



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SABRINA BARROS XIMENES

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO: UMA ANÁLISE FÍLMICA
A PARTIR DA NARRATIVA AMOROSA DO PERSONAGEM E DOS ESTUDOS
SOBRE A VOZ NO CINEMA

FORTALEZA

2018

SABRINA BARROS XIMENES

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO: UMA ANÁLISE FÍLMICA A
PARTIR DA NARRATIVA AMOROSA DO PERSONAGEM E DOS ESTUDOS SOBRE A
VOZ NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Audiovisual e Fotografia.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Codato.

Coorientador: Profa. Dra. Gabriela da Frota Reinaldo.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- X35v Ximenes, Sabrina Barros.
Viajo porque preciso, volto porque te amo : uma análise fílmica a partir da narrativa amorosa do personagem e dos estudos sobre a voz no cinema / Sabrina Barros Ximenes. – 2018.
145 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Henrique Codato.
Coorientação: Profa. Dra. Gabriela da Frota Reinaldo.
1. Cinema. 2. Voz. 3. Psicanálise. 4. Narrativa. I. Título.

CDD 302.23

SABRINA BARROS XIMENES

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO: UMA ANÁLISE FÍLMICA A
PARTIR DA NARRATIVA AMOROSA DO PERSONAGEM E DOS ESTUDOS SOBRE A
VOZ NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Audiovisual e Fotografia.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Henrique Codato (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Gabriela da Frota Reinaldo (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Caciana Linhares Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Sabrina de antes desta viagem.

AGRADECIMENTOS

É impossível chegar ao fim desse processo e não elencar as pessoas incríveis que estiveram comigo, parafraseando Maria Bethânia, “Agradecer ter o que agradecer”.

Primeiramente, é preciso falar do lugar de força que me é dado todos os dias pelos meus pais. Meu pai que luta diariamente para continuar vivo, mesmo diante de tudo, é o exemplo de força maior frente as dificuldades que eu posso carregar comigo. Junto dele está uma mulher incrível, uma fortaleza inteira que me ensina dia a dia o que é o amor, minha mãe. Por ela meus agradecimentos são diários, por coisas que ela talvez nem saiba, por simplesmente “ser”.

Meu irmão é a pessoa da qual mais tenho alegria e orgulho de ter em minha vida, minhas melhores ações e a vontade de conquistas maiores, de voos altos são por me espelhar no que ele é. Mesmo longe, está perto todos os dias em mim pela marca que deixou, admiro-o e agradeço por ser presença em minha vida.

Aos meus amigos, que depois da minha família, são as pessoas mais importantes na minha trajetória. E por cada um tenho uma alegria imensa de dividir histórias e compartilhar momentos. Entre eles não poderia deixar de agradecer nominalmente alguns que não soltaram da minha mão nesse processo e que quando eu mais duvidei de mim lá estavam se fazendo presente em coro colocando uma força que nem sabia que eu tinha mais. Obrigada, Luís Eduardo, meu irmão de alma, por ser e estar; obrigada, Bruna Forte e Simone Oliveira, que compartilharam as angústias e alegrias desse processo; Bruna Couto, por ser lembrança de um tempo bom e que nas horas mais difíceis me fez lembrar isso. A todos meus amigos que aguentaram a ausência e entenderam essa distância, meu muito obrigada.

À CAPES, pelo apoio financeiro à pesquisa com a concessão de uma bolsa. O processo de um mestrado pode se tornar muito mais difícil sem incentivo e o financeiro também se faz de fundamental importância. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Por último, mas não menos importante agradeço a minha banca sempre atenta e que me auxiliou bastante entre o período de qualificação até esse momento final do trabalho. E aos meus orientadores, professor Dr. Henrique Codato e professora Dr.^a Gabriela da Frota Reinaldo obrigada por serem ponte nesse início de travessia acadêmica.

“Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 1994, p. 436)

RESUMO

Já dizia Guimarães Rosa “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Assim, a travessia é como um momento de passagem do sujeito; para o escritor, atravessar a primeira página, a folha em branco, é o momento de êxtase diante do seu percurso inicial. Para alguém que termina um relacionamento que é seu alicerce por muito tempo, a primeira caminhada fora de casa é processo fundamental. Este trabalho vem falar acerca dessa caminhada pessoal. O ponto de partida é José Renato, protagonista do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), e o artifício original aqui é o de utilizar a sua voz enquanto recurso de modulação dos seus sentimentos e atos, conduzindo as cenas e a narrativa do início ao fim. Este trabalho discute como o cinema (COMOLLI, 2008; AUMONT, 2016) é capaz de transcrever, a partir do uso das imagens guiadas por essa voz (MANZANO, 2014; DOANNE, 2003; DUBOIS, 2004), a travessia de um personagem que viaja por um sertão real, que é metáfora de um sertão/solidão presente em si. Viajo é um filme que trata de uma desilusão amorosa – é a partir daí que se dá início a viagem do personagem, viagem que se torna também uma viagem de si. Os aspectos contidos nessa narrativa fílmica, que tem como pano de fundo uma história aparentemente tão banal, é o que faz do filme seu diferencial. O personagem narrador, que não vemos em cena, se exila de sua terra natal para assim tentar compreender o “pé na bunda” que levou, traz uma voz ao filme que narra de si e dá o tom ao que é visto e vivido por ele. Assim, esta pesquisa foi dividida pensando como ponto central essa voz como aquela que convoca o espectador. Os elementos cinematográficos contidos no filme constroem essa narrativa do abandono e silêncio. O olhar do cinema e da psicanálise é ponto de partida e discussão diante de cada um desses elementos: o amor de José Renato, sua viagem e sua voz, fio condutor da narrativa fílmica.

Palavras-chave: cinema; voz; psicanálise; narrativa.

ABSTRACT

Guimarães Rosa once said “the ideal of real is not in the way out or in, but it presents itself for us in the middle of the crossing, the path”. Path here is like a “ritual” of passage from de subject. For the writer for instance go through the first blank page its all that matters it’s a momento of achievement. For someone who ends a relationship the first day going out its a difficult but fundamental process. This work it’s about this personal outing. The starting point is José Renato, leading character of “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), the movie we will work with. The starting point is to discuss the way the voice presents itself in the movie. The different types of intonation to express feelings and acts from the character, conducting scenes and the narrative itself. Using cinema theory (COMOLLI, 2008; AUMONT, 2016) to try to explain how to transcribe the images we see somehow “guided” by a voice (MANZANO, 2014; DOANNE, 2003; DUBOIS, 2004). A character that makes his path through sertão with is also a metaphor to loneliness, deserto of itself. Viajo talks about a love delusion – the road trip starts at that point. The story seems plain comum its the different aspects that make it a diferencial movie. The main character, which we don’t see, goes out in a journey to try to understand what happened in his life. We only know what he says, the entire movie he tells the story. In here we think about that voice as a product that captures the viewer. The cinematographic elements builds this narrative of loneliness, abandonment and silence. We use cinema theory and psychoanalysis as our base material to study these elements in the movie: the ideia of this love José Renato is always calling, the journey itself and his voice that makes the journey goes on.

Keywords: cinema; voice; psychoanalysis; narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Frame de Viajo porque preciso, volto porque te amo	20
Figura 2	– Frame de Viajo porque preciso, volto porque te amo. O início do filme é composto destas imagens em movimento por um minuto e nove segundos, com a música “Sonhos”, de Peninha, tocando. Depois desse início, a câmera aparece mais aberta, é dia e está focada na estrada, sem o reflexo do carro, daí então começa a narrativa acerca da viagem	20
Figura 3	– Os objetos de trabalho de José Renato	22
Figura 4	– Hermila, personagem de O céu de Suely, em trajeto com o ex-namorado da infância em Iguatu, que deseja voltar a namorá-la	28
Figura 5	– Hermila em cena de trajeto do filme, quando já pensa em sair da cidade, deixar o lugar	29
Figura 6	– Violeta, personagem de O abismo prateado, em cena no aeroporto. Ela não sabe ainda aonde ir e em boa parte do filme ela permanece constantemente em trajeto.....	29
Figura 7	– Donato e Konrad em cena do filme Praia do Futuro. Donato parte para a Alemanha por conta da relação com Konrad. Depois de anos juntos, passam a se distanciar	30
Figura 8	– O irmão mais novo de Donato (Jesuíta Barbosa) viaja em busca do irmão na Alemanha e reata esse laço familiar que ficou em suspenso por dez anos	30
Figura 9	– Sequência de imagens referente à cena de José Renato e Larissa no motel	34
Figura 10	– Cena do filme On the Road.....	36

Figura 11 – Cartaz do filme On the Road	37
Figura 12 – Frame de Cinema, aspirinas e urubus (2005): cena com câmera que foca na estrada e enquadrando o rosto da personagem pelo retrovisor	39
Figura 13 – Frame de Cinema, aspirinas e urubus (2005): cena com câmera com um plano de nuca, mirando por sobre o ombro da personagem.....	39
Figura 14 – Frame de Viajo porque preciso, volto porque te amo.....	41
Figura 15 – Frame de Viajo porque preciso, volto porque te amo. Nessas imagens é possível perceber um jogo de sobreposição entre diferentes imagens, como se fizesse a correlação com o movimento rápido do carro seguindo a procissão ou imagens em flash. A montagem do filme se apresenta como instrumento importante para essas transições na travessia do personagem	41
Figura 16 – Intertítulo extraído de um filme produzido por Lee De Forrest (1924), Love’s Old Sweet Song, considerado o primeiro “short-reeler”, curta-metragem com som	49
Figura 17 – Cartaz de O cantor de jazz (1927), em um cinema Warner, anunciando apresentação por meio do Vitaphone, recurso utilizado para sincronização do som	49
Figura 18 – Patrícia em dois momentos durante conversa na feira.....	53
Figura 19 – Rostos e corpos das mulheres com quem José Renato se relaciona	61
Figura 20 – Esta imagem e a seguinte correspondem a momentos de parada distintos na viagem de José Renato. Na primeira, ele entrevista o casal Seu Nino e Dona Perpétua: “vão ser os primeiros a serem desapropriados. Eles estão casados a mais (sic) de 50 anos, nunca tiveram outra casa, nunca tiveram outra briga. Nunca dormiram uma noite longe um do outro. Seu Nino saiu para desligar o rádio e eu pedi pra ele voltar. Não quis filmá-los separados”	66

Figura 21 – Esta imagem é o momento de uma parada num posto. Ele vê a frase estampada e daí inicia, na sua narrativa de viagem, suas queixas e lamentos sobre esse amor que ficou: Joana, a galega	67
Figura 22 – No livro-arte, lançado em 2015, é possível ver esse trabalho das imagens do filme e novas formas de apresentar detalhes e enxertos da narrativa	68
Figura 23 – Garganta do rio das almas	73
Figura 24 – Cidade abandonada	74
Figura 25 – Cenas de Acapulco	74
Figura 26 – Cenas de Acapulco.....	76

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO – O INÍCIO DA VIAGEM	12
2	“HOJE FAÇO AS PRIMEIRAS COLETAS E TOMADAS DE MEDIDAS” APRESENTAÇÃO DO FILME E DOS DIRETORES – ZONA DE FRONTEIRA	18
3	TRAVESSIA E VOZ DO PERSONAGEM JOSÉ RENATO	31
3.1	Cinema e Gêneros cinematográficos	31
3.2	A voz do sujeito para o Cinema	47
3.3	A voz do sujeito para a Psicanálise	53
4	“FIZ ESSA VIAGEM PRA ESQUECER O PÉ NA BUNDA QUE VOCÊ ME DEU”	58
4.1	Amor e exílio em Viajo	58
4.2	Fluxo da consciência e foco narrativo	62
5	CONCLUSÃO - FIM DA TRAVESSIA DESAGUANDO NO SÃO FRANCISCO	70
	REFERÊNCIAS	78
	APÊNDICE A – ENTREVISTA FEITA COM OS DIRETORES DE VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO – KARIM AÏNOUZ E MARCELO GOMES	82
	ANEXO A – GUIA DE ROTEIRO DO FILME VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO	99
	ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO FINAL DO ROTEIRO DO FILME VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO	135

1 INTRODUÇÃO – O INÍCIO DA VIAGEM

Nesta dissertação de mestrado me propus a realizar um estudo teórico que engloba questões referentes ao fazer cinematográfico, à psicanálise e à literatura, a partir do conceito de narrativa. Assim, o condutor-chave desta escrita final é algo da ordem de um desejo sobre o fazer e escrever acerca da arte e suas inferências no mundo por meio daquilo que produz. Para que a leitura sobre como este trabalho se desenvolveu apresente certa fluidez e coerência com os temas teóricos, é importante deixar claro o lugar de onde ele parte.

Ingressar no mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Ceará se tornou possível tendo em vista a oportunidade de, enquanto recém-formada em Psicologia, pensar sobre questões direcionadas à psicanálise e as artes sem necessariamente me ligar ao campo da clínica psicanalítica. Há, segundo Lacan (1967, p.246), dois tipos de “utilização” da psicanálise: a psicanálise em extensão, que colocaria em atuação toda a função da Escola no mundo, nas conexões para além do campo da formação clínica, o que diferencia da psicanálise em intensão, que seria a outra utilização para formar os operadores do saber, é a parte relacionada à didática. Aqui, trabalharemos com uma psicanálise dita em extensão, onde essa relação com a arte, em especial o cinema, remonta a uma grande bagagem entre esses dois saberes.

Por estar ligada à Linha 1 – Audiovisual e Fotografia e tendo acesso a alguns dos trabalhos já apresentados no Programa de Pós-graduação em Comunicação, pareceu-me uma troca possível de ser feita entre questões ligadas ao cinema e à psicanálise.

Logo de início, os dilemas acerca de linguagem, narrativa, gêneros cinematográficos e sujeito em cena foram pensados como objetos para discussão no texto, apresentaram-se como objetivos específicos presentes ao longo da escrita do trabalho pesquisar acerca da voz do personagem e sua relação com a narrativa do filme, direcionando assim também a pesquisa acerca desse lugar de narrativa cinematográfica e também literária que o filme se propõe. Desse modo, entrou como via de pesquisa, também, o saber literário, que possui forte influência no filme em questão. Depois de analisar algumas das obras da filmografia do cineasta cearense Karim Aïnouz, o filme que suscitou interesse como ponto de partida deste trabalho foi o *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, cineasta pernambucano que também assina esse roteiro.

Nesse sentido, a dissertação tem como objetivo traçar uma análise fílmica de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, discutindo questões de gênero cinematográfico, criação e apresentação do personagem-narrador, a partir de uma narrativa que expressa modelos estilísticos ligados à literatura do fluxo da consciência e ponto de vista. Construindo, assim, um personagem que se caracteriza e se constrói por meio de questionamentos acerca de si e da questão amorosa – algo que vem a ser muito caro ao discurso psicanalítico de construção do eu.

É importante lembrar que, apesar de possuírem funções e campos distintos, a psicanálise e o cinema são contemporâneos, nasceram no mesmo período¹, assim, o cinema não pretende tratar sintomas, nem a psicanálise pretende existir de modo a pensar esteticamente seu objeto, o inconsciente. No entanto, ambos cumprem funções muito semelhantes quando dizem respeito ao seu fazer, sua estrutura de prática. Há uma linguagem no cinema que é muito semelhante à linguagem semiológica na qual a psicanálise se detém – a semiologia é o começo da clínica (DUNKER; PAULON; MILÁN-RAMOS, 2016), pensando a psicanálise, os seus processos de sintomas, do chiste, dos esquemas conceituais de estudo como uma possível análise do discurso de orientação analítica. Além disso, é pela via da fantasia que o cinema, assim como a psicanálise, cumpriria a função de levar por meio das telas um certo alívio ao sofrimento do sujeito, propiciar o momento “da tela escura”, um outro universo para o espectador. É preciso então deixar claro que a psicanálise não entra aqui como saber a se sobrepor ao saber do cinema; ela funciona enquanto método de investigação que se compõe de certos conceitos que vêm a servir de alicerce, discurso complementar.

A primeira analogia feita a esses dois saberes surgiu do modo de se pensar a experiência do cinema como a de um sonho. O cinema como a construção de uma “neurose artificial”, termo depois cunhado por Morin (1980), em síntese, seria pensar que o espectador estaria nesse estado de “sonho” de modo passivo à situação, sem interrupção ou qualquer relação direta com o filme. O que se leva em conta é apenas sua percepção, ele não

¹ O cinema teve como data de seu nascimento o dia em que houve a projeção da saída dos funcionários de uma fábrica francesa em Lyon. Essa projeção se deu em 28 de dezembro de 1895 pelos irmãos Lumière. Desde então eles criaram mais de 500 filmes e a ascensão do cinema abriu portas para outras técnicas e diversos outros cineastas. Já a psicanálise tem o seu surgimento a partir do seu criador Sigmund Freud (1856-1939) que em 1895 publicou “Estudos sobre a histeria” juntamente com Josef Breuer, no qual estudou diversos casos, inclusive o famoso caso de Freud “Anna O.”, cujo nome verdadeiro era Bertha Pappenheim. Nessa época ambos ainda trabalhavam com a ideia de hipnose para a “cura desses casos”, mas a partir de seus estudos e no ano seguinte, em 1896, Freud usa pela primeira o termo “psicanálise” para se referir a seus estudos.

“assistiria” ao filme, mas o viveria com tal intensidade, como num sonho, que em certos momentos poder-se-ia inclusive estar torcendo, sentindo-se aflito ou “em situação regressiva ou infantilizado”, como traz Morin nesse texto. Esse primeiro pensamento se desenvolveu tentando enquadrar psique, trabalhada e desenvolvida por Freud, e o dispositivo cinematográfico como processos análogos, como uma forma de espelhamento (CODATO, 2015). A segunda analogia surge nos anos de 1970. Jean Baudry estuda o dispositivo cinematográfico fazendo um comparativo com o que Jacques Lacan vai falar sobre a fase do espelho². É aqui que surge a ideia de projetor, sala escura, tela, silêncio do espectador e nenhuma interferência externa para que se pudesse produzir de fato a experiência do cinema.

[...] corresponde a uma espécie de experimento para produzir um “eu” dotado de unidade, capacidade de antecipação e reconhecimento. Influenciado pela teoria da interpelação de Louis Althusser, este modelo pretendia pensar o cinema como um dispositivo de criação ideológica de individualizações, ou seja, de fixação de modalidades de ler e interpretar o mundo que “escondem” como ele foi produzido. As relações de poder e os conflitos escamoteados não apenas pela narrativa filmica, mas pela maneira de “contar” a história, no seu manejo do “olhar”, seria um dispositivo de alienação. (RODRIGUES; DUNKER, 2013, p. 19, grifo nosso)

Essa teoria de Baudry traz à tona uma presença/ausência do espectador na cena, ainda como sujeito alienado frente ao dispositivo cinematográfico. Após esses estudos iniciais citados, surge a partir das teorias do estruturalismo³ uma terceira forma de se pensar a conexão entre cinema e psicanálise, tomando o filme como um mecanismo a ser lido a partir de um conjunto de significantes advindos dele, ou seja, a linguagem que é própria do cinema com as suas próprias exigências enquanto pensamento. Trata-se de relacionar a estrutura do

² A fase do espelho diz respeito ao momento primeiro de constituição do eu na criança. É nesse instante que o *infans*, a criança que ainda não fala, o bebê, se percebe corporalmente pela primeira vez diante do espelho. A partir desse reconhecimento, que é validado pelo outro adulto que o acompanha, normalmente, a criança passa a se inscrever no social e se dá conta de um corpo próprio, antes sentido como algo sem uma possibilidade de separação do corpo materno, *corpo espedaçado*, partindo para uma compreensão corporal de si como sujeito autônomo dessa mãe.

³ Estruturalismo é uma corrente da segunda metade do século XX que surgiu a partir dos estudos da linguística. O termo primeiro foi cunhado no Curso de Linguística Geral de Ferdinand de Saussure em 1916. É o estudo das relações de um sistema, um conjunto maior que trabalha as questões sociais, humanas a partir de suas inter-relações. Os elementos do mundo são divididos por suas relações de equivalência ou distanciamento em relação a outros elementos do conjunto. É a partir das relações da língua e linguagem que Saussure define seu objeto dentro desse saber, no entanto, o estruturalismo também serviu de base para outros estudos dentro das Ciências Humanas, como a Antropologia, Sociologia, Literatura, Filosofia da Matemática. E permaneceu como modo de fazer ciência até a virada de outros pensadores com o pós-estruturalismo e desconstrutivismo.

cinema com o que lhe é próprio nesse lugar, tirando a psicanálise como guia teórico – usando sua teoria e fundamento como base para falar do que ocorria no cinema – e passando a utilizá-la como um campo de sentido a mais para as operações de linguagem ali existentes. Uma real separação possível do que é o sujeito fílmico e o sujeito analítico, a mudança do olhar para aquilo que se deseja ser visto. A psicanálise passa a não ser mais um dispositivo apenas de funcionamento dos “problemas psicológicos” no enredo ou personagem, mas passa, com a ótica estrutural, a tratar o cinema como um objeto que sai do imaginário para o simbólico.

Viajo porque preciso, volto porque te amo é um filme que partiu de uma experiência pessoal de ambos os diretores e que só veio a ser realizado quase dez anos depois da coleta do material. Na realidade, como mesmo demarca Karim Aïnouz em entrevista realizada em 2017 (APÊNDICE A), a proposta se fez por acreditarem ter muita potência no material fílmico feito por eles durante essa viagem:

Tinha uma coisa que a gente falava muito na época que a gente tava filmando e acabou de montar, a sensação que a gente tinha era que aquilo ali era um baú, porque a gente comprou muitos objetos, a gente comprou tecidos, a gente comprou coisas assim. [...] A gente encontrou a botija, tinha o material, tinha uma gravação, tinha um cara que viajou ali que a gente ia tornar aquilo um filme, foi um pouco essa... o dispositivo que a gente usou pra visitar o material.

Fazer pesquisa em um ambiente interdisciplinar pode estabelecer uma troca muito fértil entre campos, mas também, se tornar algo passível de questionamentos e dificuldades frente à defesa e discussão do objeto de estudo. Para tanto, uma pesquisa na área de comunicação, com o enfoque em discussões referentes ao audiovisual, só se torna possível tendo dentro do programa certa flexibilidade em pesquisa interdisciplinar e com o manejo de um olhar que salta às questões a serem levantadas. Além disso, trazer outras bases teóricas como a psicanálise e a literatura para tratar de especificidades nesse trabalho referentes ao filme se mostra necessário para que dissertação se componha da melhor forma possível, por meio de pontos relevantes presentes nesses campos teóricos.

Desde o início, o filme apresentava pontos em que, para o estudo da voz e som no audiovisual, demonstrava certa quebra de estilo, tal qual para o estudo psicanalítico desse sujeito que narra sua trajetória amorosa e como isso dá um corpo para o personagem José Renato (interpretado por Irandhir Santos), mesmo que esse não apareça fisicamente em cena. Assim, o encontro para se discutir esse ponto central se fez aparente. No entanto, ao

trabalharmos essa narrativa fílmica foi possível encontrar traços de uma literatura muito presente na construção desse produto fílmico. E assim, as questões referentes principalmente ao que na literatura poderíamos pensar como o fluxo da consciência tornou-se material importante de ser destacado também aqui nesta escrita.

Tendo em vista que durante o processo da pesquisa houve um encontro com os diretores do filme, no qual a entrevista se encontra na íntegra como Apêndice A, contextualizei este trabalho dentro da filmografia dos diretores e apresentei essa separação entre processo fílmico e o objeto final, o filme em questão, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Essa divisão foi feita logo de início no texto, que também discute o tema do estrangeiro e do lugar de diferença presentes no filme. Por apresentarem certa recorrência nos trabalhos dos diretores, esse apontamento serve de base para um dos enfoques da dissertação, que é a discussão do amor e exílio presentes no filme. Essas serão as discussões presentes no primeiro capítulo.

No capítulo seguinte, discutiremos as questões dos gêneros cinematográficos existentes no filme, como *road movie* e ponto de vista, para o cinema. Além disso, a discussão acerca de voz over e voz off, que para esse filme apresenta pontos instigantes. A voz enquanto narração, mas também ruptura de uma narrativa fílmica tradicional. A presença desse sujeito nunca visto em cena e que conta a história do início ao fim, como esse participante narrador em primeira pessoa. Nesse capítulo, a proposta é a de que, referenciando as teorias do cinema, possamos mostrar nossa hipótese de uma certa quebra na forma fílmica tradicional não apenas do *road movie*, presente como fonte de pesquisa para o filme, mas também como essa narrativa particular existente nesse relato de voz coloca questões mais relacionadas a um filme que propõe emoções, que cause um incômodo, seja de que modo for, ao espectador. O que os diretores vêm a chamar de “cinema de invenção”.

Assim, no capítulo final temos a outra base do tripé desta escrita, a dimensão literária do filme. A narrativa do sujeito José Renato terá ênfase por meio de uma breve discussão acerca do fluxo da consciência assim como do foco narrativo, suscitando questões relacionadas à literatura. A psicanálise é fio que perpassa o trabalho e, em especial, coloca-se nesse ponto onde o desenrolar sobre amor e exílio do personagem central acontece não apenas como ponto de partida, mas por todo o filme.

Desta forma, a dissertação tem como objetivo apresentar um estudo sobre o amor e o exílio existentes no filme e que se encontram marcados por uma narrativa fílmica muito próxima a uma narrativa em primeira pessoa contada por um sujeito que narra de si. Em um movimento de partida, ele constrói em imagens uma travessia pessoal. É uma ficção que contém muitos elementos quase documentais, onde processo fílmico e objeto parecem se misturar, mas que sinalizam essa quebra por indicar exatamente uma história específica, e quase banal, de um amor que acaba e, de certa forma, relata sobre as consequências que isso pode trazer a um sujeito. O desejo de filmar emoções, de expressar sentimentos saídos de um campo do pessoal para o terreno do cinematográfico e público, é o que está presente em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e é nisso que este trabalho se concentra, desnudar essa construção no filme.

Assim sendo, dá-se início essa viagem. Aqui, apreenderemos como o cinema é capaz de transcrever, a partir do uso das imagens guiadas por essa voz, a travessia de um personagem que viaja por um sertão real, metáfora de um sertão/solidão presente em si.

