica a dualidade entre a jornada interior do protagonista e sua viagem física exterior, as imagens motivam seu progresso, e isso porque preservam um elemento essencial, seu próprio tempo.

Quando se examina qual é o tempo das imagens, a resposta óbvia é o tempo em que foram filmadas, em 1999. Isso quer dizer que elas guardam as lembranças daquele ano, daquela viagem e daquele lugar. Também significa que são históricas, na medida em que carregarão as idiossincrasias de sua época por outras futuras. Porém, o tempo das imagens vai além da óbvia viagem de Aïnouz e Gomes pelo sertão nordestino.

Carregam também o tempo do sertão, encravado nas memórias dos espectadores pelos seus saberes anteriores e posteriores à filmagem; o tempo da montagem do filme, reestruturadora das imagens; o tempo de assisti-las na tela do cinema; e tantos outros tempos percorridos por elas.

O conjunto das relações de tempo das imagens, portanto, perfaz o tempo da narração, dos diretores, das músicas e de outros elementos presentes em *Viajo porque preciso*, sem, contudo, fazer com que cada elemento perca sua autonomia, sua capacidade de metamorfose. Cada associação forma um intervalo e para conjugar forças independentes, distintas e complementares,

é preciso quebrar, rasgar o intervalo para que o Tempo deixe de ser representado por um Todo, por uma unidade, imagem homogênea, passando a ser apresentado pelo intervalo enquanto fusão do rasgo, enquanto coletividade que reúne heterogeneidades (PIMENTEL, 2010, p. 139).

O intervalo mais significativo do filme é, sem dúvida, entre o enunciado e o visível e “tal disjunção – quando se fala alguma coisa ao mesmo tempo em que se vê outra coisa e, o mais importante, quando aquilo que nos falamos está sob o que nos fazemos ver – é a máxima potencialização do falso no cinema” (MELLO, 2011, p. 8). A emersão de elementos falsificantes é ocasionada pela fabulação, conceito tomado e recriado por Deleuze do também filósofo Henri Bergson e que se relaciona à potência criadora desses elementos, em oposição ao “encaixotamento”, a um modelo de verdade. José Renato se comporta, a princípio, como “um narrador onisciente que dá sentido às imagens, rouba-lhes o seu espírito essencial para lhe obrigar ao funcionalismo” (LIMA, 2009). Ele, a princípio, só percebe a repetição do mesmo, o clichê do sertão seco, desabitado e arrastado, e, enclausurado nesse modelo de verdade, fica impossibilitado de sair do lugar, de superar o amor perdido. Porém, enunciado e visível são forças autônomas e criadoras. A transformação de José Renato é possibilitada pela função fabuladora dos elementos de *Viajo porque preciso*.

Se a fabulação se opõe ao modelo de verdade, também o faz, no cinema documental? A pergunta é relevante na medida em que esse cinema, por meio do “saber tácito” citado por Iser (2002, p. 957), é constantemente associado ao cinema da verdade ou da realidade, em oposição à ficção. No contexto dos documentários há, ainda,

movimentos cinematográficos que procuram intensificar essa relação com a verdade, como o cinema direto, desenvolvido principalmente nos Estados Unidos da América e conceitualizado pelo diretor italiano Mario Ruspoli, e o cinema verdade ou *cinéma vérité*, de Jean Rouch e Edgar Morin. Os termos são erroneamente confundidos, por diversas vezes, justamente por terem essa pretensão em comum: a busca da verdade. Porém, quando se coloca em jogo o modelo de verdade que faz oposição à fabulação, os movimentos revelam-se antagônicos.

O problema da captação sincrônica de imagens e sons solucionado durante a década de 1950 em conjunção com o desenvolvimento de equipamentos portáteis está na gênese das duas propostas cinematográficas. O que as difere, a princípio, é a participação do documentarista na coisa filmada. Enquanto o cinema direto estabelece como princípio a não-intervenção do cineasta, o cinema verdade torna explícita a presença da câmera no momento da filmagem e busca expor a metodologia e as intromissões da equipe de gravação nas imagens.

Como ilustração da primeira proposta está o filme *Primárias* (1960), de Robert Drew, considerado um dos pais do cinema direto nos Estados Unidos. O registro da corrida eleitoral disputada pelos senadores John F. Kennedy e Hubert Humphrey ao posto de candidato à presidência dos Estados Unidos pelo Partido Democrata no ano de 1960 foi uma revolução para o cinema documental à época. O uso de câmeras e equipamentos de captação de som portáteis possibilitou que a equipe de filmagem acompanhasse os candidatos em meio a aglomerações de pessoas, comícios e mesmo no interior de seus ônibus de viagens. Pioneira, a sensação de intimidade alcançada pelas câmeras estabelece uma mudança radical na linguagem dos documentários que influenciaria as videorreportagens dali para frente. Além disso, o limitado uso de narração, tão comum nos documentários até então, tem por objetivo suprimir a presença do cineasta no filme. A proposta do cinema direto é correlata à descrição de Nichols do modo observativo de documentários, delineado anteriormente, e preconiza que as imagens, por si mesmas, são provas de autenticidade, ou seja, de verdade.

Em contrapartida, o cinema verdade, de Rouch e Morin, se relaciona com o modo participativo, em que a equipe de filmagem é mostrada como mais um “ator” na composição das cenas. O exemplo mais representativo dessa proposta é *Crônica de um verão*, examinado anteriormente, que também faz uso de equipamentos portáteis e som direto sincronizado. O filme foi uma tentativa dos cineastas de executar as ideias elaboradas no artigo intitulado “Pour un nouveau cinéma vérité”, escrito por Morin e

publicado meses antes no número 506 do semanário *France-Observateur*, em 1960. Rouch e Morin não só não negam a presença da câmera na composição da cena como procuram mostrar seu processo de produção. A ideia pode ser resumida na máxima de Rouch de que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (ROUCH, 1971 *apud* DA-RIN, 2006, p. 149). Desse modo, o *cinéma vérité* não busca a verdade absoluta incorporada nas imagens, mas a verdade do filme, construída pela filmagem e, em igual medida, pelas pessoas filmadas (que inspiram a dúvida de estar encenando ou não), pelas locações, pelo tempo das imagens e por qualquer outro elemento existente no filme.

Relativamente à participação do cineasta na coisa filmada, as diferenças entre o cinema direto e o cinema verdade podem ser sintetizadas da seguinte maneira: “O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade era frequentemente participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador” (BARNOUW *apud* DA-RIN, 2006, p. 150-151). Porém, o princípio mais relevante que separa essas duas propostas cinematográficas está ancorado no ideal de verdade que cada movimento procura atingir.

A verdade pretendida pelo cinema direto possui uma ligação mais forte com a ideia “tácita” de documentário. No entanto, observado mais profundamente, esse modelo de verdade não é exclusividade do cinema documental. Muitos movimentos do cinema ficcional, cada um a sua maneira, tem por finalidade aproximar-se do mundo “real”. O já mencionado André Bazin defendia a realidade espacial e visual das imagens, o que culminou no Neorrealismo, de forma mais ativa na França e na Itália. O conjunto de regras que compunham o Manifesto Dogma 95, idealizado por realizadores dinamarqueses, estipulavam procedimentos técnicos, estéticos e de ideologia rígidos às produções cinematográficas. O Cinema Novo brasileiro, inspirado pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Neorrealismo italiano, tinha como um de seus principais temas a exposição da realidade social e política do país. *Viajo porque preciso*, inclusive, partilha desse tema por meio de suas imagens. Em comum, os três movimentos têm a discordância com o cinema comercial de sua época e o fato de produzirem filmes ficcionais.

A relação que o cinema guarda com a verdade ou com a realidade que filma não depende, portanto, da dicotomia entre ficção e documentário, pois “todos os filmes, mesmo aqueles tidos como ficções, documentam, registram e revelam características de

um mundo real e histórico. O cinema atua a partir de e em direção a esse mundo físico, compartilhado por todos nós, que faz parte de uma noção vinculada ao conceito de realidade” (DÍDIMO, 2013, p. 7). Por esse pressuposto, Nichols (2016, p. 26) afirma que todo filme pode ser considerado um documentário, já que mesmo os filmes ficcionais se constituem na evidência da cultura que os produziram. Isto é, mesmo os filmes ficcionais podem ser datados e tomados como objeto de estudo da época em que foram produzidos, pois representam uma visão específica de mundo baseada em um tempo também específico. Em *Viajo porque preciso*, o sertão carrega consigo o tempo do fim do século XX e a imagem dos sertanejos participantes desse tempo também é revelada. O uso de determinados equipamentos, como as câmeras super-8, também revela traços dos ciclos pernambucanos de cinema. O emprego desse tipo de câmera em outra região apresentaria sinais absolutamente diversos, desvelando um outro mundo histórico.

A premissa contrária, de que todo filme é uma ficção, é apresentada pelo teórico do cinema Jacques Aumont (1995). Por esse ponto de vista, as imagens nunca acessam o real, são apenas “imagens-restos”, resquícios do mundo físico projetados sobre uma tela de cinema e “qualquer tentativa de apreendê-lo passa pelo processo de invenção e de escolhas, em que tanto os realizadores dos filmes quanto os espectadores das obras submetem a dita realidade às suas próprias questões e vivências” (DÍDIMO, 2013, p. 9). Os fragmentos de histórias presentes nas imagens do sertão de *Viajo porque preciso* juntam-se ao desfocamento, aos enquadramentos inusitados e aos lugares escuros e por vezes sem contraste do filme como testemunhos da incapacidade de se capturar o mundo físico em sua totalidade.

A contradição entre as duas reflexões não se concretiza efetivamente, já que se sustenta na frágil distinção entre ficção e documentário. Como visto, essa diferenciação é muito mais aberta do que a simples caracterização estética dos filmes. Com efeito, os entendimentos são complementares, dado que “um filme pode ser ficção sob um ponto de vista, mas também documentário sob outro, e o que está em jogo não é sua verdadeira classificação, mas sim o desdobramento das múltiplas relações que o filme pode tecer” (DÍDIMO, 2013, p. 9). São essas relações que constituem a força de *Viajo porque preciso*, um filme que se desenvolve na tensão entre a “realidade” de suas imagens, seu aspecto visível, e a ficção do que é dito.

Nesse sentido, a obra de Aïnouz e Gomes guarda algumas semelhanças com outros filmes etnográficos do diretor francês Jean Rouch. Ao longo de sua filmografia,

Rouch problematiza a relação entre “realidade” e ficção cada vez mais. Em *Os Mestres Loucos*, de 1954, a junção está no paralelo entre os personagens em suas profissões cotidianas de operários, garçons e serventes de pedreiro e durante o ritual religioso, em suas possessões, espumando pelas bocas e em transe. Duas “realidades” coexistentes compõem a verdade do encontro daqueles personagens com as câmeras de Rouch. Já em *Eu, um negro*, de 1958, os personagens reais imigrantes nigerinos na Costa do Marfim encenam papéis escolhidos por eles mesmos, como um boxeador de sucesso e um agente do FBI. O filme acompanha uma semana do cotidiano desses jovens e expõe a relação entre a representação diante da câmera e a tentativa de capturar o seu dia a dia, abordagem exemplar dos documentários. O continuamente referenciado *Crônica de um verão*, por fim, leva às últimas consequências os mecanismos de atuação de seus personagens que, se não conseguem ser “verdadeiros” em frente às câmeras e se acusam de encenar para si mesmos, descobrem que não há verdade absoluta, sem manipulação.

Em *Viajo porque preciso*, a tensão entre “realidade” e ficção também assume perspectivas diversas. Ela está, mais evidente, na construção da relação entre as imagens gravadas para um documentário, em 1999, e a narração e remontagem feitas dez anos depois, na elaboração da história do viajante abandonado pela esposa. Apesar das imagens serem ou não “reais”, é do seu reconhecimento enquanto tal que o filme se aproveita para produzir sua verdade, sua autenticidade. Se o espectador identifica o aspecto visível como a “realidade”, o filme integra essa “realidade” à sua história e ele o faz de diversas maneiras, sendo a ideia de registro a mais perseverante: “é bem curioso isso: como em tantos relatos autobiográficos, o filme parece desejar encurtar a distância entre vivência imediata do personagem e narrativa fílmica (como se a narrativa emanasse da própria vivência do personagem-narrador, como se vida e filme fossem uma coisa só)” (MESQUITA *apud* VEIGA, 2012, p. 39-40). Essa indiscernibilidade discernível, como declara Deleuze (2013, p. 88-89) acerca do conceito de imaginário, faz emergir a potência do falso no filme, ou seja, sua fabulação. Quando não mais se pode discernir o real do irreal, não se consegue decidir o que é o verdadeiro. Dessa forma, o filme pode determinar sua verdade que, como se verá, nunca é uma verdade absoluta, mas apenas a sua verdade.

Antes de se concentrar na derradeira questão da verdade do filme, vale a pena investigar ainda outros cenários em que a relação “realidade” e ficção se manifesta em *Viajo porque preciso*, de maneira a reforçar sua posição fundamental para o filme. A narração de José Renato, ao procurar dominar as imagens, está igualmente tentando

apoderar-se de sua “realidade”. Por outro lado, a intenção do filme não é alcançar aquela “realidade” ou mesmo negá-la. *Viajo porque preciso* usa das imagens para mostrar suas possibilidades de apreensão, ou seja, “o mais importante para a construção do filme não são as imagens em si, mas o sentido que se dá a elas. Sentido este que está presente tanto numa instância ficcional como na documental” (DÍDIMO, 2013, p. 14). Dessa forma, a verdade das imagens, ao mesmo tempo em que guardam seus tempos e seus sentidos, também constituem a verdade da história de José Renato. As instâncias transcorrem simultaneamente: duas “realidades”, como em *Os Mestres Loucos*, na montagem da verdade de *Viajo porque preciso*.

O protagonista, em sua trajetória ou sua processualidade, para retomar o conceito de Veiga (2012), vive entre o mundo “interior” – marcado pela angústia do abandono – e o mundo “exterior” – em que ele se entrega à experiência da viagem e, conseqüentemente à “realidade” daquele lugar. O conflito e a comunhão entre essas “realidades” é o que faz o protagonista seguir em frente e recobrar a esperança de ser feliz. Isso não quer dizer que o mundo de dentro é exclusivo da ficção e o mundo de fora, do documental. Essas instâncias se cruzam e se confundem nos movimentos da narração do protagonista: “como Zé Renato nunca aparece na cena, seu corpo é uma ausência, a voz é a mise-en-scène que ora atravessa, ora preenche, o mundo enquadrado. É o principal componente de aderência e distanciamento do real, o elemento de tensão entre o dentro e o fora” (VEIGA, 2012, p. 41). A permanência do protagonista no fora-de-campo (ou extracampo) é uma reminiscência constante da viagem dos diretores pelo sertão nordestino. É nesse sentido que a relação entre os cineastas e seu personagem, que, de certa maneira, ainda é uma relação entre “realidade” e ficção, também é uma indiscernibilidade discernível.

