



Lampejos da aura em *Viajo porque preciso volto porque te amo* e a “metáfora do documentário”

ROBERTA VEIGA

Doutora em Comunicação pela FAFICH-UFMG

Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG.

Resumo: Em contraposição à imagem sugerida pelo cineasta e montador, Eduardo Escorel, na 15^a Mostra de Cinema de Tiradentes (2012), de um cinema brasileiro em ruínas, apresentamos uma outra: a de um cinema brasileiro inquieto e fecundo para se pensar a própria experiência cinematográfica. Nessa imagem, os filmes serpejam numa constelação e se ligam numa “aura” própria que os fazem resistir às forças do capital e suas formas estereotipadas de visibilidade. Para conduzir esse gesto de busca da aura, propomos reter seus lampejos nos traços de resistência e engajamento capturados na constante oscilação entre documental e ficcional que institui o mecanismo do filme *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), de Karim Ainouz e Marcelo Gomes.

Palavras-chave: *Viajo porque preciso volto porque te amo*. Resistência. Engajamento. Aura. “Metáfora do documentário”.

Abstract: In opposition to the picture suggested by the filmmaker Eduardo Escorel, in the 2012 Tiradentes Cinema Festival, of a Brazilian cinema in ruins, we present an alternative one: a Brazilian cinema that is inquiet, powerful, and fruitful to think about cinematic experience itself. In this picture, films shine in a constellation and connect themselves to a particular “aura” that makes them resist the forces of capital and its stereotypical forms of visibility. In order to conduct this gesture of searching for the aura, we propose to retain its glimmer by looking after the traces of resistance and engagement that may be captured in the constant oscillation between fiction and non fiction that institutes the film mechanism: *I Travel Because I Have To, I Come Back Because I Love You* (2009), by Karim Ainouz and Marcelo Gomes. “La métaphore du documentaire”.

Keywords: *I Travel Because I Have To, I Come Back Because I Love You*. Resistance. Engagement. Aura. “Documentary metaphor”.

Résumé: Contrairement à l'image suggérée par le cinéaste Eduardo Escorel au 15^{ème} Festival de Cinéma de Tiradentes (2012), d'un cinéma brésilien en ruines, on présente une toute autre image: celle d'un cinéma brésilien honnête, intense et fécond pour réfléchir sur l'expérience cinématographique même. Dans cette image proposée, les films serpentent dans une constellation et se lient par une «aura» singulière qui les fait résister aux forces du capital et ses formes stéréotypées de visibilité. Pour mener à bien ce geste en quête de l'aura, on propose qu'on retienne leur éclair en suivant les traces de résistance et d'engagement qui peut être pris dans une constante oscillation entre le documentaire et la fiction mise en action par le mécanisme du film: *Je voyage parce qu'il le faut, je reviens parce que je t'aime* (2009), de Karin Ainouz et Marcelo Gomes.

Mots-clés: *Je voyage parce qu'il le faut, je reviens parce que je t'aime*. Résistance. Engagement. Aura.

Não há dúvidas de que a fala de Eduardo Escorel no Seminário “Panorama Crítico da Crítica”, na 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 26 de janeiro de 2012 – sugerindo que o cinema brasileiro viveria uma espécie de ruína¹ – suscita uma multiplicidade de questionamentos acerca das forças que configuraram nossa experiência cinematográfica. Tais questões abarcam desde os processos burocráticos e socioeconômicos que estruturam a produção e difusão dos filmes até as formas de expressividade e os juízos estéticos sobre os mesmos. Porém uma reação curiosa a essa sugestão que, mais do que qualquer outra, tomou forma de inquietação, se origina no polo oposto a de um suposto “arruinamento”. Isso quer dizer que quando a imagem de um cinema brasileiro em ruínas nos foi solicitada, imediatamente uma outra se formou: a de um cinema brasileiro inquieto, potente e fecundo para se pensar a própria experiência cinematográfica. Um cinema, ao mesmo tempo, vigoroso e delicado.

Nessa imagem, os filmes surgem como pequenas luzinhas numa constelação e conformam um fenômeno cinematográfico próprio ao nosso tempo e ao nosso país, capaz por isso de responder prontamente à desalentada pergunta de Escorel: por que e para que fazer filmes? Se pensarmos na esteira de Foucault², um fenômeno cinematográfico se institui num campo de forças. Longe de ser um fenômeno isolado, ele se configura numa meada de linhas de força (cognitivas, capitalísticas, discursivas)³ que, por sua vez, produzem linhas de fuga: resistências, contrapoderes. Se hoje vivemos um mundo carregado de imagens que, segundo Comolli (2008: 186-197), não fazem muito mais do que seguir os roteiros preestabelecidos por uma sociedade espetacularizada, qualquer expressão fílmica participa desse cenário seja por adesão, seja a contrapelo.