2 “HOJE FAÇO AS PRIMEIRAS COLETAS E TOMADAS DE MEDIDAS” APRESENTAÇÃO DO FILME E DOS DIRETORES – ZONA DE FRONTEIRA

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.”
(ROSA, 1994, p. 449)

A viagem se inicia. Por entre uma estrada escura e aparentemente esburacada, a imagem de um farol de carro aceso é o que guia nosso olhar no movimento. Um rádio é ligado e sintonizado. O filme começa aparentemente anunciando sobre seu fim, seu destino, a música que toca nos primeiros segundos já é indício daquilo que vai acontecer com esse sujeito em viagem.

Sonhos

Tudo era apenas uma brincadeira
E foi crescendo, crescendo, me absorvendo
E de repente eu me vi assim: completamente seu
Vi a minha força amarrada no seu passo
Vi que sem você não tem caminho, eu não me acho
Vi um grande amor gritar dentro de mim
Como eu sonhei um dia
Quando o meu mundo era mais mundo
E todo mundo admitia
Uma mudança muito estranha
Mais pureza, mais carinho
Mais calma, mais alegria
No meu jeito de me dar

Quando a canção se fez mais forte, mais sentida
Quando a poesia fez folia em minha vida

Você veio me contar dessa paixão inesperada
Por outra pessoa

Mas não tem revolta não

(PENINHA, 1977)

Pesquisar é da ordem do desejo de descoberta do novo, chega a instigar e fomentar resoluções mesmo que nem sempre seja isso que aconteça. Ao me deparar com o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) senti-me de algum modo tocada por

aquele personagem que se despia e contava segredos pessoais, de uma relação difícil que havia chegado ao fim. A história não era mirabolante ou intrincada em detalhes sobre essa relação amorosa, o que ela possuía de diferente era, na verdade, ser algo extremamente banal, familiar e assim se colocando perante os espectadores como algo da vida cotidiana comum.

FIGURA 1 – Frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

FIGURA 2 – Frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. O início do filme é composto destas imagens em movimento por um minuto e nove segundos, com a música “Sonhos”, de Peninha, tocando. Depois desse início, a câmera aparece mais aberta, é dia e está focada na estrada, sem o reflexo do carro, daí então começa a narrativa acerca da viagem.



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

O filme traz José Renato, um geólogo que parte para o sertão nordestino a fim de realizar um trabalho de verificação do canal da transposição do rio São Francisco. O personagem parte nessa jornada de carro (FIGURAS 1 e 2) e enquanto viaja filma sua experiência. A nossa percepção enquanto espectador do filme é a de que toda a viagem é vivida a partir da filmagem subjetiva de José Renato. Logo no início, ele começa seu relato conferindo os materiais de viagem (FIGURA 3), como um inventário dos objetos da pesquisa, muito próximo ao que se poderia pensar de um diário de campo. No entanto, há o momento em que ele relembra galega⁴, um amor de que ficou e do qual, nos primeiros momentos, ele deseja voltar. Assim, dá-se início ao seu relato narrado, como o conteúdo de uma carta⁵, para a amada que ficou.

Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas. Martelo, bussola geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso 8x, lápis pictográfico, trena de dois metros e imã, estereoscópio de espelho, cantil. Ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso, mira, escalímetro, anímetro, curvímetro, otímetro. Máquina fotográfica, câmera Super 8 e a câmera digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão. [...] Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para a implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. [...] Galega, bom dia. Bom dia, meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco, dando um duro danado. Faltam 27 dias e 12 horas para acabar a viagem. Parece uma eternidade. Do dia que saí de Fortaleza até aqui, quase não vi ninguém na estrada. Vim com o rádio ligado pensando em você a viagem toda e só (pausa na fala). Chega me canso de tanto pensar em ti. (VIAJO..., 2009, grifo nosso)

⁴ Para a botânica, é um designador comum à plantas do *gênero* Galega, da *família* das leguminosas, *subfamília* papilionoídea nativas da Europa, Ásia e regiões montanhosas do leste da África. No entanto, para expressão nordestina, galega é aplicado para as pessoas que são loiras. Tem feições e cabelos mais claros. Diz-se que denota da época dos colonizadores europeus e como eles se distinguiam dos que aqui habitavam (Houaiss).

⁵ Em certo momento do filme o personagem fala “Galega, Joana, amor da minha vida. Faltam 23 dias e 8 horas pra minha volta. E volto porque te amo. Tô cruzando uma estrada inteira. Um pôr do sol romântico. Lembro do nosso último pôr do sol juntos, lá na Praia do Futuro. A única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. Não, não galega isso é mentira. Não sei escrever carta de amor.” No início dessa pesquisa achei importante ressaltar esse lugar da carta. No entanto, por entender que não se tratava de um carta física *per si* achei importante delimitar ao longo do texto que a forma e o olhar para com a narrativa foi se dando nesse sentido. De uma escrita íntima e aproximada com o destinatário como ocorre numa carta. O sujeito do filme escolhe entender sobre o seu processo de distanciamento a partir de uma forma muito pessoal e íntima para retomar essa história de amor. A carta nunca foi escrita, mas foi pensada, dita em voz alta, burilada em meio a uma viagem, uma partida.

FIGURA 3 – Os objetos de trabalho de José Renato



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

É de grande importância colocar à luz o porquê da construção desse filme e como ele se apresenta, estruturando as diferenças entre o processo fílmico e o que aparece como produto final. O processo de criação do filme *Viajo*⁶ parte de uma produção feita pelos diretores de modo experimental ou, como eles chamam, “cinema de invenção”⁷, com uma proposta diferente de filmar e de pensar personagem e narrativa fílmica. As imagens produzidas surgiram a partir de uma viagem feita pelos diretores ao sertão nordestino. A viagem feita data de 1999 e não teve como objetivo primeiro construir a narrativa de *Viajo*, mas sim servir de experiência pessoal, tendo em vista que ambos os diretores são nordestinos – Marcelo Gomes é pernambucano e Karim Aïnouz é cearense – porém nascidos e criados nas capitais. A relação deles com o sertão não era direta, mas vinha das histórias familiares, de mãe, avó, etc. Assim, a viagem se mostrou também como um resgate de uma possível identidade particular para ambos, e criaram-se imagens de um acervo pessoal, com fotografias e recortes que ainda que sem objetivo definido resultaram em arquivo para os diretores. Em

⁶ Utilizaremos ao longo do texto uma abreviação para o nome do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, para que assim a leitura fique mais fluida e não repetitiva.

⁷ Em anexo referente à entrevista feita com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes em dado momento eles falam sobre *Viajo* ser um filme de invenção, onde eles procuraram diversos caminhos para contar uma história relativamente banal, mas que convoca à emoção e, isso era tudo que eles desejavam transpor.

entrevista para este trabalho (APÊNDICE A), os diretores falam mais detalhadamente sobre diversos aspectos dessa construção do filme⁸, como relata Marcelo Gomes:

Foi uma viagem maravilhosa, a gente tava a flor da pele o tempo todo descobrindo um mundo novo pra gente, né? Esse sertão que era mais memorialista do que vivido virou uma experiência maravilhosa e aquele filme, aquele documentário que a gente fez (*Sertão de acrílico, azul piscina*) só dava conta de um pequeno pedaço dessa viagem. Aquele outro pedaço que era o que tava por trás das imagens, aqueles sujeitos fazendo aquela viagem quase que iniciática pelo sertão e de uma forma ou de outra querendo compreender aquele mundo, aquele mundo que pra gente era mais ficcional do que real, porque vinha de narrativas de filmes, narrativas de nossos avós, aquelas imagens não davam conta. Então, por que não construir um personagem que estava a flor da pele, como a gente, e podia dar conta dessas imagens, né? Então, por que não pensar num narrador? Um narrador, e aí a gente senta e conversa, que narrador era esse? Aí a gente pensou que primeiro, era um narrador que tinha uma relação com a terra, como a gente. Estava indo por cauda de uma relação com a terra. Segundo, um narrador que de uma forma ou de outra estava indo lá a trabalho e aquela viagem transformava ele. Porque a gente tinha uma fascinação tão grande por aquelas imagens, aquelas imagens emocionavam tanto a gente que talvez pra uma pessoa que não viveu a experiência da gente de ter que falar com as pessoas... são trinta dias que eu nunca mais esqueço na minha vida, posso contar inúmeras histórias que aconteceram nesses trinta dias. E assim, as vezes você passa trinta dias da sua vida que você não lembra de nada, então realmente foi um momento transformador. Transformador pra nós cineastas, porque foi nosso primeiro longa, né? Ou seja, foi a primeira vez que a gente faz uma imersão de trinta dias dentro de um objeto. O objeto filmado seria o sertão e as pessoas que vivem lá e mergulhar nesse mundo como um documentário de longa. Então, eu acho que profissionalmente também foi... a gente voltou do sertão transformado enquanto cineastas, com outra observação do mundo.

Há algo que não é exato, não é para ser preciso, é ruptura e se coloca na base do resgate feito nesse filme. Advém da memória dos diretores, do que foi vivido, mas não se configura como memória viva, tal e qual como ocorreu. É sobre outro tempo, uma ficção criada por meio da experiência. Mas não seria todo relato após uma experiência uma ficção de si?

Freud (1996) trabalha no início de seus estudos com o lugar da memória como aquilo que também escapa, com vazios e lacunas e que, nesse primeiro momento da teoria, algo do ficcional se liga à história narrada. Não é porque “é inventado” que não faz parte da verdade daquele sujeito. Foi a partir do seu texto “Uma nota sobre o bloco mágico” (1925)

⁸ Entrevista concedida por AÏNOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. **Entrevista**. [24 mai. 2017]. Entrevistadora: Sabrina Barros Ximenes. Fortaleza, 2017. 1 arquivo .mp3 (48 min 31s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

que Freud apresenta um estudo mais detalhado sobre o mecanismo da memória. O bloco mágico consiste em sobrepor em uma prancha de cera ou resina um papel encerado fino e transparente e uma lâmina de celuloide. Ao fazer pressão com um instrumento pontiagudo sob essa superfície o mecanismo passa a funcionar. Através do contato do celuloide e do papel encerado nessa base de cera é possível observar marcas. No entanto, quando é levantada a folha que encobre a prancha de cera, a escrita anterior desaparece e assim é possível fazer uma nova escrita no bloco. Os traços da escrita permanecem no aparelho e podem até ser vistos em determinada luz mesmo que a superfície seja constantemente apagada.

Freud chegou a registrar que o modelo do aparelho mental também receberia novas percepções de maneira ilimitada e que os traços mnêmicos existentes nele seriam permanentes, embora, e aqui há algo diferencial do nosso aparelho, não inalteráveis. Existem dois sistemas: o perceptivo e o mnêmico. O primeiro recebe os estímulos perceptivos e tem a capacidade de suprir as qualidades sensoriais. O segundo tem uma memória e pode transformar em traços permanentes sensações momentâneas. Os traços mnêmicos têm relação com a memória. O nosso aparelho psíquico pode se apresentar como um “banco” de memórias cheio de traços mnêmicos que sofreriam diversos rearranjos ao longo do tempo. E é através dessa capacidade de se rearranjar que podemos falar dessa memória fluida, dinâmica e mutável. “A memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações” (FREUD, 1950[1896], p.281). Assim, esses traços mnêmicos se relacionam diretamente com a memória e podem ser entendidos como algo a ser decifrado. Haveria, então, a memória propriamente dita (inconsciente) e aquela que poderia resultar em mudanças, esquecimentos de informações, entre outros. O ato da montagem é como um grande fragmento de memória. É um tempo fragmentário que elege e se dispõe em descontinuidade.

De forma técnica a montagem se apresentaria como uma colagem de fragmentos do filme – os planos- um após o outro em determinada ordem que resulta no desfecho final que é desejado para a película (AUMONT; MARIEL, 2012). No caso de *Viajo*, para o processo do filme a montagem foi fundamental, e o uso dessa montagem como memória é possível de ser visto. Com o uso de diferentes suportes como fotografias, imagens de câmeras digitais, super-8, 16mm, entre outros, a imagem resultante no filme faz evocação a modos distintos de José Renato ver a paisagem, “reagir” a essa viagem. E esses planos convergem no

produto final, repleto também de silêncios, momentos em que apenas as imagens se apresentam.

Na realidade, o primeiro produto resultante dessa viagem saiu em meados de 2003, cerca de quatro anos após as filmagens, com o curta-metragem *Sertão de Acrílico, azul piscina*. Consiste em um filme sem roteiro específico que resulta da montagem de várias das imagens captadas. Ele teria como pano de fundo as feiras nordestinas. Assim, o que se teve de resultado foi a catalogação de parte das filmagens da viagem sem um personagem ou uma linha clássica do tempo a guiar, e os sons presentes em cena eram os que surgiam (barulho dos carros e caminhões, os animais na estrada, a voz das pessoas que passavam). Algo muito próximo do que se poderia pensar de um documentário ensaístico, de uma experimentação com as imagens.

Depois desse primeiro momento e quase dez anos depois da viagem, as imagens foram novamente revisitadas e assim surgiu a ideia de um novo filme, agora um longa-metragem. *Viajo* teve sua criação pensando um personagem narrador para a história e que viveria essa viagem tal qual os diretores, à flor da pele, conforme apresenta Aïnouz em entrevista:

Esse filme (*Sertão de acrílico, azul piscina*) ficou lindo e tal, mas a gente sentia que tinha algo além dele ali, tinha uma coisa que tava faltando ali, foi feito como se tivesse uma coleção de cenas, mas elas não tinham nenhuma relação digamos de fricção de entre uma e outra, de impulsão. Como você tem numa narrativa com começo, meio e fim. Então a sensação que se tinha era que uma cena podia vir antes da outra, antes da uma, então e a gente ficou com muita vontade de organizar esse material de um jeito que fosse passível a ser dividido com mais gente, que pudesse ter mais público no sentido de que mais pessoas pudessem ter acesso a esse material. Então a ideia de fazer uma narrativa clássica e da gente ter um roteiro cujo fio condutor fosse um personagem a procura de algo foi uma coisa que aconteceu durante esses anos. Eu acho que o *Sertão de acrílico, azul piscina* é de 2004, né Marcelo? E acho que em 2007 a gente decidiu visitar esse material e a gente dizia, e você pode lembrar disso melhor do que eu (se referindo ao Marcelo Gomes) “Isso aqui tem tanta potência, será que não dá pra fazer outra coisa, será que...” e aí a gente começou a pensar um pouco em como a gente poderia implantar essas imagens de alguma maneira de sedução no sentido de uma obra que tivesse começo, meio e fim e fosse um filme que você pudesse ver em uma sentada ao invés de tá passeando por ele como uma instalação. E aí veio a ideia com o narrador. Na realidade, no começo a gente nem pensou se ele tinha de estar presente no quadro ou não, não podia ser a gente, né? Porque eram dois então ficava estranho uma dupla voz. Então a gente tentou entender que narrador seria aquele que teria feito aquela viagem, que tinha passado por aqueles lugares, porque ele tinha ido pra lá e até onde ele iria, então a gente tentou entender os parâmetros de caso isso fosse uma viagem feita por alguém.

Tal qual E. T. A. Hoffmann (1817) nos apresenta em seu conto *O homem da areia*⁹, há algo que nos escapa ao olhar e engana, acessa-se por outras vias. Um possível “truque” dado pela imagem e que suscita o inapreensível, o pulsional. A história de Natanael, personagem principal, passa-se através dos anos, quando ao identificar, ainda criança, a figura do homem de areia com a do advogado Coppelius, amigo de seu pai, carrega essa associação até a vida adulta. Desencadeando-a novamente em determinados momentos da sua vida, atrapalha-o no trato social até levá-lo à loucura final. No entanto, o que importa nessa discussão não é o caráter da história em si, mas a relação principal da estranheza de algo que é ao mesmo tempo estranho e também familiar, ao qual Freud (1919) irá teorizar a respeito em seu texto. A conexão inconsciente nem sempre tem como desfecho esse final aterrorizante, mas de fato marca algo que pode vir a se desencadear de modos distintos em cada indivíduo.

No caso de José Renato, a estranheza ocorre em determinado momento da viagem, quando, após um sonho, ele logo encontra uma menina na estrada que tem “os olhos de galega” e daí em diante desatina a mudar sua relação com a viagem e as mulheres, e é o momento do filme onde o corpo e os rostos das mulheres marcam o olhar direcionado para a objetificação de desejo desses personagens. Algo soa estranho ao longo da viagem, e o modo como ele acha de viver isso é também desviando seu olhar para o objeto de desejo que não é mais possível, e isso se dá durante um breve espaço, até mais uma vez se dar conta do real não desejado e o que é diferente se mostrar muito próximo de si. É fazer o percurso, o caminho, para depois voltar, o que aqui se mostra como o segundo ponto diante do que é estrangeiro. O estrangeiro é aquele que possui, segundo Ulloa (1998, p. 171), “uma distância criada e percorrida em relação à origem, uma exterioridade do sujeito com relação àquilo que constitui seu assentamento inicial”. Ainda que fora de casa, José Renato não é apenas um estrangeiro por estar em deslocamento, mas também traz em si algo que flutua nessa nova relação consigo mesmo diante do mundo, como se apresenta neste trecho do filme:

⁹ “O homem de areia” era uma expressão usada pela mãe de Natanael quando ele ainda era criança. No texto de Hoffmann, a ama da casa diz: “Pois é, meu pequeno Natanael, então você não sabe? É um homem mau que vem procurar as crianças que não querem ir para a cama. Joga punhados de areia em seus olhos, que tombam ensanguentados, e os apanha, os enfia numa bolsa, e os carrega para a Lua para alimentar seus netinhos. Eles estão lá, empoleirados em seu ninho, com os bicos curvados como o da coruja. E bicam os olhos das crianças que não são boazinhas.” (HOFFMANN, 1817, p.17)

Me pararam na estrada hoje. No início fiquei com medo, pensei em assalto, mas eram só umas pessoas pedindo esmola. Parei, dei uns trocados. Quando tava indo embora parei o carro de novo. Vi uma menina. Ela tinha os mesmos olhos da minha galega. (Imagem dessa menina) Olhos de mel, que nem os de galega.

Fui embora rápido pra cada vez mais longe, cansei de sofrimento. (VIAJO..., 2009)

Tal qual o estrangeiro de uma terra, há também isso que é estranho tomado como algo que causa a diferença ao mesmo momento em que divide algo de inexplicavelmente próximo, familiar àquele que de início se sentiu afastado.

Karim Aïnouz é um diretor que tem em seu percurso pessoal algo dessa ordem de reconhecimento de diversos lugares e não de um só. Nascido em Fortaleza, mãe brasileira e pai argelino, tem um nome de origem árabe, morou no Brasil, França e agora na Alemanha, e a sua experiência com o olhar da cinematografia passa por esse lugar de ser também cearense, mas não apenas. Muitos de seus filmes trazem esse personagem que transita, sai em viagens, encontra-se perdido entre o “comum” e o que de sobressalto surpreende e transforma instantaneamente a vida desse sujeito, mudando-a. Ele, em diversas entrevistas, coloca-se nesse lugar “do entre” e onde, de certa maneira, também transita seus personagens. Não há o princípio de se fazer uma correlação direta de vida e obra do autor, mas, talvez, tendo em *Viajo* uma experimentação de processos fílmicos tal como confirmado por ambos os diretores, algo poderia ter ficado apenas nesse filme, mas outros personagens saltam aos olhos.

É assim com Hermila (Hermila Guedes) personagem de *O céu de Suely* (2006), que, ao se encontrar no retorno para sua cidade no interior do Estado do Ceará, Iguatu, sozinha, com apenas 21 anos e um filho para criar, não consegue suportar mais estar naquele lugar que não diz mais dela, que a sufoca, lembra uma realidade que ela não quer aceitar, quer apenas esquecer, e resolve, então, arranjar dinheiro para sair dali (FIGURAS 4 e 5). É assim que adota o nome de Suely e resolve rifar seu corpo para comprar as passagens “para o lugar mais longe daqui”.

Violeta (Alessandra Negrini), personagem de *O abismo prateado* (2011), é uma mulher estabilizada na vida, 40 anos, casada e com dois filhos. Um dia o marido decide ir embora, não quer mais aquela vida comum, monótona, e ela, ao receber a notícia, desconcerta-se, passa a perambular pelas ruas do Rio de Janeiro, sem saber direito o que fazer, para onde ir, nem mesmo quem é. Vai e se perde de si por alguns momentos, não há como voltar, para o quê voltar, é tudo novo e isso traz a sensação de estranheza de si (FIGURA 6).

Diferente de Hermila/Suely, Violeta não larga tudo de uma vez, mas também não volta a ter lugar comum, a sua travessia muda os rumos.

Outro personagem do mesmo diretor é Donato (Wagner Moura) de *Praia do Futuro* (2014), seu longa mais recente. Conta a história de um salva-vidas que, ao se apaixonar, decide largar tudo e ir viver na Alemanha com esse amor (FIGURAS 7 e 8). Mais uma história onde o personagem, ao se deparar com algo completamente novo diante de si, estrangeiro e nesse caso literalmente, pois era uma língua que não falava, em um país onde muda completamente do que era acostumado, o clima, calor, profissão, família, sol, ainda assim, Donato larga tudo para ir de encontro a esse novo lugar.

Em todos esses personagens, assim como em José Renato em *Viajo*, há o aspecto comum daquele que faz uma travessia, que sai do seu lugar comum a partir de algo que o tira do eixo, que o leva a caminhar, sair, fazer viagem e assim ir também, ao longo da narrativa, desenrolando esse incômodo estranho em si. Nas três outras histórias aqui apresentadas, o tema do amor também se desenrola como ponto chave, lugar comum de uma relação, do estar com o outro que um dia nos deixa e isso podendo ser um fio desnorteador. O que se encontra nas órbitas da questão também é levado com urgência e pode ser o motivo de permanecer (os filhos para Violeta), mas também de se afastar ainda mais (apenas o filho como motivo para fazer Hermila não sair de Iguatu). A viagem pode se dar fisicamente, como para José Renato (sertão nordestino) e Donato (Alemanha), devido a um amor que acabou, no caso do primeiro, ou por um que desnorteia, como no caso do segundo, e ainda assim não ser suficiente, pois o que surge no entremeio é essa zona de fronteira real que se apresenta para ambos, assinalando a diferença, o lugar de si próprio dentro desse lugar novo, o (in)comum.

FIGURA 4 – Hermila, personagem de *O céu de Suely*, em trajeto com o ex-namorado da infância em Iguatu, que deseja voltar a namorá-la.



Fonte: Cena do filme (CÉU..., 2006).

FIGURA 5 – Hermila em cena de trajeto do filme, quando já pensa em sair da cidade, deixar o lugar.



Fonte: Cena do filme (CÉU..., 2006).

FIGURA 6 – Violeta, personagem de *O abismo prateado*, em cena no aeroporto. Ela não sabe ainda aonde ir e em boa parte do filme ela permanece constantemente em trajeto.



Fonte: Cena do filme (ABISMO..., 2011).

FIGURA 7 – Donato e Konrad em cena do filme *Praia do Futuro*. Donato parte para a Alemanha por conta da relação com Konrad. Depois de anos juntos, passam a se distanciar.



Fonte: Cena do filme (PRAIA..., 2014).

FIGURA 8 – O irmão mais novo de Donato (Jesuíta Barbosa) viaja em busca do irmão na Alemanha e reata esse laço familiar que ficou em suspenso por dez anos.



Fonte: Cena do filme (PRAIA..., 2014).

A narrativa em *Viajo* é de como esse aspecto da partida, de um estrangeiro que, mesmo em terra e língua nativas, vê-se perdido à procura de algo que lhe escapou, ou talvez nunca tenha de fato sido seu, mas que agora se mostra de vez perdido. Desse modo, ele se torna um estrangeiro de si, curioso daquilo que se apresenta como novo, como desejado. Em determinado ponto do filme, ele diz: “Em casa, ela é botânica e eu geólogo. Um estuda as falhas nas rochas e o outro, flores. Um escava a terra e tira pedras enquanto o outro colhe flores. Um casamento perfeito. Todo casamento é perfeito. Até que acaba”. Essa viagem, travessia de si, começa a ser sinalizada – e um tanto como diz a música de Cazuza – “pra gente se perder, curar e procurar, ir, voltar de novo”. É assim que José Renato dá o início e o tom dessa narrativa.

3 TRAVESSIA E VOZ DO PERSONAGEM JOSÉ RENATO

3.1 Cinema e Gêneros cinematográficos

“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1994, p. 86)

Para nos situarmos diante do universo do filme *Viajo* (2009), é preciso analisar alguns aspectos cinematográficos contidos nele. Há uma forte referência ao estilo *road movie*¹⁰, assim como aos filmes diário ou filmes viagem. O enredo tem em si um “quê” de melodrama, pelo modo da narrativa de criar um personagem que “causa” um exagero nesse ato de sentir saudade, de falar do amor pela mulher que ficou. Desde o início com as músicas escolhidas, o brega como estilo forte que marca essa estrada à noite, a solidão e os ruídos do espaço comum as imagens e assim até o fim na sua história.

Penso no melodrama a partir do que define Grant (2006), pensando historicamente, por três momentos e categorias distintos: o melodrama teatral, na literatura e no cinema. Como gênero teatral, surgiu na Europa no século XVIII através de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que se utilizou do termo para distinguir em sua peça *Pygmalion* (1770) a presença da música ligada às falas dos atores como uma ênfase à emoção contida nesses diálogos. A partir de então, o destaque se deu na narrativa, por volta do século XIX, quando o foco era apresentar situações complexas e de carga emocional que trouxessem conflito para a história (brigas por herança, crianças separadas ao nascer, a batalha entre personagens “bons e maus”, etc.). Esse estilo ganhou notoriedade e com o passar do tempo desenvolveu e aperfeiçoou técnicas estilísticas para dar força a essas narrativas. Com o tempo,

¹⁰ Os *road movies* ou filmes de estrada são conhecidos para o cinema assim como, para a literatura está o livro de Jack Kerouac, *On the road*. É um estilo do qual o personagem sai em viagem e narra sua história a partir da experiência vivida, como num diário de viagem. “A viagem nos *road movies*, assim, assume a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta. Para o cineasta brasileiro Walter Salles, os ‘filmes de estrada’ misturam a crise de identidade dos personagens à crise da identidade das próprias culturas nacionais (*apud* STRECKER 2010, p. 252), o que sugere o herói viajante como figura metonímica de um todo desequilibrado.” (MARKENDORF, 2012).

o termo “melodrama e melodramático” tornou-se pejorativo. Caindo no senso comum, passou a ser referência de algo “meloso”, emotivo por demais, fora da realidade cotidiana. Assim, no cinema, o valor das obras tidas como melodramáticas recaiu, principalmente, sobre o papel das personagens femininas. As protagonistas mulheres levaram a alcunha de interpretarem “grandes cenas e estardalhaços” para dar ênfase em particular às questões amorosas.