Deleuze (2013) explica que essa noção se aplica às imagens que são duplas por natureza e essa duplicidade pode ser entre o real e o imaginário, entre presente e passado e entre atual e virtual. As imagens de *Viajo porque preciso* carregam todas essas duplicidades e, como visto, é por meio delas que a história se desenvolve. A duplicidade real/imaginário está, mais obviamente, ligada ao reconhecimento da relação entre documentário/ficção; já a relação entre presente/passado está na viagem, quando foram feitas as filmagens, e no tempo da montagem, assim como na narração de José Renato, que se lembra do casamento enquanto viaja pelo sertão. O próprio sertão também sustenta suas temporalidades. Por fim, a duplicidade atual/virtual enreda as demais noções, pois se refere a todas elas.

O virtual, para Deleuze (2013), não se opõe ao real, mas sim ao atual. De acordo com Tatiana Levy (2011), são conceitos antagônicos e, “no entanto, como o ser é sempre unívoco, atual e virtual não se separam de maneira alguma, constituindo, cada um, uma das faces do mesmo objeto” (LEVY, 2011, p. 110). Dessa maneira, sendo ambos pertencentes ao caráter de um objeto ou de uma imagem, apesar de serem distintos, são também indiscerníveis, pois se relacionam por meio da troca de papéis. “Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis” (DELEUZE, 2013, p. 89). O atual possui uma forma e uma individualidade constituída, enquanto o virtual é a singularidade, um por vir que, não obstante, já aconteceu. Quando o virtual se torna atual, ele se diferencia e “diferenciar é criar, é fazer surgir o novo, outras possibilidades de vida” (LEVY, 2011, p. 113).

Em *Viajo porque preciso*, a força transformadora das imagens está em sua virtualidade. Enquanto José Renato tenta apreendê-las, atribuindo-lhes sentidos, é como se não percebesse esse território de virtualidades, só sua face atual. Ou seja, José Renato não percebe seu poder revolucionário e, ainda assim, ele está lá. À medida que ele se entrega à viagem, essas virtualidades se atualizam e apresentam o aspecto mais forte da fabulação: sua função criadora. Além do mais, a virtualidade não é uma exclusividade das imagens. Atual e virtual são faces de um mesmo cristal, que se alternam na medida em que o que é virtual se diferencia e o que é atual deixa de sê-lo. Todos os elementos têm em si a função fabuladora, a capacidade de ceder lugar às potências do falso, em oposição a um modelo de verdade.

A fabulação, no entanto, não se opõe à ideia de verdade, mas antes faz do falso uma verdade. Dessa forma, a comparação de *Viajo porque preciso* com os filmes de Rouch finalmente se consuma. São filmes fabuladores por se construírem sob a tensão entre a “realidade” e a ficção e também por suas capacidades criadoras. Aqui está a maior diferença entre o cinema verdade, de Rouch, e o cinema direto. Enquanto os cineastas do cinema direto buscavam atingir uma verdade absoluta ao tentar se ausentar da cena, os realizadores do cinema verdade possuíam “a vontade não de ‘descrever os fatos’, mas de vivenciar os signos, não de registrar as realidades, mas os rastros da vida transformada em memória coletiva, em ‘fabulações’” (BRAGANÇA, 2004).

A verdade buscada no *cinéma vérité* é apenas *uma* verdade, referente a um filme específico. Isto é, a verdade de *Os Mestres Loucos* é distinta daquela de *Eu, um negro*, ainda que os dois filmes retratem o cotidiano de indivíduos nascidos na República do

Níger, no continente africano. Esse contraste é tão forte quanto se a comparação fosse com *Crônica de um verão*, um filme sobre a juventude francesa. É que a verdade do filme não diz respeito a sua capacidade de assimilar a cultura que “retrata”, mas sim de alcançar as numerosas possibilidades de apreensão dessa cultura, de criar uma verdade para si a partir dessa cultura. Diz respeito à potência do falso, da fabulação enquanto verdade.

Ao comentar sobre *Crônica de um verão*, Rouch relata seus pensamentos acerca da dialética do falso e do verdadeiro presente no filme:

Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso (ROUCH, 1962 *apud* DA-RIN, 2006, p. 154).

A relação que o cinema verdade constrói com a vida que filma é a mesma de *Viajo porque preciso*, em que “o mais importante para a construção do filme não são as imagens em si, mas o sentido que se dá a elas. Sentido este que está presente tanto numa instância ficcional como na documental” (DÍDIMO, 2013, p. 14). A obra de Aïnouz e Gomes pode, dessa forma, ser comparada a uma etnoficção, termo criado para descrever os filmes em que a etnografia (ciência) é examinada a partir de fabulações de personagens (arte). Os três trabalhos de Rouch aqui mencionados são assinalados por esse termo. *Viajo porque preciso* é, por essa perspectiva, um estudo sobre as pessoas, os lugares, o clima ou, em síntese, o contexto do sertão nordestino no fim do século XX sob a ótica de um viajante, personagem ficcional que representa a fabulação dos diretores sobre a região que conheciam apenas por memórias e conversas de família.

O filme não é, entretanto, uma descoberta do sertão das memórias e histórias de família. As memórias em *Viajo porque preciso* não são dadas pela paisagem e seus personagens; elas são produzidas. Os diretores fabuladores tomam o real apenas para falsificá-lo, para conseguir afetá-lo. A fabulação não é apartada da vida, pelo contrário,

“encontrar a função fabuladora é reencontrar o elo entre a vida e a ficção. É fazer ver a realidade da ficção, é fazer ver que a sua potência falsificadora é antes de tudo uma potência criadora de mundos, de mundos habitáveis e vivíveis” (PIMENTEL, 2010, p. 134). O real falsificado se torna a memória do lugar e dos personagens, pois a função fabuladora não se liga ao passado, mas à passagem do presente para o futuro a partir da criação de novas imagens.

Rouch, Aïnouz e Gomes criam com seus filmes uma “realidade”, uma verdade. Dessa forma, o cinema verdade se diferencia do cinema direto: pela invenção. Não há descoberta senão para modificá-la e “então o cinema pode se chamar de cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2013, p. 183). Uma vez que a verdade é criada, não há verdade absoluta, somente a “verdade de um encontro”, como apontou Nichols (2016). *Viajo porque preciso* pode, portanto, utilizar as mesmas imagens de *Sertão de acrílico* e ser classificado como uma ficção, enquanto *Sertão de acrílico* é reconhecido como um documentário. Cada obra possui sua verdade.

Paty, as garotas de programa, o trabalhador que costura colchões, os romeiros, o sertão, as estradas são personagens de *Viajo porque preciso* e, ao mesmo tempo, fabuladores, criadores de uma nova vida, pois “fabular é, então, narrar a própria vida enquanto potência do vir a ser: instante disjuntivo, paradoxal onde se é ao mesmo tempo aquilo que se foi e o que será” (PIMENTEL, 2010, p. 139). São inventores de suas próprias memórias, assim como o filme constrói uma imagem-memória do sertão nordestino. “A fabulação é a memória do futuro” (PIMENTEL, 2010, p. 139), uma vez que faz do falso sua maior potência e o falso cria novas imagens, novas memórias. É por isso também que as imagens produzidas em 1999 com a finalidade de formarem um documentário podem ser usadas para a produção de uma ficção ou mesmo ao mudar de dispositivo, de um filme para um livro. Ainda assim, a memória não deixa de carregar outros tempos, de se relacionar com outras lacunas. Seu caráter múltiplo sobrevém das inúmeras cinzas de outras imagens e, “dependendo das distintas combinações, gera diferentes tipos de recordações e realidades” (HUR, 2013, p. 186).

A combinação de elementos ou as relações que as músicas, narração, imagens estabelecem em *Viajo porque preciso* compõem a montagem do filme. Ao observá-los desmontados, ou separados, é que se conhece, com efeito, o trabalho feito pela montagem, pois “enquanto procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a

dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural” (DIDI-HUBERMAN, p. 132). Como as imagens dão-se por seus restos, pelos traços de outras imagens, tempos e memórias, o espectador nunca as percebe por inteiro e essa condição permite aos diretores remontá-las quantas vezes for preciso e obter tantas histórias, ou verdades, quantas forem possíveis. A possibilidade de sobrevivência das imagens e a montagem enquanto um mecanismo de conhecimento promovem a reutilização das imagens nos dois filmes e no livro, de 2015. A condição dessas imagens na qualidade de arquivos será analisada no terceiro capítulo.

CAPÍTULO TERCEIRO

O MOVIMENTO PARA O FUTURO DA IMAGEM

*Não tem desespero não
Você me ensinou milhões de coisas
Tenho um sonho em minhas mãos
Amanhã será um novo dia
Certamente eu vou ser mais feliz*

Para se falar da montagem de *Viajo porque preciso* é preciso primeiro recorrer a uma definição de montagem. O *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, estabelece que a montagem, tecnicamente, “trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (2003, p. 195-196). Aumont e Marie não consideram nessa curta passagem os sons, trilhas, narração em *off* e outros efeitos visuais como parte da montagem. Não obstante, o que interessa dessa definição é a noção de que a montagem é o processo fílmico em que se organizam e se determinam as relações entre os materiais que compõem o filme. Essa ideia é a mesma apresentada por Gauthier quando reconhece a montagem como um movimento criativo similar à filmagem. A analogia refere-se à seleção e disposição dos elementos fílmicos da montagem como ocasião para o cineasta definir sua singularidade, tal qual a filmagem, enquanto processo, carrega seu ponto de vista.

De maneira geral, a definição de montagem está associada à noção de relação dos materiais fílmicos. Mesmo sem o uso do termo técnico em certos momentos, a montagem de *Viajo porque preciso* foi explorada aqui quando da análise de relações que o filme estabelece. É a montagem que determina as mútuas intervenções entre a narração de José Renato e as imagens; cria a dualidade entre o trajeto de redenção (interior) do protagonista e sua viagem (exterior) pelo sertão; assim como expõe o contraste entre as duas “metades” do filme e a fluida relação entre o reconhecimento de suas naturezas documental e ficcional. Todas essas associações são efetuadas no processo de montagem, ainda que cada uma por motivos diferentes e até conflitantes.

A montagem tem inúmeras funções, tendo como papel predominante a composição da narrativa do filme, em que “a mudança de plano, correspondendo a uma

mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa facilmente” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196) ou, contrariamente, com o propósito de confundir o público, ocultando as intenções de um personagem, por exemplo. Pode-se dizer que, nesse sentido, *Viajo porque preciso* é montado, ao menos em sua primeira metade, de forma muito mais a desorientar e intrigar o espectador do que a ajudá-lo. A escolha por não revelar a imagem de José Renato dificulta a imediata identificação com o personagem; as imagens sem definição de localização embaralham o caminho percorrido; e a impossibilidade de assistir ao filme senão pelo ponto de vista do protagonista e das observações que deixa transparecer ofusca a compreensão do que realmente sente e vive. A montagem da obra de Aïnouz e Gomes, dessa forma, auxilia na construção do mistério em torno da desesperança do protagonista e faz o espectador acompanhá-lo emocionalmente durante sua redenção, seu encontro com a vontade de se abrir ao mundo novamente. Aos poucos, o espectador compreende as angústias de José Renato, que ao final apresenta uma fé renovada em sua vida.

Além da função narrativa, a montagem também se ocupa de outras tarefas. Nem todo filme tem uma estrutura narrativa simples e nem todo filme privilegia a narrativa em sua construção. Ainda que uma função não despreze a outra, em *Viajo porque preciso* há situações em que a montagem enfatiza o ritmo, os sentidos metafóricos ou os disjuntivos. Por exemplo, na sequência entre a conversa com Paty e o circo D’Nápolis, o emprego rítmico das imagens prepara o espectador para a atmosfera de delírio, já descrita no capítulo anterior, presente na cena do circo. São apenas três planos derivados de uma mesma sequência de filmagem (FIG. 14). Cada plano dura, em média, 15 segundos e mostra, em *slow-motion* ou câmera lenta, as placas luminosas de uma rua à noite. Em regra, o filme tem uma montagem vagarosa, o que quer dizer que cada plano tem longas durações (para efeito de comparação, a sequência em que José Renato vai ao motel Oásis com uma garota de programa de nome Michele tem oito planos e cada um tem uma duração média de pouco mais de 4 segundos). Além disso, as imagens desfocadas e “borradas” pela grande exposição de luz e os sons monocórdios e abafados criam um clima de letargia. José Renato, no decurso dessa sequência, diz: “Sinto amores e ódios repentinos por você. Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo”. A lentidão, as imagens quase incompreensíveis aos olhos e os sons monótonos dão um tom desiludido para as palavras do protagonista. O ritmo da sequência determina o sentido de seu desabafo.

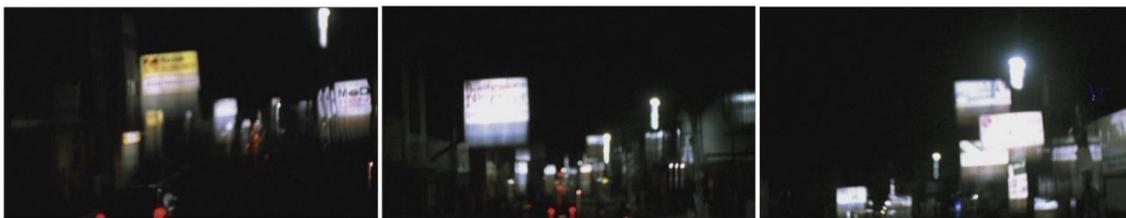


Figura 14

De outra maneira, a montagem “entediante” também serve como uma metáfora para o estado emocional de José Renato. A sensação de abandono deriva da invariabilidade das paisagens mostradas, frequentemente secas e rudes, assim como da duração das imagens, que parecem demorar a se mover. José Renato, ao final do filme, define o sentimento de levar um “pé na bunda”: “Não consegue se mover. Você se paralisa. É isso que eu sentia, paralisia múltipla. Por isso fiz essa viagem, pra me mover”. Mas é somente quando encontra o rio das Almas que pode elaborar o que sentia. Quando encontra a água é que não se sente mais paralisado. Como complemento a esse raciocínio, pode-se dizer que os comentários do protagonista têm grande contribuição na percepção das imagens como experiências apáticas e sem vida. Porém, ainda que José Renato não veja ou não queira ver, as imagens não se subordinam a suas impressões. Ao evocar Deleuze (1988) novamente, é possível afirmar que a repetição da paisagem sempre traz algo novo e dá a esse novo a potência de se fazer acontecimento. A mudança apresentada pelas imagens tem um efeito inconsciente no protagonista, impelindo-o a se mover mesmo que não perceba. O que as águas do rio das Almas fazem, em vista disso, é clarificar o entendimento dos seus sentimentos muito mais do que mudá-los. Ainda assim, as imagens continuam sendo uma metáfora de seu estado emocional: trazem a mudança de forma quase imperceptível, mas de pouco em pouco crescendo dentro de si.