Tais luzinhas, em seu movimento próprio, não serpejam através de cenas e personagens, exclusivamente, mas através de uma aura comum que os liga. O gesto de perseguir essa aura se equivale aqui ao de compreender em que medida tal fenômeno representa uma resistência às forças do espetáculo que carregam as imagens para o tempo frenético “do capital” em detrimento do tempo da “experiência”, como mostram Benjamin (1985) e Comolli (2008). Dito de outra forma, em que medida esse cinema resiste aos poderes que o fazem sucumbir ao puramente comercial e a se entregar às imagens estereotipadas, destituídas da capacidade

1. Para Eduardo Escorel o edifício do cinema brasileiro está ruindo, e tal ruína se deve principalmente a dois fatores: um tecnológico e outro burocrático. Seriam, portanto, as mudanças na natureza da imagem cinematográfica e nas condições de audiência em função da revolução tecnológica e cultural (que abarca tanto a crise da Kodak – empresa fundamental na produção de filmes – como a expansão dos canais de TV pelo Youtube e outros processos que enfraquecem a espetatorialidade cinematográfica) e a forma da burocracia estatal, que tolhe a criatividade dos realizadores, em seus excessos e exigências. Segundo ele, perdemos a capacidade de pensar o cinema como um processo complexo e passamos por isso a evoluir sem rumo, privilegiando filmes isolados. Nesse sentido, cabem as perguntas: por que fazer filme? Para que fazer filmes? (Ver: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque>).

2. Cf. FOUCAULT, 1979.

3. Cf. DELEUZE, 2005.

4. Trata-se aqui de uma referência ao desejo de Deleuze de que o cinema após a Segunda Grande Guerra fosse capaz de restituir a crença do homem no mundo, ao filmar o vínculo desse com mundo (DELEUZE, 2005:199), e ainda à discussão de Agamben sobre o modo como o espetáculo apartou homem e linguagem (AGAMBEN, 1993: 64).

de vincular-se a um mundo⁴, a um tempo, a um sujeito comum? De quais formas e estratégias esses filmes se valem para fazer convergir estética e política de modo que o singular surja nas imagens? Estas questões nos compelem a pensar os mecanismos que os filmes engendram no sentido de resistir aos regimes de visibilidade dominantes e se engajar no presente a contrapelo. Elas nos servem de guia na identificação dos traços de resistência e engajamento que constituem a aura que desejamos perseguir.

Nessa perspectiva, a aura guarda algo do conceito de Benjamin (talvez até pouco, mas um pouco que é muito) mas o desloca e enfatiza uma concepção que procuramos extrair do termo que se refere ao espírito ou energia que une certos elementos. Assim como a aura em Benjamin, a noção aqui remete a uma forma de sensibilidade estética, que ainda estamos em busca, comum ao gesto de uma constelação de filmes. Porém, ela resgataria não mais o valor de culto ligada ao ritualístico ou ao sagrado, mas essa passagem constante entre o comum e a singularidade presente no rosto humano na fotografia: “A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 1994: 174). Resgataria ainda seu conteúdo de negação do valor de exposição, do valor comercial da arte, acenando para uma possibilidade do cinema usar sua serialidade, sua capacidade de reprodução, como forma de resistência a esses valores, portanto estaria mais próxima da aura que Benjamin via na rostidade das fotos, na duração das paisagens, nos vestígios do narrador que relata suas experiências. A nova sensibilidade que o conceito, ao ser retomado, inauguraria não está na percepção das massas que poderiam se conscientizar através do aparato cinematográfico, porém, num outro potencial político: a possibilidade de se entrever a diferença, o singular, como um longínquo na proximidade que a imagem técnica instaura.

Ao pensarmos, junto com Benjamin (1994: 205) na experiência comunicável do narrador, percebemos a aura como essa possibilidade de ver o longínquo no próximo quando aos espectadores é dada a chance de, em meio as gigantescas rochas da Serra do Espinhaço em Minas Gerais, entregar-se aos afetos que unem as meninas de Curralinho, em *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha. Filme que, como bem disse César Guimarães, “não precisa lançar mão de nenhuma explicação pra traduzir as

experiências do outro”⁵. Tratamos da aura como possibilidade de que um filme retenha o aqui-e-agora de sua criação, guarde os vestígios do trabalho da imagem, de sua inscrição histórica, como faz *Santiago* (2007), de João Moreira Sales, através da meta-reflexão; ou *Pan cinema permanente* (2008), de Carlos Nader, através da presença “em obra”⁶ de Waly Salomão. Contra a falsificação mercantil da existência, a aura é a possibilidade do retorno ao pathos do real, à potência de uma vida qualquer como aquelas várias que aparecem em *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, filme que faz repensar a noção de classe ao fazê-la emergir das diferenças que abriga. Contra a figura do controle, a aura é a possibilidade de que os novos arranjos entre ficcional e documental traga a experiência advinda da coexistência de mundos, como vimos em *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e, numa outra chave, em *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges. Contra as proposições verdadeiras, a aura está nas *imagens-de-fala* que surgem nos jogos entre ficção e realidade, em *Jogos de cena* (2006), de Eduardo Coutinho.

É justamente a partir do modo como o jogo entre ficção e realidade se configura num filme específico, *Viajo porque preciso voltar porque te amo* (2009), de Karin Ainouz e Marcelo Gomes, que pretendemos conduzir nesse artigo o gesto que pode nos aproximar da aura. Isto quer dizer que acreditamos que a busca da aura não está num caminho único, qual seria a relação mais ampla entre os filmes de uma constelação, mas principalmente em seus lampejos, capturados no corpo a corpo com um filme em particular, no encaixe dos traços de resistência e engajamento que o constitui. Trata-se de uma proposta teórica e metodológica para se pensar a potência cinema – essa que o faz sobreviver a toda ruína – não através de um modelo explicativo amplo, exterior à obra, mas no que há de intrínseco ao seu mecanismo: a maquinação (suas estratégias de engendramento) e a maquinaria (as formas expressivas que o fazem funcionar), bem como a espectadorialidade que esse mecanismo produz.