Assim, *Viajo* ganha certo status de melodrama, considerado pelos próprios diretores, por transitar nesse lugar de uma história que mostra o fim de um amor. Porém, o personagem que vem narrar essa história é um homem. José Renato sofre uma desilusão amorosa e decide narrar acerca da sua travessia para dar fim a esse amor. Tentar esquecê-lo traz à tona outro olhar também para essa estrada em que ele viaja. Em determinado momento, ao longo da viagem ele tenta mudar seu olhar e objetificar certas mulheres, esse corpo feminino (FIGURA 9), mas logo cai novamente na estrada e volta para esse lugar de solidão, abandono, silêncio.

Fui embora rápido pra cada vez mais longe, cansei de sofrimento.

Comprei 8 chokitos, 6 sanduiches embalados a vácuo, duas dúzias de coca-cola normal e dois pacotes de camisinha com lubrificante. Larissa, 19 anos, foi a São Paulo duas vezes a trabalho, tem duas pintas no rosto que me lembra atriz de cinema e um piercing no umbigo que foi presente do namorado.

Passei a noite no motel com Larissa. O quarto custou 15 reais porque tava em promoção. O café da manhã era grátis e incluía cuscuz, café com leite e suco de polpa de goiaba. (VIAJO..., 2009).

FIGURA 9 – Sequência de imagens referente à cena de José Renato e Larissa no motel.



Fonte: Aïnouz; Gomes (2015).

O filme inicia-se com a imagem em um plano médio em movimentação e mostra uma estrada à noite, escura e apenas um farol aceso. Luz e som começam a se formar, há o barulho externo do carro em movimento e do rádio sendo sintonizado. A marca dos enquadramentos de câmera nesse filme não é de recursos tão comuns ao gênero cinematográfico, como os recorrentes *plongée* e *contra-plongée*¹¹ e *travelling*, que enfocam o

¹¹ Os filmes da categoria *road movies* tendem a apresentar os mesmos recursos de outros gêneros cinematográficos, como os movimentos e enquadramentos de câmera (os *travellings*, *plongée* e *contra-plongée*, planos gerais), além de recursos sonoros comuns como ruídos, música, vozes, entre outros. No entanto, os planos *plongée* e *contra-plongée*, significam respectivamente mergulho e contramergulho, em francês. Significando

corpo do ator em cena. É, na verdade, na maior parte do tempo, uma câmera à altura dos olhos do personagem, como um olhar através do ponto de vista de José Renato, exceto em alguns momentos, quando surgem outros sujeitos em cena. Ainda no início do filme fica clara a importância da música que acompanha toda a película, os ruídos do rádio até sintonizar na música *Sonhos*, do cantor Peninha. É possível que esse início do filme já nos indique o trajeto que José Renato irá percorrer, entre o chiado de um rádio que toca um “brega romântico”, um correr do tempo lento, onde a noite se desdobra em dia e ainda assim a estrada permanece esburacada e solitária tal qual esse sujeito¹², que inicia sua viagem já pensando no fim.

Quando nasceram os filmes de estrada? Em Homero, no desejo de Ulysses retornar à casa? Nos primeiros documentários de cineastas-viajantes como Robert Flaherty? Na influência dos fotógrafos humanistas que, como Cartier-Bresson, cruzaram fronteiras para entender como viviam os outros, aqueles que não faziam parte de sua própria cultura? (SALLES, 2005).

O gênero *road movie*, para alguns estudiosos (BRERETON, 2005; WATSON, 1999), é derivado dos antigos filmes classificados como *western*, sobretudo pelo modo de utilização do espaço e de locomoção nesses filmes. Segundo Grant (2006), o termo “*road movie*” é um tanto “perdido”, porque quase qualquer filme, narrativa e derivados podem ser interpretado como um tipo de “jornada”. Ele aponta que a classificação poderia derivar de elementos presentes nos filmes desde a “era clássica”, mas que o termo em si circula a partir do The New American Cinema Group, de meados dos anos sessenta e setenta. O gênero se

assim, que no *plongée* a câmera está acima do nível dos olhos e mirando para baixo, a chamada “câmera alta”. E no *contra-plongée*, a câmera está abaixo do nível dos olhos, direcionando para cima, a chamada “câmera baixa” (EDGAR-HUNT, 2013). No caso do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, não há nenhum desses ângulos, as imagens normalmente são gravadas na altura do olhar do personagem, uma câmera subjetiva.

¹² O termo sujeito será pensado nesse trabalho através do viés psicanalítico. Isso se dará porque parte dos objetivos aqui expostos servem para pensar por meio da linguagem cinematográfica e da teoria psicanalítica como esse filme traz questões importantes ao sujeito contemporâneo. Assim sendo, é preciso deixar claro que a ideia de sujeito para a psicanálise implica uma noção essencial nesse campo de estudo, “o sujeito, para a psicanálise, é aquele que se constitui na relação com o Outro através da linguagem”. (TOREZAN, 2011, p.535) “Ora, o que nos dizem Freud e Lacan é que esse sujeito, até então absoluto, é atropelado por um outro sujeito que ele desconhece e que lhe impõe uma fala que é vivida pelo sujeito consciente como estranha, lacunar e sem sentido. O que é indicado por essas formações lacunares é o lugar do Outro (com O maiúsculo) onde, segundo Lacan, se situa a cadeia do significante e onde o sujeito aparece. Esse Outro é a ordem inconsciente, ordem simbólica, que se distingue do outro (com o minúsculo) que é o semelhante, o outro sujeito. É a partir do Outro entendido como um lugar simbólico, de certa maneira externo ao sujeito, que podemos entender a diferença entre o ego e o eu.” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 210).

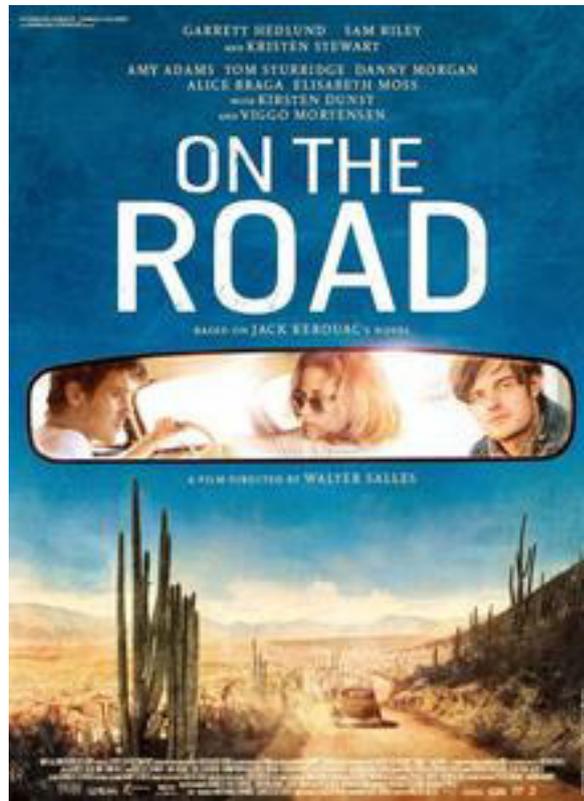
constrói em torno da temática da mobilidade, muito cara a filmes que venham a explorar, mesmo dentro de uma narrativa clássica, aspectos referentes a uma trajetória, como a *Odisseia* de Ulisses, as clássicas jornadas literárias. O que vemos no cinema, ainda de acordo com Grant (2006), é um conjunto de “often outsiders who cross geographic borders but also transgress moral boundaries”, ou seja, estrangeiros cruzando fronteiras e barreiras que possam a vir a categorizar também transgressões de ordem moral.

É um cinema que possui uma marca de pouco orçamento para filmagem e concepção, um cinema experimental, documental, por vezes categorizado como *mainstream* se produzido dentro do circuito cinematográfico “hollywoodiano”, ou que aborda assuntos e temas por vezes tidos como controversos: sexualidade, feminismo, emancipações, etc. Sem entrar na discussão levantada por Walter Salles (2005) de que “nem todos os filmes de estrada são iguais”, ainda assim é preciso entender que, mesmo distintos entre si, existem elementos em comum entre eles. Esses seriam a estrada, o veículo, normalmente com imagens feitas em movimento, com a viagem por meio de motocicletas e carros (Jack Kerouac e seu best-seller *On the road*, que ganhou adaptação para os cinemas é um clássico exemplo de como os *road movies* são referências nas telas), e a jornada, por vezes uma jornada pessoal do personagem.

FIGURA 10 – Cena do filme *On the Road*.



Fonte: ON... (2012)

FIGURA 11 – Cartaz do filme *On the Road*

Fonte: ON... (2012)

Assim, um primeiro ponto que levantamos é de que essa “jornada física”, esse deslocamento, liga-se diretamente a algo próprio do sujeito em cena; ele está em viagem seja porque precisa chegar a um fim específico, seja pelo desejo de nomadismo ou para enfrentar obstáculos a priori delimitados. Já no caso de *Viajo*, mesmo também sendo um filme de estrada, há um espaço de construção e narração de si por meio das imagens, do som narrado e do trajeto do personagem, que criam em certa medida esse despertar de subjetivação do sujeito. Ou seja, as escolhas do personagem e as mudanças dele se dão vagarosamente, sem objetivo aparente, e vão se formando através do tempo, que é lembrado sempre, e das pessoas que ele passa a encontrar e conversar na viagem.

Galega, Joana, amor da minha vida. Faltam 23 dias e 8 horas pra minha volta. E volto porque te amo. Tô cruzando uma estrada inteira. Um pôr do sol romântico. Lembro do nosso último pôr do sol juntos, lá na Praia do Futuro. A única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti.

Não, não galega isso é mentira. Não sei escrever carta de amor. Não aguento a ideia de ficar só.

Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. (VIAJO..., 2009, grifo nosso).

Filmes como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), do também diretor de *Viajo*, Marcelo Gomes, trazem um enredo sobre o encontro no meio do sertão nordestino entre Johann e Ranulpho por volta do ano de 1942, um alemão e um morador do sertão respectivamente, que iniciam uma amizade um tanto inusitada. Eles passam de dois estranhos que se ajudam na situação em que se encontram para formar uma inusitada amizade diante daquele sertão e das suas diferenças. O filme conta também com imagens de estrada e com um registro singular sobre o trajeto percorrido por esses dois nessa história. O enredo mostra elementos que dialogam com o filme *Viajo*, a saber, o estilo *road movie* e a ideia de uma história sobre travessia, deslocamentos. No entanto, *Cinema, aspirinas e urubus* é filmado como um tradicional filme de estrada, com seus *travellings*, planos que mostram a face dos protagonistas ou como esses percebem as imagens (FIGURAS 12 e 13), não diretamente pelo olhar deles, mas com o seu ponto de vista, suas possíveis expressões captadas para as cenas, e o corpo é filmado. Assim, a câmera se encontra muitas vezes mirando-os ou por cima de seus ombros ou por meio de planos abertos onde esses transitam.

FIGURA 12 –Frame de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005): cena com câmera que foca na estrada e enquadrando o rosto da personagem pelo retrovisor.



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (CINEMA..., 2005).

FIGURA 13 – Frame de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005): cena com câmera com um plano de nuca, mirando por sobre o ombro da personagem.

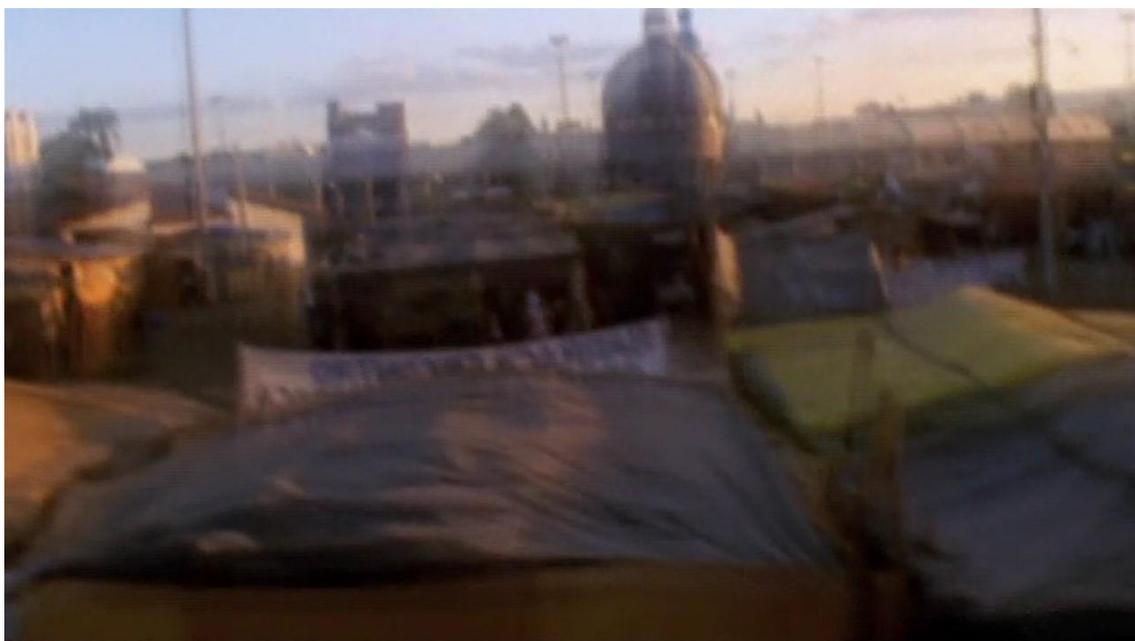


Fonte: Recorte nosso a partir do filme (CINEMA..., 2005).

Em *Viajo*, apesar de a narrativa também se passar no sertão, ela é contada com diversas nuances. A travessia em questão se dá num âmbito extremamente interior do personagem José Renato, mesmo que não seja possível ver o personagem em cena, é possível ouvi-lo e é através da voz que seus sentimentos se colocam em cena. Seu percurso, diferente de ser feito por um desejo de nomadismo, é decorrente de uma fuga da sua realidade atual. O personagem viaja só, a contragosto, não consegue seguir sua rota de trabalho – que é o motivo exposto inicialmente para a viagem – desvia o caminho a ser seguido e começa então a fazer suas descobertas e reflexões pessoais, a lembrar e a “nos contar” sobre sua história de vida, fazendo com que a viagem passe a se caracterizar de outra forma.

Quando José Renato inicia seu discurso de saudade e retorno ao lar, fica claro que, ao mesmo tempo em que deseja retornar, não tem para onde. Seu relacionamento já não mais existe, e essa narrativa de si alerta a mudanças no cenário do filme, a saída da estrada, do vazio, para as feiras, a presença de pessoas, ou seja, o registro muda. Nas cenas seguintes desse desvio de percurso, aparecem planos mais abertos, sinalizando as paradas que faz, a movimentação de pessoas, o colorido – sai dos tons mais azuis e escuros, que sinalizam a estrada à noite ou no final de tarde, cidades mais desertas, e passa a introduzir, desse modo, cenas de maior movimento e com um texto que não mais oscila entre apresentações das rochas, das questões geográficas daquele lugar, mas foca na sua solidão nessa viagem, da necessidade de mudar e experimentar coisas novas, pois José Renato já não está satisfeito com a situação, antes negada, de não ter mais a galega.

FIGURA 14 – Frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

FIGURA 15 – Frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Nessas imagens é possível perceber um jogo de sobreposição entre diferentes imagens, como se fizesse a correlação com o movimento rápido do carro seguindo a procissão ou imagens em flash. A montagem do filme se apresenta como instrumento importante para essas transições na travessia do personagem.



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

É preciso ver gente, é preciso um milagre. E seguimos com esse personagem em extracampo¹³, que não é mostrado pela câmera, mas que narra sobre si. José Renato nos diz sobre suas tristezas e misérias com esse fim de relacionamento, e por mais que a imagem nunca capte seu rosto sofrendo, com uma lágrima ou com algo que nos remeta, enquanto espectador, àquilo que ele diz passar, sentimos seu sofrimento pela voz, por meio da cena que nos mostra um lugar de solidão em meio a uma viagem longe de casa, em que ele conta os dias para voltar.

Esse “não ver” o personagem é o ponto chave dessa obra, como já foi dito anteriormente. É possível haver uma identificação dos espectadores com esse personagem, mesmo que não vejamos sua face, que não seja uma identificação pela imagem, mas por meio daquilo que ele nos conta de si. A face, o corpo do outro geram para nós uma função de comunicação, percebe-se o outro e aquilo que ele deseja nos comunicar pelos seus gestos, sua expressão corporal. Como escreve Agamben (2012, p. 103), “o rosto é o estado de exposição irremediável do homem e, ao mesmo tempo, sua dissimulação”. No entanto, nesse filme não há essa salvaguarda do olhar para dissimular ou escancarar o que está sendo dito. Como exposto no início, os momentos em que existem *close-ups* ocorre na face daqueles que José Renato encontra e deseja falar sobre: as mulheres, as histórias que ele escolhe ouvir no caminho. O personagem surge, cresce na narrativa e nos conta de si apenas pela sua voz, e é ela que nos guia nessa viagem solitária em si mesmo.

O retrato, como já discutimos, é uma resposta à morte. Em sua essência há uma busca por salvaguardar algo que é próprio de cada indivíduo, um modo de se colocar no mundo e de vivenciá-lo que deve transparecer na pose, no olhar, no rosto como um todo. Ora, esse me parece também um problema do cinema moderno. As discussões existenciais do pós-guerra colocam o homem em uma posição de destaque que convida a uma exploração das contradições e tormentos de cada personagem. O rosto passa então a ser um espaço em que se torna visível o que existe de invisível em cada um. Lugar da expressividade e da verossimilhança, esses rostos não respondem diretamente às demandas narrativas, mas estão afetados por um conjunto de sentimentos que é próprio de cada personagem. Não é à toa que

¹³ Se o campo, segundo Aumont (2016, p. X), é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante da imagem fílmica, esse mesmo continua a explicação dizendo, “o campo não para, portanto, nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do que é chamado de fora de campo”. Temos assim o extracampo, aquilo que está para além do que está em cena sendo filmado. Esse filme aposta em um sujeito que está a todo o momento em extracampo, narrando aquilo que vivencia e vê. A presença dele, mesmo que não em cena, cria no filme uma presença real de que o espectador está a acompanhar e se deslocar no momento em que se segue a cena.

muitos filmes do cinema moderno ocupam-se justamente em discutir os distintos modos de experiência da realidade, como é o caso de *Deserto Vermelho* (Michelangelo Antonioni, 1964) ou *Uma Mulher sob Influência* (John Cassavettes, 1974), em que alguns personagens notadamente destoam da percepção compartilhada pela maioria. (HOEFEL, 2012, p. X, grifo nosso).

O relato de José Renato nos apresenta aquele sertão e transporta o espectador, tal qual o sertão daquilo que ele vê e vive no momento. E, assim, as imagens mudam de acordo com o que o personagem vivencia, a posição de câmera se modifica, a montagem com o som e fotografias dita um crescente na história, tal qual a crescente que há no texto do personagem.

A voz imposta narra durante algumas partes do percurso sobre uma dimensão subjetiva direta entre cineasta e objeto final. Dubois (2004) traz uma discussão sobre o que chama de ensaio audiovisual, acerca da crescente aparição desse tipo de movimento no cinema, trazendo em si uma “forma” verbal, mirando na linguagem escrita. Nesse filme, a forma de fazer verbal através do texto do roteiro – mas que transparece enquanto uma narrativa pessoal, subjetiva e de catarse desse personagem – é questão chave. A suposição de o que se pode esperar de uma carta escrita em imagens, cartas essas que não existem em termos físicos, mas que simbolizam a vontade do personagem de entrar em contato mais uma vez com aquela que lhe deixou:

Inventei até que a gente tava junto, que a gente nunca tinha se separado. E comecei a escrever cartas e responder as cartas que você nunca mandou. Fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e só foi pior, só faço lembrar, sem parar. (VIAJO..., 2009, grifo nosso).

Em entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, os diretores constroem uma distinção no filme para que não entre na categoria do que se pode pensar como um “filme-ensaio”. É preciso, segundo eles, mostrar essa nuance dentro da ficção de algo que pode vir a se aproximar de um discurso fílmico, seja em caráter de ficção ou documental. E que a troca deles com diferentes “experimentos” cinematográficos também passa por isso.

Karim Aïnouz – Outra coisa que me irritava muito quando o filme lançou era se era ficção ou documentário? Ah que interessante! Será que é ficção e documentário? Será que extrapola as margens do documentário? Eu importância é que tem isso, entendeu? Que importância é que tem se é ficção ou documentário? O que importa é

que é um relato contundente. E que estratégias você usa pra produzir um relato contundente? Tá livre. A gente é ser humano, a gente é livre. Entendeu? Então assim a gente pode usar.. Eu tenho um amigo meu que fez um filme, um filme lindo, não sei se você já viu, que se chama “Filme de pedra”. É um casal com umas pedras andando, mas é de um romantismo esse filme de pedra que eu acho assim, essa coisa de filme ensaio é uma tentativa de dar um nome a uma coisa que, na verdade, chama-se ficção. Isso é uma obra de ficção e a diferença que tem é.. Pra mim qual a grande diferença de uma imagem documental e uma imagem fictícia? A imagem documental eu não posso ter take dois e a imagem de ficção é quando eu faço uma encenação, porque eu tenho take um, take dois, eu posso repetir aquilo e eu tenho o comando sobre o que está sendo feito, entende? Então aqui talvez o que a gente faça é o seguinte, um filme de ficção feito com imagem documental. Construído a partir e com imagem documentais, no sentido de que ali não tenho nenhuma imagem que diga “não, vem mais pra cá, vai pra ali, enquadra aqui”, entendeu? Então eu acho que é mais justo com o filme chamá-lo de um filme de ficção, urdido através e com imagens documentais. Porque filme ensaio... Eu sei que tem um monte de ensaio na academia que fala do filme ensaio, mas eu acho meio ali aquele *spin off* da teoria do cinema da década de 70 que você não tinha mais o que falar e aí ficou nessa coisa de ensaio. E era muito importante também a gente fazer um filme com um personagem HT de base, macho alfa de base, heterossexual ali, porque a gente sempre tinha feito filmes que eram personagem mais marginais e tal. E nesse filme tinha uma vantagem de olhar pra esse lugar, entendeu? Muito especificamente falando assim.¹⁴

Para eles, o filme é uma ficção. Não se utiliza dessa nomenclatura em específico, ao final, mas o que se pode vir a dizer é que é um cinema de invenção. Para Marcelo Gomes, também nessa entrevista concedida, tratava-se de querer “inventar caminhos para contar histórias e histórias mais banais possíveis. Porque a gente quer que a forma de contar história no cinema seja sempre renovada, tenha sempre um respiro novo, senão acaba, a arte cinematográfica vai estagnar”. Para eles, apesar dos elementos que possam fazer lembrar o que na academia se pensa de um “filme-ensaio”, não apresentaria o elemento documental, da vida pessoal dos cineastas, do ato de filmar mais “livre”; pelo contrário, *Viajo* foi um filme repetidas vezes experimentado por sobre ele, em todos os requisitos de imagem, fotografia, montagem e som. Inúmeras gravações com Irandhir Santos, que interpreta o personagem José Renato, com relação à sua entonação durante o filme e encaixe “correto” ao longo da narrativa nesse material filmico.

Em *Viajo* (2009), a questão dessa narrativa é forte, porque há o resgate de uma imagem literária. Não como adaptação de um texto ou obra escrita, mas como uma escrita do

¹⁴ Entrevista concedida por AÏNOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. **Entrevista**. [24 mai. 2017]. Entrevistadora: Sabrinhas Barros Ximenes. Fortaleza, 2017. 1 arquivo .mp3 (48min. 31s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

olhar e da voz. Uma narrativa filmica onde haja literatura naquilo que se produz em cena. Para os diretores o desejo era poder se falar de um filme “experiência literária”.

Karim Aïnouz – Mas o que eu acho muito louco é que na verdade a literatura é isso. A literatura é você ler e imaginar mais, cria imagens pra o que você tá lendo. E o cinema parece que você não tem essa capacidade de sugestão assim, ele entrou num terreno que é o terreno da analogia e aqui a gente tá falando do terreno da imaginação verdadeiramente. Então, você ouve e vê alguma e você imagina quem tá ali, então é uma operação de preenchimento de lacuna que eu acho que é um preenchimento de lacuna que é o espectador que preenche e que é uma operação política mesmo assim, porque eu acho que na literatura não tem como ser de outro jeito mesmo. E no cinema como parece que a gente tem a possibilidade de ser de outro jeito parece que a gente tá sempre vendo alguma coisa, e não vendo e imaginando alguma coisa, entendeu? Portanto, é uma operação que acho que é muito importante de ser pensada. Acho que ela tá nas artes plásticas, mas acho que ela tá antes de qualquer coisa na poesia, né? Porque a poesia é uma junção improvável de palavras e que te permite imaginar algo que não existe ali. E imaginar o Zé Renato é um pouco essa operação poética assim de você imaginar o corpo que não tá ali, mas que você tem indícios dele pela voz, né.[sic]

Marcelo Gomes – Imaginar o extracampo.¹⁵

É uma forma de levar para o cinema a experiência que o texto literário possui. É aqui pensar esse registro do imaginário no cinema nesse lugar mesmo de ligar o espectador ao dispositivo cinematográfico. A história vivida pelo personagem narrador não é em si uma história nova ou dificilmente arquitetada; ela é sobre o fim de um amor, é sobre superar esse fim e, nesse movimento, deparar-se com a solidão e com os medos pessoais. Esse “texto” é passível de identificação para muitas pessoas: José Renato e o público dividem algo, é por meio dele que o espaço imaginário se cria, é possível transitar entre espectador e personagem. O texto “encenado” é todo narrado e pode ser comparado a um devaneio; o personagem por vezes fala sozinho e se “vê” sozinho. As imagens complementam o texto.