Figura 15

A montagem também pode produzir um efeito de pontuação. *O filme*, por exemplo, termina com uma exclamação. Com a viagem terminada e o espírito renovado,

José Renato tem o futuro aberto a sua frente e, ao invés de traçar planos, ele prefere se jogar no desconhecido: “Minha vontade agora é mergulhar pra vida. Um mergulho cheio de coragem, a mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos. Eu não tô em Acapulco, mas é como se estivesse”. A analogia aos mergulhadores da cidade mexicana é feita quando o protagonista está no topo de uma serra, ao lado de um monumento que diz “homenagem do povo do século XIX ao povo do século XX” . José Renato vira a câmera para o rio das Almas, que corre lá em baixo (FIG. 15). A metáfora poderia se encerrar aí e ser perfeitamente compreensível. No entanto, a cena corta para a verdadeira Acapulco e mostra, repetidas vezes, os mergulhadores pulando do enorme penhasco litorâneo em direção ao mar (FIG. 16). A sequência em Acapulco serve como uma exclamação. Uma redundância com o objetivo de impressionar o espectador, como se buscasse apoio na credibilidade da máxima “uma imagem vale mais que mil palavras”.



Figura 16

A montagem pode ser usada de maneira que cumpra mais de uma função. Um efeito de pontuação resultante da relação de duas imagens diferentes pode ser um elemento narrativo importante assim como uma mudança rítmica também pode significar uma mudança na narrativa. Uma utilidade não só não impede outra como podem se complementar. Como afirmam Aumont e Marie, “tendo por base esses empregos, apareceram diversas teorias e diversas ideologias da montagem, e nenhuma tem realmente alcance universal, já que, em definitivo, elas são todas *ad hoc*” (2001, p. 197). Com o desenvolvimento de novas possibilidades de uso da montagem ao longo da história do cinema, surgiram com elas propostas ideológicas com o objetivo de determinar com que finalidade se deveria empregar uma ou outra técnica de montagem. Essas ideologias,⁴ elaboradas por diferentes autores, travaram um “cabo de guerra” cuja discordância fia-se na concepção de cada uma “quanto ao estatuto da imagem/som do

⁴ O termo ideologia é empregado aqui como sinônimo de um conjunto de convicções.

cinema frente à realidade (dentro das concepções conflitantes que se tem desta)” (XAVIER, 2014, p. 13).

Cada uma dessas propostas defende um tipo particular de cinema fundamentado na convicção de que a imagem/som do cinema possui propriedades específicas. A prática cinematográfica, incluídas aqui as técnicas de montagem descritas anteriormente, deve ser empregada “no que diz respeito ao modo de organizar a imagem/som, tendo em vista a realização de certo objetivo sociocultural tomado como tarefa legítima do cinema” (XAVIER, 2014, p. 14). Independente da caracterização de uma obra como ficção ou documentário, a maioria dos filmes carrega consigo um “efeito de realidade”.

Umberto Eco, em seu livro *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), descreve, usando o mesmo conceito de “efeito de realidade”, a forma básica para lidar com um trabalho de ficção: “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que [S. T.] Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (p. 81). Essa proposição está em consonância com a ideia apresentada em capítulo anterior de que os filmes buscam, em maior ou menor grau, uma certa autenticidade. O cineasta busca credibilidade sem que isso o impeça de colocar sua voz na criação e, em outra instância, capturar a confiança do espectador, convencê-lo da verdade do que está sendo exibido.

A capacidade do cinema de reproduzir o movimento das imagens e, por conseguinte, sua temporalidade, acentua esse poder de ilusão chamado “efeito de realidade”. A celebração do “realismo” de imagens fotográficas é multiplicada no cinema e disso decorre a discórdia entre os teóricos do cinema desde sua origem. Enquanto de um lado essa celebração é tomada como dever essencial do cinema, de outro, a crítica a essa exaltação se constitui dominante, frequentemente produzida pela autorreflexão de suas obras. Além disso, o lado crítico se inclina em direção à busca pelos significados que as imagens podem suscitar, muito mais do que sua relação com a “realidade” de onde se origina. O embate entre essas ideologias é aqui resumido de forma insuficiente, já que cada posição tem razões, reflexões e finalidades muito mais complexas do que as apresentadas. Porém, como argumentou-se no primeiro capítulo, este trabalho não tem a pretensão de dar conta da análise dessas ideologias. Assim sendo, a síntese feita tem o único propósito de demonstrar o papel central, ainda que em sentidos opostos, que a montagem possui para essas concepções de cinema.

Desde o princípio da história cinematográfica, o conflito em torno da vocação “realista” do cinema envolve a montagem. A controvérsia mais básica se dá pela descontinuidade visual estabelecida pelo corte de uma imagem e sua substituição por outra. A brusca mudança expõe a manipulação humana de forma inegável, ameaça o estatuto de “representação” das imagens e o envolvimento do espectador com o filme. É praticamente unânime o uso desse procedimento no cinema contemporâneo e, portanto, a escolha do tipo de relação que as imagens justapostas irão estabelecer é o que determinará a absorção do corte ou sua ostentação. “Dependendo das opções realizadas diante dessas alternativas, o ‘efeito de janela’ e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação da montagem” (XAVIER, 2014, p. 24-25). O “efeito de janela”, presente também em outras artes como a pintura e a fotografia, tem associação com a disposição do espectador em atribuir à obra um universo próprio intermediado pela tela do cinema. Quanto mais convincente esse “microcosmo”, maior a possibilidade de o espectador se identificar e participar afetivamente do que assiste.

O Cinema Clássico Americano, referente aos filmes produzidos aproximadamente entre os anos 1920 até os 1960, valeu-se dos fenômenos de identificação, “efeito de realidade” e neutralização da descontinuidade visual como nenhum outro cinema. Apoiado nessas estratégias e nas experiências narrativas do realizador D. W. Griffith, alguns anos antes, desenvolveu uma receita narrativa que transformou Hollywood em uma indústria. Um dos ingredientes desse modelo reside na imperceptibilidade da montagem, sua submissão irrestrita ao domínio narrativo e ao “realismo”. O grande trunfo da montagem clássica está em dissolver a descontinuidade visual em uma continuidade espaço-temporal regida por regras que respeitem a lógica “natural” dos fatos da história contada. Essas regras baseiam-se em convenções narrativas e dramáticas e tem por objetivo manipular a atenção do espectador de forma que ele seja guiado pelas cenas e crie mentalmente uma compatibilidade entre as imagens, sem notar a montagem.

Em *Viajo porque preciso*, a sequência de fotografias da fazenda de seu Manoel Constantino, descrita no início do segundo capítulo, deve sua continuidade e fluidez ao modo como foi montada. As fotografias seguem uma lógica de aproximação em que gradativamente cada imagem situa a casa e a família defronte a ela mais próximas da câmera, como se o espectador estivesse entrando na propriedade de seu Manoel Constantino. Dessa forma, quando as imagens passam a mostrar o interior da residência,

não há dúvidas de que seja a mesma casa das fotografias anteriores ou que as imagens foram feitas em uma sequência idêntica à exibida. Mesmo quando os cortes se dão em “saltos”, da imagem de uma das filhas sentada em uma cama e abraçada a um urso de pelúcia para a imagem das quatro filhas enfileiradas em outro espaço no interior da casa, a montagem não perde sua linearidade.

Além da lógica de sucessão das imagens, a narração de José Renato contribui, até certo ponto, para a percepção de que as imagens participam de um mesmo contínuo espaço-temporal, preenchendo-as com informações de ordem afetiva e construindo um contexto para o espectador. Somente a última imagem dessa sequência, o close nas pernas das filhas sentadas no sofá, quebra a fluidez do encadeamento das fotografias. De forma semelhante, o comentário feito por José Renato de que as filhas não são felizes, apesar de parecerem assim, rompe a “naturalidade” da sequência, na medida em que aquilo que se ouve e o que se vê instalam um conflito sem prosseguimento.

A seleção dessa sequência não configura o melhor dos exemplos para se entender a montagem clássica, visto que representa apenas um episódio dentro da narrativa da viagem de José Renato e dificilmente percebe-se sua contribuição no desenvolvimento da história do personagem. Porém, o método usado no encadeamento das imagens guia o espectador durante a sequência de forma que não haja descontinuidade visual, excetuando-se a derradeira fotografia. A montagem pode construir a “naturalidade” da cena assim como pode projetar novos significados para as imagens por meio de associações “artificiais”. Para que as descontinuidades visuais sejam neutralizadas, a montagem deve se ocultar, deve passar despercebida, de maneira que o espectador não se “desligue” do acordo ficcional ao qual se filiou.

Essa prática de montagem chega ao ápice de sua defesa da predestinação ao “realismo” do cinema com Bazin e sua proibição da montagem ou, como mencionada anteriormente, a noção de montagem escondida. Em virtude do desenvolvimento técnico dos equipamentos de filmagem e do uso cada vez mais frequente de movimentos de câmera e da profundidade de campo no tempo de Bazin, a montagem passa não a ser disfarçada, mas suprimida ao máximo e substituída por longos planos. Dessa forma, a proposta de Bazin chega até mesmo a ir contra o Cinema Clássico, ao anunciar um novo cinema, o “verdadeiro cinema realista”, do qual decorrerá “a proclamação do reinado da continuidade, tomada em seu sentido mais absoluto: não apenas no nível lógico (consistência no desenvolvimento das ações), mas também no nível da percepção visual (desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes)”

(XAVIER, 2014, p. 79). Por mais inevitável que seja, o uso da montagem tem de operar como um resquício, um desconcerto irremediável frente à “realidade” impressa nas imagens, frente a um universo que deve sua essência à capacidade de ser um universo “à imagem do real”, como escreve o próprio Bazin (2014, p. 28).

Outros cinemas também se valeram dessa convicção na implantação de seus ideais. Cada um à sua maneira tentou demonstrar a tendência natural que as imagens cinematográficas têm em relacionar-se com a “realidade” e dela fazer sua distinção para com outras artes. Contudo, como esboçado neste trabalho, a ideia de “realidade” tem muitas perspectivas. Os críticos dessa concepção de cinema argumentam que não há maneira de um filme reproduzir o “real” sem nenhuma interferência. Para esses teóricos, a inevitabilidade da manipulação das imagens no cinema é que deveria ser observada e valorizada. A montagem, momento do processo de produção de um filme em que essa manipulação é mais óbvia, é alçada ao posto de processo essencial ao cinema. Sua condição de soberania frente a outras técnicas de produção é ostensiva, assinalada, inclusive pelo uso da expressão “montagem-rei”:

às vezes utilizada para designar, entre os filmes dos anos 20, aqueles (principalmente os soviéticos) que representaram esta tendência, baseia-se em uma valorização muito forte do princípio da montagem (e até, em alguns casos extremos, em uma avaliação exagerada de suas possibilidades) (AUMONT, 1995, p. 71).

É relevante registrar que o comentário de Aumont evidencia o fato de que as duas visões sobre o papel da montagem em suas respectivas concepções de cinema processaram-se simultaneamente. Não há um sentido de evolução entre elas, em que o fracasso de uma perspectiva ocasionou o aparecimento de outra. Somente o pensamento de Bazin pode ser considerado posterior, mas, ainda assim, sua argumentação não sucede à derrota da visão da montagem-rei, mas decorre de suas próprias ideias de cinema. Outro sintoma dessa convivência é a constatação que ambas as perspectivas persistem ainda hoje, por vezes com discursos alterados e por vezes como pano de fundo para outras controvérsias.

Dentre os filmes soviéticos mencionados por Aumont, destacam-se os de Sergei Eisenstein. Um dos principais realizadores da extinta União Soviética, Eisenstein foi também um teórico prolífico. Autor de vários artigos e livros sobre cinema, encabeçou a

consagração da montagem como elemento estrutural do cinema. Em seu livro *A forma do filme* (2002), desenvolveu o motivo pelo qual entende que o processo de colocar os fragmentos de filme em relação uns com os outros se constitui em matéria específica do cinema. Ainda que faça a ressalva de que esse processo pode ser encontrado em outras artes, considera que “é possível insistir em que estes aspectos [o fragmento e suas relações] são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados” (2002, p. 16).

Longe, portanto, de “esconder” a montagem, Eisenstein preconizava que a justaposição de imagens independentes produzia um significado que as imagens por si mesmas não compreendiam. Mais do que isso, a relação entre fragmentos de filme deveria ser idealizada pelos cineastas de forma a manipular sentimental e psicologicamente o espectador. Esse efeito decorreria de “uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia” (XAVIER, 2014, p. 130). O objetivo do realizador seria alcançado não por uma relação de harmonia entre os planos, mas por sua colisão. O espectador só compreenderia a conclusão ideológica do filme por meio do impacto, de um choque emocional. Essa argumentação estava em consonância com os ideais da revolução comunista na Rússia, da qual Eisenstein participou ao se alistar no Exército Vermelho em 1918. As transformações pretendidas pela revolução só alcançariam seus objetivos através de mensagens também transformadoras. Por isso, a montagem, elemento produtor de sentidos, tinha como método a disjunção.

Disjunção foi uma expressão diversas vezes utilizada para descrever a relação entre algumas dualidades presentes em *Viajo porque preciso*. Até mesmo a sequência de fotografias sobre a família e a fazenda de seu Manoel Constantino foi descrita como detentora de, ao menos, duas disjunções: o comentário de José Renato em desacordo com o que se vê e a imagem das pernas e pés das filhas do fazendeiro. A primeira promove a colisão entre aquilo que se ouve e o que se vê, fazendo o espectador duvidar da imagem, enquanto a segunda confunde o espectador na medida em que exhibe uma imagem singular, que, aparentemente, em nada contribui para a sequência. Aparentemente porque, a partir de Eisenstein, a imagem por si só pouco diz. É sua relação (por meio de um impacto) com outras imagens que constrói significado. A imagem de pés descalços e pernas desnudas pode ser um preâmbulo da sexualização de

José Renato, já que é escolha dele, enquanto registrador das imagens, fotografá-las dessa forma. Também, de modos distintos, são percebidas outras disjunções em *Viajo porque preciso*: mudanças bruscas de cenários; outros comentários que não descrevem as imagens; sons estridentes e incômodos; enquadramentos e ângulos inesperados. O montante de enfrentamentos manifestos no filme o coloca como um exemplar digno da montagem “intelectual” de Eisenstein, de “um cinema que ‘pensa por imagens’ em vez de ‘narrar por imagens’” (XAVIER, 2014, p. 133).

Porém, *Viajo porque preciso* não é regido por uma “ideologia” que busca alertar ou convencer seu espectador de seus princípios. Ainda que possua um discurso que muitas vezes procura alienar o espectador de qualquer coisa que não seja o mundo apresentado na tela, também se aproveita do reconhecimento das imagens como “reais”, de seu discurso de reprodução da “realidade” fora das telas. A controvérsia persiste no cerne do filme e é decisiva para o comportamento fabulador que ele estabelece. Joga com o “efeito de realidade” na construção de uma autenticidade para a obra. Retomando Aumont e Marie, as “ideologias” da montagem são todas *ad hoc*, ou seja, funcionam quando utilizadas para um fim específico. O resultado dessa contenda na cinematografia foi a incorporação habitual da montagem nos filmes narrativos, assim como acontece em *Viajo porque preciso*.