1 – Dos traços de resistência e engajamento

Assistimos no Brasil nos últimos anos⁷ uma ascensão do documentário, fundada entre outros fatores na aproximação com o outro marginalizado, seus mundos e suas formas de aderência a esses mundos. Vemos em documentários como *Ônibus 174*

5. Comentário feito pelo professor César Guimarães em reunião do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (da UFMG), em 14 de outubro de 2011.

6. A ideia de presença “em obra” é uma adaptação da noção de colocar “a subjetividade em obra” de Suelly Rolnik (2003). No filme, Waly Salomão não é um representado, mas um sujeito em trabalho, ou seja, a relação com a câmara o coloca em processo ou “em obra”, na medida em que o faz dirigir-se a ela, pensar sobre ela, se refazer e se recriar na presença dela.

7. Cf. LINS e MESQUITA, 2008.

(2002), de José Padilha; *Prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento; e *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, uma preocupação explícita com o pobre, “o marginal”. Porém, tal movimento se estende, como diria Suely Rolnik (2003), aquelas “subjetividades-lixo” criadas pelo mapa estratificado do capitalismo mundial integrado, formas de existência à margem, representadas nos espaços públicos de maneira estigmatizada: os loucos e andarilhos [*Estamira* (2005), de Marcos Prado e Andarilho (2006) de Cao Guimarães], os índios [*Serras da Desordem* e as produções recentes do Vídeo nas Aldeias], os chamados “subalternos” (*Doméstica*, de Gabriel Mascaro); os das periferias das cidades [*O céu de Suely* (2006), de Karin Ainouz] ou do interior de regiões mais precárias do Brasil, como o sertanejo (figura emblemática do Cinema Novo) cuja singularidade surge em *Viajo porque preciso volto porque te amo* de forma muito particular, não nos rostos marcados pela vida, como em *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, ou na tradição que se mantém – *Aboio* (2005), de Marília Rocha – mas na porosidade e sensorialidade que reveste o olhar para esse outro.

Nos filmes mais novos, principalmente pós 2005, essas formas de aderência do sujeito ao seu mundo parecem seguir dois grandes eixos principais. Um primeiro representa aqueles filmes cujo gesto político está justamente na atitude marcadamente contestatória em relação ao mundo que vivem, tentando através da uma biografia ordinária, uma história menor, dos vencidos, alcançar outras formas de vida, mais engajadas. Nesses filmes percebemos antes o desejo de transformação, a “fala alta da diferença”⁸ [como *Bicicletas de Nanhderu* (2011), de Patrícia Ferreira (Kerretxu) e Ariel Ortega; *A cidade é uma só* (2011), de Adirely Queiroz; e *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro]. O segundo eixo representa aquelas obras cujo gesto político está na singularidade nos modos como as formas de vida, se não enfrentam nem contestam, conformam a existência num mundo possível. Trata-se da vida vivida nas afinidades do “ser em comum”, dos laços e atos ritualísticos ou cotidianos que criam comunidades e significam os espaços [como *Terra deu terra come* (2009), de Rodrigo Siqueira, e *A falta que me faz*]. Filmes como *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, traçam essa aderência através da “estreita contiguidade com o mundo vivido”, como sugerem

8. Agradeço a Victor Guimarães e Carla Maia pelas conversas, no final de 2012, sobre os filmes estudados no grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e que renderam essa expressão.

André Brasil e Cláudia Mesquita (2012: 231), e já *Viajo porque preciso...* a constrói de forma oscilante e inacabada através de uma ficionalização assumida.

A maioria dos filmes brasileiros atuais carregam um acento ensaístico próprio à relação sempre deslizante entre o real e o ficcional, aspecto fundante para a análise de *Viajo porque preciso...* A concepção clássica de Arlindo Machado do ensaio “como reflexão densa sobre o mundo”, “indagação conceitual”, identificado em Dziga Vertov por exemplo, parece ganhar no cinema contemporâneo um abrandamento. É como se ao assumir seu caráter de artifício, sua fragilidade, o cinema se visse livre para indagar sobre seus métodos, sob as formas de aproximação entre o cineasta e o mundo filmado, sobre os limites da ficionalização e do registro documental. Ao contrário do que assinala Machado, aqui o ensaio não está “distante do compromisso documental”, filmes como *Santiago* e *Jogo de Cena* são ensaísticos ao colocar em jogo a forma e o desenvolvimento de sua escritura, ao fazer do método uma auto-explicitação⁹. Muitas vezes, o gesto documental se complexifica, ao refletir sobre o método, pela inclusão explícita da subjetividade do cineasta (o confessional não só por parte dos personagens mas também dos diretores), como os mecanismos processuais¹⁰ de que se valem filmes autobiográficos, tais quais *Um passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, e *Diário de uma busca*, que *Viajo porque preciso...* redimensiona no âmbito da diegese. Ao evidenciar a ficionalização na condução da *mise-en-scène* *Viajo*, assim como *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília...*, além de inquirir a noção de enredo pela estrutura aberta e a narratividade lacunar, fazem pensar no método ao se permitirem o atrito com real.