No alto do barranco cresce uma carqueja. Eu subo pra fazer novas medidas. Na realidade, o que eu quero é encontrar uma tal de *Ciperacea*, que cresce ao redor da carqueja, pra levar lá pra casa. Essa espécie pode ser fundamental no trabalho de botânica da galega.

¹⁵ Entrevista concedida por AÏNOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. **Entrevista**. [24 mai. 2017]. Entrevistadora: Sabrinas Barros Ximenes. Fortaleza, 2017. 1 arquivo .mp3 (48min. 31s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

Se eu chego com essa flor, quem sabe volta a reinar alegria lá em casa.

Em casa, ela é botânica e eu geólogo. Um estuda as falhas nas rochas e o outro, flores. Um escava a terra e tira pedras enquanto o outro colhe flores. Um casamento perfeito. Todo casamento é perfeito. Até que acaba. [...] Em casa a galega tem uma orquídea que representa sua admiração pelas flores monocotiledôneas. Mas sua verdadeira e grande paixão são as samambaias. Aprendi muito com ela e com suas plantas. Aprendi a gostar das flores tanto quanto das falhas geológicas.

Vou dormir em Caruaru. Preciso dormir num hotel direito, com cama de casal, frigobar. Não, não é nada disso. Eu fico me enganando o tempo todo. A verdade é que eu não tô me aguentando. Vou me esconder no meio daquela feira de gente. (VIAJO..., 2009, grifo nosso).

Alexandre Astruc (1948) inaugura, com o artigo *L'Écran français*, o surgimento de uma técnica chamada *caméra-stylo* ou *câmera-caneta*. A proposta é de que o cinema poderia “escrever” o que se quisesse e como quisesse, sem limites (AUMONT, 2008, p.33). O cinema como linguagem, livre na sua forma de pensamento próximo ao que se assemelhava ao ensaio na literatura. Astruc também cunhou o termo “política dos autores”, referente a essa nova vanguarda imaginada por ele, onde o autor “escreveria” com a câmera. O termo ganha força no movimento da *nouvelle vague*, e é daí que surge a polêmica sobre o direito da responsabilidade artística de um filme, cabendo assim ao diretor do filme esse papel. É onde esses diretores passam a imprimir uma marca pessoal que “assina” a película, não restando dúvidas de quem criou o conceito filmico. Nomes como Orson Wells e Alfred Hitchcock são exemplos dessa época. Truffaut (2006) chega a fazer, em seu artigo “Uma certa tendência do cinema Francês” para o *Cahiers du Cinéma*, uma crítica ao cinema feito na sua época em relação às questões da indústria cinematográfica francesa. Em resumo, o conceito cunhado por Astruc, e que ganha força e principalmente peso político sobre quem assinaria o aspecto estético de um filme, é importante para se pensar o cinema como esse lugar da “folha em branco” tal qual um romancista e seu livro por vir.

Depois de ter sido, sucessivamente, uma atração de feira, uma diversão análoga ao teatro de revista, ou um meio de conservar as imagens da época, o cinema torna-se linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio ou no romance. Por isso, chamo essa nova era do cinema a da câmera-caneta. (AUMONT; MARIE, 2016, p.42)

A marca que *Viajo* deixa como um possível papel de uma “escrita” própria filmica é a de estranhamento e exílio, que já citamos ser passível a alguns personagens de Aïnouz, e aos caminhos e filmes de estrada que também aparecem na produção de Gomes, não só com *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), mas também com *Joaquim* (2016), que conta uma ficção sobre a vida de Joaquim José da Silva Xavier, vulgo Tiradentes, em sua história pré-inconfidência mineira. O filme também traz a carga da travessia desse personagem nacional, distanciando-se do lugar de dentista e minerador que possuía para entrar no processo de se emancipar e se envolver no levante que desemboca na Inconfidência Mineira.

A destinação não pode ser confundida com um destinatário qualquer. É sobre o destino a ser efetuado, concretizado. Nem sempre o destino é chegar; penso que, em diversos momentos do filme, José Renato parece estar a escrever uma carta, mesmo que nunca enviada. Ainda assim, esse trajeto não é o de uma escrita *per se*, mas lugar de devaneio, de coletar informações de trabalho que se misturam com informações pessoais, como um grande sonho ou apenas um desabafo para colocar as “ideias no lugar”. O sujeito a quem essa “carta” se destinaria é o próprio personagem: ele faz o trajeto que lhe é pessoal e necessário, e é preciso que ele sofra esse desvio para assim encontrar o seu caminho. É preciso ver gente, passar a conversar com as pessoas, vivenciar outras histórias para além da sua, imaginar. O filme, assim, constrói-se e passa esse olhar a todo o momento em que demanda do espectador e do personagem: “*imaginem*, para sair do sertão da viagem é preciso também sair de um sertão pessoal, individual, só assim chega-se ao mar”.

É na viagem, como um diário, um local seguro para contar de si que o personagem se constrói e passa a também dar corpo à narrativa filmica. José Renato não fala para alguém ouvir, ele fala para si. Direciona-se a um lugar de fuga, mesmo sem saber ao certo que lugar é esse. Não é sobre o destino, mas o que esse movimento o leva a fazer, sentir, dizer e ouvir de si e de outros. Como ele diz, “viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo”. A variável muda ao longo do trajeto, ele sai da rota, é seduzido a partir das incertezas que o cercam.

3.2 A voz do sujeito para o Cinema

“E o Verbo fez-se carne” (João 1:14)

A arte do cinema foi sonora desde seu início. Ainda que não houvesse som no início do cinema, havia a chamada banda sonora, cujo acompanhamento, na maioria das vezes, era feito por um piano ou até por orquestras durante a exibição das imagens na tela. O som falado pelos atores não era ouvido, de modo que abusavam da gesticulação em cena além do uso dos intertítulos, as ditas legendas entre as situações dos personagens para assim orientar os espectadores. As trilhas sonoras, os sons que acompanhavam cenas como corridas, lutas, velocidade e disputas que pretendiam causar ansiedade, esses eram reproduzidos pela orquestra, que sempre acompanhava as exibições dos filmes. Outros meios também eram usados para dar a ideia de diferentes sons que ocorriam durante os filmes e que tinham de passar a emoção do momento, como uma cena de tiros, com chuvas, etc.

De toda forma, o período desse cinema se fez até meados de 1930. Ele tem sua particularidade diante da teoria por demarcar, segundo Aumont e Marie (2012), alguns pontos importantes que o diferenciam do início do cinema falado, tais como expressividade gestual e mímica dos atores; enquadramento e composição de planos como sendo essenciais nesse cinema, tais como a montagem, já que teria de as imagens dominarem todo o sentido que se desejava passar em cena. Era um cinema muito focado nos gêneros líricos, melodramáticos, onde o foco nos rostos e no primeiro plano se sobressaía. Foi um cinema essencialmente marcado pela imagem.

A nomenclatura “cinema mudo” é questionada (MANZANO, 2003, p.85), já que, apesar de não haver o som, e a narrativa com as frases enquadradas em tela prevalecerem enquanto linguagem, o desenvolvimento dessas tramas tem como marca não um silêncio, mas a presença a todo instante das partituras musicais, canções gravadas especialmente para os filmes e a participação da própria plateia, que passava a deslocar seu olhar, do teatro, por exemplo, para a sala de projeção. Assim, nos primórdios dos filmes sonoros surgem obras como *Don Juan* (1926) e *O cantor de jazz* (1927) (FIGURA 16 e 17) possíveis de serem produzidos no cinema.

FIGURA 16 – Intertítulo extraído de um filme produzido por Lee De Forrest (1924), *Love's Old Sweet Song*, considerado o primeiro “short-reeler”, curta-metragem com som.



Fonte: www.widescreenmuseum.com

FIGURA 17 – Cartaz de *O cantor de jazz* (1927), em um cinema Warner, anunciando apresentação por meio do Vitaphone, recurso utilizado para sincronização do som.



Fonte: www.widescreenmuseum.com

Alinhar as imagens ao som trouxe críticas logo no início (MANZANO, 2003, p.95), como “limitar a leitura e significado do que se pretendia ser visto em cena”, e a crítica ao modo quase teatral dos atores a partir de papéis com falas. Isso fez com que certos produtores tentassem diminuir ou mesmo retirar os momentos de falas nos filmes. Porém,

com o aumento dos “filmes falados”, cheios de ruídos e diálogos, o cineasta René Clair acabou por distinguir filmes falados de filmes sonoros, ampliando o uso do som não apenas como uma “imitação pura e simples de ruídos”, mas como uma possibilidade de mudança daquilo que era uma carência nos antigos “filmes mudos”. Desse modo, o som acaba, de certo modo, encontrando “seu papel” no cinema, associando-se principalmente ao conceito de montagem:

O cinema sonoro é, ao contrário, tipicamente “representacional”; ele está fundado no que Bazin chamava de decupagem clássica, caracterizada por uma reconciliação total da imagem e do som, o verossímil do espaço, dos efeitos exclusivamente dramáticos ou psicológicos e a maturidade dos gêneros dramáticos. Esse modelo perde progressivamente sua força no curso da década de 1950. Os novos cinemas da década de 1960 retomam, de certa maneira, as experimentações dos primeiros anos do cinema sonoro. Redescobrem as virtualidades da montagem e do assincronismo imagem/som. Todas as pesquisas teóricas desenvolvidas ao longo da década de 1970 têm por objeto de análise filmes disnarrativos e bandas sonoras com estruturas dialéticas. (AUMONT; MARIE, 2016, p.218).

O cinema sonoro passou a utilizar diferentes efeitos para compor os filmes: mixagem, modulação, amplificação, etc., isso porque discernir um som gravado de um som direto no cinema depende de um ouvido bem treinado. O som é efeito sensorial e normalmente nos filmes ele vem acompanhado de outros elementos: ruídos, falas, músicas, todos em correlação com o processo de montagem. Assim, pode-se dizer que a percepção fílmica é audio(verbo)visual (AUMONT; MARIE, 2016).

É oportuno destacar que a montagem é um processo existente em ambos os períodos, tanto do cinema “mudo” quanto do sonoro. É um princípio específico ao cinema, e sua relação é considerada um ponto forte para o cinema sonoro devido à teoria da polifonia de Eisenstein, em que ele vai aplicar a questão do som e da música ao cinema. O que ele pretendia desenvolver era a sincronização de imagem e som, chegando a preencher por completo a tela, trabalhando o resultado do filme como um todo orgânico. Para ele, esse era o grande avanço no advento do som para as telas, tratar do som juntamente com a montagem e ampliar as possibilidades que isso poderia gerar para as narrativas fílmicas (MANZANO, 2003).

O que temos, por exemplo, no caso de *Viajo* e seus diferentes suportes para contar a narrativa (fotografias, imagens de câmeras 16mm, mas também das digitais, etc). E, acima

de tudo, com referência à montagem como sendo o modo escolhido por José Renato de gravar essa viagem, tendo, entre os momentos de silêncio do personagem, imagens referentes a essa solidão, ao vazio por ele sentido. O personagem nos mostra aquilo que fala, mas também o que não fala, através desse uso distinto da voz por ele. Personagem não visto em cena, mas que percorre todo o filme.

O estudo sobre a voz vem à tona como o conjunto de sons, presente desde o início da invenção cinematográfica. Antes era possível ouvir certos sons através dos cantores de ópera das salas, dos chamados “comentadores”, e isso fica de lado a partir do surgimento do som como parte inerente do objeto filmico, o ator reproduzindo sonoramente sua voz em cena. É a chave para o nosso trabalho, segundo Chion (*apud* AUMONT; MARIE, 2016, p. 300), é a seguinte reflexão: “a voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente. Ela assegura a presença física pela junção do corpo e da linguagem articulada, uma encarnação do verbo pelo ator”.

Em *Viajo*, a voz independe de um corpo para surgir como efeito; o filme se faz com som e imagem atuando em conjunto. Em determinado momento, o personagem José Renato narra aquilo que vê – as paisagens, a aridez do sertão, o rosto daqueles que o personagem conheceu na estrada –, em outros momentos narra sentimentos, aflições, e a imagem que vemos também se mostra dessa forma. No entanto, nem sempre é assim coerente com aquilo que o personagem diz sentir.

A relação do som presente nesse filme é ponto chave, já que, mesmo falando de um personagem que relata a partir de uma voz over, é importante ressaltar que a estrutura que se tem não é simples assim. Segundo Lins (2011, p.18), “o over remete à sobreposição das imagens de vozes externas, alheias à cena, enquanto o off diz respeito às vozes que estão fora de quadro, mas pertencem ao universo sonoro da cena em questão”. Para Ismail Xavier,

No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão voz-off para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que ouvimos. Nos Estados Unidos, há uma distinção entre: (1) voz-off, usada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; (2) voz-over, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um flashback, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista (1983, p. 459).

Temos a voz off como uma “presença” do personagem, porém no extracampo do filme, onde ele não é mostrado. Ele está na diegese. José Renato só tem seu corpo aparecendo uma vez em cena, no momento em que aparecem retratos das medições das rochas. Motivo pelo qual ele estaria fazendo a viagem: “uma viagem a trabalho para averiguar o solo”. Em *Viajo*, não se tem somente uma sobreposição das imagens por vozes externas; na realidade, a voz se apresenta por meio desse sujeito que está presente nesse carro, nessa estrada, e que em alguns momentos narra sobre um a posteriori do que foi visto na imagem.

Porém, em outros momentos do filme, o som vem do universo sonoro que está lá, como desde o início, com os ruídos e barulhos durante a viagem, sua passagem pela feira e em especial no que diz respeito a sua conversa com Patrícia. Uma personagem quase tão importante quanto José Renato, que dita a narrativa do filme, mas que, no momento em que descobre Patrícia, a relação consigo mesmo também muda devido ao diálogo entre os dois. A voz de José Renato, no momento em que está com Patrícia, é uma voz off. O personagem não aparece em quadro, mas é possível entender pelo modo como vemos Patrícia; o posicionamento do seu olhar para alguém que a escuta e para a câmera demarca esse sujeito fora de quadro, porém “presente” em cena com ela, construindo esse lugar quase de conversa documental (FIGURA 18). Alguém que direciona como essa personagem deve responder às perguntas, mesmo que de certo modo “informal”. Seria o momento em que voz e som mais se destacam no filme, porque há a interação, que com os outros sujeitos que ele encontra pela estrada, filma e fotografa, não há.

FIGURA 18 – Patrícia em dois momentos durante conversa na feira.



Fonte: Recorte nosso a partir do filme *Viajo* (2009).

A voz de José Renato surge independentemente do seu corpo em cena. Isso levanta a questão da presença do personagem em campo, mesmo que em extracampo, e de onde surgiria então essa “voz que não tem corpo”? Codato (2016) questiona sobre esse aspecto da voz sem corpo por meio do filme *Her*, de Spike Jonze (2013), trazendo um ponto importante na teoria de Marie-Anne Doane (2008) em relação aos estudos sobre a voz, indo

contra uma das ideias levantadas pela autora. A partir de um fragmento discutido pela pesquisadora, que afirma que a voz “engendra uma rede de metáforas cujo ponto referencial parece ser o corpo humano” (DOANE, 2008, p. 458), traça, assim, um paralelo em busca de apontar onde, no filme de Jonze, isso pode vir a ser revogado já que não há um corpo presente em cena e, em seu lugar, há uma máquina em relação a uma voz humana¹⁶.

Já em *Viajo*, José Renato não é uma máquina. Ele é um sujeito muito real, por sinal, que participa de todo esse universo fílmico sem aparecer em cena. É como se esse “ponto referencial” de seu corpo não fosse definidor, não necessitasse de um “aparecimento” em cena. Sabemos de sua existência, pois é a partir dele que a história se constrói e se mostra, mas ele está sempre por trás daquilo que está sendo visto, demarcando um certo lugar da diferença em cena. Ele conduz nosso ouvir e olhar no filme.

3.3 A voz do sujeito para a Psicanálise

“A mudança do lugar da voz na clínica inaugurou a psicanálise.” (JULIBONI *apud* VIVÈS, 2012, p. 7)

No momento em que Freud adota uma postura de saída do método hipnótico para o que ele convencionou como “cura pela fala”, ele dá ouvidos ao que é dito por aquelas pacientes (as ditas histéricas) como um fator decisivo na análise, como objeto pulsional. Desse modo, ele se coloca em uma posição distinta à medicina da época e inaugura outro modo de saber, em conjunto com a voz dessas pacientes, que passaram a ser ouvidas dentro do saber clínico. Surge, dessa maneira, a diferença entre o momento de falar e o de escutar para a clínica.

Anos mais tarde, já em meados dos anos 1960, com os estudos de Jacques Lacan sobre seus pacientes com alucinações psicóticas, como, por exemplo, o delírio paranoico¹⁷, a

¹⁶ O filme de Jonze, *Her* (2013), conta a história de Theodore, um escritor solitário que passa a desenvolver uma paixão por Samantha, um sistema operacional do seu computador. É pela voz desse sistema que ele se apaixona e então passa a humanizá-la, cria afetos e conflitos e assim se organiza ao longo dessa história de amor.

¹⁷ Uma tentativa rápida de explicar essa condição do sujeito é a de que esse delírio estaria ligado a um delírio de significação. O que ronda o universo desse sujeito alienado é o fato de que todos os signos se ligam

voz voltou a emergir como ponto importante dentro das psicopatologias. No entanto, logo em seguida Lacan retira a voz desse lugar “inerente” ao psicopatológico e a inclui no que acredita ser parte do vir a “tornar-se sujeito”. Ou seja, ele introduz a voz como objeto pulsional (pulsão invocante) tal qual a pulsão oral (o seio), a pulsão anal (as fezes) e a pulsão escópica (o olhar).

O que acontece se vocês ligarem unicamente à articulação do que é escutado, à entonação e até mesmo às expressões dialetais o que há de literal no registro do discurso do seu interlocutor? É preciso acrescentar um pouco de imaginação, pois talvez isso jamais seja levado ao extremo, mas é muito claro quando se trata de uma língua estrangeira – o que vocês compreendem num discurso é diferente do que é registrado acusticamente. Isso é ainda mais simples, se pensarmos no surdo-mudo, que é capaz de compreender um discurso por meio de gestos feitos pelas mãos, segundo a linguagem dos sinais. Se o surdo-mudo estiver fascinado pelas belas mãos de seu interlocutor, não registrará o discurso eu estas veiculam. (LACAN, 1955-6, p. 154).

Nesse seminário sobre as psicoses, o que Lacan tenta assinalar é a relação entre voz e o efeito de significação. Em nosso trabalho, o que queremos enfatizar com esse saber da psicanálise é a narrativa criada pela voz no filme e como ela se assemelha ao que podemos ver na literatura como fluxo de linguagem, em que o sujeito José Renato se apresenta numa fala e num dito que nem sempre se cruzam. Enfocamos também em como filmar essa voz implica também um movimento intrigante do eu que se deseja mostrar e como fazê-lo. Desde o início apresentamos essa correlação entre os usos e meios distintos, sejam de gêneros cinematográficos clássicos usados no filme, sejam de outros meios que resultaram nessa película que contém momentos onde a “fala vela a voz” (VIVÈS, 2012, p.13).

O apagamento da voz em face do que é dito pode ser facilmente observado quando alguém toma a palavra. A princípio, podemos ser capturados pelas características da voz (a entonação, por exemplo), mas isso rapidamente desaparece quando começamos a prestar atenção no que é dito. A fala vela a voz. Inversamente, quando altera o enunciado significante (a introdução de uma temporalidade particular ou a enunciação no registro incompatível com a articulação de determinados fonemas, como se vê com frequência na ópera), a voz cessa de ser transparente sob o sentido. A música, aliás, é um desses agentes “parasitários” que tornam a voz perceptível em busca de um gozo estético. (VIVÈS, 2012, p.13)

representativamente a ele com uma significação própria. É como se a relação com a linguagem fosse tão particular e própria a ele que ele é habitado por ela.

Ao mencionar a questão da entonação, é importante salientar, sem voltar à discussão do processo fílmico e produto final, as diferenças existentes no tom de José Renato durante o processo de viagem. Não necessariamente liga sempre as emoções com o que temos do seu olhar/percepção da viagem, da estrada, mas com o que está sendo dito e construído enquanto essa narrativa de si. Ele narra a viagem, que sinaliza um lugar o qual ele não sabe onde vai dar, tal como é o seu próprio movimento frente essa travessia do sertão nordestino. Ele também não sabe se continua ou se volta. Por vezes diz “viajo porque preciso, volto porque te amo”; “parece uma eternidade, do dia em que saí de Fortaleza até aqui”; “que agonia desse lugar, saudade da porra”. No entanto, também tem momentos da viagem quando diz “não quero que essa viagem acabe nunca”; “vontade de me perder num labirinto, um labirinto sem saída”; “viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo”; “seis semanas longe de casa, são como seis gotas de um calmante poderoso”.

Além disso, pensando sobre a música do filme, é curiosa a construção do “clima” brega romântico que o ronda. Tudo, desde o início, sinaliza para esse ponto onde há alguém que sofre, que anuncia a plenos pulmões que sente saudades de um amor que ficou, mas carrega a informação importante de que já não há nada entre eles. Para esse determinado momento onde há gente, multidão e música, que sinalizam sobre esse “já não ser mais”. É, então, que entra o fator do amor exilado, em que José Renato sai para ir em busca de algo que ele também não sabe o que é, mas que é necessário não estar parado naquele lugar. A música que o acompanha é talvez o momento, desde o início, em que fica sinalizado esse fator do impossível e que dá um arremedo a esse enredo do vazio da viagem. Afinal, “a voz não decorre exclusivamente do registro sonoro, podendo-se expressar no campo escópico” (VIVÈS, 2012, p.15). Aqui a questão da corporificação novamente se apresenta; é preciso menos de uma boca que de um corpo, afirma Vivès, e José Renato, por não aparecer em campo, torna esse lugar “vazio” do corpo em cena como um “holofote” ao espectador que vivencia a travessia como algo de uma ordem possivelmente “pessoal”. Karim Aïnouz, em entrevista (APÊNDICE A), comenta:

É uma narrativa no sentido de que todo mundo já foi abandonado, todo mundo já sofreu por dor de cotovelo, todo mundo já tentou fazer uma viagem pra se curar disso, fazer uma viagem no sertão ou uma viagem no sentido de se isolar e tal, então acho que tem um lugar de fala que é muito comum, que todo mundo que é adulto já passou por isso. Eu não acho que alguém que seja adolescente vai gostar de ver

aquele filme, mas que todo mundo que de alguma maneira já passou por uma separação, já passou por isso, então se ocupa aquele lugar de maneira muito simples. Não é nenhum lugar de exceção assim. E outra coisa que eu acho é que na hora que você faz isso a relação de empatia ela é potencializada, porque você se transforma naquela pessoa, você não tem a imagem dela. Então você não tem nenhuma especularidade com o objeto, a imagem não está lá, mas tem a voz e você pode ocupar o lugar do corpo dele. De maneira subjetiva evidentemente. Então eu acho que tem uma operação aí que aconteceu que pra gente foi muito surpreendente assim, né? Foi muito surpreendente mesmo, eu nunca imaginei de que alguém ia se colocar e aí agora eu acho que isso acontece, porque o roteiro é todo pensado num modo muito detalhadamente falando com estratégias para o modo de interpelação do espectador. O que é ponto de virada? O que é conflito? O que é expectativa? O que é objetivo? Todos os cânones clássicos de uma narrativa clássica tão lá, entendeu?

Desta forma, é como se a própria câmera proporcionasse esse espaço para o corpo. O lugar que José Renato não ocupa em cena pode de alguma forma trazer o espectador para uma possível identificação. O que temos de concreto é a voz. Segundo Guimarães (2004), trata-se de pensar o cinema como um tipo de linguagem de um impossível de dizer. É a representação da imagem construída pela via da voz (a)sonora¹⁸.

O cinema é a experiência daquilo que se observa na tela. Assim, está posto que o **olhar** é fundamental. No entanto, para psicanálise, **ver** e **olhar** não significam a mesma coisa; segundo Guimarães (2004), são fundamentalmente assimétricos ao passo que também são complementares, o olhar não deixa ver, é como um ponto na imagem que “perturba” a possibilidade de ser vista em sua “cruza”. O que a autora nos diz é que para o cinema essa concepção também é chave porque é como podemos entender o surgimento da realidade ficcional. A experiência cinematográfica só existe com o ver e o olhar do sujeito, “a arte da imagem em movimento desautoriza a hesitação entre a realidade e a ilusão de içar o espectador de um estado para um outro” (GUIMARÃES, 2004, p. 20). Entra a fantasia na ampliação dessa estética cinematográfica. A voz também se faz ponto importante, ela é o estranho familiar da qual Freud nos fala (1976, p. 300), é algo que é ouvida de fora, mas pode vir a tocar o que está dentro. Guimarães (2004, p. 20) ainda nos fala que “a voz recupera virtualmente o desejo recalçado e contraria a sensação de uma identidade não cindida, o projeto que unifica todas as artes e em todos os tempos”. Temos, então, o que nesse trabalho é

¹⁸ Conceito esse que ela vez a desenvolver nesse livro *Voz na Luz*, onde denomina essa voz a(sonora) como substitutiva do objeto a para Lacan pelo tido objeto (a)sonoro. “Daí por que a voz, por sua presença fugidia, escapadiça, errante, espectral, ao converte-se na fala, apenas cerca o lugar vazio, o vácuo, de onde surge a voz, o inverso disto: voz sem voz; nem falar, nem ouvir – a voz silenciosa. [...] O cinema ressoa, mas a voz é silêncio. Trata-se de uma outra dimensão da voz: o instante de escutar”. (GUIMARÃES, 2004, p.21)

ponto chave para se pensar o lugar de sujeito do José Renato em cena. Ele é essa identidade móvel em tela e se utiliza da voz como componente importante para também trabalhar esse nosso **olhar** de espectador.