Assim sendo, o papel da montagem no filme de Aïnouz e Gomes vai muito além da determinação dos enquadramentos, da duração das cenas, de seu ritmo, da escolha dos tipos de imagens e sons e de seu encadeamento. Nesse sentido, a montagem deve ser vista não só como construção de um filme, mas como método de conhecimento, como argumenta Didi-Huberman. Esse ponto de vista procura, por meio da montagem, possibilitar um olhar crítico sobre a obra e, conseqüentemente, o acesso do espectador a sua pluralidade. Para melhor entender a execução desse procedimento é, antes de tudo, necessário lembrar um atributo da imagem: nela se encontram diversos tempos e memórias que se condensam e se dispersam. As imagens de *Viajo porque preciso*, recorda-se, acumulam o tempo da viagem dos diretores pelo sertão, o tempo do próprio sertão nordestino, da montagem, da exibição, entre outros. Isso significa que, ao assistir ao filme, um espectador pode, portanto, associar a imagem que vê à outra ligada a suas memórias de infância ou a outro filme ou obra de arte cujo tema é o sertão. A imagem do filme agrega essas outras imagens ao imaginário do espectador. Resta aos diretores a consciência de que o controle sobre os sentidos das imagens no filme é fugidio.

A imagem seria, portanto, a malícia na história: a *malícia visual do tempo* na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo curioso, de fato: um regime sempre duplicado (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131).

Esse processo duplo também pode ser resumido nos termos *desmontar* e *remontar*. Toda montagem passa por esse duplo regime. Pega-se uma imagem: um close do rosto de uma menina, tecido laranja sobre a cabeça para proteção contra o sol, pele morena, testa franzida, olhos castanhos cor de mel (FIG. 17). Desmonta-se ela em seus fragmentos espaciais, físicos, temporais, suas cores, luzes etc. Faz-se uma seleção e uma remontagem: “Me pararam na estrada hoje. No início fiquei com medo, pensei em assalto. Mas era só umas pessoas pedindo esmolas. Parei, dei uns trocados. Quando tava indo embora, parei o carro de novo. Vi uma menina. Ela tinha os mesmos olhos da minha Galega. Olhos cor de mel, que nem os da Galega. Fui embora rápido. Para cada vez mais longe. Cansei de sofrimento”. A cena de *Viajo porque preciso* se utiliza da imagem da menina à beira da estrada para compor uma memória do personagem. O filme ressignifica-a como parte da história de outra pessoa, um viajante abandonado pela esposa e não dois diretores que filmavam o sertão. É bem possível que a menina estivesse pedindo esmolas à beira da estrada no momento da filmagem, mas esse fato constitui apenas mais um fragmento reutilizado após a desmontagem. Deixa de ser o que foi para participar de outras relações, com outras imagens que também trazem seu amontoado de fragmentos.



Figura 17

Não há, portanto, forma de montar sem antes desmontar. Desmontar *para* remontar. “Enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132). Assim sendo, a desmontagem da cena da menina à beira da estrada tem o sentido de uma divisão, uma separação da imagem em seus fragmentos ou, como denomina Didi-Huberman em *Diante do Tempo* (2015), em seus “sintomas”. O historiador de arte francês considera que estudar imagens pressupõe, necessariamente, estudar o tempo. Para explicar esse pensamento, ele exemplifica: a experiência de se olhar uma pintura, ou melhor, um afresco de Fra Angelico, no Convento de São Marcos, em Florença. A *Madona das sombras* (cerca de 1440-1450) representa uma *Sacra conversação*, mas é em um de seus fragmentos, em sua parte inferior, que Didi-Huberman se concentra. O fragmento está sarapintado de manchas projetadas pelo pintor. Esse “detalhe” chama sua atenção porque causa estranhamento e, por isso, ele se pergunta como tal presença nunca havia sido questionada. Ao pensar, no presente, sobre um fragmento da pintura, Didi-Huberman a reconfigura no passado, assim como seu presente foi reconfigurado pelas manchas recém-notadas. Da mesma maneira ocorre a cena da menina à beira da estrada. O passado é reconfigurado para constituir outra memória do presente. Nesse movimento, o passado se reconfigura, pois só pode ser pensado numa “construção da

memória” (2015, p. 16) e também o presente se reajusta ao agregar esse outro tempo, outro conhecimento até então desprezado.

Desprezado porque não conhecido e, no entanto, existente como um incômodo, um “sintoma”, que deve ser percebido e trabalhado para se tornar conhecimento. Os sintomas, portanto, compreendem a ideia de fragmentos não notados, mas possíveis de serem desmontados, assim que percebidos, e remontados, assim que trabalhados. Por outro lado, os sintomas também se comportam como aparições, como quebras de uma continuidade da percepção. Assim também se comporta a desmontagem. Além de sua função de desconstrução estrutural, como se separassem as peças de um relógio para ver como é por dentro e, por conseguinte, seu modo de funcionamento, a desmontagem também atua como uma fratura. Junto à metáfora do relógio, Didi-Huberman também constrói uma metáfora para essa postura: “poder-se-ia dizer que a imagem desmonta a história assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131).

A desmontagem funciona, assim, como uma interrupção, uma quebra, que, como consequência, deixa restos para a remontagem. Essa conduta pode ser comparada àquela preconizada pela montagem concebida por Eisenstein. Por meio da destruição da continuidade ou da linearidade, por meio de uma montagem contraditória, o filme se abriria para a percepção do espectador e, dessa abertura repentina, surgiria o sintoma. A disjunção, portanto, faz aparecer o sintoma. No entanto, Eisenstein aplicava disjunções com o firme propósito de manipular o espectador a ser tocado por sua conclusão ideológica. O sintoma, por sua vez, só se manifesta a contratempo, “tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44). Nisso as noções de disjunções se diferem. Enquanto para Eisenstein, a disjunção é um procedimento controlável com uma finalidade específica, para Didi-Huberman, a disjunção sobrevém subitamente, sem aviso, como sua percepção das manchas no afresco da *Madona das sombras*.

Por essa razão, *Viajo porque preciso* não é conduzido por uma montagem intelectual, aos moldes soviéticos. Suas disjunções são o que regeneram o protagonista, mas não há como identificar esta ou aquela interrupção como pontos de mudança e nem há como dizer que as disjunções do filme têm, em seu íntimo, essa finalidade. A redenção de José Renato se dá por suas relações com as repetições que encontra em sua viagem. Com a monotonia da paisagem, com o sofrimento imposto pelo clima imutável, com a desolação dos lugares que visita, com a reincidência dos resultados de trabalho,

com a lembrança constante da esposa e, principalmente, com o abandono que cerca todas essas esferas. A repetição, como visto, vem acompanhada da diferença e “o que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição?”(DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46). O sintoma é a diferença, a inconveniência, e depende da repetição, ou da “atenção à repetição”, para despontar.

Logo, similarmente ao contato de Didi-Huberman com o afresco de Fra Angelico, a relação de José Renato com as repetições da viagem pelo sertão nordestino reconfiguram seu presente, fazendo-o refletir sobre sua relação com Joana e seus sentimentos por ela. José Renato passa a aceitar algo até então insuportável: sua separação. Sua abertura para o mundo, seu mergulho na vida, só é possível quando consegue se desprender da esperança de reatar seu casamento. Da mesma maneira, ele reconfigura o imaginário do sertão, historicamente retratado como lugar de abandono pela cinematografia brasileira e até mesmo por José Renato. Sua relação com o sertão faz ver os diálogos estabelecidos entre a tradição e a globalização, refletido nos produtos vendidos nas populares feiras, entre o universal e o particular, das grandes massas de rejeitados aos sonhos de uma “vida lazer” de uma garota de programa, entre a apatia e o dinamismo, reproduzido nos anúncios luminosos irreconhecíveis porque muitos e ofuscados.

O espectador também participa desse movimento. Sua relação com o filme adiciona muitas outras memórias a esse movimento de reconfiguração. Isso não quer dizer, no entanto, que o filme se revela completamente diferente para cada espectador. Isso se deve à contraditória dupla propriedade do sintoma de motivar a fratura no encadeamento contínuo e de manter em si a memória já estabelecida e descoberta. O sintoma lida com um duplo paradoxo: visual, no sentido de que quebra a continuidade da representação e temporal, pois interrompe o fluxo da história cronológica. Didi-Huberman nomeia o paradoxo visual como “aparição” e o paradoxo temporal, “anacronismo”. Os paradoxos são resultantes do movimento da “imagem-sintoma” e do “sintoma-tempo”, respectivamente, no qual o que esses sintomas contrariam, ou melhor interrompem, eles também sustentam em certo sentido. Assim sendo, ainda que *Viajo porque preciso* seja visto de maneiras diferentes conforme o espectador, há circunstâncias partilhadas com todos eles. Um público passivo pode, inclusive, desconsiderar as disjunções, mesmo que elas lhes causem desconforto, pois a diferença necessita da atividade do espectador para se tornar compreendida.

A disposição de se considerar o sintoma é fundamental para que ele adquira o estatuto de conhecimento e assim age a montagem, aliás, a remontagem de *Viajo porque preciso*. Somente ao possibilitar a aparição do não visto, do anacrônico, do não pensado, pode-se alcançar um conhecimento pela montagem. Por essa razão, a montagem de *Viajo porque preciso* pode ser tomada como um método de conhecimento, porque incentiva o aparecimento dos sintomas, que podem partilhar um movimento de reconfiguração junto ao espectador e também o fazem com José Renato. Ele, quando vê os olhos da galega Joana nos olhos da menina à beira da estrada, quando se lembra das palavras (vida lazer) de Paty e se identifica, ou quando deduz tristeza nos sorrisos das filhas de seu Manoel Constantino, está mudando seu ponto de vista e essa transformação converte-se em autotransformação.

Olhar os objetos com outro ponto de vista é o que preconiza o filósofo alemão Walter Benjamin, quando solicita, em *Teses sobre o conceito de história* (1940), que a história deva ser escovada “a contrapelo”. Dessa maneira, matérias até então ignoradas podem sobrevir aos olhos de quem as estuda. “Ao abordar as coisas a contrapelo é que chegamos a revelar a pele subjacente, a carne escondida por detrás das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 101), ou seja, somente ao contradizer o método habitual de investigação da historicidade dos objetos, ao contrariar o “sentido do pelo”, é que os sintomas podem chegar a se tornar conhecimento. Quando o objeto examinado a contrapelo é a imagem, ela deixa ver, por meio do aparecimento de seus sintomas, as muitas temporalidades depositadas e condensadas nela. É por meio desse mecanismo que os tempos heterogêneos das imagens de *Viajo porque preciso* alcançam as oportunidades de aparição e é por meio da montagem que eles alcançam a condição de serem conhecidos. Didi-Huberman, assim, associa o conhecimento pela montagem à abordagem a contrapelo de Benjamin: “refundar a história sobre um movimento ‘a contrapelo’ significava, portanto, apostar num *conhecimento pela montagem*, tendo feito do *não saber* – a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal – o objeto e o momento heurístico de sua própria constituição” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

Ao tratar a montagem de *Viajo porque preciso* como uma abordagem a contrapelo é que se esclarece porque ela não pode ser associada a uma montagem escondida, ao estilo de Bazin, ou a uma montagem intelectual, de Eisenstein. O filme mantém-se à margem das ideologias da montagem cinematográfica, mesmo que esteja mergulhado na controvérsia sobre o “realismo” de suas imagens, como discutido pelas

críticas e comentários da imprensa especializada. A possibilidade de desencadeamento dos sintomas encontra-se tanto em uma quanto em outra proposta cinematográfica porque o sintoma é intrínseco à imagem. Ele faz sua aparição a contratempo, sem controle. O que a montagem pode fazer é criar oportunidades para que isso aconteça, já que escancara as fraturas das imagens ao colocá-las em colisão umas com as outras. Não só a montagem cinematográfica, enquanto técnica detém essa capacidade. Qualquer procedimento que coloque as imagens em choque pode revelar suas diferenças, seus sintomas ocultos. A transformação do sintoma em conhecimento, contudo, carece de outras condições: a atenção do espectador, do diretor, dos personagens. O observador da imagem deve, em meio à confusão de temporalidades, se dispor a esquadrihar seus sintomas para que eles sejam descobertos.

Didi-Huberman vê, de forma análoga à concepção a contrapelo de Benjamin, a proposta de montagem do dramaturgo e pensador do teatro Bertolt Brecht. Em Brecht, a montagem que rompe a continuidade da representação é denominada “distanciamento”. O objetivo do distanciamento é o mesmo: desmontar para remontar. Desarticular as percepções convencionais para descobrir nas diferenças novas possibilidades de conhecimento. Os efeitos do distanciamento também passam pelo desconcerto, pois “a dialética do montador – do artista, do mostrador –, porque abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não ‘dispõe’ as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 91). Essa desordem pressupõe não só sua decorrente sensação de desconforto como também as ideias de pluralidade, excesso, vivacidade e complexidade. Em meio a essa desordem, os objetos nela aflorados se combinam e se enfrentam por via das muitas alternativas de composição à mão do montador. Para dar conta das muitas montagens presentes em *Viajo porque preciso*, essa ideia do distanciamento é aqui apresentada.

Distanciar é sinônimo óbvio de afastar, de ir para longe, mas o conceito proposto por Brecht não se satisfaz nessa explicação. O distanciamento só se faz completo quando o afastar é associado ao olhar mais apurado. Distanciar para ver melhor, para ter acesso ao todo, como o observador de um quadro que dá dois passos para trás para vê-lo por inteiro. Mas isso não significa enxergar o quadro como uma unidade simples e fechada e sim seu aspecto lacunar, sua natureza desordenada e dialética:

Nesse sentido, *distanciar é mostrar*, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que se tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e sua natureza dissociada passam ao primeiro plano (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 63).

O distanciamento, portanto, também possui o caráter de um método de conhecimento. A partir do olhar crítico, as diferenças se descortinam, podem ser articuladas e revelam novos sentidos impensados. Ao mesmo tempo, o desnudamento das diferenças não ocorre sem causar estranheza. Didi-Huberman usa a condição do estrangeiro como uma imagem do estranho. O estrangeiro, por não pertencer ao ambiente em que se encontra, questiona aspectos da realidade local que aos seus nativos não desperta curiosidade, por serem familiares e triviais. O olhar estrangeiro percebe as fraturas onde a imagem se mostra completa, plena, ou seja, o olhar estrangeiro é um olhar distanciado. Distanciar, em vista disso, também é “fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). Assim se realiza a redenção de José Renato, a reconquista de sua vontade de viver após o abandono da esposa. A partir do momento em que passa a reconhecer a estranheza do que encontra em sua viagem, pode, então, conhecer outra forma de vida.

