

sessões do
MAGINARIO

ano XVI | n25 | 2011/1



7

Viajo porque preciso, volto porque te amo –
entre a arte e o cinema, a opção pelo cinema

Camila Gonzatto da Silva¹



Resumo: O presente artigo analisa o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, a partir de sua estética e de sua narrativa, situando-o em um diálogo entre a linguagem das artes visuais e do cinema.

Palavras Chave: Cinema; Artes visuais; Espaço.

Abstract: This article analyses the aesthetic and the narrative of the movie *I travel because I have to, I come back because I love you*, directed by Karim Aïnouz and Marcelo Gomes, situating it between the visual arts and the cinema.

Keywords: Cinema; Visual arts; Space.

Sentada na poltrona do meio, da terceira fila, de uma sala de poucos lugares, estou no centro da tela. Zé Renato, protagonista de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, está no centro da narrativa. Ele me olha, enquanto vejo a paisagem através do seu ponto de vista. Aos poucos e um pouco relutante, me entrego. Zé Renato e eu estamos mimetizados, olhando a mesma paisagem, fazendo diferentes viagens a partir de um mesmo percurso. Ele no Sertão, eu em qualquer lugar. O convite à viagem é irrecusável. Mas só me entrego a ela, porque também preciso.

Viajo porque preciso, volto porque te amo é um filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, lançado em 2009, no circuito de festivais, e, em 2010, nas salas de cinema brasileiras, que teve início ainda em 1997.

O projeto começou como um filme sobre as feiras no Nordeste, a partir da vontade dos diretores de viajar pelo Sertão. Nessa etapa, o projeto ganhou apoio do Programa Rumos, do Itaú Cultural. Em entrevista a Jean Claude Bernardet, Marcelo Gomes, explica como foi esse início.

O Karim nunca tinha ido para o Sertão e eu tinha ido muito pouco. Era um lugar que conhecíamos de memórias, conversas de família. É um lugar mítico para nós cineastas. É o nosso western. Existia o desejo de se perder no Sertão. Havia o mote das feiras, mas assumimos logo no segundo dia de filmagem que íamos filmar tudo o que nos emocionasse. No terceiro dia, decidimos que não cumpriríamos o plano de filmar feiras. Filmamos feiras, mas se existisse alguma coisa que nos emocionasse, a gente parava, filmava e passava o dia. [...] Era um desejo de se perder naquele lugar, de pegar pedaços daquele lugar. Esse foi o primeiro passo, mas não se tinha o desejo de se chegar a algum lugar lá na frente, tanto que filmamos em

1999 e fomos montar pela primeira vez em 2003².

Grande parte do material de *Viajo* foi filmada nessa época da pesquisa. Mas, antes de se tornar uma ficção, os diretores fizeram um documentário de 20 minutos, que foi intitulado de *Sertão de Acrílico Azul-Piscina*. Foi só em 2006, que Karim e Marcelo retomaram a ideia de fazer um longa-metragem com o material e buscaram financiamento para ele³.

Eu acho que a gente se emocionou muito com as imagens, acreditávamos nas imagens, é por isso que trabalhamos tanto tempo com elas até chegar a um longa. Nos emocionávamos toda vez que as víamos. Existia uma grande liberdade quando fazíamos aquelas imagens. Uma liberdade que sabíamos que não teríamos quando fôssemos realizar nossos longas. A primeira questão que surgiu é 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? Trazer todas essas questões para um personagem, e, talvez, um personagem ficcional que desse conta de todos esses elementos sobre os quais refletimos nesses 40 dias e que as imagens refletem⁴ [...].

Após trabalhar mais de seis meses no roteiro e no primeiro corte, Karim e Marcelo voltaram para o Sertão, em janeiro de 2009, para fazer mais imagens para o filme. De acordo com os diretores, cerca de 70% do material do filme é do original, captado em 1999, e 30% foi captado recentemente.

Viajo porque preciso, volto porque te amo conta a história de José (Zé) Renato, um geólogo, de 35 anos, que faz uma viagem de inspeção

no interior do Nordeste, para fazer um estudo do impacto de implantação de um canal de água, ligando Xexéu ao Rio das Almas.

A viagem começa no fim e termina no começo, na garganta do Rio das Almas, onde o canal hídrico deve ter início. Ela é uma metáfora do estado emocional do personagem. Zé Renato tenta esquecer a ex-mulher, que terminou o relacionamento com ele. Ao longo da jornada, ele vai se reencontrando em meio à solidão e melancolia da paisagem, dos lugares visitados, das pessoas que passam pelo caminho.