É de uma voz simbólica que toca em algum lugar mais íntimo, não é apenas um som, mas objeto de destaque. É pelo dito em cena por todo o percurso de José Renato que *Viajo* ganha esse caráter pessoal na narrativa e mistura dos elementos não apenas cinematográficos, mas também subjetivos (mesmo que também universais) para compor o que no filme essa voz se faz mostrar, um sujeito em intenso processo pessoal de travessia.

Lacan (1964), no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, procurou falar do campo escópico (o olhar) da pulsão e da pulsão oral, (a voz), a invocante. Acaba por mencionar que “o invocante, anterior ao escópico, é a experiência mais próxima do inconsciente” (LACAN, 1964, p.17). Porém ele não se aprofunda tanto na questão, fala sobre o lugar da pulsão relacionada ao seio e à voz materna, e algo de uma relação interiorizada assim como exteriorizada no sujeito. Não cabe a nós nos aprofundar nessa questão no momento, mas é importante assinalar a conceituação para ressaltar a intensa presença desses conectivos estruturais da teoria psicanalítica e sua ligação direta com os estudos do cinema na área. Essa posição mexe com o que se refere à linguagem do fazer cinema. Daney, Bonitzer, Chion, entre outros pesquisadores do cinema, colocaram o estudo da voz como grande ponto de suas pesquisas e chegaram a se apoiar nos estudos psicanalíticos para apontar essa relação “nova” de uma escuta do cinema, do fazer cinema pensando essa voz ecoando além da imagem.

Aqui, essa voz também se faz presente pelos silêncios do filme. Não apenas os ruídos e modulações existentes em jogo fazem do papel da voz em *Viajo* importante (seus aspectos de técnica cinematográfica), mas os silêncios que se compõem durante o trajeto de viagem pelo qual passa o personagem também ganha força para que a narrativa sem um corpo físico presente se faça completa através de um personagem narrador do qual entoa uma voz que trabalha de acordo o limite imaginário possível de se explorar no universo filmico.

4 “FIZ ESSA VIAGEM PRA ESQUECER O PÉ NA BUNDA QUE VOCÊ ME DEU”

4.1 Amor e exílio em *Viajo*

“Totó, I have a feeling we’re not in Kansas anymore.”
(*The Wizard of Oz*)

Um dos aspectos apontados desde o início na trajetória do personagem de José Renato é o fato de que vai embora de casa e parte em viagem, e tudo isso para esquecer. Já próximo ao fim da viagem, ele diz: “seis semanas longe de casa são como seis gotas de um calmante poderoso. Um calmante que não resolve a dor, mas tranquiliza o juízo”. É por ultrapassar as fronteiras, ir e “se perder”, que ele retorna. Mas desde o começo do filme que o final é anunciado: é sobre um desencontro amoroso, não há uma história de amor possível. Ele parte em viagem para esquecer, mas só faz lembrar mais e com persistência. A viagem é um anúncio também de algo para si, o trabalho sobre a transposição do rio, mas no meio do caminho esse rio, que vai inundar e tomar de conta das cidades, parece também se fundir consigo mesmo. É tudo seco: “o lugar se chama Varzinha, ainda assim não vejo nenhuma várzea”. Só depois vai desaguar no mar.

Pensar sobre a questão amorosa do personagem é entrar em um terreno que pode vir a ser muito próximo de uma subjetivação, e não é essa a proposta aqui. No entanto, por meio do próprio filme é possível montar esse papel de José Renato e o amor. Logo no início da viagem, encontra um casal que ele considera perfeito: “eles estão casados há mais de 50 anos, nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga. [...] Não quis filmá-los separados”. As pessoas que ele conhece na estrada, que escutam as histórias, abrem espaço para ele, José Renato, lamentar. É quase como um muro de lamentações dos desencontros amorosos. É pelos outros, pela história dos outros, que ele vai colocando o amor nesse lugar “impotente” do que escapa, falha. E, como afirma Lacan (1966, p. 218), no amor “tu te perdes”. Três passagens distintas do filme deixam clara a posição de lamento de José Renato. Como diz Brunetto (2013, p.37), parafraseando o poeta Tuda: “entre o homem e o amor existe a mulher, entre o homem e a mulher existe o mundo, entre o homem e o mundo existe um muro”. Assim que se dá a castração na relação de homem e mulher, é o muro do amor.

Galega, Joana, amor da minha vida. Faltam 23 dias e 8 horas pra minha volta. E volto porque te amo. Tô cruzando uma estrada inteira. Um pôr do sol romântico. Lembro do nosso último pôr do sol juntos, lá na Praia do Futuro. A única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. Não, não galega isso é mentira. Não sei escrever carta de amor. Não aguento a ideia de ficar só. Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti.

A cidade dos romeiros sempre tá cheia de gente. [...] Vou pedir ao Padre Cícero pra proteger meu casamento. Tá todo mundo procurando um milagre, inclusive eu.

Sertão setentrional, distrito de Caçado. [...] A família vive em estado de isolamento extremo, mas parecem felizes. Eu duvido dessa felicidade. Nessa viagem só vi solidão na minha frente.

Outro ponto importante é notar o lugar de amor dado pelo personagem a essa mulher, Joana, até o momento em que, depois de um sonho, quase servindo como um delírio, esse lugar se transforma. É preciso ver outras mulheres, ver de outra forma. Aparecem, então, os rostos e os corpos das mulheres com quem ele passa a ter relações (FIGURA 19). No entanto, como já nos apresenta Freud (1907[1906], p. 45 e 46), “a fuga é o instrumento mais seguro para se cair prisioneiro daquilo que se deseja evitar”. E, assim, José Renato retorna ao seu discurso sobre galega, sobre o amor, até novamente esbarrar com outro, dessa vez, um outro que desperta algo da ordem de um real, impossível de ser simbolizado. É seu encontro com Patrícia.

Identificar esse real, grosso modo, seria, segundo Safatle (2017), algo do campo de experiências subjetivas, que não passa por uma experiência concreta. Acessar o real é possível através do gozo – indistinção entre satisfação e terror –, o real que pode ser compreendido como elo entre o imaginário e simbólico. Ele se apresenta em torno daquilo que foi “perdido” pelo sujeito, o *objeto a*. O real que escapa à ideia pré-concebida de realidade, não sendo o belo, a ordem, mas o ponto que desliza, que deixa o sujeito sem respostas, “sem chão”.

Das mulheres que José Renato encontra no caminho, a relação funciona assim:

Larissa, 19 anos, foi a São Paulo duas vezes a trabalho, tem duas pintas no rosto que me lembra atriz de cinema e um piercing no umbigo que foi presente do namorado.

Passei a noite no motel com Larissa. O quarto custou 15 reais porque tava em promoção.

Passei o dia no motel Oasis com Michele. Michele. Doidinha essa Michele.

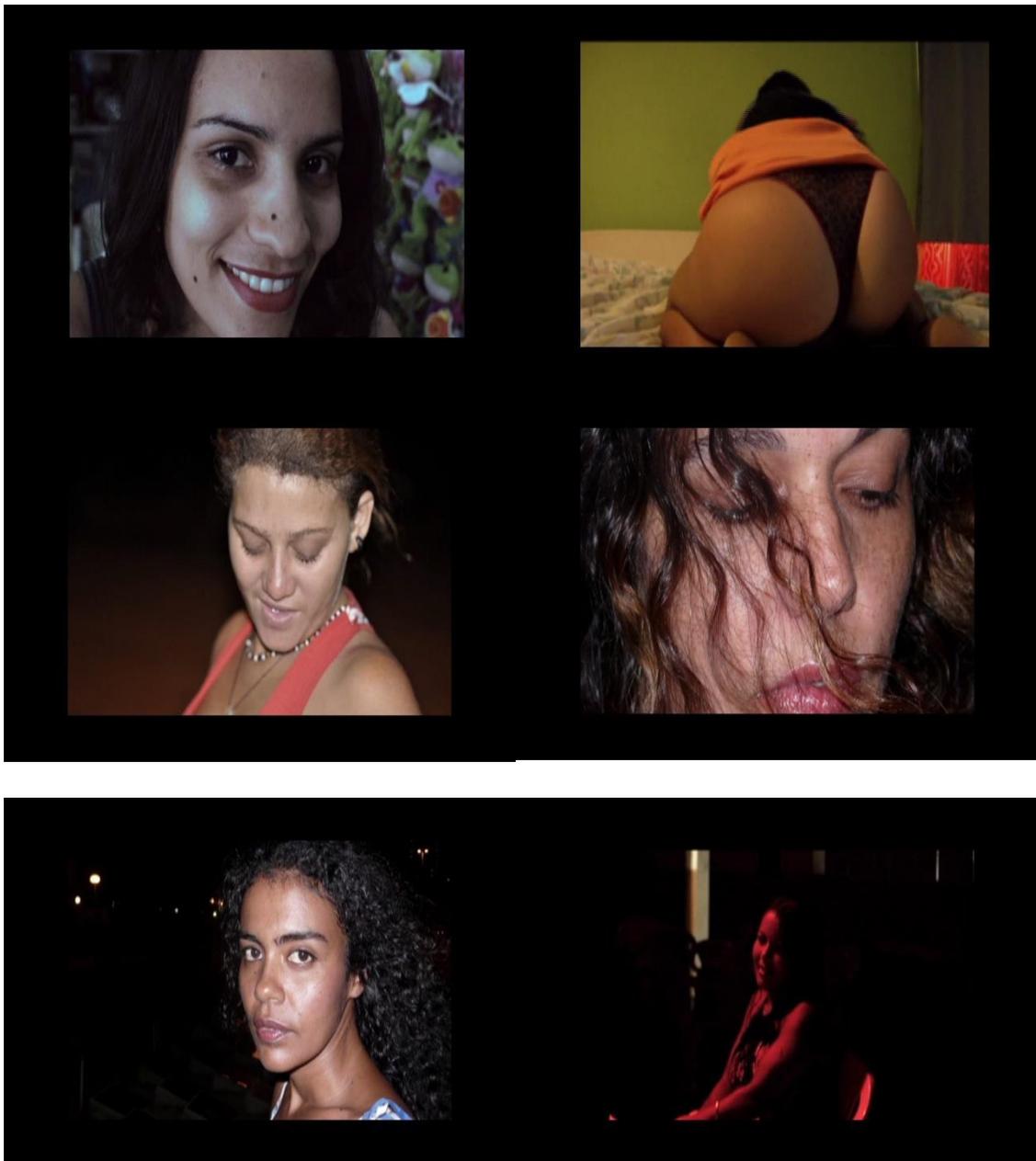
Shirley, 28 anos. Tatuagem de coração com asas na virilha, pinta o cabelo de loiro todo mês.

Jessica Flávia, 25 anos. Gosta de batom vermelho com gloss. Xana rechonchudinha.

Maria de Fátima, peito tão pequeno que não usa nem sutiã. Parece umas azeitoninhas em conserva. Faz ponto no posto Cacique, km 32 da BR 237.

Claudia Rosa, que nome estranho Claudia Rosa. Tem um olhar triste. Desisti do programa no caminho do motel.

FIGURA 19 – Rostos e corpos das mulheres com quem José Renato se relaciona



Fonte: VIAJO... (2009).

São os rostos dessas mulheres, em sua maioria, que aparecem. Do ponto de vista do personagem, é por meio de traços específicos que ele fala dessas mulheres. E, ao fim, é pelo olhar triste que essa parte da viagem acaba. Depois daí seu encontro é diferente com Patrícia. Ele quer saber dela, dos seus desejos.

A expressão facial é a mais subjetiva manifestação do homem, mais subjetiva ainda do que a fala, porque o vocabulário e a gramática estão sujeitos a convenções e regras mais ou menos válidas universalmente. Enquanto a representação dos traços do rosto [...] não é governada por regras objetivas, ainda que seja em larga medida uma questão de imitação. O close-up torna objetiva essa que é a mais subjetiva e individual das manifestações humanas. (BALÁZS, 2003, p. 120)

Com Patrícia há um retorno do sujeito em si, é onde seu discurso passa a dar voltas, não para um início ou busca de passado, mas a um novo lugar de reconhecimento de si. E isso se torna claro naquilo que ele diz no filme:

A gente sempre pensa que é um super-homem, que faz tudo, que pode tudo, que resolve tudo, até o dia que você leva um pé na bunda e aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue ser determinado, solitário, individual. Não consegue nem mesmo terminar um relatório de viagem, não consegue se mover, você se paralisa. É isso que eu sentia, paralisia múltipla, por isso fiz essa viagem, pra me mover, pra voltar a caminhar. (VIAJO..., 2009)

O exílio faz com que o sujeito pense a respeito de si. O personagem não foi expatriado ou tirado de seu lugar “à força”, mas não havia mais terra para ele ali. O próprio filme retrata isso, é sertão, seca, o tempo todo é sobre isso que José Renato fala. Sente-se sozinho e perdido, sem saber direito o que fazer e aonde ir e todo o arredor dele remete a isso. Brunetto (2013, p.20) escreve que “a própria condição do sujeito é de ser estrangeiro de si mesmo, desapossado de suas lembranças que, encobertas por falsas conexões, escondem a verdade e fazem-na estar aparentemente mortas”.

Se antes as mulheres tentaram se fazer presente no discurso de José Renato pela sua objetificação, logo isso perde o valor e a voz desse sujeito falha e logo pelo que escapa “tem um olhar triste”. Assim, dá-se novamente lugar ao espaço de pensar e falar de amor vindo ele aparecer da maneira menos esperada. É por Patti e seu desejo dito numa frase só que

esse sujeito perdido se faz em busca de um novo caminho: “eu quero uma vida-lazer”. É na repetição do personagem “eu quero uma vida-lazer, eu quero ter uma vida-lazer, eu quero uma vida-lazer [...]”, que ele segue viagem e chega ao final do que é um possível ponto “de partida”:

Garganta do rio das almas, altitude 800 metros, profundidade do rio 15 metros, largura entre 30 e 80 metros. O canal vai ter início nessa parte do rio, isso se o rio não secar até lá. 70% dos habitantes já foram embora daqui essa vai ser a primeira cidade a ser coberta pelas águas do canal. Cidade abandonada, ponto inicial da transposição das águas. (VIAJO..., 2009)

A viagem do trabalho chega ao fim, mas desde o início a travessia que José Renato empreende de Fortaleza até a Garganta do rio das almas pouco é a serviço e diz muito mais de alguém que precisa partir, estar exilado em si mesmo para assim desejar retornar. O ato realizado é o de retomada de si. O que esse sujeito deseja é voltar a algo anterior, mesmo que esse já não esteja mais lá. Não é retomar o perdido, mas é falando de um retorno já com a possibilidade do novo “não é (Acapulco), mas é como se fosse”. Isso também vale para ele próprio: não é o mesmo de antes da viagem, mas retorna já para algo novo mesmo que não saiba bem o quê.

4.2 Fluxo da consciência e foco narrativo

“A minha alucinação
É suportar o dia a dia
E o meu delírio
É a experiência com coisas reais” (BELCHIOR)

Na literatura, trabalham-se os conceitos de foco narrativo e de fluxo da consciência a partir de diferentes fontes autorais, porém, com o estudo acerca da concepção de *Viajo* e de apenas determinados pontos do filme, tomamos como base Carvalho (2012), que traz um compilado de diferentes classificações dentro do campo literário. Primeiro ele coloca em xeque as questões sobre o foco narrativo e traz múltiplas perspectivas para abordar esse

lugar do ponto de vista ou foco narrativo. Segundo o autor, a provável origem, ou pelo menos em certa medida, a força que o termo ganhou adveio dos prefácios de Henry James em *The art of the novel*:

[...] o crítico norte-americano James E. Miller Jr. (1972), autor de uma excelente antologia dos trabalhos críticos de Henry James, ordenada por assuntos, faz uma distinção entre o destaque dado por este a um personagem central e o problema do ponto de vista propriamente dito, organizando separadamente os excertos relativos a um outro tópico (Miller, Jr. 1972, p. 152). Há nisto uma conveniência metódica, dada a multiplicidade de referências ao personagem central, mas os dois assuntos estão indiscutivelmente ligados. (CARVALHO, 2012, p. 27-28)

E o que seria a teoria do fluxo da consciência? Ela consiste numa técnica literária que procura transcrever o que se passa no pensamento de um personagem, e nem sempre a ordem desses acontecimentos narrados é feita de forma cronológica ou compreensível enquanto modo de uma narrativa clássica de narrar histórias. É como um emaranhado de emoções e devaneios que se apresenta no desenrolar da história do personagem narrador:

Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens. A crítica literária apropriou-se do termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thought* e *stream of subjective life*), criado pelo psicólogo William James (1955), para exprimir a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas. (CARVALHO, 2012, p. 57)

O termo *stream of consciousness* recebeu a tradução como fluxo da consciência, no entanto, no prefácio da segunda edição do romance *A canção dos loureiros*, de Édouard Dujardin (1861-1949), livro precursor do que veio a se denominar na literatura o método do fluxo da consciência, o termo utilizado foi o de monólogo interior¹⁹. Assim, passou a existir

¹⁹ Carvalho (2012) cita duas referências para melhor contextualizar sobre as diferentes formas de denominar e utilizar os termos. Teóricos que avançam em distingui-los e outros que os utilizam como categorias juntas, que até se complementam. Primeiro, ele cita Scholes; Kellogg (1977, p.177), “Frequentemente as denominações *stream of consciousness* e *monologo interior* têm sido usadas como sinônimas. Scholes e Kellogg (1977), entretanto, advertem que enquanto a primeira “é propriamente antes um termo psicológico eu literário”, a segunda é, de fato, um termo literário, “sinônimo de solilóquio não falado” Em seguida, traz o pensamento do crítico norte-americano Robert Humphrey (1968, p.23), “Relaciona quatro técnicas fundamentais que, a seu ver, podem ser usadas para a apresentação do fluxo da consciência: “monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio”. É como se para Humphrey eles fossem associados e o

uma querela dentro da teoria da crítica literária sobre a utilização desses termos. Para alguns, ambos os termos poderiam ser utilizados como sinônimos; para outros era necessária uma distinção entre cada um.

*A canção dos loureiros*²⁰ é uma obra de 1887, lançada pelo francês Édouard Dujardin, participante do movimento simbolista da época. Dujardin, entretanto, caiu no esquecimento e apenas por volta de trinta anos depois passou a ser reconhecido quando Valéry Larbaud, em conversa com James Joyce, descobre que o termo *stream of consciousness*, antes tão ligado ao escritor irlandês, na verdade advinha dessa obra anterior de Dujardin. O próprio Joyce sinalizou para Valéry e indicou essa leitura (DUJARDIN, 1989, p. 6-7). Desse modo, dá-se início à disseminação do “novo” método ficcional: o fluxo da consciência. Mesmo possuindo distinções claras entre as obras de Joyce e Dujardin, em estilo e conteúdo, o lugar do francês como precursor é um importante dado histórico e literário.

Tal contextualização na teoria literária é relevante para assim sinalizarmos essa representação dentro do pensamento cinematográfico. O cinema simboliza, para alguns pesquisadores, como Munsterberg, um bom lugar para refletir a vida interior humana. E aqui chamamos de vida interior o que também pode ser entendido como subjetividade. Segundo esse autor (1938, p.43), “só o cinema é capaz de dar corpo a esta divisão interna, a essa consciência de situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito”.

Assim, trazemos a perspectiva também do fluxo da consciência para o filme de Aïnouz e Gomes (2009), como expressão da vida interior humana e com diversas interseções e influências. O cinema, como uma linguagem artística que atravessa diversas outras artes, é o que Rancière (2012, p. 80) aborda como regime estético do cinema, preconizado pelo

monólogo se diferenciava dentro do fluxo da consciência a partir de certos pontos nas obras de maior ou menor interferência do autor no texto (CARVALHO, 2012, p. 59-71).

²⁰ *Les lauriers sont coupés*, em francês, a obra conta a história de Daniel, rapaz de classe nobre, que está para terminar a faculdade de Direito, e que relata, num discurso descontínuo que avança e retrocede na narrativa, sobre suas angústias perante à vida. É uma narrativa que ocorre durante um período exato de tempo na vida de Daniel, por volta de seis horas, e que durante esse período ele percorre a cidade de Paris, se encontra com algumas outras personagens e se mescla à paisagem por qual movimentava-se. Ele se interessa por uma jovem atriz, e a corteja, chamada Lea, e durante o tempo em que narra sobre si, sobre sua vida, essa relação ganha um peso forte, uma relação não correspondida, mas que mesmo assim ele tenta de tudo para conquistar.

“compromisso entre poéticas divergentes, em que há um entrelaçamento complexo das funções da apresentação visível, da expressão falada e do encadeamento narrativo”.

Em *Viajo*, temos José Renato, protagonista dessa história e, assim também, o foco ao qual se direciona a narrativa. O ponto de vista filmico é seu, é a sua “versão” diante dos fatos, o que é falado e visto. Seria o que se pensa na literatura como narrador “eu-protagonista”, que narra toda a trama por meio de sua visão, que é central e principal e, de certa forma, teria como desvantagem essa não maleabilidade do discurso. No caso do filme, isso fica explícito já que, mesmo com a presença de outros personagens durante a viagem de José Renato, ele é o único que “conduz” o trajeto. Ele para nos momentos desejados (FIGURAS 20 e 21) e escolhe o quê e como fazer viagem.

FIGURA 20 – Esta imagem e a seguinte correspondem a momentos de parada distintos na viagem de José Renato. Na primeira, ele entrevista o casal Seu Nino e Dona Perpétua: “vão ser os primeiros a serem desapropriados. Eles estão casados a mais (sic) de 50 anos, nunca tiveram outra casa, nunca tiveram outra briga. Nunca dormiram uma noite longe um do outro. Seu Nino saiu para desligar o rádio e eu pedi pra ele voltar. Não quis filmá-los separados”.



Fonte: VIAJO... (2009).

FIGURA 21 – Esta imagem é o momento de uma parada num posto. Ele vê a frase estampada e daí inicia, na sua narrativa de viagem, suas queixas e lamentos sobre esse amor que ficou: Joana, a galega.

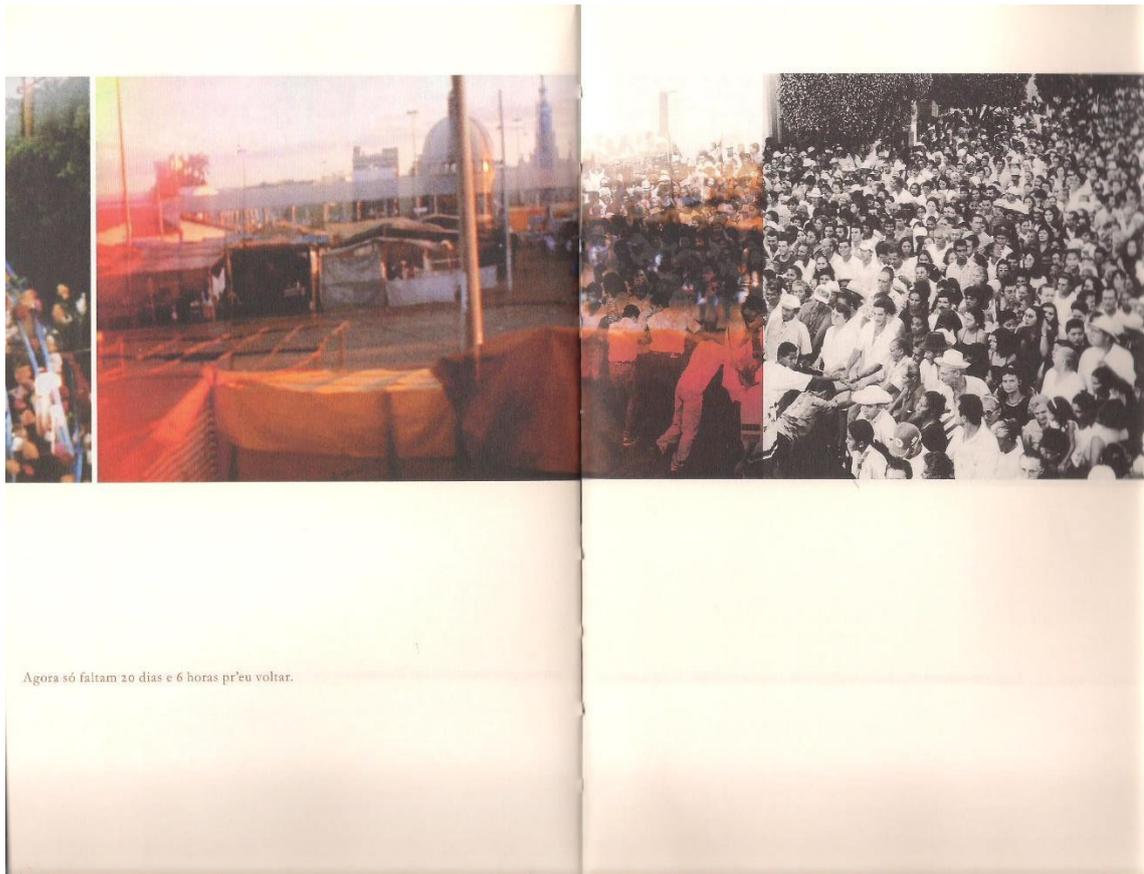


Fonte: VIAJO... (2009).

No cinema, pensar sobre o ponto de vista do personagem é comum (AUMONT, 2012) e pode vir a tornar-se essencial para estabelecer as bases da trama. Tem-se, com um filme narrativo, a importância de se ater a quem é identificado o olhar: se à câmera ou ao autor do filme de modo enunciativo, se ao personagem em um plano subjetivo, se de diferentes perspectivas, etc. Mesmo que no cinema essa marcação possa vir a ser menos clara que em um texto literário, são certos usos do modo de filmar, como o enquadramento e a montagem, que vem a delimitar de onde esse ponto de vista surge. Conforme discutimos, em *Viajo* é possível, através desses usos, identificar o lugar do “narrador-personagem” como ponto de vista primordial em cena. Outro registro importante é o do personagem expressar seus sentimentos, pensamentos e emoções a todo o momento, e isso não apenas no discurso, na voz presente no filme. A utilização dos efeitos diversos nas imagens, do uso de diferentes materiais para criar imagens sobrepostas – para demonstrar o sonho tido pelo personagem ou o devaneio em plena feira de Juazeiro –, o desfocado das imagens, as fotografias e o uso de planos escurecidos e som over do universo sonoro do filme: todos esses elementos não apenas confirmam qual é o ponto de vista trabalhado no filme, mas também o modo como ele se

constrói para chegar a momentos claros do personagem e ao início de fluxo da consciência na narrativa filmica.