José Renato é um estrangeiro para o sertão. É nordestino, de Fortaleza, mas jamais menciona sua passagem pelo sertão como uma experiência já vivida, o que leva a crer que é um ambiente estranho a ele. Por outro lado, em um primeiro momento, José Renato não vê o sertão com o olhar estrangeiro, no sentido de que não o vê com curiosidade, não dá atenção a seus sintomas. Durante a primeira metade do filme, José Renato só sabe enxergar a secura, a monotonia e o abandono. Essas características compõem um saber tácito do sertão nordestino, propagandeado pelos noticiários e mesmo ao longo da trajetória do cinema brasileiro, sobretudo por meio das denúncias típicas dos filmes do Cinema Novo. Essa memória do sertão é revigorada nos comentários de José Renato. Porém, o sertão é mais do que isso, compreende outras muitas memórias. Aos poucos e a contratempo, seus sintomas aparecem e reconfiguram a percepção do protagonista. Aparecem como uma disjunção, principalmente por meio da contradição entre o que as imagens (sertão) mostram e o que José Renato diz.

“Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa, parece que não saio do lugar. Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta. Saudade da porra”. Preso ao passado, José Renato mantém uma resistência em viver a viagem que faz. Escolhe a viagem a trabalho como uma forma de se distanciar da memória do casamento recém-terminado. Porém, a distância física não o liberta de uma outra lembrança, a de um casamento feliz que um dia vivenciara. Por isso sente saudades, parece não sair do lugar e só vê tristeza e abandono no sertão. Se há distanciamento por parte de José Renato é somente emocional, não consegue se conectar ao presente.



Figura 18

De outro ponto de vista, o sertão não reflete essa tristeza. Há sim secura, repetição, desânimo, mas também há alegria, movimento e até mesmo chuva. Afinal, há complexidade e ela se revela ao espectador. A diferença sobrevém das repetições. A paisagem seca a se perder de vista pelas estradas planas em uma cena se mostra sinuosa ao subir pelas serras ao fundo da imagem em outro momento. O céu sem nuvens que revela um azul inalterável também irrompe em uma profusão de cores quando o sol se põe. O vazio das estradas rompido vez ou outra por caminhões também vê cavalos e porcos cruzá-lo sem aviso (FIG. 18). As fugas do trabalho de José Renato para lugares movimentados, como as feiras, motéis e a cidade dos romeiros, são sempre marcadas por uma desordem nos sons de fundo, mas sempre diferentes. Rezas, buzinas, cantos e risadas em uma situação e assobios, gritos e marteladas em outra. Mas é interessante perceber como as diferenças são patentes em imagens mais próximas, em closes ou planos-detulhe, evidenciando que o distanciamento nada tem a ver com afastamento físico, mas perceptivo.

Várias fotografias dos aspectos estruturais das rochas que José Renato estuda são mostradas em detalhes. Suas cores, traçados geométricos e texturas se distinguem substancialmente a cada imagem mostrada e, ainda assim, o geólogo só vê a repetição:

“Hora de tomar medidas das fraturas. Elas parecem que se repetem 38/85, 40/87, 43/83, 112/90, 110/88, 120/89. Exasperante. Essa repetição só confirma a monotonia da paisagem”. Na cidade dos romeiros, os sons ensurdecedores de buzinas aliados à cantoria e à risada de crianças são acrescidos de uma trilha de acordes tristes, enquanto as imagens de caminhões enfeitados e abarrotados de pessoas acenando para a câmera dão lugar a um close do rosto já enrugado de uma mulher que olha de forma inexpressiva para a câmera. À medida que as notas da música se sucedem, a mulher repentinamente sorri e procura esconder o rosto com vergonha. Sua boca aberta num sorriso deixa ver os poucos dentes (FIG. 19). Ela fecha a boca, mas os olhos continuam sorrindo, apertados.



Figura 19

O contraste entre o sorriso dos personagens e a impressão de tristeza que José Renato possui é frequente ao longo do filme. Seus comentários associam essa tristeza ao abandono, pessoal e do sertão, que sente e percebe. Observações como “nessa viagem só vejo solidão na minha frente” ou “se eu chego com essa flor, quem sabe volta a reinar a alegria lá em casa?” manifestam seu senso de abandono e de esperança de reatar o relacionamento que tivera. Ao alimentar a ilusão da restauração de seu casamento, José Renato se mostra resistente à mudança e confunde a causa de sua tristeza ao atribuí-la ora a seu término conjugal ora à monotonia do sertão: “É textura de veio de dobrado, hornblenda, é suíte xingó, é baião de dois, é feijão com cominho demais, é cuscuz com coentro, é tonalito, é carqueja, é ciperácea, é canal... Não, não é nada disso. Fico me enganando o tempo todo. A verdade é que eu não tô me aguentando”. Sua mudança, portanto, passa por deixar de olhar para dentro de si e se entregar à experiência da viagem. Essa entrega decorre de sua disposição em olhar para o sertão com outro ponto de vista, com o olhar estrangeiro, crítico. Os sintomas, assim, deixam de ser apenas incômodos para o protagonista para se tornarem conhecimento.

Dessa forma, José Renato pode ver a alegria do sertão estampada no sorriso da romeira e nos outros numerosos sorrisos que encontra pelo caminho. A imagem da menina à beira da estrada tem um desenvolvimento muito parecido com o da romeira, por exemplo. O plano em close começa com seu olhar direcionado para a câmera, com testa um pouco franzida, quase sem expressão. Ela desvia o olhar duas vezes e na terceira abre um sorriso e procura esconder o rosto. Só que dessa vez, ao invés de uma música triste, José Renato observa que seus olhos lembram os de sua galega, olhos cor de mel. A repetição que traz a diferença. A alegria que aparece em pequenos clarões, para usar a mesma metáfora de Didi-Huberman, também é reconhecida na sequência de cenas das garotas de programa, que se inicia com uma risada de fundo e a imagem de pés caminhando sobre sapatos de salto alto; nas cócegas recebidas por uma criança que gargalha deitada em cima do balcão de um restaurante; na primeira imagem de Paty, em que ela surge rindo em frente a um colchão de chita rosa e florido; nas risadas de fundo no circo; no sorriso do pipoqueiro que remexe as pipocas em seu carrinho; na imagem de Carlos e Selma, o casal de namorados filmados dentro de uma pequena bilheteria (FIG. 20). Todos os casos surgem como adversidade, seja contrariando a trilha musical tristonha, as imagens em câmera lenta e longas, ou os comentários de José Renato.



Figura 20

As canções de *Viajo porque preciso* também se inserem nesse movimento de aparição. Suas letras se relacionam com a história do protagonista, quer ilustrando seu estado de espírito quer o desafiando. “Morango do Nordeste” cumpre o primeiro papel ao refletir o apego de José Renato à sua esposa: “é somente ela que me satisfaz”. “O último desejo”, por sua vez, expressa o momento em que finalmente aceita o término de seu relacionamento. O segundo posicionamento é verificado em “Dois” e “Sonhos”. Em determinado momento da primeira música, Laírton dos Teclados canta em um volume mais alto: “de repente as coisas mudam de lugar e quem perdeu pode ganhar. Teu silêncio preso na minha garganta e o medo da verdade”. A letra serve como um aviso a

José Renato de que seu sofrimento não é eterno, basta enfrentá-lo. Mas o protagonista não ouve e muda de estação no rádio de seu veículo. Já “Sonhos” funciona, conforme mencionado, como uma síntese de sua jornada ao narrar o sentimento de um homem lembrando de um intenso romance que também teve seu fim. Em um pedaço da letra não mostrada no filme, o cantor Peninha anuncia: “amanhã será um novo dia, certamente eu vou ser mais feliz”. O trecho da canção é interrompido não por culpa de José Renato, como no exemplo anterior, mas por um corte da cena, o que deixa a incerteza se o protagonista ouviu ou não a música por inteiro. No entanto, a ideia de que é possível se recuperar de um amor acabado já é percebida no último verso reproduzido: “mas não tem revolta”. A interrupção nessa cena atinge o espectador mais do que o protagonista.

Os sintomas, coagentes da transformação de José Renato, também reconfiguram os espectadores que a eles oferecem sua atenção. Isso é possível porque a aparição das diferenças é ocasionada pelas fraturas expostas por causa da montagem. O espectador que é surpreendido pela montagem e realiza o distanciamento pode perceber não só as alterações sofridas por José Renato, como também construir novos significados e alterações em outros níveis,

porque o distanciamento cria intervalos ali onde não se via senão a unidade; porque a montagem cria novos agrupamentos entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como muito diferentes. Porque tudo isso acaba por desarticular nossa percepção habitual das relações entre as coisas ou as situações (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 64).

O espectador tem a possibilidade de relacionar as diferenças evidenciadas pela montagem além da ordem da narrativa. As relações podem ser estabelecidas com os estilos cinematográficos, com os ciclos pernambucanos de cinema ou com as perspectivas de sertão, entre outras “ordens de realidade”. O distanciamento emocional de José Renato com a viagem que faz pode ser explicado pela tendência observada nos filmes da retomada de representar o sertão como “memória afetiva”, em que o âmbito individual prevalece sobre o social ou o político, no sentido de que “não é mais o universal que se realiza no particular, mas o particular que, sem síntese definitiva, dissemina-se por toda parte” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130). O abandono amoroso

sofrido pelo protagonista projeta-se para o abandono social do sertão, é seu ponto de vista que determina, relativamente, o caráter do ambiente.

De outra perspectiva, a aura mítica que envolve as representações do sertão através da história, não só no cinema como também na literatura, pintura e em outras artes, é quebrada em defesa de uma percepção mais heterogênea. O lugar apartado dos grandes centros urbanos, com um ritmo singular, pode se relacionar a outros “Brasis” a partir de uma concepção mais neutra, despida de sua natureza simbólica de espaço de problemáticas. Mesmo as situações adversas do sertão podem construir relações positivas denotando um lugar de complexidades. A desordem negativa estimulada por sua aura mítica passa a ser uma desordem criativa.

A menção que José Renato faz dos equipamentos que carrega, em especial os de filmagem, pode também ser vista como uma homenagem ou mesmo a continuação de um hábito dos diretores pernambucanos de empregarem as câmeras Super 8 em seus filmes. A década de 1970 em Pernambuco testemunhou uma intensificação da produção cinematográfica local em virtude do desenvolvimento do formato Super 8 e de equipamentos portáteis de filmagem. Logo na década seguinte a produção novamente esfriou, marcando mais um ciclo no cinema do estado. O filme, ao usar desse formato anos depois, apesar de estar em desuso, claramente faz uma referência à história cinematográfica pernambucana, ainda mais quando se constata que Marcelo Gomes é um filho desse ciclo.

A construção dessas relações exige que os espectadores tenham conhecimento prévio de outros estilos cinematográficos, dos ciclos pernambucanos de cinema ou das representações do sertão nordestino anteriores a *Viajo porque preciso*. Dessa forma, eles têm a possibilidade de identificar as memórias desses elementos nas imagens do filme, desde que tenham um olhar crítico; o espectador mais passivo enxergará somente os clichês. Os clichês, para Deleuze (2013), são esquemas que ajudam o ser humano a suportar determinadas situações desagradáveis ou mesmo a aprovar outras belas demais. São esquemas que organizam situações estranhas quando não se sabe como enfrentá-las. Por isso,

como diz [Henri] Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos,

nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas (DELEUZE, 2013, p. 31).

As imagens são, assim, constantemente percebidas como clichês, seja porque o espectador não as vê por inteiro, seja porque elas mesmas estão inseridas em “encadeamentos sensorio-motores”, ou porque não há o interesse em fazê-las exibirem seus sintomas. Ao mesmo tempo, as imagens estão sempre procurando sair dessa condição, pois não se sabe até onde elas podem levar o espectador que as observa com um olhar distanciado. Essa oscilação traçada por Deleuze vai de encontro às propostas de conhecimento pela montagem descritas anteriormente. O espectador necessita agir para que as diferenças contidas nas imagens se tornem conhecidas, mas Deleuze ressalta que “uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações” (2013, p. 32) não são suficientes para estabelecer essa transformação. Ele adverte que

às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la ‘interessante’. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro (DELEUZE, 2013, p. 32).

Na descoberta de alguns sintomas expostos na montagem de *Viajo porque preciso* é possível notar os dois tipos de procedimento. Em um primeiro momento, a percepção do sertão no contexto do filme é guiada pelos comentários, resmungos e lembranças de José Renato, entendimento evidenciado pelo fato de as imagens serem colocadas como um registro seu. Logo, para que o espectador possa ver a imagem de maneira mais abrangente, é necessário deslocar a concepção do protagonista ou suprimi-la. Sem seus direcionamentos, as outras memórias presentes na imagem podem se utilizar dos espaços vazios deixados para fazerem suas aparições. O que até então eram detalhes, “restos”, ascendem ao primeiro plano e colocam-se frente a frente com o espectador que as observa. De outra maneira, o espectador também pode recuperar o que foi diminuído das imagens para acessar sua plenitude. As subtrações são feitas, por exemplo, para não comprometer a narrativa da história em determinadas ocasiões, não perturbarem sua continuidade. A associação de *Viajo porque preciso* com o Cinema

Novo, com o Movimento Super 8 de Pernambuco ou mesmo com as obras contemporâneas ao movimento da retomada no cinema brasileiro dão informações que, se não são essenciais para a compreensão da trajetória de José Renato, acrescentam outras camadas de memórias às imagens do filme.

Essa sedimentação de memórias sobre as imagens as identifica como arquivos desses tempos. A noção mais rudimentar de arquivo consiste em tratá-lo como “um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, fílmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado” (LINS, 2010, p. 91). Porém, o arquivo deve ser pensado além de seus aspectos materiais ou funcionais. Também pode ser considerado um “lugar de memória”, para utilizar de uma expressão do historiador francês Pierre Nora (1993). Esse conceito é tomado aqui em dois sentidos: o arquivo pode ser um lugar de memória uma vez que se configura em um espaço onde a história pode ser acessada e reconstituída, e também na medida em que é imbuído de uma intenção memorialista. Essa intenção é denominada por Nora “vontade de memória” e refere-se à disposição do observador em buscar o arquivo como rememoração.

Em todo o processo de produção de *Viajo porque preciso* encontra-se essa vontade de memória. A começar pelo propósito de descoberta do sertão que envolveu sua filmagem, em 1999. Uma das motivações para a viagem de Aïnouz e Gomes pelo sertão pode ser tomada como um reconhecimento das memórias e conversas de família sobre a região. Já ao fim do processo, as críticas ao filme ressaltam seu lado documental, de maneira que impõem às suas imagens a condição de documentos daquele tempo. As imagens do filme, portanto, também se constituem acesso ao sertão nordestino referente ao fim do século XX, primeiro sentido tomado da expressão “lugar de memória”. Porém, a memória não se define como uma porta de entrada para um passado intacto e definitivo. O acesso permitido pelas imagens de *Viajo porque preciso* não é ao sertão nordestino como um todo, mas a uma concepção de sertão, pois

a memória não se restringe a uma versão única e linear sobre os fatos, e sim possui um caráter múltiplo, difuso, caótico, em que se ramifica e se desdobra de uma maneira magmática, a partir de uma interconexão de múltiplos planos temporais, que inclusive podem contradizer-se um com o outro (HUR, 2013, p. 181).