9. Cf. FELDMAN, 2008.

10. Cf. BERNARDET, 2005.

2 – Da maquinação

Numa breve definição *Viajo porque preciso volto porque te amo* conta a história de um geólogo, Zé Renato, durante uma viagem de trabalho ao sertão do Brasil. Interpretado pelo ator Irandhir Santos, esse personagem que relata sua experiência, é uma criação de Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Poderíamos então assumir que ao instaurar a dramaturgia e nos colocar na diegese, Zé é o lado ficcional do filme, e que o sertão – as paisagens, pessoas e lugares – que ele encontra pelo caminho, é o lado documental. Até porque a maioria das cenas do nordeste foi rodada em 1999,

durante 40 dias, em que os diretores se infiltraram nas entranhas do sertão para filmar o que os emocionasse. Parte dessas imagens se transformaram, em 2004, no documentário *Sertão de acrílico azul piscina*, lançado pelo projeto Rumus do Itaú Cultural, que tinha como objetivo mostrar os contrastes e diversidades do Brasil. Mais de oito anos depois, esse material foi novamente selecionado e montado de forma a acolher, o texto em primeira pessoa, que deu vida ao personagem e sua história fictícia.

Se o sertão que vemos, mediado por Zé Renato, tem sua origem nas câmeras dos cineastas que de fato escrutinaram lugarejos e povoados, é a partir desses registros de referência que o personagem foi criado. Mais do que isso, 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. É nesse sentido que para Cláudia Mesquita (2011), o personagem viajante é um alter-ego possível dos cineastas viajantes.

O que quero dizer é que 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. Não apenas as emoções daquele momento da filmagem, mas outras geradas pelas cenas quando revistas pelos próprios diretores, das imagens como arquivos daquele tempo. Enfim, Zé é filho de uma terceira camada de relação dos diretores com aquele lugar. Como o próprio Karim afirmou¹¹, são das imagens que nasce o texto em primeira pessoa que vem filtrar o mundo exterior: o roteiro, se é que podemos falar ainda de roteiro. Lembro-me de Godard em *Roteiro do filme 'Passion'* (1982), dizer de seu desejo por um filme cujo roteiro nascesse das imagens, feito de imagens, que o afastaria do cinema clássico tributário da literatura naquilo que ele precisa salvaguardar: a narrativa com início, meio e fim, como um guia da *mise-en-scène* e da montagem.

Em *Viajo*, o texto é encenado apenas por uma voz *off*, mas que nem por isso faz o espectador desacreditar da presença do personagem ali. Ao contrário, se a inscrição do personagem na cena tem sua força num texto que partiu antes das imagens, ela também ganha densidade na fenda literária que o filme abre, a partir do momento em que permite ao espectador como a um

11. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet, postada em seu blog no dia 06/05/2010. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html

leitor conceder aos poucos um corpo ao personagem. Trata-se de um dispositivo do filme que instaura um espaço flexível de espectadorialidade, pois ao resgatar a potência imaginativa do cinema, lhe permite preencher aquela voz de carne, esvaziá-la e preenchê-la novamente. Bernardet em seu blog, à época do lançamento, afirmou que em *Viajo* “o espectador fica com a impressão de que o filme está se transformando na sua frente, que o filme está se construindo na sua frente”.

Talvez a linha de força mais atuante nesse mecanismo processual que concede essa dimensão flexível e incerta ao “roteiro” (de poder seguir qualquer caminho) é a opção pelo gênero autobiográfico. A subversão do filme de Ainouz e Gomes está em forjar um cinediário inventado e fazer refletir sobre as potências e impotências do real, e do ficcional, nas formas como modula o deslizamento contínuo entre eu e mundo que um modo de escrita audiovisual de si encerra.

Viajo porque preciso volto porque te amo é uma frase que Zé Renato, em sua viagem a trabalho pelo sertão nordestino, recolhe junto com outras frases, imagens, rochas, rostos que ele enumera e descreve num relato diário como que na tentativa de retê-los. Como diz Blanchot (1984), o diário é aquilo que salva o sujeito que escreve de seus dias, para não se perder na pobreza desses dias, e é dessa escrita que vem a alteração desses mesmos dias. O filme segue a cláusula blanchoniana do diário, de obediência ao calendário, de enumeração dos dias. *Viajo* parte desses relatórios rotineiros que acolhem o trabalho e a viagem, carregados de observações, intimidades, insignificâncias. Para Blanchot, o relato na forma do diário é em sua superficialidade, ao contrário da narrativa, a garantia da sinceridade.

Se no filme não há coincidência entre narrador e autor, como prescreve o pacto autobiográfico de Phillippe Lejuene (2008), nem por isso deixa de se inscrever entre os gêneros de primeira pessoa ao forjar uma estética autobiográfica. Todos esses aspectos, do roteiro feito das imagens, do personagem como o substituto do olhar dos cineastas, somados à sinceridade (ainda que construída) da qual nos fala Blanchot, do eu que não pode fingir pra si mesmo e por isso tenta se agarrar à exatidão da rotina, à superficialidade dos dias, permitem que o filme libere a ficção de seus constrangimentos prévios para que ela reate seu vínculo com o mundo. “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)”, afirma Cláudia Mesquita (2011).