FIGURA 22 – No livro-arte, lançado em 2015, é possível ver esse trabalho das imagens do filme e novas formas de apresentar detalhes e enxertos da narrativa.



Fonte: Aïnouz; Gomes (2015).

No filme é possível vislumbrarmos esse devaneio do personagem a partir da sua voz, como ele entoa sobre as coisas que passam a ocorrer consigo durante a viagem. Perdemos, enquanto espectador, um tanto sobre a noção do tempo passado, apenas sabemos quando ele, ao se deparar com seu cronograma de trabalho, diz estar no segundo ou 52º dia de viagem:

Manhã do dia 52 da nossa separação. Eu sinto que sobrevivi a um terremoto. Seis semanas longe de casa, são como seis gotas de um calmante poderoso. Um calmante que não resolve a dor, mas tranquiliza o juízo. Garganta do rio das almas, altitude

800 metros, profundidade do rio 15 metros, largura entre 30 e 80 metros. O canal vai ter início nessa parte do rio, isso se o rio não secar até lá. 70% dos habitantes já foram embora daqui essa vai ser a primeira cidade a ser coberta pelas águas do canal. Cidade abandonada, ponto inicial da transposição das águas. (VIAJO..., 2009)

Só sabemos do tempo que se passou quando há essa delimitação final. A viagem durou todo esse tempo, e o que resta desse sujeito são devaneios finais que amarram a única certeza ao fim da travessia: ele deseja mar, (a)mar. José Renato se vê ao fim da viagem sem ao certo ter destino. Pensando que de início no filme José Renato se refere a “fico imaginando que estou escrevendo cartas para você, galega”, essa ideia da viagem como uma longa carta para aquela que ficou, pode ser imaginada, na verdade, como “carta” sendo destinada ao próprio personagem. Ele faz o trajeto que lhe é pessoal e necessário, é preciso que ele sofra esse desvio para assim encontrar o seu caminho. É preciso ver gente, passar a conversar com as pessoas, vivenciar outras histórias para além da sua, imaginar. Assim o filme se constrói e passa esse olhar a todo o momento em que demanda do espectador e do personagem “*imaginem*, para sair do sertão da viagem é preciso também sair de um sertão pessoal, individual, só assim chega-se ao mar”.

A arte cinematográfica tem a literatura e a sua forma de narrativa como uma potente ferramenta. A imagem, que na literatura é um efeito *a posteriori*, um recurso que depende da imaginação e do imaginário do leitor, no cinema, é a forma de narrar os acontecimentos e fazê-los ter sentido, pois é aquilo que será primeiramente visto. Em *Viajo*, há uma certa mistura desses dois universos, e uma tentativa de levar o filme a ser também narrativa de efeito literário. O personagem criado, José Renato, conta sua história, envolve o espectador que assiste por conduzi-lo não como terceira pessoa na viagem, mas como primeira por meio da câmera subjetiva e por, a todo momento, não estando em cena coloca sem barreira o sujeito que vê as imagens, fala e assim dá a história um caráter de pessoalidade e presença. Resgata pela fala uma história oral de si mesmo, constrói o que Lacan chama de efeito de imaginário²¹ forte em cena.

²¹ Lacan (1972), define três categorias conceituais para seus estudos, o real, o simbólico e o imaginário. O real não deve ser confundido com a noção disseminada de realidade. O real é o impossível, ele não é simbolizado e registra aquilo que é impossível de ser acessível ao sujeito. O simbólico diz do lugar da linguagem, seu sistema de representações, seus significantes e significado. Já o imaginário é o registro psíquico que corresponde ao eu do indivíduo. É a busca de completude do sujeito no Outro, esse que não pode e nem existe para sustentar esse lugar inacessível do desejo.

A narração é a história. Antes da fase escrita da narrativa, as narrativas orais, que por muito tempo predominaram no universo cultural de diversos povos e que hoje, em algumas ciências e estudos acadêmicos, pode ser visto como uma “arte” a ser perdida nas próximas gerações caso não haja uma retomada dela. A tradição oral é a primeira forma de “contação de histórias” que vivenciamos. Havia o lugar, o momento certo e esperado para ouvir esses relatos, aqui é onde a narração aparece primeiramente como processo de constituição do sujeito. Temos então narração e história andando lado a lado, a *Odisseia*, de Homero, seria a primeira narrada fundante sobre a busca da identidade do sujeito e que também traz em seu seio a travessia do personagem de volta para sua terra natal, enfrentando diversos obstáculos até sua chegada. Aqui, o relato está próximo à memória, que aparece para que o personagem nunca se perca do seu caminho, mesmo que isso leve muitos anos. O fato é que o relato narrativo aqui é enunciado por um narrador que conduz personagem para falar de si e da sua história, com início, meio e fim. Já em *Viajo*, o personagem está lá a narrar sua história, mas não o vemos e ele estaria a narrar para quem? Não é especificado, somos nós que o assistimos e nos fazemos ouvintes desse relato.

5 CONCLUSÃO - FIM DA TRAVESSIA DESAGUANDO NO SÃO FRANCISCO

“Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias.”

(ANDRESEN, 2018, p. 45)

Quando chegamos a um destino nem sempre significa que chegamos ao fim de uma viagem. Será que sequer é possível chegarmos a esse fim? Muitas vezes o destino é um ponto geográfico determinado ao qual podemos chegar para depois voltar ao ponto inicial. Outras vezes pode ser local do início de algo novo. Só acaba quando o desejo morre. E o que *Viajo* mostra ser, ao final, é fortemente um novo desejo pulsante. Esse desejo não se dá apenas pela palavra, mas, sim, pelo ato – é no ato de fazer a viagem, parar e entrar em contato com outros, ouvi-los e a partir de então deixar-se ser tocado, que José Renato vai (re)construindo esse lugar no mundo, no sertão de si. Seu destino final não é o fim da sua viagem.

A história que vemos em *Viajo* nos transporta a esse lugar de onde José Renato inicia e parte em uma jornada sem um destino físico no horizonte. A única coisa que sabe é que precisa chegar à Garganta do rio das almas, cidade abandonada, ponto inicial da transposição das águas para criação de um canal (FIGURAS 23 e 24). No entanto, sem destino aparente para o que realmente o leva na viagem – o fim da sua relação –, quando essa certeza se faz ele se dá conta de que há possibilidade de um novo começo: “fiz essa viagem pra me mover, pra voltar a caminhar, voltar a comer um sanduiche de filé, voltar a andar de moto, voltar ver o fortaleza ganhar” (sic). Há a força do personagem que faz essa travessia, de Fortaleza até esse ponto, e que por entre o caminho, em um estado de consciência muito particular, dá esse giro na viagem.

É importante destacar que não estamos aqui falando de uma travessia como uma travessia do herói, por exemplo, nos moldes clássicos. Não são os monstros físicos ou a ordem de salvar seu povo – a *Odisseia*, de Homero, seria a primeira narrativa fundante sobre a busca da identidade do sujeito e que também traz em seu seio a travessia do personagem de

volta para sua terra natal, enfrentando diversos obstáculos até sua chegada –; José Renato apenas busca salvar a si mesmo. É pelo sertão o seu caminho, esse lugar que, geograficamente pensado, pode se mostrar infértil, imutável, como denomina José Euclides da Cunha:

Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a da estepe nua. Nesta, pelo menos o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras flancas. Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o, enlaça-o na trama epinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estriando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, da flora agonizante [...] (CUNHA, 1985, p.38).

No entanto, algo contrário acontece no filme. É pelo “choque inicial” dessa imagem parada, como diz José Renato, “essa repetição só confirma a monotonia da paisagem” que o sertão se coloca para ele como *ser-tão*, onde emerge a possibilidade de lugar de criação, de um novo lugar de si, de se fazer sujeito de sua própria história. É também pelo silêncio e pela imensidão que o personagem mergulha, de certo modo, nesse desconhecido de si e no caminho de paisagem “devastada” para se reencontrar, ter um novo lugar. O mergulho também se faz ver por imagens quando José Renato diz: “minha vontade agora é mergulhar para a 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 eu estivesse” (FIGURAS 25 e 26).

FIGURA 23 – Garganta do rio das almas



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).



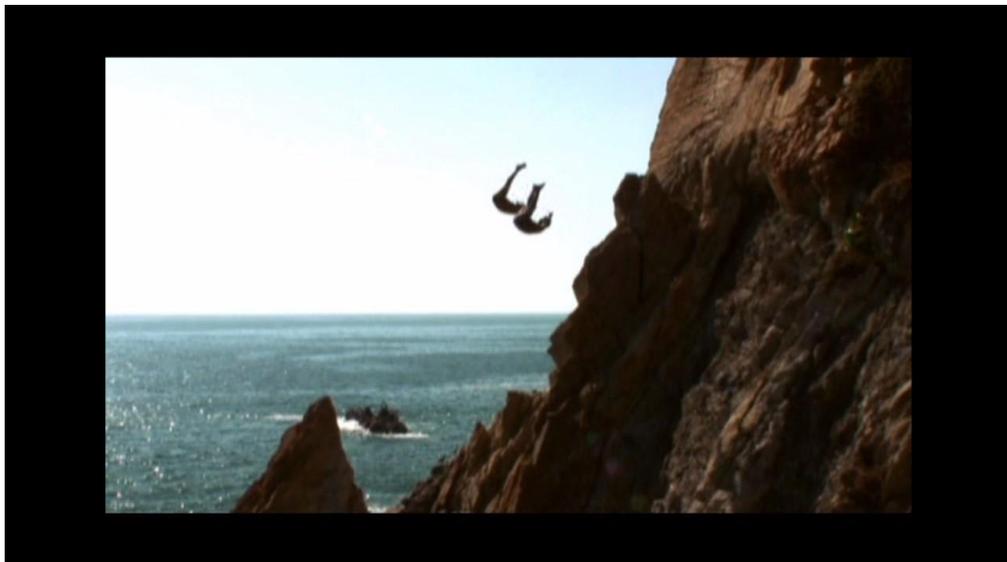
Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

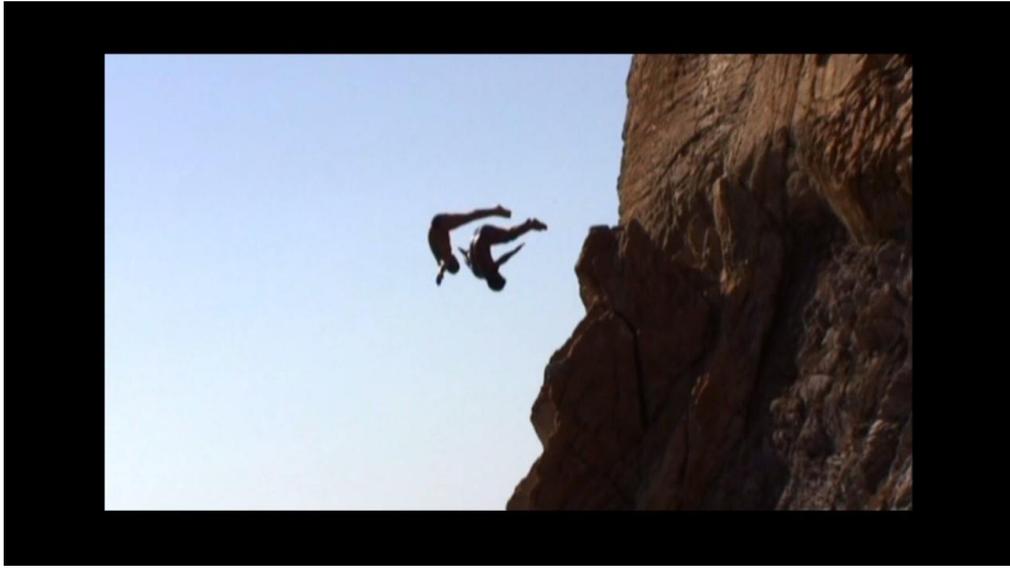
FIGURA 24 – Cidade abandonada



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

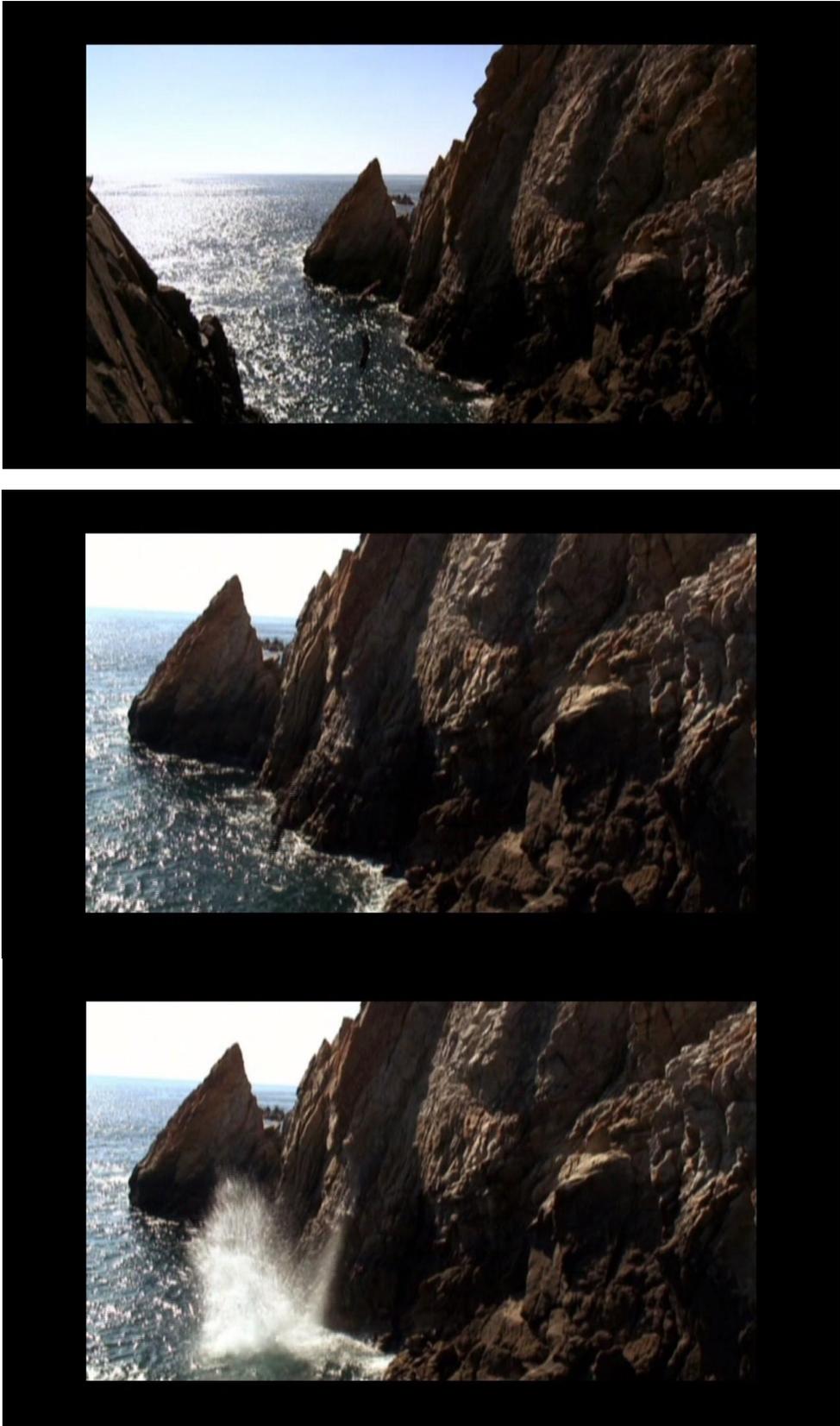
FIGURA 25 – Cenas de Acapulco





Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

FIGURA 26 – Cenas de Acapulco



Fonte: Recorte nosso a partir do filme (VIAJO..., 2009).

É a travessia do sertão ao mar que ocorre aqui. Os componentes clássicos da narrativa – de começo, meio e fim – encontram-se mais uma vez no resultado final, e o filme se coloca no lugar de uma experiência em que diversos meios e dispositivos foram utilizados como técnica, mas que resultam e se complementam para dar sentido à trajetória única de um personagem nada mais que comum e universal.

A força do encantamento do cinema ocorre porque nesse jogo o essencial não é a “imitação do real na tela – a reprodução integral das aparências -, mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico” (Xavier, 2003, p.48), ou seja, o espectador é colocado no escuro no justo ponto do olhar-da-câmera e aí se dispõe essa simulação. Sou colocado nesse ponto do aparato cinematográfico a olhar um descortinar de ações dos personagens nesse mundo imaginário. (PRADO, 2013, p.56).

E, assim, somos levados a ver pelo ponto de vista desse sujeito em partida. José Renato é a possibilidade de cada um de nós, espectadores, de estar naquele lugar. A travessia durante o filme também ocorre com cada um de nós. Karim, em entrevista, fala sobre esse lugar do espectador dentro da narrativa proposta pelo filme:

Eu não acho que alguém que seja adolescente vai gostar de ver aquele filme (Viajo), mas que todo mundo que de alguma maneira já passou por uma separação, já passou por isso, então se ocupa aquele lugar de maneira muito simples. [...] E outra coisa que eu acho é que na hora que você faz isso a relação de empatia ela é potencializada, porque você se transforma naquela pessoa, você não tem a imagem dela. Então você não tem nenhuma especularidade com o objeto, a imagem não está lá, mas tem voz e você pode ocupar o lugar do corpo dele.

Observamos isso no filme e, tal qual Rancière (2014) afirma, o olhar do espectador pode vir a confirmar ou transformar completamente a estrutura antes imposta de um lugar distante e sem participação na obra artística, seja ela qual for. Assim é o lugar proposto por *Viajo*, o lugar de uma mudança no olhar, começando inclusive por essa voz **guia** das imagens e narrativa.

O objetivo deste trabalho foi o de, juntamente com o personagem José Renato, fazer um percurso **amoroso** de viagem e dele observar as relações com a forma fílmica, tendo

como pontos principais a voz e a narrativa, aqui escolhidas para dar corpo à história. Dessa maneira, pode-se observar que todos os elementos entram em conjunto, fazendo dessa experiência cinematográfica algo próximo a uma literatura de fluxo da consciência, porém com o aparato de um cinema “de invenção”, como os próprios diretores chegaram a nomear durante entrevista para esta escrita.

O percurso e a intrincada relação da produção fílmica com o objeto final – o próprio filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* – foram de início uma questão constante para a construção deste trabalho, talvez pelo filme apresentar características muito próprias e com pontos específicos dentro da cinematografia não apenas dos diretores, mas como produto fílmico diante do que se apresenta em filme hoje. Tendo esse aspecto híbrido, guarda ainda essa botija (tal qual achada por eles dez anos depois) cheia de possibilidades de discussões, onde o cinema se faz presente com outros discursos, seja o literário, seja o olhar da psicanálise com a arte. É um trabalho que se mostra em construção e porvir.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Les Moyens sans Fins**. Paris: Payot Rivages, 2002.
- AÏNOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. **Viajo porque preciso, volto porque te amo**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2016.
- BALAZS, Bela. The Close-up and the face of man. *In*: DALLE VACCHE, Angela (ed.). **The Visual Turn: classical film theory and art history**. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- BRERETON, Pat. **Hollywood Utopia: Ecology in contemporary american cinema**. Londres: Intellect Books, 2005.
- BRUNETTO, Andréa. **Sobre amores e exílios** – Na fronteira da psicanálise com a literatura. São Paulo: Editora Escuta, 2013.
- CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Rec Produtores e Associados. 2005. 1h 39 min. Drama/Aventura.
- CODATO, Henrique. O Desejo projetado: Uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise. **REBECA: Revista Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual**, ed. 4, n. 7, p. 275-298, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v4n1.134>. Acesso em: 21 set. 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. Retrospectiva do espectador. *In*: **Ver e Poder** – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, p. 135-142, 2008.
- CUNHA, José Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DOANE, Mary Ann. A Voz do Cinema: articulação de corpo e espaço. *In* XAVIER, Ismail. (org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz.; PAULON, Clarice Pimentel; MILÁN-RAMOS, José Guillermo. **Análise psicanalítica de discurso** – Perspectivas Lacanianas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- EDGARD-HUNT, Robert, MARLAND, John, RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas: v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996 (1900).

FREUD, Sigmund. **Psicologia de grupo e análise do ego**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas: v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1974).

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas: v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1996 (1919).

FREUD, Sigmund. **Carta 52**. Edição Standard das obras psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1950[1896]).

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Edição Standard das obras psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1907[1906]).

FREUD, Sigmund. **Nota sobre o bloco mágico**. Edição Standard das obras psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1925).

GODARD, Jean-Luc. Parlons de “Pierrot”. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi e Gérard Guégan. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 171, p. 18-35, out. 1965.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *Voz na luz*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

JOAQUIM. Direção: Marcelo Gomes. Rec Produtores e Associados e Imovision. 2017. 1h 42 min. Filme biográfico.

LACAN, Jacques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. *In*: LACAN, Jacques. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 246-264, 2003.

LACAN, Jacques. Respostas a estudantes de filosofia. *In*: LACAN, Jacques. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 210, 1966.

LINS, Consuelo. **Filmar o real** – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-Imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARKENDORF, Marcio. *Road movie*: a narrativa de viagem contemporânea. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 10A, p. 221-236, dez. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/VUc9tb>. Acesso em: 29 mar. 2017.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003.

O ABISMO PRATEADO. Direção: Karim Aïnouz. RT Features. 2013. 1h 23 min. Drama.

O CANTOR DE JAZZ (*THE JAZZ SINGER*). Direção: Alan Crosland. Vitaphone Corporation. 1927. 1h 29 min. Drama.

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. VideoFilmes. 2006. 1h 30min. Drama.

O Corpo e a Voz no Cinema Contemporâneo: reflexões sobre o filme Ela (*Her*, 2013), de Spike Jonze. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 46, p. 106-125, dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/120992>. Acesso em: 21 set. 2017.

PRADO, José Luiz Aidar. O objeto impossível do cinema. *In*: **A Criação do Desejo**. Coleção Cinema e Psicanálise, v. 1. São Paulo: nVersos, 2013.

PRAIA DO FUTURO. Direção: Karim Aïnouz. Detailfilm e California Films. 2014. 1h 47 min. Drama/Romance.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v.19, n.1, p.13-24, 2007.

RODRIGUES, Ana Lucília; DUNKER, Christian Ingo Lenz. **A Criação do Desejo**. Coleção Cinema e Psicanálise, v. 1. São Paulo: nVersos, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

SALLES, W. Cinema, aspirinas e urubus une forma e geografia. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 27 novembro 2005. Ilustrada. Disponível em: <https://goo.gl/3GZp89>. Acesso em: 30 mar. 2017.

TAVARES, Mirian. Cinema e Literatura: desencontros formais. **Revista Intermédias**, p. 1-15, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/XGGjHH>. Acesso em: 28 mar. 2017.

TOREZAN, Zeila C. Facci; AGUIAR, Fernando. O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 11, n. 2, p. 525-554, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/TQyeJq>. Acesso em: 16 maio. 2017.

VASCONCELOS, Diego Hoefel. **Entre retratos e paisagens**: ensaio sobre rosto no cinema. 2013. 126f. – Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Ceará, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/r6SSQM>. Acesso em: 01 abr. 2017.

VENTURA, Ingrid de Figueiredo. Do amor de transferência à escrita de uma carta de amor. **Stylus**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 53-62, out. 2015.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Rec Produtores e Daniela Capelato. 2009. 1h 15 min. Son, Color, vídeo.

VIVÈS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

WATSON, Stephanie. The western. *In*: SARGEANT, Jack; WATSON, Stephanie. (ed.). **Lost highways: an illustrated history of road movies**. Londres: Creation Books, 1999.

**APÊNDICE A – ENTREVISTA FEITA COM OS DIRETORES DE VIAJO PORQUE
PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO – KARIM AÏNOUZ E MARCELO GOMES**

Entrevistados: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

Entrevistadora: Sabrina Barros Ximenes

Data: 24/05/2017

Local: Fortaleza

Tempo de entrevista: 48min 31s

SX – Vocês até falaram no próprio dia da apresentação (exibição do filme no Dragão do Mar – dia 13/12/2016) e em algumas ocasiões, em outras entrevistas e no próprio dia de que o filme foi filmado bem depois com as imagens gravadas, porque foi uma viagem que vocês fizeram com outro intuito.

KA – Isso.

SX – Então, eu queria saber como é que surgiu a proposta desse roteiro, depois de tanto tempo, vendo essas imagens e como montar.

MG – Quer falar? Fale, comece, depois eu falo. Que é feito repentista um vai e o outro começa.

KA – Não, foi uma coisa que na verdade a gente fez um filme com essas imagens, que se chama *Sertão de acrílico, azul piscina*.

MG – Você já viu esse filme?

SX – Era uma das perguntas, onde tem esse filme para ver?