Para entender melhor esse caráter heterogêneo da memória, Didi-Huberman toma emprestada a metáfora de Benjamin em que a busca pela memória é comparada ao ato de escavação. Escavar um buraco demanda planejamento, mas, ainda assim, é necessário ter cautela ao bater com a enxada e também é imprescindível tatear no escuro da terra. Dessa forma, ao trazer seu objeto de pesquisa à superfície, o escavador também pode encontrar respostas em outras instâncias, como o solo revirado, o buraco ou mesmo em seu ato de escavação. Em outras palavras, o espectador que, ao assistir *Viajo porque preciso*, encontra somente um retrato do sertão nordestino do final do século XX é um espectador passivo. Por não dar atenção às sobras das imagens reviradas, tal qual um solo escavado, ele deixa de apreender a memória do sertão em sua maior riqueza: suas relações. Didi-Huberman (2015) ainda cita outros espaços de relações possíveis dessa metáfora:

A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual (p. 122-123).

Quando escreve que a memória também está no “próprio presente do arqueólogo”, Didi-Huberman apresenta outra propriedade fundamental da memória: a simultaneidade dos tempos passado e presente. Isso acontece na medida em que a operação de rememoração, ainda que direcione sua busca ao passado, só pode ser efetuada a partir do presente. Este tem influência sobre a escavação do passado e a recíproca também é válida. Ou seja, o trabalho de escavação, para preservar a metáfora de Benjamin e Didi-Huberman, alcança diferentes resultados de acordo com o tipo de ferramenta empregada. Dessa maneira, o argumento de que cada espectador vê um filme diferente é esclarecido ao considerar que cada espectador/escavador tem suas “técnicas”, suas “ferramentas” e suas “memórias”. O presente, portanto, é mais um elemento no emaranhado de relações que compõem a memória.

É por ser atravessada por inúmeros movimentos que a memória não se configura como acesso a um passado nítido e concluído. Este não se revela de forma clara porque as memórias são heterogêneas e inseparáveis e, além disso, também não é definitivo

porque está sempre mudando em razão de outras memórias que entram em relação com as já assimiladas ou por causa de memórias que se apagam pelo percurso. As memórias são como as cinzas de um incêndio, como descrito anteriormente. São restos que sobreviveram a um acidente e aglutinam restos de outros incêndios. As imagens de *Viajo porque preciso*, por se constituírem arquivos das memórias do sertão nordestino, da viagem dos diretores, do estilo cinematográfico da retomada e de outras memórias, só podem ser tomadas a partir de seus restos. Em síntese, o arquivo preserva restos de memórias e determina o que pode ser dito ou não dessas memórias, conforme argumenta Michel Foucault:

O arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2004. p. 147).

Por ser constituído de relações, o arquivo é apreendido de formas diferentes conforme o uso que se faz de suas “coisas ditas”, isto é, seus enunciados. Por essa razão, Didi-Huberman afirma que as imagens de arquivo devem ser trabalhadas na montagem a fim de ganharem sentido. Toda montagem desmonta o arquivo para remontá-lo de acordo com novos enunciados. As imagens, assim, ganham sobrevida a cada vez que o processo é feito e, no entanto, não sobrevivem sem se modificar. Cada desmontagem e posterior remontagem adquire novos significados não só por suas distintas organizações, como também pela “maturação póstuma” de suas imagens. Essa expressão é utilizada por Benjamin em “A tarefa do tradutor” para justificar o caráter provisório das traduções:

Existe uma maturação póstuma mesmo das palavras que já se fixaram: o que à época do autor pode ter obedecido a uma

tendência e sua linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se; tendências implícitas podem surgir como novas da forma criada. Aquilo que antes era novo, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico (2013, p. 108).

Benjamin quer, com isso, ressaltar que os sentidos das palavras se modificam na mesma proporção que se desenvolvem a cultura em que foi produzida a obra original e aquela em que foi feita a tradução. Logo, toda tradução é passageira. Por outro lado, as traduções prolongam a vida das obras das quais procedem, assim como também o fazem as críticas e resenhas. Este trabalho, portanto, também representa uma sobrevida de *Viajo porque preciso*.

De outro ponto de vista, as imagens de *Viajo porque preciso* também são uma sobrevida para aquelas utilizadas em *Sertão de acrílico*. É nesse sentido que o longa-metragem de ficção foi descrito, ainda no primeiro capítulo, como a posteridade do documentário. O livro *Viajo porque preciso* pode, igualmente, ser definido por essa condição. As imagens, ligação entre as três obras, sobrevivem a cada nova montagem, mas sempre transformadas e renovadas.

Apesar de possuir a temática do abandono e algumas imagens em comum com o filme e o livro, *Sertão de acrílico* se aproveita desses elementos para construir uma narrativa diferente. Sem uma voz que guie as imagens e marcado pelos sons ambientes e pela trilha sonora praticamente incessante, o documentário se distingue por ser mais sensorial e menos informativo do que as obras que o sucedem. A imagem do cartaz com os dizeres *Viajo porque preciso, volto porque te amo* já estava em *Sertão de acrílico*, como várias outras. Ela dura pouco mais de dois segundos e se insere em uma sequência de fotografias que mostra estabelecimentos comerciais à beira da estrada. Logo depois uma parede de cor azul toma a tela e o nome do filme aparece com fontes tipográficas diferentes para cada palavra. O cartaz não tem um significado evidente, tampouco é mencionado em cenas subsequentes, restando ao espectador determinar um sentido para sua aparição. Já em *Viajo porque preciso* a imagem do cartaz dura, para efeito de comparação, doze segundos e é, como já analisado, largamente influente no desenrolar do filme. Outras imagens também são reconfiguradas na remontagem e ganham novas interpretações e novos graus de relevância para a narrativa. São, portanto, obras singulares, mas que podem ser lidas a partir do conceito de sobrevida de Benjamin.

Benjamin entende que a distinção entre uma obra e sua tradução pode ser vista mesmo em suas intenções. A tradução, para o filósofo alemão, é uma forma própria e, por conseguinte, a tarefa do tradutor também tem sua propriedade: “consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” (2013, p. 112). A intenção da tradução pode ser descrita também como um esforço para encontrar uma reconciliação, uma coincidência entre a língua da obra original e a da tradução. Ou seja, elas se diferenciam porque “a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. Pois é o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, que acompanha o seu trabalho” (BENJAMIN, 2013, p. 112).

De outra maneira, o livro compartilha a narrativa de *Viajo porque preciso*, sendo, inclusive, homônimo ao filme. *Viajo porque preciso*, o livro, é um híbrido entre literatura e fotolivro, apoderando-se de atributos das duas vertentes impressas. Com imagens e história semelhante, o livro faz com que as imagens sobrevivam no papel. Não é uma reprodução. Para Benjamin, “a exigência de literalidade não pode ser derivada do interesse na manutenção do sentido. A esta última serve muito mais (...) a indisciplinada liberdade dos maus tradutores” (2013, p. 114). O livro não procura reproduzir a forma do filme, posto que o processo cognitivo de compreensão da narrativa se dá de maneiras distintas entre as obras, o que impossibilita a fidelidade à forma original. Já em relação ao sentido, as produções guardam enormes similitudes. Livro e filme contam a história de superação de José Renato, um geólogo em viagem pelo sertão nordestino, abandonado pela esposa. É necessário, desse modo, avaliar se as “liberdades” tomadas na construção do livro são cometidas em benefício da manutenção do sentido.

Essas mudanças começam pela remoção de alguns elementos. Em relação à parte sonora, somente alguns trechos de músicas são mantidos, mas tem conotação muito diferente por serem lidos e não ouvidos. Quanto às imagens, muitas são suprimidas pela impossibilidade física de se reproduzirem todos os fotogramas do filme no papel e outras tantas são eliminadas no processo de montagem, notadamente as que mostram rostos de pessoas (somente Paty e a menina à beira da estrada são mantidas).

Outra mudança está na diagramação das imagens e textos restantes. A escolha da disposição dos fotogramas e textos nas páginas constrói outros sentidos e interpretações. Por exemplo, os textos ditos por José Renato são separados em blocos, linhas e páginas diferentes, o que confere maior importância à determinada frase, ou então algumas

imagens são sobrepostas parcial ou totalmente, como o caso da fotografia das pernas e pés das filhas de seu Manoel Constantino, mesclada a uma imagem da paisagem seca do sertão (FIG. 21).

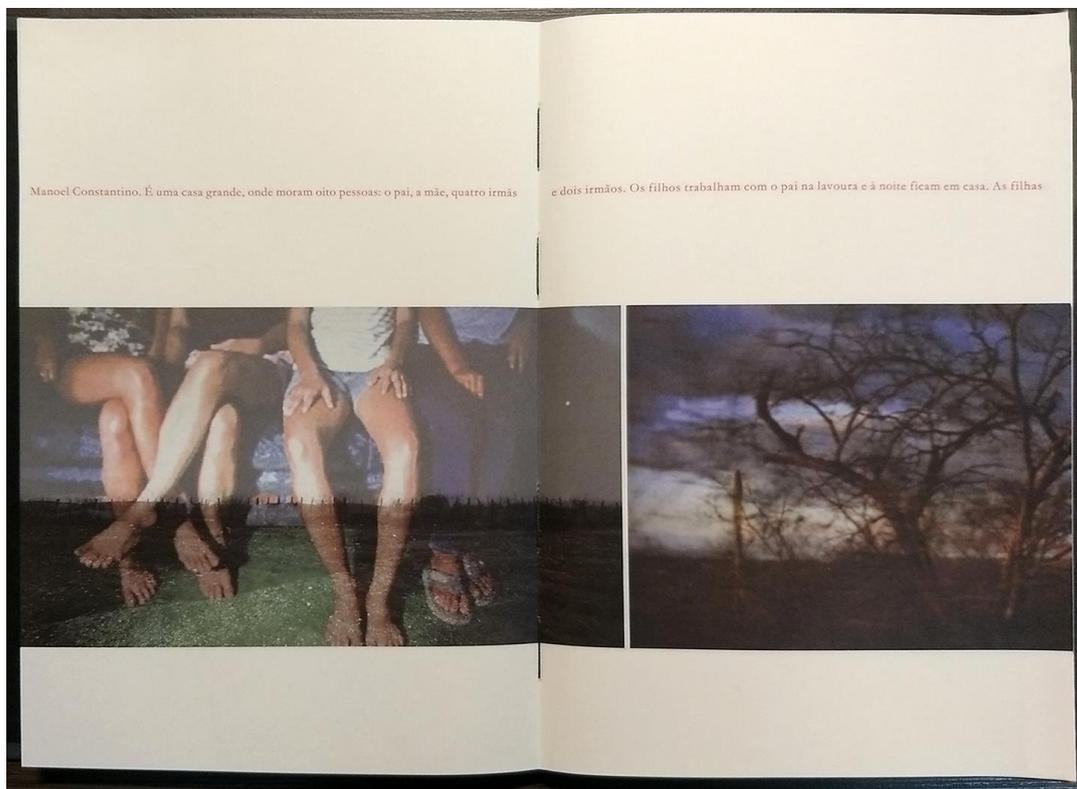


Figura 21

Por fim, as mudanças mais drásticas são os acréscimos feitos à história. Às imagens e textos ditos por José Renato são adicionados desenhos, que por vezes se mesclam às imagens, e novos textos, organizados em páginas de tamanho menor, sempre prateadas e em outro papel. Os textos suplementares têm teor bem diverso, desde letras de músicas a registros científicos de observações de rochas e do solo. Os desenhos são feitos ora sobre os fotogramas, ora sobre espaços vazios das páginas, ora sobre as páginas prateadas. Geralmente, eles ilustram reflexões de José Renato, como no momento em que estuda a possibilidade de um desvio do canal com a intenção de evitar a implosão de um morro e a imagem do referido morro é sobreposta por um desenho de uma explosão (FIG. 22). Em outro momento, o desenho amplia os comentários do protagonista: ao descrever um sonho que teve, em que um médico abria sua cabeça com um bisturi e de dentro dela saía sua galega, uma série de desenhos ilustra o procedimento em detalhes não narrados por José Renato (FIG. 23).