Nesse sentido, *Viajo* em toda sua elaboração, se encaixa na definição do travel essay, proposta por Timothy Corrigan (2011: 105), um cinema que traz a dimensão de um eu que se perde, se testa e se refaz na relação com a experiência comum – os lugares, as pessoas, os eventos, enfim um mundo existente e de muitos. Essa natureza, segundo Corrigan (2011: 17), alinha o ensaio ao documentário e coloca em questão o modo como a subjetividade altera as formas de expressividade e sua relação com a experiência.

3 – Da maquinaria

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.

O movimento processual corresponde a transformação do personagem no tempo do filme, o que é, para Comolli (2008: 303), a missão redentora do cinema, e para Corrigan (2011: 105), definidor do travel essay: um processo no qual o eu se reinventa na experiência da trajetória. “Viajo para construir minha própria geografia”, escreve Bernardet¹², readaptando a frase de Enrique Vila-Matas¹³ no livro *Suicídios Exemplares*. A processualidade está no trânsito constante entre um eu recolhido em suas angústias e o fora, expressa de forma clara na passagem entre a duas metades do filme: da primeira, que chamamos “espaço interior”, onde a forma do diário é bem pronunciada, para a segunda: a entrega à experiência da viagem, que intitulamos “espaço exterior”. É nesse processo que a dimensão diegética do eu que procura não ser atingido pelo fora e impõe seu olhar ao mundo, aprisionando-o numa moldura de melancolia, vai sendo contaminada por um gesto documental. Na medida em que Zé se entrega àquela experiência sertaneja, espaços e pessoas tomam a cena em forma de sequências documentais. Obviamente essa divisão diz de um domínio da interioridade, que caracteriza o mundo de dentro do personagem, na primeira parte, e da exterioridade, um eu lírico que se deixa levar pelo mundo e se coloca sob o risco do

12. Citação retirada do blog do autor, postagem do dia 08 de maio de 2010. Disponível em: http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html

13. Conforme postagem do blog de Bernardet, do dia 08 de maio de 2010, a frase de Vila-Matas seria: “Viajo para conhecer minha geografia”, escreveu um louco, no começo do século, nos muros de um manicômio francês.” Disponível em: http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html

real. Porém, em cada um desses espaços, os deslizamentos entre documental e ficcional não cessam de se desdobrarem num movimento escalar.

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. Essa *mise-en-scène* da voz se dá pela entonação (abafada, irritadiça, eufórica) e também pela natureza dos relatos, os gêneros discursivos que caracterizam a escrita do personagem. Trata-se de um registro em voz alta, a voz *off*, que cobre as imagens com um discurso técnico-científico (o diário de trabalho), relatos de viagem (o diário de bordo), confissões e memórias (o monólogo interior), e um diálogo epistolar (as cartas à mulher amada). A outra forma de registro são as descrições por pequenos inventários, que fazem do ato do diário uma coleta do que o personagem retém no caminho, que é duplicado nas imagens quando as cenas duram em pequenos detalhes das feiras, das igrejas, das lojas da região. Uma pequena alusão da escritura ao gesto “vardadiano” de catar.

No espaço interior, o enquadramento primordial – a câmara subjetiva do carro que só vê estrada à frente – é o ponto de vista para mundo de fora do carro, que parece portanto se passar do lado de fora da cena. O carro é, principalmente no início, o abrigo solitário de Zé. Como num road movie fóbico, o protagonista vai ao sertão nordestino fazer seu trabalho e, a princípio, não se deixa contaminar pelo que vê. Há um confinamento do personagem na estrada e em formas muito ensimesmadas de olhar e dizer do fora. Ele sai apenas para fazer suas medições geológicas que tem como objetivo investigar tecnicamente a possibilidade de que naquela estrada seja construído um canal, que irá desabrigar os que tiverem no caminho.

Já de início, o personagem enumera o que traz na bagagem: além dos instrumentos de trabalho, uma máquina fotográfica, uma super 8, uma câmara de vídeo digital. As notações do diário que ouvimos, descrevem a experiência do geólogo num vocabulário técnico. As paisagens e povoados são vistas, na maioria das vezes à distância: planos gerais, vazios, como se fossem um acúmulo de formações geológicas e vegetais. Em sua inflexão tecnocientífica – números e escalas – a voz dita um laudo objetivo da paisagem.

Porém, esse nordeste abandonado a sua geografia exata e seca ganha um gradiente de monotonia. Para viver a dor de ter sido abandonado por sua galega, Zé vai manter uma distância dos lugares que aparecem pra ele como sempre o mesmo. “Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta, que saudade da porra”. As tomadas da estrada, apenas com veículos ou terrenos áridos esvaziados, com pessoas e casebres ao longe, parecem confirmar a necessidade de que o mundo de fora se conforme a sua dor, da qual somos reféns. Em meio aos registros de trabalho, Zé confessa seus estados interiores e suas memórias daquela história de amor que ficou pra trás. “Viajo porque preciso volto poque te amo. A única cosia que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. Não. Não sei escrever cartas de amor. A única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças de ti”. Os relatos confessionais e memorialísticos furam a inflexão científica em forma de lamentos por sua solidão. O olhar que se estende pra fora é como uma extensão desse interior, paisagens reais passam pelo filtro daquele que tem o espírito em outro lugar: imagens desfocadas, a estrada que parece se liquefazer com o calor, a ênfase no slow motion, o som estridente e angustiante que se repete, ficcionalizam a realidade de fora.