KA – Pede para minha produtora que ela te manda o link. E é o seguinte, a gente fez esse filme. Esse filme ficou lindo e tal, mas a gente sentia que tinha algo além dele ali, tinha uma coisa que tava faltando ali, foi feito como se tivesse uma coleção de cenas, mas elas não tinham nenhuma relação digamos de fricção de entre uma e outra, de impulsão. Como você tem numa narrativa com começo, meio e fim. Então a sensação que se tinha era que uma cena

podia vir antes da outra, antes da uma, então e a gente ficou com muita vontade de organizar esse material de um jeito que fosse passível a ser dividido com mais gente, que pudesse ter mais público no sentido de que mais pessoas pudessem ter acesso a esse material. Então a ideia de fazer uma narrativa clássica e da gente ter um roteiro cujo fio condutor fosse um personagem a procura de algo foi uma coisa que aconteceu durante esses anos. Eu acho que o *Sertão de acrílico, azul piscina* é de 2004, né Marcelo? E acho que em 2007 a gente decidiu revisitar esse material e a gente dizia, e você pode lembrar disso melhor do que eu (se referindo ao Marcelo Gomes) “Isso aqui tem tanta potência, será que não dá pra fazer outra coisa, será que...” e aí a gente começou a pensar um pouco em como a gente poderia implantar essas imagens de alguma maneira de sedução no sentido de uma obra que tivesse começo, meio e fim e fosse um filme que você pudesse ver em uma sentada ao invés de tá passeando por ele como uma instalação. E aí veio a ideia com o narrador. Na realidade, no começo a gente nem pensou se ele tinha de estar presente no quadro ou não, não podia ser a gente, né? Porque eram dois então ficava estranho uma dupla voz. Então a gente tentou entender que narrador seria aquele que teria feito aquela viagem, que tinha passado por aqueles lugares, porque ele tinha ido pra lá e até onde ele iria, então a gente tentou entender os parâmetros de caso isso fosse uma viagem feita por alguém.. Tinha uma coisa que a gente falava muito na época que a gente tava filmando e acabou de montar, a sensação que a gente tinha era que aquilo ali era um baú, porque a gente comprou muitos objetos, a gente comprou tecidos, a gente comprou coisas assim. E aí tinha o filme, tinha gravações, tinha diários a sensação era que tinha um baú assim e eu dizia nem sei se isso tava no *Sertão de acrílico, azul piscina*, mas era quase como se aquele baú fosse o tesouro de alguém. Então a vontade era como se a gente abrisse uma caixa e tirasse de dentro, sabe essas coisas de botija? A gente encontrou a botija, tinha o material, tinha uma gravação, tinha um cara que viajou ali que a gente ia tornar aquilo um filme, foi um pouco essa... o dispositivo que a gente usou pra revisitar o material, mas aí o Marcelo pode pegar daqui.

MG – Não, é... E além disso, além de fazer um filme que de uma forma ou de outra a partir da narrativa atraísse um público maior esse desejo surgiu também porque quando a gente tinha feito o documentário (*Sertão de acrílico, azul piscina*) sei lá quanto 23 minutos, né? Foi a primeira vez que a gente entrou no material, vasculhou ele, construiu uma montagem, a gente começou a lembrar da viagem, como a viagem foi importante pra gente. Foi uma viagem maravilhosa, a gente tava a flor da pele o tempo todo descobrindo um mundo novo pra gente,

né? Esse sertão que era mais memorialista do que vivido virou uma experiência maravilhosa e aquele filme, aquele documentário que a gente fez só dava conta de um pequeno pedaço dessa viagem. Aquele outro pedaço que era o que tava por trás das imagens, aqueles sujeitos fazendo aquela viagem quase que iniciática pelo sertão e de uma forma ou de outra querendo compreender aquele mundo, aquele mundo que pra gente era mais ficcional do que real, porque vinha de narrativas de filmes, narrativas de nossos avós, aquelas imagens não davam conta. Então, por que não construir um personagem que estava a flor da pele, como a gente, e podia dar conta dessas imagens, né? Então, por que não pensar num narrador? Um narrador, e aí a gente senta e conversa, que narrador era esse? Aí a gente pensou que primeiro, era um narrador que tinha uma relação com a terra, como a gente. Estava indo por cauda de uma relação com a terra. Segundo, um narrador que de uma forma ou de outra estava indo lá a trabalho e aquela viagem transformava ele. Porque a gente tinha uma fascinação tão grande por aquelas imagens, aquelas imagens emocionavam tanto a gente que talvez pra uma pessoa que não viveu a experiência da gente de ter que falar com as pessoas... são trinta dias que eu nunca mais esqueço na minha vida, posso contar inúmeras histórias que aconteceram nesses trinta dias. E assim, as vezes você passa trinta dias da sua vida que você não lembra de nada, então realmente foi um momento transformador. Transformador pra nós cineastas, porque foi nosso primeiro longa, né? Ou seja, foi a primeira vez que a gente faz uma imersão de trinta dias dentro de um objeto. O objeto filmado seria o sertão e as pessoas que vivem lá e mergulhar nesse mundo como um documentário de longa. Então, eu acho que profissionalmente também foi... a gente voltou do sertão transformado enquanto cineastas, com outra observação do mundo. Então, é o desejo veio de ampliar o público pra assistir esse filme, redimensionar essas imagens, porque redimensionando a gente tava potencializando essas imagens e encontrar alguém que desse conta da mesma emoção que a gente viveu do lado de cá das câmeras. Então a gente imaginou esse José Renato, um homem, esse homem muito masculino em crise e ele, por estar em crise, vai abrir todos os poros da percepção e está a flor da pele, como a gente tava. E aí a gente começou a construir o José Renato, que é um personagem completamente diferente da gente, na gênese, mas é um personagem que tá tendo a mesma noção que a gente tá tendo durante a viagem. E aí construir esse personagem que vai habitar essas imagens e foi um longo trabalho. Um longo trabalho de quem é José Renato, quem são as imagens, quem é José Renato, quem são as imagens, como é que José Renato filmava isso? Por que que ele filmou isso? O que é que tem a ver isso com aquilo? Como é que ele foi parar ali (fala de Karim Aïnouz)? Exatamente. Por que é que ele está ali

(fala de Karim Aïnouz)? Por que é que ele parou e filmou a viagem, do viajo porque preciso, volto por que te amo? Porque ele tá vivendo uma crise, do que é uma crise afetiva. Então essa... foi maravilhoso. Você tem um... (pausa) As imagens aqui e você vai habitar, dar um corpo, vai habitar essas imagens e não é à toa que o filme vira livro, porque o personagem nunca aparece. E o Karim ainda dizia isso muito, será que a gente consegue construir uma narrativa onde o personagem principal não aparece? Será que a gente pode construir a experiência da literatura dentro do cinema? Será que o espectador vai se afastar daquele processo de narração, porque ele não vê a pessoa? Ou será que ele... aquela lacuna vai instigar a imaginação dele e ele vai construir um personagem, que é ele que faz aquela viagem a corporalidade dele? É um grande desafio, né?

KA – É de uma vontade muito grande de se fazer um negócio que é como é que se interpela o espectador, como é que se cria empatia com o espectador aonde o corpo é a voz. O corpo é a voz, mas a voz ela é muito.. enfim, ela é cheia de camadas. A voz também não é qualquer voz que a gente gravou ali, pelo menos umas oito vezes com o Irandhir. Grava, muda, muda o tom, muda o texto, volta, edita, amplia mais o espaço entre as palavras. Então era muito como construir um corpo através da voz que é uma coisa que vem de uma sinestesia absolutamente possível, não é nada novo assim, então, mas como é que é um corpo que te aproxima? Então a gente mudou a voz dele, a gente fez um efeito que era como se ele tivesse gravado num gravador de mão, entendeu? Analógico. A gente foi ali trabalhando muito para que essa voz... e teve uma coisa muito curiosa que aconteceu que era... enfim, era um filme subjetivo, portanto a gente imaginou que não só a voz dele, mas que ali ele tava filmando e eu me lembro que quando o filme tava pronto eu disse “Marcelo, ninguém vai ver isso não, criatura. Quem é que vai ver um negócio desse, entendeu? Não tem o menor sentido isso aqui”. E foi muito engraçado, porque a gente imaginava um filme que ia ser lançado em galeria, no museu e ele foi lançado numa sala de cinema. Na verdade, ele tem um público, pra o que o filme é, gigantesco assim. E tivemos a questão de uma pessoa que veio ver o filme num festival logo quando a gente começou a passar o filme e que ela dizia “eu adorei, porque eu me vi no Zé Renato”. Mas como assim viu no Zé Renato? E acho que tem uma coisa que a gente tem que falar que é muito simples assim, a narrativa do José Renato é uma narrativa muito pedestre, né? É uma narrativa no sentido de que todo mundo já foi abandonado, todo mundo já sofreu por dor de cotovelo, todo mundo já tentou fazer uma viagem pra se curar disso, fazer uma viagem no sertão ou uma viagem no sentido de se isolar e tal, então acho que tem um lugar de

fala que é muito comum, que todo mundo que é adulto já passou por isso. Eu não acho que alguém que seja adolescente vai gostar de ver aquele filme, mas que todo mundo que de alguma maneira já passou por uma separação, já passou por isso, então se ocupa aquele lugar de maneira muito simples. Não é nenhum lugar de exceção assim. E outra coisa que eu acho é que na hora que você faz isso a relação de empatia ela é potencializada, porque você se transforma naquela pessoa, você não tem a imagem dela. Então você não tem nenhuma especularidade com o objeto, a imagem não está lá mas tem a voz e você pode ocupar o lugar do corpo dele. De maneira subjetiva evidentemente. Então eu acho que tem uma operação aí que aconteceu que pra gente foi muito surpreendente assim, né? Foi muito surpreendente mesmo, eu nunca imaginei de que alguém ia se colocar e aí.. agora eu acho que isso acontece porque o roteiro é todo pensado, num modo muito detalhadamente falando com estratégias para o modo de interpelação do espectador. O que é ponto de virada. O que é conflito. O que é expectativa. O que é objetivo. Todos os cânones clássicos de uma narrativa clássica tão lá, entendeu?

MG – E tem um elemento que eu acho interessante é porque o diálogo dele com a paisagem. Se ele tivesse viajando pela Amazônia e tivesse árvores exuberantes, rios exuberantes, paisagens exuberantes, talvez aquele relato nem funcionasse.

KA – Claro, porque você não tem um espaço pra ocupar.

MG – Mas o vazio existencial do sertão...

KA – Vazio físico mesmo.

MG – Esses silêncios espaciais que existem. Então tem espaço pra uma voz. Tem um espaço pra um sentimento, né? A aridez, a falta de cor, o desejo de ver flores, parece que as flores de plástico vão acalenta-lo. O sentimento dele. Porque a aridez foi fundamental para aquele percurso emocional do personagem.

SX – Sim, é até uma relação que eu penso em fazer é exatamente dessa travessia, esse deslocamento de uma secura que tá presente praticamente no filme todo até o final de vocês (o molhado, diz Karim Aïnouz). É, que vocês escolheram as águas, o mar e tudo assim é bem uma trajetória linear também nesse sentido de travessia desse personagem. Tanto na narração quanto na imagem assim. (Totalmente, diz Karim Aïnouz). E vocês pensaram nisso quando vocês estavam montando?

KA – Muito. Muito. Que era bacana porque a gente também não aguentava mais aquele homem no meio daquela secura e a gente coincidentemente o último lugar que a gente viajou foi pro São Francisco para aquele lugar. Então, foi o último lugar eu a gente filmou então tinha um espelhamento com a própria viagem assim. “Ah a gente tem que terminar o filme no São Francisco” e aí... mas não é que foi um cálculo de que a gente tem que terminar sair do seco pra ir pra água, eu falei a gente tem que terminar o filme no rio São Francisco, porque o rio leva pro mar, porque tem água e aí a gente foi construindo isso poeticamente assim, mas certamente tem um desejo é... de ir pra água, no sentido de ir pro mar. Porque tem uma água tem um rio-mar no final ali que é, na verdade, é um rio, mas que é filmado em Acapulco, então tem um rio também, então..

SX – Aquela imagem foi de vocês também? Vocês pegaram de algum...

MG – A gente dirigiu um cara à distância. A gente falou “olha, coloca a câmera aqui, os planos são esses e esses e esses, você vai lá e faz”.

SX – E aí pros (sic) caras mergulharem, teve toda essa direção disso daí, né? (Teve, teve. Fala de Karim Aïnouz) Ah, bacana.

MG – E aí ele mandou o material pra gente depois. A parte da decupagem que a gente fez com ele tinha três câmeras. Uma câmera assim, um plano aqui e o outro assim.

KA – É, tinha que ter três...

MG – A gente só tem dinheiro pra três clavadistas aí a gente falou com o prefeito de Acapulco e um vereador e conseguimos mais três. Repetiu e num sei quê, teve essa coisa de produção, mas foi dirigido pela gente, não foi material *get image* ou de algum banco de arquivo. E um dia eu tava andando no México e do nada vem um cara correndo e falou “oi, eu sou Fernando o cara que fez as imagens do Viajo porque preciso, volto porque te amo”.

SX – Nossa!

KA – E ele era legal?

MG – Era ótimo. Foi legal, no meio da cidade do México fazendo *cooper* assim, fazendo *jogging*... É, mas enfim e é muito legal outra coisa que aconteceu no México que é muito interessante a reação do espectador ao filme, o cara da cinemateca mexicana falou que ficou 6 em cartaz, nunca vi passar tanto mês em cartaz na cinemateca. Esse filme foi o filme em que

as pessoas mais saíram no meio da sessão e foi o filme que mais teve público. Era o seguinte: o filme passava num dia a sala cheia aí 30% da sala ia embora, “aí pensava amanhã não vai dar ninguém né?” No outro dia a sala cheia, os 70 que ficaram fizeram boca a boca. Então tem sempre essa relação do espectador “esse é o pior filme que eu já assisti na minha vida ou esse é o melhor filme que eu já assisti na minha vida”. Tem esse elemento que eu acho que tem a ver primeiro com a memória, a memória dolorosa, né? Porque assim, tem momentos de silêncio que você tem que imaginar você viajando, então tem a memória privada que se atentou com isso. Segunda coisa é que é um exercício de imaginação e ninguém quer imaginar que é preciso sair de casa, né? E é tão legal porque você vai pra uma exibição de artes plásticas, né... É tão instigante, você imagina tantas coisas. Você faz uma relação com um quadro e com outro e parece que o cinema não pode estimular você a fazer isso, parece que é algo proibitivo, né. Então quem já jogou um videogame vai lá e fica adepto ao videogame geralmente não joga só uma vez, com o filme devia ser assim também, quem não gosta desse jogo que a gente propõe, como o Karim falou, interpela o espectador pra entrar nesse jogo, sai completamente do jogo e não entra. É muito curioso isso, né. É muito curioso porque parece que você não tem espaço para imaginar.

KA – Mas o que eu acho muito louco é que na verdade a literatura é isso. A literatura é você lê e imaginar mais, cria imagens pra o que você tá lendo. E o cinema parece que você não tem essa capacidade de sugestão assim, ele entrou num terreno que é o terreno da analogia e aqui a gente tá falando do terreno da imaginação verdadeiramente. Então, você ouve e vê alguma e você imagina quem tá ali, então é uma operação de preenchimento de lacuna que eu acho que é um preenchimento de lacuna que é o espectador que preenche e que é uma operação política mesmo assim, porque eu acho que na literatura não tem como ser de outro jeito mesmo. E no cinema como parece que a gente tem a possibilidade de ser de outro jeito parece que a gente tá sempre vendo alguma coisa, e não vendo e imaginando alguma coisa, entendeu? Portanto, é uma operação que acho que é muito importante de ser pensada. Acho que ela tá nas artes plásticas, mas acho que ela tá antes de qualquer coisa na poesia, né? Porque a poesia é uma junção improvável de palavras e que te permite imaginar algo que não existe ali. E imaginar o Zé Renato é um pouco essa operação poética assim de você imaginar o corpo que não tá ali, mas que você tem indícios dele pela voz, né.

MG – Imaginar o extracampo.

KA – Na verdade, é o fora de campo, né. No sentido que não tem campo visual só tem campo sonoro. Então isso foi uma tentativa de operação mesmo que aconteceu ali.

SX – E assim, dá pra ver no filme que vocês se utilizaram de muitos...

KA (boceja) – Com licença é que eu tô acordando às 4 horas da manhã todo dia, mas diz...

SX – Vocês têm assim vários recursos, vocês usam do *road movie*, vocês usam de alguma forma dessas imagens de arquivo, mas vocês não foram para “levar” de fazer um filme de arquivo em si, vocês só tem as imagens de arquivo

KA – A gente não tem imagem de arquivo não.

SX – Não?

MG – Não. Todas as imagens foram filmadas por nós.

SX – Tá, ok, vamos então pular isso. Ele me lembrou também a proposta de filmes-ensaio. Nesse sentido de transitar um pouco num lado muito pessoal. Obviamente não é a história de alguém que existe, mas a trama às vezes leva...

KA – Eu posso falar uma coisa muito francamente? Eu nunca entendi... O que é um filme ensaio? Eu acho que quando uma pessoa não sabe o que é o filme ela chama de filme ensaio.

MG – Pior, chama de filme experimental, porque parece uma cozinha que você vai experimentar uma coisa...

KA – Isso é uma narrativa ficcional sobre um personagem que não existe.

MG – E é muito curioso, por que o que é um ensaio na literatura? Essa palavra ensaio na literatura é outra coisa.

KA – O que é um ensaio na literatura?

MG – Um ensaio na literatura você vai fazer um texto sobre o Hamlet, você faz um ensaio sobre Hamlet, você vai refletir sobre o Hamlet, fazer um ensaio né.

KA – Chama de paper, né?

MG – Um paper, é.

KA – Um essay.

MG – Um essay, um ensaio.

KA – Um essay, ok *Darling!*

(risos de todos)

KA – Ok, mas primeiro que eu não acho que eu acredito...

MG – Mas o que é cinema ensaio? Porque por mais que um essay... tem nada a ver com cinema ensaio.

KA – É.. essay é um paper que tem pé de página.

MG – É. É um texto a se discutir um Hamlet na escola. Você faz um essay sobre o Hamlet, né?!

KA – Outra coisa que me irritava muito quando o filme lançou era se era ficção ou documentário? Ah que interessante! Será que é ficção e documentário? Será que extrapola as margens do documentário? Eu importância é que tem isso, entendeu? Que importância é que tem se é ficção ou documentário? O que importa é que é um relato contundente. E que estratégias você usa pra produzir um relato contundente? Tá livre. A gente é ser humano, a gente é livre. Entendeu? Então assim a gente pode usar.. Eu tenho um amigo meu que fez um filme, um filme lindo, não sei se você já viu, que se chama “Filme de pedra”. É um casal com umas pedras andando, mas é de um romantismo esse filme de pedra que eu acho assim, essa coisa de filme ensaio é uma tentativa de dar um nome a uma coisa que, na verdade, chama-se ficção. Isso é uma obra de ficção e a diferença que tem é... Pra mim qual a grande diferença de uma imagem documental e uma imagem fictícia? A imagem documental eu não posso ter take dois e a imagem de ficção é quando eu faço uma encenação, porque eu tenho take um, take dois, eu posso repetir aquilo e eu tenho o comando sobre o que está sendo feito, entende? Então aqui talvez o que a gente faça é o seguinte, um filme de ficção feito com imagem documental. Construído a partir e com imagem documentais, no sentido de que ali não tenho nenhuma imagem que diga “não, vem mais pra cá, vai pra ali, enquadra aqui”, entendeu? Então eu acho que é mais justo com o filme chamá-lo de um filme de ficção, urdido através e com imagens documentais. Porque filme ensaio... Eu sei que tem um monte de ensaio na academia que fala do filme ensaio, mas eu acho meio ali aquele *spin off* da teoria do cinema da década de 70 que você não tinha mais o que falar e aí ficou nessa coisa de ensaio. E era muito importante também a gente fazer um filme com um personagem HT de base, macho

alfa de base, heterossexual ali, porque a gente sempre tinha feito filmes que eram personagens mais marginais e tal. E nesse filme tinha uma vantagem de olhar pra esse lugar, entendeu? Muito especificamente falando assim.

MG – Agora, se você pergunta se é um cinema de invenção, isso é. Porque eu acho que a gente quer inventar caminhos para contar histórias e histórias mais banais possíveis. Porque a gente quer que a forma de contar história no cinema seja sempre renovada tenha sempre um respiro novo senão acaba, a arte cinematográfica vai estagnar. Não vai se construir mais um cinema, o cinema vai acabar com 110 anos, isso é um cinema de invenção feito com muito prazer. O prazer de inventar. É uma história de amor super banal, narrada e a forma que a gente narra essa história é um cinema de invenção

KA – É, mas também não é original.

MG – Não.

KA – Foi feito muitas vezes antes é uma tradição da década de 60 chamados “Filmes de viagem”. E é um filme de viagem no sentido de que ele é um documento de viagem

MG – Epistolar.

KA – É.

SX – O filme assim que ele foi lançado ele foi passado nos cinemas daqui? O percurso que vocês fizeram foi Fortaleza até ?

MG – Karim saiu daqui (Fortaleza) e a gente se encontrou no Juazeiro. E aí quando nos encontramos em Juazeiro começou a viagem pelo sertão. E a gente não tinha um cronograma de trabalho. A gente parava nuns lugares que de uma forma ou de outra nos emocionasse, porque essa é outra questão, no final das contas tudo é emoção. Se o filme te passa emoção, se você tem uma relação de emoção com o filme.. o filme te dá essa..

KA – Eu acho que tem uma coisa que é um pouco mais complicada com o filme que é, eu acho que o filme tem que fazer alguma coisa com você. O que é que é isso? Eu acho que pode ser emoção, pode ser repulsa.

MG – Sim, mas tudo é emoção, né?!

KA – É, é.

MG – Emoção de prazer, de medo.

KA – É alguma coisa que faça alguma coisa com o teu corpo. Te faz gritar, te faz cagar, te faz chorar, te faz sonhar, entendeu? Eu acho que esse filme faz isso, ele não é um filme incólume. Você não sai incólume. Eu acho que isso é o grande desafio quando o Marcelo fala de emoção é isso. Quando você faz qualquer coisa, não dá pra você sair de casa pra um exposição de pintura e voltar pra casa igual a como você foi. Eu acho que a experiência estética ela tem que ser transformadora nesse sentido.

MG – É, essa é a questão da narrativa..

SX – Tem algumas cenas no filme que, por exemplo, aquela quando a Patrícia entra, que quebra um pouco “uma lógica” que o filme estava tendo desde o início. E assim, inclusive, foi uma coisa que eu fiquei me questionando muito assim, se era uma conversa com um tom quase de entrevista às vezes, por que a gente não escuta como é a “cena real” que vocês filmaram, mas as falas se cruzam, né? Então tudo o que o personagem tá perguntando é aquilo do qual ela tá lá respondendo e depois o filme não tem mais isso (esse momento de quebra), a não ser naquele outro momento do sapateiro, que ele canta e tal. Essa proposta de vocês teve alguma...

MG – O elemento da emoção. Aqueles dois momentos da nossa viagem foram extremamente emocionantes e assim, construindo aquele personagem que estava habitando aquelas imagens, ele não podia passar ao largo daquelas duas pessoas. Ele não podia olhar aquilo ali e dizer “Não!”. “Isso daí eu não vou usar porque dentro da estrutura narrativa do meu filme não cabe isso”. Isso é um desejo racional o desejo emocional é trazer aqueles dois encontros pra narrativa do filme, mesmo que quebre uma certa “lógica” que tem dentro do filme, mas de novo, que maravilha que acontece isso! Porque o que é que é bacana no cinema? É se surpreender, né?

KA – E a gente tá falando de um cinema impuro, não tem..

MG – Exato!

KA – Um cinema mestiçado, um cinema sincrético.

MG – Artesanal

KA – Que tem um momento de irrupção. É isso, na verdade, você tem que ser surpreendido de um jeito ou de outro assim. Foi uma vontade que a gente teve. A gente tinha muita entrevista, mas muitas daquelas entrevistas não faziam sentido nenhum ali, não necessariamente emocionava mesmo, mas aquela ali era “não dá pra fazer o filme sem essa mulher ali”.

MG – E a gente tá fazendo um filme sobre um cara que tem uma desilusão amorosa e aquela mulher fala que quer ter uma vida-lazer. Vida-lazer virou projeto de artes plásticas, tinha um artista plástico que fez uma exposição sobre o que é vida-lazer. Vida-lazer virou blog, vida-lazer virou gíria, vida-lazer virou tanta coisa.

KA – É uma poesia vida-lazer, não existe.

SX – É uma poesia do cotidiano mesmo. Daquelas pessoas assim...

MG – É como uma poesia do Vinícius que fica popularizada. Na verdade, a Patty fez uma poesia de uma linha “Eu quero uma vida-lazer”. E de novo é uma junção de palavras que te remete a uma emoção do mundo.

SX – Por último, eu quero falar um pouco do livro. O livro saiu agora em 2015 e já havia passado muito tempo do filme, vocês já fizeram vários outros projetos. E o livro é o roteiro e com algumas imagens do filme e de vocês também pessoais, com desenhos também, enfim. Por que nasceu a ideia de fazer um objeto físico para além do filme que já existe como objeto?

KA – Olha, concretamente o que aconteceu foi o seguinte a gente achava que o filme.. Não, concretamente não, teoricamente a gente achava que era tão bacana adaptar um livro a partir de um filme. Como é que seria essa operação de adaptação, né? Porque geralmente você parte da linguagem para adaptar a imagem. Então como é que a gente parte de um filme, que tem imagem e o som, e transforma ele num relato literário? Que relato literário é esse? É um retrato fotográfico. Então tinha esse exercício de adaptação pra gente era muito importante fazer que achava que tava na alma do filme, mas também tinha uma coisa muito prática que era, o dvd tá caduco, esse filme é uma botija, uma botija que a gente encontrou em algum lugar cheio de coisa dentro. Então a gente falou “ah, vamos fazer um objeto que a gente possa botar o dvd junto, pelo menos o dvd vai existir de uma maneira singular”. Então teve essa coisa comercial também, não no sentido comercial de ganhar dinheiro, mas comercial de

difundir mais o filme e de propor uma outra reflexão que acho que não se esgotou com o filme que é a coisa da adaptação ao contrário. Como é que você escreve sobre um corpo filmado, como é que você faz um livro sobre um filme que já existe, que possa ser uma obra literária-fotográfica? Então tinha esse desejo constante que o Marcelo falou de invenção.

MG – E de novo a interpelação, né? E agora do leitor. Interpelou-se o espectador e agora interpela-se o leitor que depois vai virar espectador de um filme que se apropria dessa questão da literatura que não consegue ver o rosto, a fisicalidade do protagonista. Então eu acho que de uma forma ou de outra a gente tava fechando um círculo, mas a gente acha que não fechou um círculo, daqui a pouco o *Viajo porque preciso* vai virar outra coisa (ri). Existe uma ideia de fazer um filme em cada língua e se apropriar da cultura de cada língua e fazer a mesma viagem com cada espectador: o inglês, o francês, o alemão e trazer o lance dessas culturas pro personagem. Então, por que não, né? Agora é muito curioso né cara, a gente fez essa viagem ah sei lá quinze anos atrás, dezessete anos atrás e a gente tá falando sobre o filme até hoje. Isso é que é curioso investigar o porquê, né? Tem gente que gasta milhões e milhões de dólares faz um filme e entra como investidor e sei lá custa dez milhões de dólares e esse filme da gente custou, sei lá, duzentos mil reais... Aí como é que você entende isso? Como é que você vai explicar para um empresário que quer trabalhar no audiovisual isso? Porque de repente esse filme podia até assim, estivesse lá nas mãos de um grande empreendedor podia até dar dinheiro.