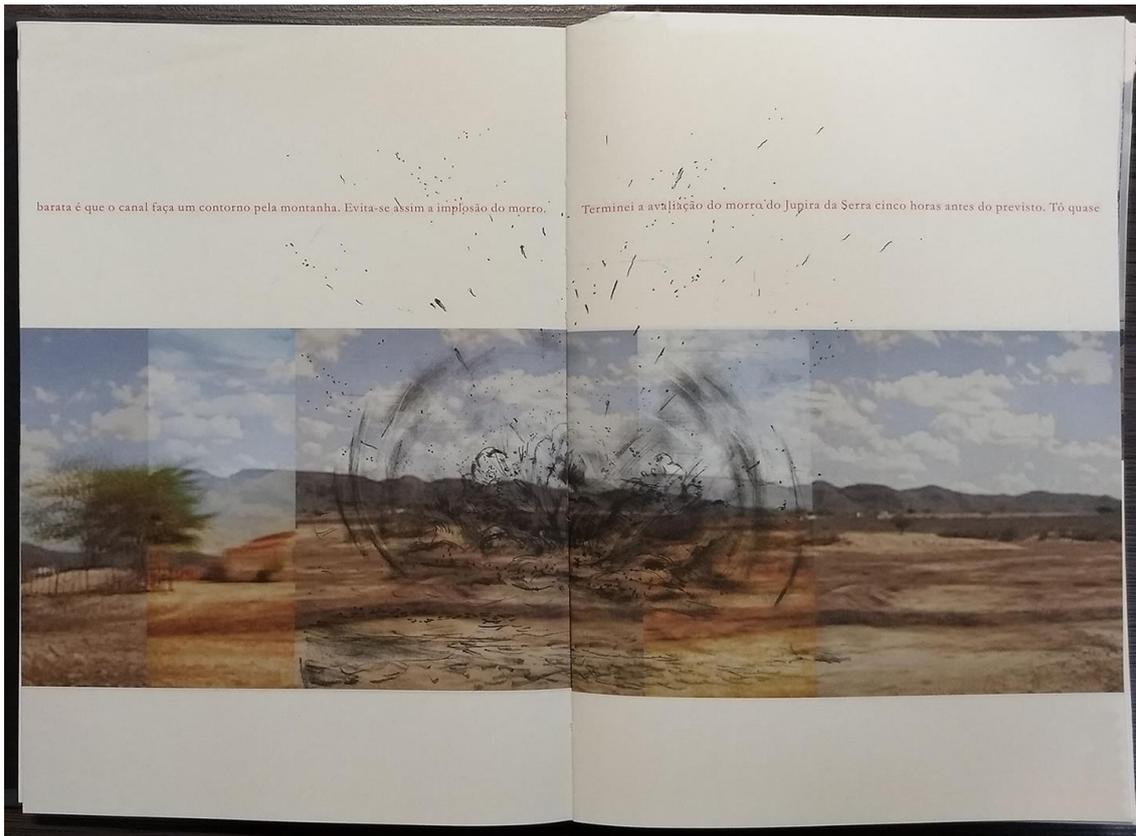


Figura 22

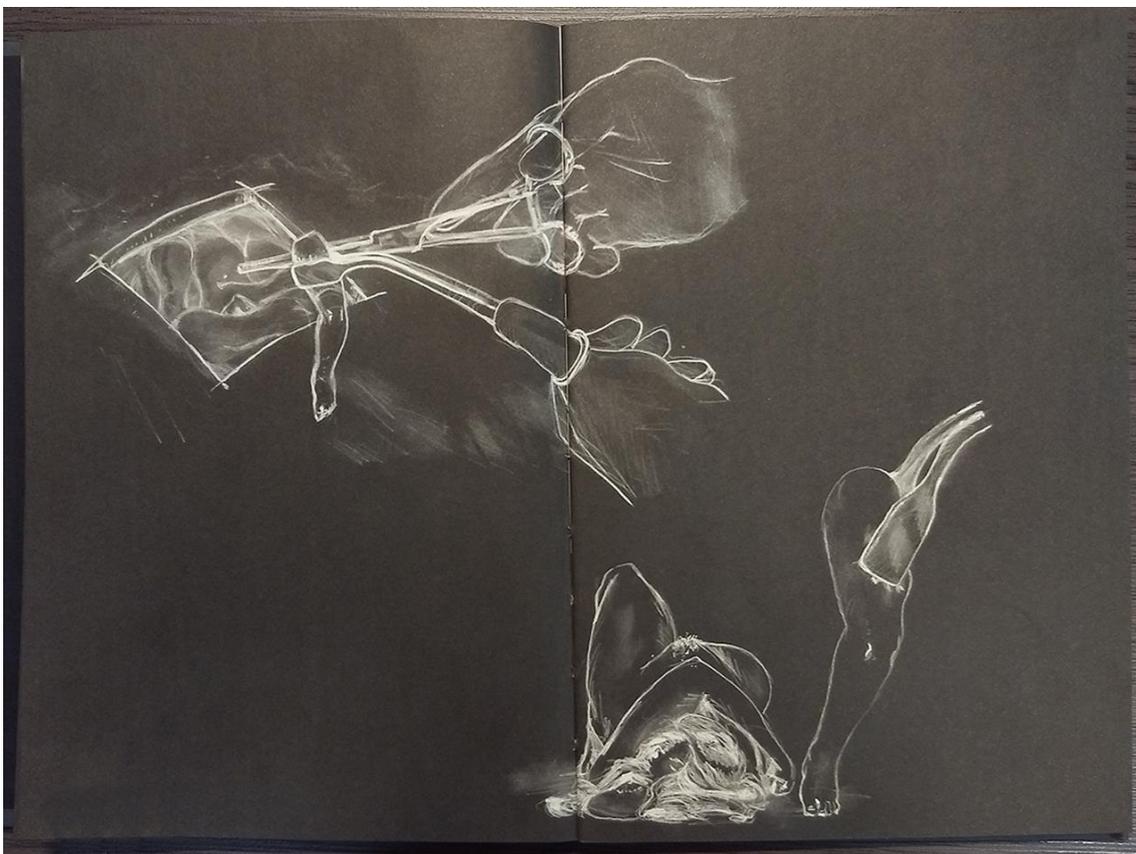


Figura 23

A inserção de novos elementos na narrativa é o ponto mais facilmente notável de um processo compartilhado também pela supressão e modificação de elementos existentes na obra original: a renovação do sentido. Isso se dá porque as adições, as remoções e as modificações das imagens e dos textos no livro nada mais são do que uma remontagem do filme *Viajo porque preciso*. A partir da observação da maneira como as “liberdades” tomadas na construção do livro foram feitas, é possível afirmar que ele é uma obra original e singular. As modificações, de maneira geral, são feitas tanto para originar uma nova forma quanto dar novos sentidos à história original. Exemplo mais explícito está na ficha técnica do livro, em que se pode ler “livremente inspirado na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha”. A montagem do livro *Viajo porque preciso* estabelece uma relação clara, para o leitor, com o livro publicado em 1902 no Brasil. Por mais que o filme também possa suscitar essa comparação, o livro opta por declarar abertamente sua relação, o que faz toda diferença.

Da constatação da originalidade do livro decorre sua pretensão à “pervivência”, expressão proposta pelo poeta Haroldo de Campos em sua tradução de *A tarefa do tradutor* e que significa o “continuar a viver” das obras. Como as obras de arte originais, o livro também perdura, sobrevive porque se transforma e se renova. As traduções, por sua vez, são passageiras porque são objetos transformadores e não transformados. São o que conferem uma sobrevida, ainda que menor, à obra da qual derivam e não almejam, elas próprias, sobreviver, de acordo com Benjamin. Investigada sua singularidade frente às outras produções de Aïnouz e Gomes, a intenção aqui não é examinar profundamente o livro. As considerações apresentadas são relevantes para ressaltar as questões da posteridade das obras e a conseqüente renovação delas.

É possível estender essa pretensão de “pervivência” para as imagens dos três trabalhos de Aïnouz e Gomes apontados aqui. São imagens sobreviventes em razão de sua capacidade de renovação provocada pelas muitas montagens a que são submetidas. Só perduram na medida em que atingem novas perspectivas, novos significados em contato com outros elementos e tempos. Conceber novos significados para as imagens significa fazê-las andar em outras direções, constituir relações até então impensadas com outras imagens. Assim, elas podem produzir interações originais, ou melhor, produzir o futuro. É essa vinculação que Didi-Huberman faz quando afirma que estar diante de uma imagem é também estar diante do tempo. A princípio, pela reconfiguração mútua que passado e presente sofrem ao serem relacionados, como

exemplificado pelo seu encontro com o afresco de Fra Angelico, mas também em outra instância, a de que

diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Ademais, como estudado, essas imagens podem ser tomadas como arquivos que preservam em si muitas memórias. Essas memórias compartilham o caráter sobrevivente e mutante das imagens, pois também podem ser consideradas a partir de suas fissuras, seus intervalos e, assim, transfiguradas quando remontadas. Ou seja, as memórias também são criadoras de futuro na medida em que estabelecem novas configurações entre passado e presente, isto é, na medida em que os remontam, pois “a memória é montadora por excelência: organiza elementos heterogêneos (‘detalhes’), escava fendas na continuidade da história (‘intervalos’), para criar circulações entre tudo isso” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 419). Dessa forma, a cada remontagem das imagens feitas na viagem de Aïnouz e Gomes pelo sertão nordestino, em 1999, as imagens e as memórias nelas contidas se modificam, se atualizam.

Apesar de esse processo de renovação das memórias poder ser observado nas três obras, é em *Viajo porque preciso* que ele se faz ainda mais significativo. Sua relevância se deve à característica fabuladora do filme, pois quando o espectador não mais é capaz de discernir o “real” do “irreal”, ele não pode determinar o que é verdadeiro. A ambiguidade que as imagens mantêm na relação com a “realidade” e a ficção em *Viajo porque preciso*, associada à sua potência criadora, faz com que o filme consiga elevar “falsas” memórias à condição de verdade. Uma vez que o espectador e a crítica entendem que as imagens são documentais, que as memórias ali identificadas são “reais”, a remontagem, ao gerar novos sentidos para as imagens, também produz novas percepções da “realidade”. A universalidade das memórias do sertão passa a compreender também aquelas produzidas pelo filme. Por seu caráter fabulador, é possível estabelecer que, mais do que utilizar do reconhecimento de suas imagens como documentais para construir sua autenticidade, *Viajo porque preciso* o faz para construir

um futuro possível, porque “se a função fabuladora falsifica a memória é porque justamente ela não é uma faculdade voltada para o passado, para a conservação do passado; mas uma faculdade voltada para o futuro, para a criação de novas e potentes imagens sem as quais o presente não passa” (PIMENTEL, 2010, p. 135). A verdade buscada pelo filme não consiste em um modelo de verdade absoluta, mas apenas sua própria verdade. Assim, o sertão nordestino atrasado, seco, violento, oprimido e sem perspectiva retratado na cinematografia brasileira passa a ser cenário e personagem ativo de uma história de superação, de reconstrução e redenção que, eventualmente, pode se tornar memória fora das telas e das salas de cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 24

Um plano curto de um caminhão, enfeitado de fitas e flores e abarrotado de gente, que se movimenta da esquerda para a direita da imagem, enquanto a câmera, num *contra-plongée*, mostra as pessoas amontoadas sobre a caçamba (FIG. 24). Em *Sertão de acrílico*, o plano abre a sequência da cidade dos romeiros. No campo sonoro, rezas e palmas se juntam a uma voz que clama: “Viva Nossa Senhora! Viva meu Padim Ciço! Viva os romeiros de Alagoas!”. A imagem dá lugar a outros caminhões, também carregados de peregrinos, ao mesmo tempo em que alguns acordes de violão interrompem o vozerio. Depois uma canção em árabe, de forma intervalada, se sobrepõe às buzinas, orações, foguetórios e agradecimentos até o fim da sequência de quase cinco minutos de duração.

No filme *Viajo porque preciso*, o plano se encontra incorporado à sequência da cidade dos romeiros. É precedido por imagens dos caminhões apinhados de peregrinos e que vêm e vão pelas laterais da tela. Os sons de buzinas variadas são ensurdecadores. O plano supracitado é exibido de forma mais acelerada do que em *Sertão de Acrílico* e é acompanhado de assobios e gritos de crianças. Ao tumulto sonoro é adicionada uma melodia triste que serve como trilha de fundo. A sequência, do mesmo modo, dura quase cinco minutos.

Já no livro *Viajo porque preciso*, o fotograma do plano, limitado à parte superior da página, é justaposto por uma fotografia de um amontoado de pessoas. Na parte inferior, os dizeres de José Renato: “Vou pedir ao padre Cícero pra proteger meu casamento. Tá todo mundo procurando milagre, inclusive eu. Mais um dia que se acaba. Pelo menos esse foi cheio de gente”. O fotograma é antecedido por uma imagem de uma plantação de palmas, uma espécie de cacto, e trespassa para a próxima página dando lugar a duas imagens sobrepostas: a primeira mostra as barracas dos romeiros com o Santuário Basílica de Nossa Senhora das Dores ao fundo enquanto na segunda uma multidão em procissão segura a corda de sisal que a separa do andar. A sequência da cidade dos romeiros tem a extensão de seis páginas.

Uma mesma imagem, três situações diferentes. A possibilidade de uso das imagens em contextos diversos e o alcance de significados também diversos a partir disso são o motivo principal que orientou essa pesquisa. Como imagens idênticas podem formar histórias diferentes? E se as histórias podem mudar, as imagens também o fazem? A resposta para essas duas perguntas encontra-se no caráter lacunar da imagem analisado por Didi-Huberman em seus estudos sobre as obras de outros autores, como Benjamin, Warburg, Brecht e Deleuze.

Deleuze, em seu livro *A imagem-tempo* (2013), diz que a imagem nunca é percebida por completo, sempre há mais coisas a serem vistas. O plano do caminhão, por exemplo, muda a cada obra de Aïnouz e Gomes porque é percebido de maneiras diferentes. Essa percepção deriva das relações que o plano estabelece em cada obra com outros elementos fílmicos, temas e tempos. As relações podem ser observadas desde o encadeamento e as sobreposições com outras imagens até a associação estabelecida com os sons, o ritmo e a velocidade. Enquanto nos filmes o plano compõe uma sequência de imagens de caminhões carregados de pessoas, no livro ele se interliga a fotografias de uma plantação de palmas e ao cenário da cidade dos romeiros. A comparação dos peregrinos com as plantas cactáceas é nítida no livro e parte da disposição das imagens, que são as únicas fotografias desse trecho em preto e branco. Já nos filmes essa comparação é impossível, dado que essas imagens sequer são inseridas nas películas. O fotograma do caminhão ainda aparece no livro justaposto a outra fotografia em tons de vermelhoe que mostra a multidão de romeiros, processo que não ocorre nos filmes, em que o plano dá lugar a outra imagem por meio de um corte seco.

Por outro lado, o plano se difere entre os filmes por sua velocidade (é desacelerado em *Sertão de acrílico*) e pelas ligações que estabelece com os sons: rezas e

música árabe de um lado, gritos, buzinas e música triste de outro. A trilha aqui é o ponto mais evidente de mudança na percepção do plano. Em *Viajo porque preciso* uma música triste faz mais sentido do que a canção árabe pelo momento vivido pelo protagonista. Essa interpretação coloca em jogo a instância narrativa de cada obra, assim como é possível incluir nessa relação outras muitas instâncias, como o tempo em que o filme é exibido, quem é o espectador que assiste ou quais foram as influências na construção da história.

Esse conjunto de relações pode ser chamado de montagem. O termo é de extrema importância no campo cinematográfico, mas para dar conta dessas inúmeras instâncias, que não necessariamente se adequam ao cinema, foi necessário tomá-lo de maneira mais abrangente. A montagem como conhecimento, analisada por Didi-Huberman (2015), é aquela que possibilita a percepção de aspectos até então ignorados da imagem, de acordo com a afirmação de Deleuze citada anteriormente. Como foi discutido, a montagem constrói essas oportunidades ao remontar a imagem em outros contextos, agrupando-a a elementos diferentes e possibilitando o aparecimento de significados diferentes atribuídos a ela. São as relações que a imagem estabelece que determinam quais de seus aspectos serão percebidos e ressaltados. Dessa forma, uma mesma imagem pode ser utilizada na construção de histórias diferentes.

Por outro lado, a percepção de diferentes aspectos da imagem não a transforma completamente. Nas três obras o plano do caminhão mantém certas particularidades, notadamente nos temas relacionados à religiosidade, ao sertão e à viagem. Não é por acaso que a imagem em questão é sempre aproveitada em meio a uma sequência sobre a cidade dos romeiros. A imagem não é uma folha em branco, passível de imposição de qualquer tipo de sentido ou utilizada de qualquer maneira. A imagem guarda algo de próprio porque é feita das cinzas, dos restos do incêndio do qual se origina. De outra maneira, a imagem não é imutável, pois pode perder algumas cinzas pelo caminho, destruídas ou esquecidas, assim como pode aglutinar outras em contato com novas e diferentes imagens e tempos. Portanto, as imagens sobrevivem a partir do estabelecimento de novas relações e percepções.

É nesse sentido que o caráter lacunar das imagens é entendido: por nunca serem percebidas em sua totalidade e por estarem em um devir constante. Essa “pervivência” das imagens explica também uma outra relação presente nas obras de Aïnouz e Gomes: seu reconhecimento como documentário ou ficção. É por esse motivo que o filme *Viajo*

porque preciso é o objeto de estudo, porque dentre as três obras é a que problematiza com maior repercussão o conflito entre documentário e ficção.