Zé Renato viaja em busca de si. Mas, na verdade, a viagem é apenas exterior. Interiormente, ele está estancado, paralisado, talvez ele não tenha condições de viajar. Fica revivendo o mantra de um amor que não funcionou. Em alguns trechos do filme, a situação fica evidente:

Faltam 28 dias para terminar a viagem. Parece uma eternidade. Chego a me cansar de pensar em ti.

Não aguento a ideia de ficar só. A única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças de ti.

Fiz essa viagem para te esquecer, mas só fez piorar. [...] Tenho vontade de voltar, não tenho para onde. Tenho vontade de largar tudo.

Estou atrasado cinco dias no cronograma. Não quero que essa viagem acabe nunca.

Sinto amores e ódios repentinos por você, galega. Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo.

Nesse sentido, pode-se lembrar de Alain Badiou (2002, p. 107): “os movimentos que a poética do cinema entrelaça são falsos movimentos”. Mas, em *Viajo*, esse falso movimento não está apenas na oposição da viagem real com a quase não-viagem interior

do personagem, ele se evidencia no jogo de imagens propostas e na ausência da presença física do protagonista.

Zé Renato só existe em voz. Ele é construído numa narração em voice over que permeia todo o filme. Até os silêncios compartilhados com a plateia são os silêncios de Zé Renato. Ouvimos a sua voz e enxergamos pelo seu ponto de vista. Mas não o vemos, nunca.

Ao mesmo tempo em que esse personagem é puro artifício, as imagens têm um diálogo muito forte com o cinema documental. Os personagens coadjuvantes que aparecem dão depoimentos documentais, como o caso da prostituta Patrícia, um dos pontos altos do filme. Ela afirma, para a câmera, que quer uma vida de lazer para ela e para a filha. Esse relato documental é rapidamente incorporado à ficção. Zé Renato repete, já de volta a estrada, que também quer uma vida de lazer. Ou seja, a construção do personagem se fortalece no contato com as imagens documentais.

Algumas pistas do quebra-cabeça também nos chegam pela trilha sonora. É possível distinguir claramente entre as músicas de atmosfera, músicas de cena e as músicas do personagem. Estas últimas acabam acrescentando mais uma camada ao entendimento de Zé Renato. Elas explicitam seus gostos, ao mesmo tempo em que refletem o seu estado de ânimo e lhe dão mais concretude.

Mas, quem é, afinal, o Zé Renato? Não sabemos nada além da narrativa subjetiva que o filme nos oferece. Em *Viajo*, essa ausência da figura do protagonista acaba levando a dois extremos. Ou acontece uma identificação com o personagem ou uma repulsa. Se pensarmos nessa ausência, a partir de Badiou, ela pode ser vista de uma forma positiva:

Um filme funciona pelo que retira do visível,

nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial do que a presença, é o corte, não apenas pelo efeito de montagem, mas já e de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível (Badiou, 2002, p. 103).

Tão ou mais forte do que a narrativa verbal e sonora que constrói Zé Renato é a construção imagética do filme, suas texturas, seus entrelaçamentos. *Viajo* é, desde logo, um filme belo. As imagens são lindíssimas, com todos os seus grãos, as suas sujeiras e os seus desfoques.

Não há imagem estável em *Viajo*. Não há sensação estável em *Viajo*. As imagens e ideias do filme andam juntas, complementando os sentidos e reforçando as sensações de solidão e melancolia do filme. Se o espectador não é capturado pela narrativa de Zé Renato, pode o ser pela narrativa construída pelas imagens.

A esse resultado, os realizadores chegaram pelo entrelaçamento de diferentes texturas e tipos de imagens. Elas foram geradas em super 8, 16mm, 35mm e DV Cam, além de foto still. Em *Viajo*, a técnica está a serviço da estética. As diferentes texturas dão diferentes níveis de profundidade e entendimento às imagens.

Jean Claude Bernardet (2010), em um post sobre o filme em seu blog, fala em imagens porosas, ao comparar *Viajo* com *Sertão de Acrílico Azul-Piscina*:

O mesmo material do colchão e da oficina se reveste não só de tonalidade, mas de significado diferente nos dois filmes. Conforme a ordenação da montagem e o contexto sonoro e verbal, o mesmo plano, com a mesma duração (uns 40”), não é o mesmo plano nos dois filmes [refere-se ao plano de um colchão de casal, feito em chita florida, estendido em um chão de terra seca].

Essa imagem – e muitas outras usadas em ambos os filmes – tem a capacidade de se relacionar com o contexto visual e sonoro gerando significações diferenciadas. Ela tem essa disponibilidade, essa abertura para o contexto. Podemos dizer que são imagens porosas⁵.