Ao mesmo tempo em que o Sertão é uma extensão do eu lírico, ele também reflete a solidão do personagem, e só o faz pois guarda algo de próprio. A certa altura aprece uma figura simbólica do sertão, um pau-de-arara que, apesar do colorido das bandeirolas, santos e adornos, e do entusiasmo dos romeiros de Juazeiro, é contido pela câmera lenta, o tom avermelhado e o mesmo som angustiante. Vemos o rosto de uma senhora parda de pele castigada pelo sol, envelhecida, no enquadramento de uma super 8, ela olha diretamente pra câmara agarrada ao pau-de-arara que se movimenta. Entre ela e o geólogo apenas a coincidência do abandono, talvez um filtro que os una e imediatamente os separe em suas vidas tão distintas, quando ela ainda sorri sem nenhum dente na boca. Algo do mundo, ainda que timidamente, esbarra na cena ficcional e a reconfigura para o espectador.

Com o tempo Zé se mostra cansado das lembranças que trazem a revolta de ter sido abandonado por sua galega. “Sinto amores e ódios por você” , “sinto amores e ódios repentinos por você”. A partir daí, ele vai entrar na feira de Caruaru para se perder num labirinto sem saída. É um outro registro que nasce na

segunda metade do filme, quando a experiência da viagem passa a ter um valor em si e o mundo surge separado dele, num tempo que lhe é próprio. Pra além da voz, o olhar e a escuta transformam o geólogo num documentarista amador que vai preencher seu diário de viagem com os festejos locais, os trabalhadores locais, as famílias em seus casebres e as mulheres da estrada. Fotos, depoimentos, sequencias documentais em que lugares são mostrados de dentro e as pessoas em suas vidas. Uma novo inventário marca a passagem ao mundo do outro, o sertão para além de seus padrões geológicos e do ruído perturbador do eu que sofre: “comprei 8 chokitos, seis sanduíches embalados a vácuo, 2 dúzias de coca-cola normal e dois pacotes de camisinha com lubrificante”.

Numa loja, uma mulher de pé, miniblusa e jeans, encostada numa estante repleta de porta retratos e papéis de carta de coração, bonecas e bichinhos, sorri na imagem congelada, é um retrato. 19 anos, 2 pintas no rosto, um piercing no umbigo, Larissa, assim como Michele, a doidinha que faz streap tease, compõe a lista de fotos e cenas das mulheres que Zé Renato leva aos motéis de beira de estrada. O som é de música tecno alta, a luz fosforescente brilha do alto as letras que escrevem “Regis Motel”, onde o preço da noite é 15 reais, com direito a “café com leite, cuscuz e suco de polpa de goiaba”. Na voz agora empolgada e viril, números e listas informam um outro momento da escrita de si. “Cinco dias atrasado no cronograma e não quero que essa viagem acabe nunca”.

Ainda que possamos dizer que estamos no momento exterior, a fase documental do filme, se a vigorosidade do real interpela fortemente a ficção e modifica o mecanismo, é ainda no desassossego do protagonista que ela se manifesta. Zé Renato deixa seu trabalho para passar seus dias nos motéis com as prostitutas dos lugares por onde passa. Do ponto de vista da *mise-en-scène*, a voz agora alterada pela masculinidade do protagonista, sexualiza espaços, objetos, pessoas. O colchão de chita, feito por Evandro, que é pura testosterona, traduz essa inflexão ao aparecer largado ao longe, no meio de um paisagem árida junto a algumas cabras e dois homens, quando ouvimos: “colchão de palha secando ao sol as manchas de uma noite de amor, chita de flor, flores molhadas que nem uma periquita suada abertinha com fome”.

Em mais uma sequência documental, aparece Patty de shortinho em frente a loja de colchões, numa cena que dura sem movimento. “Fiquei o dia inteiro com Patty. 24 horas sem pensar no meu passado”, ele diz. Dessa vez, ainda mais próxima das estratégias do documentário, é a voz dela que ouvimos: Zé a entrevista do fora de campo. Patty fala de sua vida, fala que trabalha na boite perto da delegacia numa rua que ela não sabe o nome. Ao ser perguntada sobre o que quer da vida, Patty diz que quer uma vida-lazer, um amor só dela, mesmo que seja com bafo de cachaça e cigarro.

O sertão, ainda que em pedaços, ganha uma vida própria cheia de contraste, porém a melancolia do abandono persiste agora transmutada para o fora. Esse vigor da vida, a virilidade explícita nos vários encontros amorosos, é atravessada por uma expressividade delicada e frágil: as paisagens esfumaçadas, os lugarejos escuros, os transeuntes desfocados, os enquadramentos amplos, como se fosse impossível dar conta daquelas vidas, da vida daquelas mulheres, da história e da experiência dos que surgem à beira da estrada. Como se fosse impossível qualquer artifício, seja no registro da ficção ou do documentário, capturar a dimensão lacunar de um cotidiano que se encontra de passagem.

“Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo”, ele repete. Mais uma vez a frase que dá título ao filme retorna, porém diferente. “De repente as coisas mudam de lugar e quem perdeu pode ganhar”. Se a letra da canção pontua a mudança, também marca uma repetição, ao fazer parte de uma trilha de outros românticos sucessos populares tocados nos alto-falantes da região. 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. Isso porque uma sensação, como disse o próprio Karim, contamina o gesto autobiográfico que institui o mecanismo do filme: o abandono. Ele está em Zé, na ausência do corpo do personagem, nas tomadas parciais dos quartos vazios dos motéis, mas está lá no sertão: na pobreza dos lugares; no sapateiro que canta o amor que se foi; no rosto dos homens que dormem nas redes acampados onde trabalham; no casal que se apaixona na bilheteria do circo mambembe e não pode ficar junto; nas cenas da região da Garganta do Rio das

Almas, a cidade fantasma onde a maioria dos habitantes já se foi por causa da transposição das águas do canal; na fala de Patty, que quer uma vida lazer.