A discussão começa no momento da filmagem, feita praticamente sem roteiro e tendo como guia apenas o mote das feiras do sertão nordestino. Além disso, outros fatores reforçam o entendimento de que as imagens são reconhecidamente documentais: *Sertão de acrílico* é classificado como um documentário; a crítica especializada ressalta a impressão documental das imagens em *Viajo porque preciso* -“Por mais que contribua para erguer a trama, o material capturado, visto na tela, nesse produto final chamado *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, possui um efeito de ‘real’, de exposição direta, em nada se parecendo com uma encenação” (LIMA, 2009) –; e o prefácio de Danilo Santos de Miranda no livro também menciona essa dualidade – “Com imagens captadas antes que se estabelecesse a trama, o filme mescla documentário e ficção, explorando a monotonia colorida das pedras a compor a paisagem e a solidão experimentada na dimensão espaço-temporal do sertão, a cercar quase todos” (2015, p. 18).

O filme *Viajo porque preciso* é declaradamente uma ficção. No entanto, ele não nega a relação das imagens com a “realidade” que registram. Ao contrário, ele se aproveita dessa relação na construção da autenticidade de sua história. Usa do reconhecimento documental das imagens para elevar sua história à condição de verdade, ou seja, fabula. Como se argumentou, a fabulação é uma função organizada por Deleuze (2013) a partir de um conceito de Henri Bergson e que diz respeito à capacidade de se fazer do falso o verdadeiro. Mais do que isso, a fabulação é criadora: pela potência do falso, ela constrói mundos vivíveis. Essa construção também é possibilitada pelo caráter lacunar da imagem, já que o filme fabulador cria sua verdade, que é apenas uma verdade e não algo absoluto, utilizando-se dos intervalos da imagem. A imagem, nesse sentido, deixa ver todo seu potencial e deve “ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

Com base nesse reconhecimento documental das imagens e no seu poder de fazer emergir as memórias do sertão é que elas foram também identificadas como arquivos, conforme estabelecido por Foucault (2004). O arquivo é o que preserva, por controlar o que pode ser dito ou não, e o que veicula as memórias, por colocá-las em relação com outros discursos. A memória, tal qual a imagem, é mutante, sobrevive e

também se dá por lacunas, por restos. Assim, também as memórias são objeto de fabulação em *Viajo porque preciso* e são transformadas para acomodar as criações dos diretores em sua “pervivência”. O percurso para que esse processo venha a se realizar foi descrito nos capítulos deste trabalho.

No primeiro capítulo procurou-se verificar como os teóricos do cinema estabelecem a viabilidade de distinção entre o filme documentário e o de ficção. Partindo do princípio de que os filmes são discriminados em categorias e que, dessa forma, há elementos que os diferenciam, a investigação da especificidade do cinema documental se debruçou sobre possíveis características singulares a esse “gênero”. O processo de produção dos filmes foi descrito com o propósito de identificar em que *Sertão de acrílico* e *Viajo porque preciso* se assemelham e se distinguem, de forma que sejam classificados de maneiras diferentes. Eles foram analisados com base nas classificações de documentários elaboradas por Bill Nichols (2016). O estudo dos modos foi válido na medida em que revelou que mesmo dentro do “gênero” documentário existe uma fluidez nos limites de suas subdivisões. A dificuldade em se posicionar qualquer filme exclusivamente em um ou outro modo documental é superada em favor de uma classificação em escala, em que um filme é, no máximo, mais próximo a um modo em particular, sem deixar de possuir características referentes aos outros.

Ainda na busca de uma definição da especificidade do cinema documental, outras abordagens foram consideradas. A origem do termo documentário traz à tona a valorização da função criadora do documentarista, o que evidencia que mesmo as imagens documentais sofrem manipulações de seus realizadores. Já Fernão Pessoa Ramos (2011) demonstra, por meio da análise de diferentes concepções de narrativa no cinema, a necessidade da discussão sobre a diferenciação dos documentários. Essas abordagens se complementam enriquecendo o debate, uma vez que se intercalam e se confrontam em muitos pontos. A comparação de *Sertão de acrílico* e *Viajo porque preciso* se deu, por fim, pela tentativa de Guy Gauthier (2011) e Nichols de estipular em que características os documentários podem ser diferenciados das ficções. Enquanto Gauthier opta por uma análise voltada para os processos fílmicos, os quais ele denomina de “cadeia documental”, Nichols elege a convergência dos elementos fundamentais dos documentários em um determinado momento histórico como base para sua pesquisa. Em ambos os casos, é pela imagem que a distinção de *Sertão de acrílico* para *Viajo porque preciso* deve ser feita, pois é o elemento que partilham e, ainda assim, são classificados de formas diferentes.

Ramos e Gauthier propõem a singularidade da imagem documental baseada em uma intensidade própria ao “real” inexistente na imagem ficcional. Porém, Gauthier acrescenta que essa intensidade deve ser legitimada pelo espectador, ou seja, o público cumpre um papel no reconhecimento dessa intensidade ou do caráter documental da imagem. O reconhecimento é necessário porque, de acordo com Didi-Huberman, assim como “não há imagem sem imaginação” (2012, p. 208), também não há uma desconexão completa da realidade. Portanto, cabe ao espectador aceitar sua parte no contrato estabelecido entre realizadores, atores e outros envolvidos na produção dos filmes em estabelecer a especificidade documental de uma imagem. O entendimento sobre a classificação de *Sertão de acrílico* e *Viajo porque preciso* como documentário e ficção, respectivamente, deve-se a uma construção contratual que tem seu ponto mais evidente nas críticas da imprensa especializada.

No segundo capítulo, a investigação se debruçou sobre *Viajo porque preciso*. Com base na análise de algumas cenas, em artigos publicados sobre o filme e o aporte teórico de Deleuze e Didi-Huberman, este trabalho procurou demonstrar como as imagens foram utilizadas na construção da narrativa da recuperação amorosa do viajante José Renato. A comparação entre o que é mostrado pelas imagens e o que é dito pelo narrador, pelos efeitos sonoros e trilhas revela, em um primeiro momento, a tentativa de José Renato de impor sua visão sobre o que registra. O protagonista procura ordenar as imagens de acordo com o que pensa e o faz por meio de comentários objetivos (descrevendo aspectos geográficos e sociais da região), de reclamações (resultado da monotonia da paisagem, do clima e da solidão) e do estabelecimento de relações entre o que vê e sente ao longo da viagem com a separação conjugal recente. Em uma segunda etapa, José Renato, tomado pelo sofrimento, se entrega à viagem como tentativa de se afastar das lembranças da ex-mulher. Procura prazer com as garotas de programa e passa a delirar, até que reencontra sua racionalidade na aceitação do término de seu casamento. A partir desse momento pode, portanto, se abrir para novas experiências.

Pelas relações estabelecidas entre as imagens e a narrativa, o campo sonoro do filme ou mesmo outras imagens, é possível perceber seus intervalos, suas lacunas. Os intervalos sobrevêm mediante a repetição. Enquanto José Renato prefere dedicar sua atenção à monotonia e à solidão, não consegue ver que as imagens não se resumem a isso. No entanto, é pela reiteração dessa percepção que o protagonista é, enfim, afetado pelas outras faces das imagens que ainda não havia considerado. Isso acontece porque, conforme Deleuze (2003), a repetição sempre está acompanhada da diferença e é pela

repetição que a diferença pode se tornar atual. A diferença presente nas imagens é o que ocasiona a redenção de José Renato, na medida em que ele se deixa contaminar por ela. É nesse sentido que o filme faz uso da fabulação: quando se aproveita do que a imagem traz consigo para criar a história de superação de um geólogo viajante.

O filme se aproveita do reconhecimento da conexão que as imagens possuem com a “realidade” na criação de sua autenticidade. Isso não quer dizer que os diretores procuram conectar sua criação à “realidade”, fazer dele um documentário, senão que procuram tornar seu filme verdadeiro para o público. Todo filme busca a autenticidade, independente do “gênero”, quer dizer, todo filme espera que o espectador acredite nele. *Viajo porque preciso* produz sua própria verdade, que não é uma verdade absoluta, um modelo a ser seguido, mas sim apenas uma verdade. No terceiro e último capítulo procurou-se desvendar as transformações sofridas pelo protagonista por meio da ideia de montagem como método de conhecimento. A montagem é analisada não como técnica específica do cinema e nem a partir das “ideologias” pertinentes à sétima arte, mas como um processo que procura expor os intervalos, as fraturas das imagens para dar aos seus “sintomas” a oportunidade de se atualizarem e se transformarem em conhecimento. Dessa maneira, a montagem é equiparada ao distanciamento proposto por Bertolt Brecht e analisado por Didi-Huberman, em que se salienta a necessidade de distância da obra para vê-la por completo. Porém, isso não significa ver a obra como uma unidade. O distanciamento tem o objetivo de desmontar a obra, observá-la em todos seus intervalos, para em seguida remontá-la, vê-la em toda sua plenitude. O distanciamento, em vista disso, pode ser identificado como um olhar crítico que exige a atividade do espectador da obra. A montagem revela os sintomas da imagem, mas somente o espectador pode convertê-los em conhecimento, assim como José Renato precisou se entregar à viagem, deixar que ela o afetasse, para ser transformado.

Do mesmo modo que os sintomas da imagem são expostos pela montagem, também assim é feito com os sintomas das memórias associadas a essas imagens. Por serem um lugar de preservação e veiculação de memórias, as imagens podem ser consideradas como arquivos, como lugares de memórias. O mesmo processo de distanciamento se aplica a esses arquivos e, portanto, as memórias também são passíveis de transformações ao serem colocadas em relação com outras memórias. A cada remontagem elas ganham sobrevida. Esse processo foi comparado ao ato de tradução, elaborado por Walter Benjamin (2013), no sentido de que toda tradução é um prolongamento da vida da obra original. Os filmes *Sertão de acrílico* e *Viajo porque*

preciso e o livro *Viajo porque preciso* também podem ser considerados prolongações uns dos outros e as memórias, por conseguinte, também são prolongadas, junto às imagens, pelas três obras. Não sobrevivem, no entanto, sem se modificarem e, ao fazê-lo, produzem novas histórias, novos caminhos. Assim, elas podem constituir interações originais, isto é, produzir o futuro.

Este estudo sobre a possibilidade de uso das imagens feitas pelos cineastas Aïnouz e Gomes em três obras que se diferem não só por seu conteúdo como pelo formato, no caso do filme e do livro, levou à conclusão de que, por nunca serem percebidas por inteiro, as imagens se transformam a cada remontagem. Sua sobrevivência está condicionada a sua alteração, que pode tanto se dar pela revelação de fraturas distintas quanto pelas relações que elas estabelecem com outros tempos e memórias. No caso de *Viajo porque preciso*, esse processo ainda leva em conta a fabulação do filme, que dispõe das percepções de documentário e ficção para criar uma verdade para o longa-metragem. As imagens, tais como as memórias a que se identificam, “pervivem” e adquirem a capacidade de produzir novos significados, novas possibilidades de futuro.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AÏNOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernadet. Entrevista Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. [16 de março, 2010] transcrita por Walter Bahia, editada por Jean-Claude Bernadet. Disponível em: <http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em: 23 fev. 2017.
- AÏNOUZ, Karim. Entrevista concedida a Nina Lemos. Por que um dos maiores nomes do cinema nacional foi viver em Berlim? [17 de março, 2014] publicada pela Revista Trip. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/karim-ainouz>>. Acesso em: 23 fev. 2017.
- AÏNOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel *et al.* *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas (SP): Papyrus Editora, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2001.
- BALLERINI, Franthiesco. *Cinema brasileiro no século 21*. São Paulo: Summus, 2012.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOTELHO, Marina Alvarenga. “Viajo porque preciso volto porque te amo” como road movie: discussões de gênero cinematográfico na narrativa clássica e no cinema realista. In: *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010, Caxias do Sul, RS, p. 1-14. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1202-1.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

- BRAGANÇA, Felipe. Mestre dos mestres. *Contracampo – Revista de Cinema*, 2004. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2018.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Noções espaciais em imagens literárias. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro (org.) *et al. Imagem e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 291-299.
- CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *Alceu*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 196-216, jul./dez. 2007.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- CASA NOVA, Vera. Memória: transitividade direta. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro (org.) *et al. Imagem e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 281-289.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CRÔNICA DE UM VERÃO (Chronique d'un été), Edgar Morin; Jean Rouch. França: Pathé Contemporary Filmes; VideoFilmes, 1960. 1 DVD (85 min): son.; P&B.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DÍDIMO, Marcelo. Documento porque ficciono, ficciono porque documento: a ressignificação de imagens de arquivo no cinema brasileiro contemporâneo. *Logos* 38, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 1º semestre 2013.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13948/marcelo-gomes>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

EU, UM NEGRO (Moi, um noir), Jean Rouch. França: Icarus Films; VideoFilmes, 1958. 1 DVD (70 min): son.; P&B.

FERRARI, Márcio. O Brasil na estrada. *Fapesp - Revista Pesquisa*, 2010. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2015/04/10/o-brasil-na-estrada/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife (PE): Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2011.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. *Athenea Digital*, Barcelona – Espanha, v. 13, n. 2, p. 179-190, jul. 2013.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002, p. 955-984.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Juliana Domingos de. 20 anos de ‘Baile Perfumado’, o filme em que Lampião e o manguêbeat se encontram. *Nexo*, 27 set. 2016. Expresso. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/09/27/20-anos-de-‘Baile-Perfumado’-o-filme-em-que-Lampião-e-o-manguêbeat-se-encontram>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

- LIMA, Paulo Santos. O dono da voz e a voz do dono. *Revista Cinética*, 2009. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/viajoporquepreciso.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2018.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.
- LINS, Consuelo; CURSINO, Adriana. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul (RS), v. 9, n. 17, jan./jun. 2010.
- MELLO, Jamer Guterres de. Elogio à desarmonia: criação e manipulação de imagens de arquivo no filme Viajo porque preciso volto porque te amo. *Artifícios*, Belém, PA, v. 1, n. 2, dez. 2011.
- MÜLLER, Adalberto. Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar. *Logos* 24, ano 13, 1º sem. 2006.
- NEVES, David Eulálio. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1966.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2016.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo (10), dez. 1993.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OS MESTRES LOUCOS (Les maîtres fous), Jean Rouch. França: Icarus Filmes, 1955. 1 DVD (36 min): son.; P&B.
- PIMENTEL, Mariana Rodrigues. *Fabulação: a memória do futuro*. 2010. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- PRIMÁRIAS (Primary), Robert Drew. EUA: The Criterion Collection; VideoFilmes, 1960. 1 DVD (60 min): son.; P&B.
- RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (org.). Estudos de Cinema SOCINE 2000. Porto Alegre (RS): Sulina, 2001, p. 192-207.
- RAMBO II – A MISSÃO (Rambo: First Blood Part II), George P. Cosmatos. EUA: Carolco Pictures, 1985. 1 DVD (96 min): son.; color.
- SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA, Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Brasil: Projeto Itaú Cultural, 2004. Disponível em <<https://vimeo.com/69723393>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

SILVA, Odair José Moreira da. A estrada e a construção do road movie: um estudo semiótico de “Thelma & Louise”, de Ridley Scott. *Conexão - Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul (RS), v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

VEIGA, Roberta. Lampejos da aura em Viajo porque preciso volto porque te amo e a “metáfora do documentário”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 131-140, jan./jun. 2012.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados Ltda., 2009. 1 DVD (75 min): son.; color.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2014.