Essa porosidade das imagens é possível não porque as imagens sejam neutras. Pelo contrário, não há neutralidade no olhar. Elas foram vividas e escolhidas, antes mesmo de serem gravadas. São altamente subjetivas, apesar de seu caráter documental. A porosidade é possível, porque essas imagens são registros de um lugar, de uma viagem, de um passar olhando atenta e descompromissadamente ao entorno.

Podemos pensar filosoficamente sobre isso, lembrando do conceito de espaço espacializante, de Merleau-Ponty (2006). O autor afirma que espaço não é o ambiente em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.

Ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado ao espaço espacializante. No primeiro caso, meu corpo e as coisas, suas relações concretas segundo o alto e o baixo, a esquerda e a direita, o próximo e o distante podem aparecer-me como uma multiplicidade irreduzível; no segundo caso, descubro uma possibilidade única e indivisível de traçar o espaço (Merleau-Ponty, 2006, p. 328).

Nesse sentido, se o espaço é o meio pelo qual a disposição das coisas se torna possível, a narrativa só tem existência a partir de sua relação com o seu contexto espacial. A variação na

montagem dos contextos espaciais, usando as mesmas imagens, pode permitir novos arranjos, novas narrativas.

Em *Viajo*, a opção em apresentar esse espaço em forma de um registro de viagem é determinante ao filme. Muito mais do que um *road movie*, *Viajo* é um caderno de viagens, com anotações sobrepostas, muitas páginas preenchidas e algumas em branco. É o registro desse constante passar, de uma viagem em um lugar estéril, seco, quase desértico, vazio ou esvaziado, que traz as sensações de perda, melancolia e abandono para o filme. É no passar que a viagem acontece, é no passar que as ideias e sentimentos vêm à tona. Para Badiou (2002, p. 103) “o cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa”. Em *Viajo*, essa visitação acontece praticamente em todo o tempo do filme.

Além disso, especificamente em *Viajo*, esse passar, essa viagem, tem mais uma camada de significado, ele é também reflexo da viagem e das sensações que os diretores experimentaram quando saíram para a pesquisa e para a gravação das imagens. Em entrevista a Jean Claude Bernardet, Karim Aïnouz esclarece que a busca do filme era por uma sensação de abandono e que esse abandono era como uma razão de ser do filme:

Como você de alguma maneira cria camadas sobre o abandono? Abandono no sentido de que é um lugar abandonado, tem pessoas abandonadas, o personagem é abandonado. E como a partir do conceito de abandono se constrói um texto audiovisual? Um ensaio audiovisual? Conceito no sentido de qual é a questão central que de alguma maneira emerge quando vemos essas imagens. Não no sentido analítico mas no sentido de descobrir o que é que dá o tom àquilo. [...] Quando falamos de abandono não é o tema abandono, é a sensação abandono.

[...] Nesse sentido, como a gente consegue de alguma maneira traduzir essa sensação que é exatamente a sensação central de quando a gente fez essa travessia?⁶

Essa sensação aflora no filme a partir da articulação entre os diferentes tipos de imagens captadas e montadas e da construção do personagem de Zé Renato no relato em *voice over*. Mas, apesar de a sensação de abandono ser verbalizada no relato, sua força está na sua presença visual. Não só o abandono, mas também a melancolia e a solidão permeiam cada plano, cada olhar, cada lugar pelo qual Zé Renato passa.

Essas sensações trazidas pelo filme não o tornam simples. *Viajo* não é um filme que se entrega ao público, o espectador é quem tem que se entregar a ele e embarcar na viagem proposta. No final das contas, é uma jornada subjetiva, criada a partir de imagens poéticas, ou transformadas em poéticas pela narrativa construída.

A forma como essa jornada está construída dialoga bem de perto com trabalhos de artes visuais. A dilatação do tempo, talvez seja uma das características mais presentes, que lembram a videoarte e as videoinstalações. Há, também, a fragmentação, os planos longos e, ainda, a imaterialidade do protagonista que contribuem para que esse trabalho se posicione na fronteira entre artes visuais e cinema. Não se pode dizer que nenhuma dessas características sejam específicas das artes visuais, ao contrário, podemos pensar em filmes que também as têm. Mas é a articulação estética delas em *Viajo*, que traz essa proximidade entre arte e cinema.

Viajo poderia estar numa Bienal de Artes Visuais. Os próprios diretores transitam por esses dois meios. Em 2004, na 26ª Bienal de São Paulo, Karim e Marcelo foram convidados pela curadoria

para expor na mostra. Lá apresentaram a obra *Se tudo fosse sempre assim*, sobre o carnaval de Recife e Olinda. Karim também participou da Bienal do Whitney Museum (Nova York) em 1997.