4 – Dos lampejos da aura

É esse abandono que se materializa na última cena, quando Zé revela seu sonho: o de mergulhar na vida, como os nadadores nas águas azuis de Acapulco. Nesse momento, a *mise-en-scène* da voz irá ricochetear em todo filme, num movimento de (re)significação de tudo que o espectador acreditara até ali – de sua crença no filme – lançando-o fortemente para a dúvida. Enquanto vemos as imagens dos vários mergulhos dos nadadores em Acapulco, Zé diz: “eu não estou lá, mas é como se estivesse”. Pela primeira vez sua voz no fora de campo marca também um lugar fora da cena. O espectador é lembrando de que Zé também não estava presente, ao longo do filme, nas cenas do Sertão, resta a pergunta: será que naqueles tantos lugares, ele também não esteve? O dispositivo se fecha na ficção do sonho e descortina seu artifício: a montagem. O gesto documental do cineasta geólogo perde a inscrição no aqui e agora das imagens, o gesto ficcional revela sua face ilusória, e a única verdade que sobra é de que o cinema é sempre uma construção que, como diz Comolli (GUMIARÃES; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 46), nos faz crer e duvidar do que se vê. A intensidade da oscilação entre crença e dúvida indica a escritura forte do filme na medida em que instaura, a partir da impossibilidade de tudo saber por tudo ver, uma cegueira constituinte da potência do cinema, pois contrária à “pornografia” dos regimes de visibilidade do espetáculo nos quais a imagem se escancara sem nenhuma opacidade.

Se essa oscilação entre crer e duvidar – que coloca o espectador no lugar do desconforto e do trabalho sobre a imagem¹⁴ – ganha evidência na última cena, através de sua expressão meta-filmica e da súbita consciência do espectador, ela atravessa todo filme no balanço entre o espaço interior e exterior que definimos, a saber no deslizamento contínuo entre documentário e ficção. Como dissemos, esses espaços ainda que alterem sua predominância em cada uma das metades do filme, numa apreensão em grande escala do mesmo, não cessam de oscilar também numa escala menor, em cada cena, em cada imagem e nas passagens entre elas. A cada camada de significação, extraída do mecanismo do

14. Ver VEIGA, 2008.

filme, é possível flagrar o movimento oscilatório entre ficção e documentário, personagem e cineasta, interior e exterior, imaginário e real. Ao contrário de um procedimento comum ao cinema de Bresson, a um realismo como o de De Sica, ou ao cinema moderno (como o de Godard, Truffaut e Rossellini) – resgatado posteriormente em vários filmes brasileiros como *Iracema* (1976), de Jorge Bodansky e de forma mais complexa em *O céu sobre os ombros* – não se trata apenas de, como diz Guimarães e Caixeta de Queiroz (2008: 40), um real que vem fender a cena pronta da representação, mas de uma ficção que vem fraturar o real que parece lá estar, na cena documentada.

Aquelas imagens que Gomes e Ainouz fizeram no encontro com o mundo do Sertão, que estavam lá e foram resgatadas, são retomadas e tomadas pelo gesto ficcionalizante, pelo eu lírico criado, pela *mise-en-scène* da voz de Zé. Assim como a senhora parda que sorri sem dentes para câmara, a menina de lenço no cabelo que, da beira da estrada, também interage com o câmara e não contém o sorriso que se insinua, dura um breve momento na tela, até que a voz a captura ao colorir seus olhos: olhos de mel, semelhantes aos da galega. Nessa cena, a menina que por um breve tempo era uma menina qualquer no caminho, passa a ser a menina dos olhos de mel. Em outra tomada, vemos Cláudia Rosa assentada sorrindo em meio perfil, enquanto Zé diz que ela é muito triste, triste ao ponto de fazê-lo desistir do programa. A voz desaparece e ela permanece no enquadramento enquanto seu semblante aos poucos parece se entristecer. Ainda que fraturadas pela ficção, nessa duração anterior ou posterior a voz, as imagens ganham uma existência própria. Na feira de Caruaru, os objetos kitschs que são apresentados em detalhes – a bailarina a dançar na caixa de música, as flores de plástico com gotas artificiais – remetem à delicadeza da galega, sua história como botânica, o amor lembrado com carinho por Zé. Porém, em certo momento, as flores são rosa choque de esponja e uma senhora poda suas pétalas com a tesoura num movimento lento e ágil, a cena dura, e aquela *mise-en-scène* se desprega da *mise-en-scène* da voz que a contaminou.

Além da voz, as fraturas das cenas estão nas imagens elas mesmas, em suas sobreimpressões, desfocamentos, filtros, no som estridente, nas luzes que estouram, no granulado, na cor lavada a se contrastar com as cores vivas. Estão ainda nos

cortes abruptos da clareza da manhã para o escuro da noite, do barulho ensurdecedor dos caminhões na estrada para o silêncio das paisagens áridas e vazias, das tomadas longas em plano geral, para os detalhes dos interiores. Esse movimento não deixa que a ficção resvale para o conforto das narrativas tradicionais, a emperra, a dificulta, e por isso a revela. Ao mesmo tempo, a porosidade das imagens colhidas nas cidades nordestinas, dada pela fratura dos filtros e composições anamórficas, impede que os registros do real componham um documento que deveria ser tributário da verdade do outro e de sua aderência aquele mundo.