Houve, no entanto, uma escolha consciente de realizar esse projeto para o cinema. E, os dois optaram pela forma cinematográfica, justamente, para potencializar a ideia de abandono que estavam buscando:

Acho que ele [cinema] é um dispositivo para se potencializar essa sensação [abandono]. Uma coisa é você sentar e estar exposto àquela sensação durante uma hora e dez, o tempo do filme. Outra coisa é você percorrer um espaço onde há pequenas emergências dessa sensação, que seria, por exemplo, o espaço da instalação. Poderíamos facilmente pegar o *Sertão de Acrílico Azul-Piscina* e decupá-lo em telas de projeção ou em televisão de plasma. Eu imaginava um espaço como o segundo andar da Bienal [refere-se ao pavilhão Ciccillo Matarazzo da Bienal de São Paulo] inteiro com dez telas. Trabalhar realmente com a sensação do vazio, da rarefação. Mas acho mais bonito que a gente esteja presente numa sala escura por uma hora e dez e que aquela sensação seja mais direcionada, aí ela se dá de forma mais efetiva do que num acesso randômico⁷.

Um dos pontos que Jacques Aumont (2008) toca no que se refere às relações entre arte e cinema é justamente o da recepção, principalmente quando compara a instalação ao cinema. O autor (2008, p. 85) afirma que as “condições de visão” das instalações não são as do cinema. Ele também aponta que, quando um filme é exibido em trechos em uma exposição, acaba sendo apresentado pela curadoria muito mais pelas ideias que representa do que pelas sensações que provoca. “Em tudo isso, o cinema já não é o cinema: é um conjunto de

ideias, de forças, de potências, de propriedades, de capacidades, de mitos, de histórias [...]” (Aumont, 2008, p. 87).

Ao optar pelo cinema, Karim e Marcelo exploraram os limites entre as linguagens da arte e do cinema, além do que tinham buscado nos filmes anteriores, como *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005)⁷. “Nos nossos filmes bagunçamos a linguagem cinematográfica no melhor sentido. Se não bagunçar não traz algo novo, para fazer um refluxo dentro da linguagem cinematográfica, para gente se alimentar do cinema e o cinema da gente”, afirmou Marcelo à Jean Claude Bernardet.

Em *Viajo*, essa brincadeira com a linguagem acaba tornando o filme mais cinematográfico ainda, no sentido de arte impura proposta por Badiou (2002), para quem é impossível pensar o cinema fora de sua conexão com as outras artes. “O cinema é uma arte impura. Mas sua força de arte contemporânea é justamente imaginar, no intervalo de tempo de uma passagem, a impureza de qualquer ideia” (2002, p. 108).

Viajo funciona, justamente, nas misturas e nos entrelaçamentos que propõe e na colcha de retalhos que cria. Ele é pura passagem e impureza, do início ao fim. *Viajo* porque preciso, voltar é um detalhe.

Referências

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Editora Papirus, 2008.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BERNARDET, Jean Claude. **Entrevista Marcelo Gomes e Karim Aïnouz**. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em 6 maio de 2010.

BERNARDET, Jean Claude. **Viajo porque preciso, volto porque te amo 2**. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-09_2010-05-15.html>. Acesso em 9 maio de 2010

PONTY-MERLEAU, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Notas

1 Camila Gonzatto da Silva é roteirista, diretora e produtora de cinema e televisão. Estudou Publicidade e Propaganda na UFRGS e cursou o Taller Avanzado de Guión na Escola Internacional de Cinema e TV de Cuba. É mestre em Teoria da Literatura / Escrita Criativa pela PUCRS e doutoranda em Teoria da Literatura pela mesma Universidade. E-mail: camilags@gmail.com.

2 Entrevista publicada no blog de Jean Claude Bernardet Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em 6 maio de 2010.

3 O projeto recebeu apoio do Programa Petrobras Cultural.

4 Entrevista publicada no blog de Jean Claude Bernardet. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em 6 maio de 2010.

html>. Acesso em 6 maio de 2010.

5 *Post: Viajo porque preciso, volto porque te amo – 2*. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-09_2010-05-15.html>. Acesso em 9 maio de 2010.

6 Entrevista publicada no *blog* de Jean Claude Bernardet. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em 6 maio de 2010.

7 Entrevista publicada no *blog* de Jean Claude Bernardet. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em 6 maio de 2010.

8 Nesses dois filmes a viagem é importante à narrativa. Em *Viajo*, essa ideia vem à frente e a narrativa é construída em cima dela.