Longe de qualquer indagação profunda sobre o outro – o sertanejo, o sertão – o filme expõe em seu mecanismo processual e suas opções formais, a fragilidade do aparato cinematográfico em dar conta daquelas formas de vida, daqueles espaços com suas histórias. É justamente esse movimento oscilatório que torna a narrativa lacunar e permite que a estética autobiográfica seja constituída numa passagem pelo outro, que só é dado em sua superficialidade, nos restos que o diário, ao modo de Blanchot, pode reter. É da oscilação que surge o *entre* interior e exterior, que dá a ver a distância entre Zé Renato e aquelas formas de vida, e daí a singularidade. É a partir dela que podemos entrever esse lampejo da aura, que inscreve o cinema num intervalo, numa lacuna, no *entre*: entre o texto e a imagem, entre o personagem e o cineasta, entre o eu e o outro, entre o dia e a noite, entre o registro e o roteiro, e, desse modo, retira a narrativa dos encadeamentos lógicos e ordenados que marcam não apenas as ficções tradicionais/dominantes mas os documentários sociológicos que escondem a fragilidade do aparato em prol do controle das estratégias espetaculares ou científicas. Os lampejos da aura que vemos aqui surgem ainda dessa nova sensibilidade – contrária ao cinema comercial e também ao cinema que vingaria as massas como queria Benjamin – gestada num encontro sensorial entre Zé e o sertão, entre cineasta e mundo filmado, que reveste as imagens daquele sentimento de abandono que descrevemos, que é do personagem em sua história, mas daqueles que povoam o mundo filmado: de qualquer um e do um qualquer.

Finalmente, um último lampejo da aura, que é apenas uma outra conformação desse instante efêmero do *entre* que o filme abriga em sua oscilação, está na mediação do personagem que transforma o filme em uma quase “metáfora do documentário”. No

15. “...ele (Comolli) denomina inscrição verdadeira essa ligação indissolúvel – permitida e testemunhada pela máquina do cinema – entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem” (GUIMARÃES; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 44).

plano da diegese, *Viajo porque preciso volto porque te amo* produz uma meta reflexão sobre o documentário como práxis tal qual definido, a partir da teoria de Comolli, por Guimarães e Caixeta de Queiroz (2008: 36). Como dissemos, houve um encontro dos cineastas Gomes e Ainouz e o Sertão anos antes do filme, essas imagens nasceram portanto de uma “inscrição verdadeira”¹⁵, um momento no qual o cineasta/documentarista sofre a presença do outro ao se engajar no mundo filmado, um momento em que ele sente realmente a presença do outro que se impõe a ele, um momento no qual ele deixa de ser o mestre que conduz – que tem o poder da câmara – para deixar ser afetado pelo que vê, e é por isso que ele se transforma. O encontro é, antes de tudo, uma experiência. Se há algo da singularidade daquele mundo que sobrevive na cena apesar e junto com o traço ficcional, é porque esse traço se constituiu através dessa experiência e não de exercícios virtuosos de um gênio criador (GUIMARÃES; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 36). Mais do que isso, se Zé é o eu lírico alter ego dos cineastas reais e também aquele que se transforma na processualidade do filme, essa transformação só é possível no encontro com outro, na necessidade de inventar um corpo pra ali estar. Não é isso que esperamos junto com Comolli, a transformação do documentarista? O desassossego do personagem é também o do documentarista frente ao mundo e, também, aquilo que ele partilha com o outro em seu mundo. Como Patty, ele (cineasta/personagem) também espera por um vida-lazer.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D’água, 1984, p. 193-198.
- BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão beba a tinta: notas sobre *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa*. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Editora Unisul, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford:

- Oxford University Press, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a Imagem- movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ESCOREL, Eduardo. Desabamento e batuque. *Revista piauí*, São Paulo, 27 jan. 2012. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque>. Acesso em: 01 mar. 2013.
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 56-73, jul./dez. 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GUIMARÃES, César; CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Pela distinção entre documentário e ficção, provisoriamente. In: _____ (Org.). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário* (Jean-Louis Comolli). 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 32-49.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- MACHADO, Arlindo. O Filme Ensaio. *Intermédias*, v. 2 , n 5 e 6, 2006. Disponível em: http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf. Acesso em: 01 mar. 2013.
- MESQUITA, Cláudia. *O mundo como olhar: Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Comunicação apresentada no Seminário Cinema, Estética e Política, do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e PPGCOM-UFMG, em 15 de abril de 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2005.
- ROLNIK, Suely. *Alteridade a céu aberto*. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. Catálogo de exposição dedicada aos artistas no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2003.
- VEIGA, Roberta. A proposito do dispositivo cinematográfico como escritura forte: uma análise do jogo de Lars Von Trier em *Dogville*. In: JESUS, Eduardo; SALOMÃO, Mozahir (orgs.). *Interações Plurais*. A comunicação e o contemporâneo. São Paulo: Annablume, 2008.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
9 de janeiro de 2013