KA – Teve filmes que eu ganhei mais dinheiro, custou menos e outros projetos que eu fiz.

MG – Exatamente. Então como é que é isso?

SX – Tem um “negocinho” ali.

MG – É!

De difícil compreensão (eco) durante a fala do Karim Aïnouz mais ao fundo

MG – Tem uma coisa, o artista é o homem do seu tempo, né? O quê esse filme tá dizendo sobre o tempo que a gente vive que faz as pessoas até hoje falarem dele?

KA – Agora acho que tem uma coisa que você falou aí também, que é uma coisa da matéria dele “ah, é imagem de arquivo”. É porque o filme ele é um arquivo vivo ele começou a ser filmado em 1999 e a gente filmou de novo até 2007 mais ou menos ali um pouquinho, 2004, foram uns dez anos. Foi uma revolução na manufatura das imagens. A gente começou

filmando com *density*, *super 8*, *digital*, e aí em vídeo depois teve o digital, são dez anos onde a imagem e a maneira de captar a imagem mudou muito e acho que tá tudo no filme. E o filme é um testemunho do seu tempo.

MG – É, exato, mas assim o que eu tava falando do homem do seu tempo era... é uma coisa assim que é viagem minha, pura viagem minha, a gente começou a filmar em 1999, quando tava surgindo as primeiras câmeras VX-2000, as primeiras câmeras digitais de qualidade. Então você poderia comprar um VX-2000 logo que era o início, era o início de um momento de captação de imagens no mundo. E que você podia se apropriar de uma câmera dessa e fazer o seu próprio diário pessoal que é o que as pessoas hoje fazem na internet. Na verdade, quando o filme passou em Veneza um crítico falou “É o home vídeo mais lindo que eu vi na minha vida”. Ele falou como se ele tivesse visto um material de arquivo de alguém que tinha uma câmera caseira e fez um filme. Mas ele tava vendo aquilo num festival de cinema, você tá entendendo? Então o filme ele transgrediu uma ordem, os filmes que deveriam ser feitos daquele formato, que parecesse uma conjunção de material de arquivo, tava sendo visto num festival de cinema internacional de Veneza. Então ele conseguiu unir o artesanal com o industrial, o arcaico com o moderno, o rural com o urbano. Talvez seja uma das chaves pra gente entender porque até hoje esse filme tá sobrevivendo, porque ele consegue de uma forma ou de outra transgredir isso, né. Ele transgride, ele vai pro lugar do industrial sendo artesanal, ele vai pro lugar do artesanal se apropriando de elementos tecnológicos muito potentes, como a limpeza da imagem, como tirar o som verdadeiro da imagem e colocar um som refeito. Colocar uma narrativa que foi feita no estúdio, fazer uma mixagem super elaborada no final das contas. E de uma forma ou de outra o artesanal tá ali e na hora em que ele passa no cinema em dois mil lugares em Veneza ele vai pra linha do cinema industrial. Então eu acho que ele rompeu um paradigma que é muito curioso e eu acho que isso afeta também o espectador daquilo que ele assiste. Você tá entendendo? Parece que foi feito uma coisa muito íntima no espaço público.

SX – Sim.

KA – Porque tem uma coisa do amador

MG – É.

KA – Muita gente diz “isso e fora de foco, isso é muito amador, é muito fácil fazer um filme aí fora de foco”.

MG – É, sabe, tem uma hora que dá vontade de você dizer “José Renato, fala baixo que as pessoas vão ouvir o que você tá falando”. Parece que o José Renato tá aqui do meu lado contando um segredo pra mim da vida íntima dele, mas não tá. Porque é uma experiência coletiva o cinema. Você tá me entendendo o que eu tô falando? E eu acho que talvez eu fique viajando, porque tem tantos textos sobre ele, mas talvez é isso é porque você tá do lado de alguém que está contando um segredo pra você, mas você tá participando de uma experiência coletiva ouvindo o mesmo segredo.

KA – É um filme pra se ver ao pé do ouvido.

MG – Exato.

SX – Sim, sim, total. E a experiência de assistir na tela foi totalmente diferente assim, porque eu só tinha assistido no meu computador a versão disponível que tinha dele já. Inclusive o som foi outro som, porque nessa de assistir pelo computador varias coisas eu não tinha escutado, vários ruídos, vários detalhes e lá o filme já começou com o barulho do rádio (aí eu tento cantarolar). E acho que é por isso também, a forma como ele foi pensado por vocês pra também passar.

MG – E eu vejo cada relato absurdo. Uma amiga minha foi assistir com o namorado dela, o namorado dela consequentemente depois do décimo quinto minuto dormiu aí o filme acabou, ele acordou, a camisa dele tava toda molhada, ela chorou o filme inteiro e quando ele acordou ele falou “O que aconteceu?” E ela tava em prantos, a cara inchada e a camisa dele toda molhada e sabe, uma mulher em Salvador chegou pra mim e falou “Desculpa, mas esse filme é meu, não é de vocês. Eu sou botânica, meu marido é...”

Karim interrompe a fala em assertiva com o que Marcelo fala e complementa

KA – E tem isso, porque você não viu o José Renato, você não viu a cara dele e ele é seu.

MG – Isso, ele é seu. Você leva pra casa. Fica no seu coração na sua alma e ele é seu. “Esse filme é meu”.

KA – E talvez esse livro também serviu para instigar as pessoas pra saber como você imagina o José Renato, sabe.

SX – Interessante.

MG – E é muito louco, né? Porque alguns filmes o desejo deles completo é isso: é tentar colocar o espectador dentro do filme. Os filmes, vamos dizer “perfeitos” eles fazem isso, mas se você é perfeito porque você precisa de mim pra sua perfeição? Então o lugar da imperfeição no filme, o lugar do espectador é dado.

SX – O espectador está bem dentro da proposta do filme, do que o filme traz. Eu acho que é por isso que essa parte do filme me interessa tanto, porque querendo ou não é pensar sabe que ele é um sujeito muito vivo

KA – Completamente.

SX – Apesar de ficcional. Dá pra se pensar que esse sujeito é um sujeito “como nós”, ele consegue transitar nesse mundo assim.

MG – E o lugar de como é que eu vou dar emoção a um corpo sem corpo..

SX – Só uma última pergunta que eu esqueci de fazer, vocês falaram um pouco do porquê do Zé Renato, desse personagem, mas porque um geólogo e com tantas cenas e fotografias também das pedras e ele falar um pouco sobre isso, trazer meio uma coisa acadêmica bruta?

KA – Porque eu já tinha um cansaço dessa coisa do Nordeste sempre visto como o lugar da religião, do mito. É um lugar concreto onde as pessoas contam, comem, tem sede, não tem sede, com terra, tem poeira. Tem uma coisa que pra gente foi uma experiência muito concreta isso e física mesmo e de sentir o sol quente, o forno de vento batendo, entendeu? Tinha uma coisa ali que era muito completa e de novo a gente não queria reproduzir o que vem do sertão que é “ohh, o mito do cinema novo e tal” e a gente lembrava muito de Vidas Secas, que é um filme concreto ali que é um lugar que você pisa, você foge e tal. E aí a gente pensou um personagem que tivesse uma relação concreta com o lugar e não metafórica..

MG – É, ele não vai pra visitar o Padre Cícero, pra acompanhar a (procissão).

KA – Isso. Ele vai pra fazer a construção de um canal.

MG – E acha engraçado que as pessoas passam lá e já dão um abraço, mas ele não foi praquilo. Isso que é bacana. É um verdadeiro estrangeiro, uma pessoa fora da pátria, que tá passando por aquilo, é um passante.

KA – É uma relação de trocas não é uma relação de fantasias em torno do lugar.

MG – E é muito legal, tem como ele aterrissa em tudo, vai pra comprar dois chokittos, uma camisinha e uma coca-cola (trecho do filme) e comer aquilo. Eu vi uma professora de história falando pra mim que sempre passa o filme para os alunos do estágio e eles fazem uma leitura da história do Brasil com aquele filme. E sem ter nenhum desses elementos previsíveis dentro desse imaginário nordestino sei lá de Ariano Suassuna, armorial, religioso, mas tá tudo ali. Tá tudo ali de alguma forma. E tá tudo ali com um personagem que chegou pra modificar, de certo modo, a região, mas ele nem tá muito ligado nesse povo que vive ali, “eu quero é ir embora daqui”, tá entendendo? “Como é que as pessoas vivem num lugar desse?”. Não é o lugar do sertão como o lugar singelo, como um lugar simples, não! É um lugar complexo pra caralho, um lugar sem água, do povo selvagem e aí acho que é algo que ele desconstrói todas essas armadilhas do cinema que se passa no sertão.

SX – Muito obrigada, gente. Era isso.

KA – Mas nossa foi ótimo

SX – Foi ótimo sim.

MG – E não esqueça de mandar depois o trabalho pra gente.

SX – Eu mando sim, assim que tiver pronto eu envio pra vocês.

Ao final, ficamos falando sobre outros trabalhos feitos com relação ao filme e os contatos que fiz com pesquisadores que estão terminando agora. Também sobre o meu trabalho em específico. Finalizamos assim a entrevista.

ANEXO A – GUIA DE ROTEIRO DO FILME VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO

1. HOMEM NU MERGULHA NA PRAIA - FOTOMONTAGEM

Uma máquina em disparador automático registra um homem que mergulha no mar, nu. É um mergulho contido, sóbrio. A vontade dele é de sumir, desaparecer. Um homem que passa na praia olha pra ele, espantado. Barulho de mar no FG.

CORTE PARA NEGRO.

ESTADO: vontade de esquecer, pouca força.

30”

2. FOTOMONTAGEM DE OBJETOS DE PROSPECÇÃO GEOLÓGICA

Fotos dos vários objetos descritos na narração.

ESTADO: neutro, descritivo, quase distante.

20”

JOSÉ RENATO

Mochila para carregar amostras. Soro antiofídico e seringas hipodérmicas. Martelo. Bússola geológica. Caderneta de campo quadriculada. Lupa de bolso 8 vezes e 10 vezes. Lápis HB e borracha. Caneta esferográfica. Lápis Vitográfico. Trena de dois metros. Imã. Fita Adesiva. Estereoscópio de espelho. Cantil. Ácido clorídrico diluído. Lanterna. Lâmina. Facão. Canivete. Prancheta de mão e compartimento de plástico para acondicionar fotografias. aéreas. Escalímetro. Planímetro. Curvímetro. Altímetro.

3. JOÃO RENATO NUMA ESTRADA VERDE

Construir o percurso do personagem, fazendo um distanciamento do mar e um mergulho no Sertão. Escutamos a voz de José Renato. Ele mergulha no trabalho pra esquecer de alguma coisa.

Estrada com lago no fundo em Buíque.

O off é lido de uma forma seca, robotizada, sem pausas, monocórdica. O rádio do carro está ligado. O áudio oscila entre os sons do rádio e o off, como ondas.

ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva.

1'30"

JOSÉ RENATO

Transferidor e compasso. Tabela de função trigonométrica. Mira. Papel ofício. Papel acetato e vegetal. Clips. Percevejos. Cartolina. Grampeador. Pasta tipo classificador. Máquina de calcular. Máquina fotográfica. Câmera super 8. Câmera digital. Vinte fitas minidv de 60 minutos. Carregador de bateria. Computador portátil. Fio para conexão com internet. Telefone celular.

LOCUTOR DE RÁDIO

....agora a distribuição de águas, pelos carros pipas da prefeitura de Boqueirão, serão feitas nas quartas e sextas sempre no horário da manhã. Cada casa terá direito a 200 litros de água. A prefeitura informa ainda que.....

[este é um exemplo de locução, o assunto não importa muito, o que importa é que deve haver um radio ligado no carro, sintonizado em uma rádio local, sendo intercalado com o off de José Renato.]

4. JOÃO RENATO NUMA ESTRADA SEMI-ÁRIDA

Estrada com morro e pedras com propaganda da Itapemirim. Zona de transição entre Sertão e litoral.

ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva.

1'

JOSÉ RENATO

Anotações em caderneta de campo para prospecção geológica para realização do canal fluvial ligando o rio Xexéu ao Rio das Almas.

Tempo de duração da viagem: trinta dias.

Localização e acesso: a região estudada situa-se no Nordeste Oriental do Brasil e perfazendo uma superfície de cerca de 3.000 km², limitada pelos meridianos 37°30' e 38°00' de longitude oeste e os paralelos 09°30' e 10°10' de latitude sul.

Clima árido, terreno terciário argila tipo calcária. Composta por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelho-arroxeados, de idade cambriana, predomina na porção media-superior da bacia.

LOCUTOR DE RÁDIO

A Rádio Liberdade de Barbalha anuncia a festa paroquial que vai ter lugar na praça da catedral para comemorar a reeleição Paulo Ferreira para prefeito da cidade.....

[este é um exemplo de locução, o assunto não importa muito, o que importa é que deve haver um rádio ligado no carro, sintonizado em uma rádio local, sendo intercalado com o off de José Renato.]

5. JOÃO RENATO NUMA ESTRADA ÁRIDA

Aumentar a quantidade e voz em off para que ela seja capaz de cobrir todos os planos, mesmo que oscilando entre BG e FG.

Aqui a música Morango do Nordeste entra no rádio e fica. Não escutamos mais a voz de José Renato. O espectador não sabe, mas esta música oferece um alento ao personagem que entra numa geografia árida.

ESTADO: ele quer esquecer de algo que aconteceu com ele e que não sabemos ainda o que é, por isso se dedica de uma forma objetiva, quase compulsiva, ao trabalho.

1'30"



Estava tão tristonho quando ela apareceu

Seus olhos, que fascinam logo estremeceu

Os meus amigos falam que eu sou demais mas é somente ela que me satisfaz

É somente ela que me satisfaz

é somente ela que me satisfaz

Você só colheu o que você plantou

Por isso é que eles falam que eu sou sonhador.

Me diz o que ela significa pra mim se ela é um morango aqui do nordeste.

Tú sabes, não existe sou cabra da peste.

Apesar de colher as batatas da terra com essa mulher eu vou até pra guerra

Aaaaai, é amooooor

Ai ai ai é amor, é amor.

6. 1ª PARADA: LUGAREJO ERMO

José Renato se pergunta porque estas pessoas vivem ali, tão isoladas.

Aqui ele esclarece o seu objetivo: determinar o percurso ideal para a construção de um canal fluvial.

Ele descreve a paisagem humana, de maneira quase estatística. Ele se atem mais aos detalhes geo-físicos. Ele está impressionado com o silêncio espacial do Sertão, com a falta de profusão.

Aqui não utilizaremos fotos.

ESTADO: “...esta viagem está fazendo com que eu me sinta mais solitário.” Ele começa a ficar agoniado.

2’30”

JOSÉ RENATO

No momento, estamos na BR 432 norte, quilômetro 45. Altitude 450 metros.

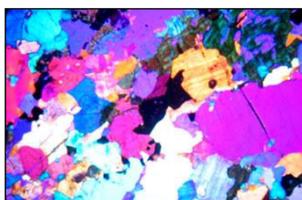
A região se chama Varzinha – apesar disso não conta com nenhuma várzea. São doze horas da manhã. O lugarejo é completamente silencioso, extremamente isolado e escassamente povoado. Existe muita área útil para a passagem do canal por essa região.

Chego para fazer as primeiras coletas e tomadas de medidas. Aproveito o trabalho de mapeamento para fazer os contatos com os poucos habitantes, necessários para a desapropriação das terras que servirão para a travessia do futuro canal.

7. FOTOMONTAGEM DE ROCHAS, CADERNOS E OUTROS + IMAGENS DE ESPAÇOS VAZIOS

Reflexão sobre o canal, sobre as condições favoráveis para a passagem do canal. Iconografia geológica.

30''



Tonalito a dois feldspatos com a birrefringência da hornblenda no canto superior da direita da figura. Nas fraturas abertas o quartzo policristalino.



O relevo é geralmente movimentado, com vales profundos e estreitos dissecados. A vegetação arbustiva adaptada às condições climáticas extremas dá um tom peculiar na paisagem.



Os quartzitos em monoclinais que mergulham em 30° para sudoeste realçam as vertentes opostas em paredões escarpados.



Nas superfícies onduladas do Complexo Vertentes ocorrem os planossolos medianamente profundos fortemente drenados de textura argilosa que se reveste de uma vegetação subcaducifólia.



Solo argiloso avermelhado no pie monte da serra a sul de Toritama.



Migmatitos estão na base do perfil e representam o máximo de metamorfismo das rochas da área. A textura em veios dobrados indica estado plástico durante a gênese. Notar o lápis servindo de escala na foto.



As medidas e a descrição das rochas é feita em caderneta de campo, a lápis, pois o grafite não borra com água. Chapéu é indispensável.



Com auxílio da caderneta de campo foram feitas medidas de fraturas nos gnaisses da Suíte Xingó, em 340° /subverticais. O trabalho com a bússola Brunton (bússola de geólogo como é conhecida) é fundamental para se conhecer as estruturas tectônicas de uma região.



Hornblenda-gnaisses com dobras apertadas reliquiareas e charneiras contendo material feldspático. Entroncamento da estrada de acesso à Cachoeira do Sossego 5 km acima do povoado. Caderneta no canto esquerdo servindo de escala.

8. JOSÉ RENATO ATRAVESSA UMA MONTANHA

O conflito do personagem agora é um conflito de ordem profissional: seria mais barato deslocar 3.000 mil casas do que implodir uma montanha. A posição de José Renato é clara: isso não é um problema meu.

Faz 3 dias que José Renato está viajando.

ESTADO: José Renato é racional, claro, nada vulnerável, quase firme.

1'30"

JOSÉ RENATO

Dia 05.

Região localizada a 100 quilômetros do Jupira da Serra. Topografia do terreno íngreme, geomorfologia acidentada. Aspecto geológico da região: o arcabouço geológico é complexo e heterogêneo, englobando terrenos pré-cambrianos cristalinos e metassedimentares.

Pausa.

A região apresenta um morro de altura elevada que irá prejudicar a passagem do canal. A opção mais barata é que o canal faça um contorno pela montanha. Evita-se assim a implosão do morro.

Pausa.

Porque insistem em fazer essa obra aqui? Bom na verdade esse não é um problema meu.

Pausa.

Terminei a avaliação do morro do Jupira da Serra cinco horas antes do previsto. Estou a quase meio dia adiantado no cronograma.

9. 2ª PARADA: POSTO ABANDONADO

Imagens de um posto de gasolina quase abandonado. Poucos carros passam. Estrada que avança numa planície.

Revelação: é a primeira vez que sabemos da existência de Joana, a amada de José Renato.

José Renato entra num bar e lê: viajo porque preciso, volto porque te amo. A insígnia o lembra de Joana, sua mulher, sua namorada. Ele manda uma mensagem pra ela.

CRÉDITO INICIAL DO FILME

ESTADO: “... eu fiz uma viagem pra me livrar de um sentimento, mas este sentimento está tão grande que agora eu vou inventar uma mentira.” Ele se sente a flor da pele naquele espaço vazio, e a mínima lembrança dela desencadeia um sentimento de perda tão grande naquele vazio espacial que o instinto de sobrevivência faz com que ele comece a inventar uma fantasia [isso só vai ser revelado no final do filme].

2’

JOSÉ RENATO

Bom dia meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza, ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco dando um duro danado.

Faltam 26 dias e doze horas para acabar a viagem. Parece uma eternidade. Do dia que eu saí de Fortaleza até aqui, se contar, eu vi no máximo cinco pessoas na estrada. Eu fico com o rádio e a sua lembrança, na viagem toda. E só.

A comida aqui é sempre ruim e as hospedarias nem se falam. Um dia desses me hospedei em uma chamada Mustang que estava repleto de muriçocas. Nem dormi direito. Saudade da nossa cama. As estradas estão péssimas. Tô tomando o cuidado de não viajar à noite. Mas estou te mandando essa mensagem pra te contar uma coisa.

Parei num posto e entrei num birosca pr’um xixi. Vi uma coisa pintada na parede, meio hippie, nem reparei. Quando sai é que é que me caiu a ficha da frase escrita:

Viajo porque preciso, volto porque te amo.’ Se aqui tivesse correio mandaria um telegrama pra você com estas palavras: viajo porque preciso virgula volto porque te amo pt volto em 26 dias virgula nem mais um dia pt”

Beijo grande e saudade de ti.

10. CREDITOS DE ABERTURA

Sobem os créditos de abertura em cima da foto da imagem na parede.

VIAJO PORQUE PRECISO VOLTO PORQUE TE AMO

11. JOÃO RENATO NO DORMITÓRIO, SOZINHO

A solidão de João Renato. Cena em fotos: quarto de hotel, restaurantes vazios, lugares sem gente. Seria bom que não houvesse gente neste momento do filme, algo que acentue sua solidão.

Até aqui só vimos gente na foto em que a dona do restaurante faz uma pose para a foto com a insígnia atrás.

ESTADO: estágio 3 da solidão de José Renato depois de ler a insígnia.

30”

JOSÉ RENATO

Hora de dormir.

No espelho do quarto tenho que me curvar. O dono do hotel e quase todo o mundo aqui é mais baixo do que eu.

12. JOSÉ RENATO PASSA POR UMA SÉRIE DE CASAS ABANDONADAS

Segundo ele, aqui seria um lugar perfeito para a passagem do canal: árido, rarefeito de tudo, de gente, de cor, de fertilidade.

ESTADO: José Renato está agonizado, vendo tantas casas abandonadas. Ele está assustado de estar num lugar tão ermo.

Estágio 1 da solidão de José Renato depois de ler a insígnia.

1'30”

JOSÉ RENATO

Dia 10. Estou dois dias a frente do cronograma.

Em 03 de maio de 2002 ocorreram tremores nessa região. As acomodações de rochas do sistema de falhas da zona de cisalhamento Leste foram as causas dos tremores. Essa falha foi muito ativa mesmo há 580 milhões de anos, quando a região foi palco de intensa atividade tectônica.

O solo é pedregoso e que tal fato irá dificultar as obras de escavação.

Os trabalhos de construção do canal, nesta região, poderão durar mais tempo que em outros trechos da obra. Mas ao mesmo tempo essa região é perfeita para a passagem do canal.

Afinal o local é rarefeito de tudo, árido, a terra infértil, isolado e completamente desabitado. Não se avista nenhum tipo de habitante em um raio de 50 quilômetros. A poeira que sobe atrás do carro fica pra ninguém, lugar de pouco tráfego.

Pausa.

Nomes dos lugares por onde terei que passar nesses dias ficam reverberando na cabeça, depois de uma olhada rápida no mapa: Malhada de Barreiras, Queimadas, Pau Santo, Peladas.

Quero que essa viagem acabe o mais rápido possível.

13. JOÃO RENATO TEM SAUDADE DE JOANA AO OLHAR O POR DO SOL

Aqui José Renato revela que sofre de agorafobia, ou algo assim, que não sabe nomear, mas um medo de ficar sozinho, em espaços abertos. Medo de se achar só num espaço livre e descoberto ou de atravessar uma praça pública, uma rua.

O céu é assustador, presente demais, é muito azul. O final de tarde é aterrorizante. O dia vai acabar e vai começar um novo dia igual ao anterior. O vazio de hoje é muito semelhante ao que vai vir amanhã, vai ser sempre vazio, sem surpresas, sem imprevistos, sem acidentes, sem muito de diferente do que foi ontem e do que será amanhã.

José Renato lembra de um momento que passou com Joana, de um por do sol que viram juntos em outro lugar.

Mas aqui o por do sol é algo que ele não quer ver, que o torna triste. É aqui que ele fala da fobia dele de maneira explícita, onde ele fala da angústia dele, da necessidade de estar em contato com ela.

ESTADO: ele está triste mas ele consegue colocar a tristeza pra fora, o que lhe dá um certo alento. Ele consegue identificar com clareza o que está causando nele tanta agonia. Ele aqui afirma uma necessidade de ver gente como antídoto a sua tristeza.

1'

JOSÉ RENATO

Galega, faltam 25 dias e oito horas pra minha volta. E volto porque te amo.

Tô cruzando uma estrada inteira com sol caindo, um lindo pôr de sol romântico . Lembro do nosso último por de sol juntos na praia de Iracema. Um domingo depois da praia. A única coisa que me alegra nessa viagem são as lembranças que tenho de você.

Tô começando a ficar irritado com tudo. A paisagem não muda, é sempre a mesma, parece que não sai do lugar. O céu aqui é assustador, grande demais. É azul demais.

O fim de tarde é sinal que o dia tá acabando, pra começar outro amanhã igualzinho, idêntico. Sem surpresas, sem imprevistos, sem acidentes, sem gente. Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta. Nessa época do ano em tem o vento Catarino que anuncia chuva, mas nada de chuva.

Minha galega num vejo a hora de ficar com você deitado, abraçado. Não esqueci da rede que você me pediu. Sigo viagem sertão à dentro. Saudades mesmo.

14. JOÃO RENATO PARA NUM SHOPPING EM JUAZEIRO

Uma avenida larga. Um prédio grande e branco onde se lê Shopping Center de Juazeiro.

ESTADO: José Renato se sente aliviado de ter chegado num lugar cheio de gente, de barulhos, de cheiros. Ele parece degustar cada segundo daquele, apesar de nunca ter se interessado por ir ali antes. Alegria passageira. Quase eufórico.

JOSÉ RENATO

Fim do papel Kraft. Comprar mais papel Kraft para embrulhar amostras. Comprei todo o estoque que havia no shopping. Daqui pra frente vai ser muito difícil encontrar este material, ou qualquer outro material necessário para a prospecção.

Se a menina da papelaria fosse mais simpática teria um riso lindo. Ela me informa que existe uma grande festa religiosa na cidade. Decido fazer uma parada. Preciso ver gente.

15. JOSÉ RENATO PASSA UMA NOITE EM UMA CIDADE DE ROMARIA RELIGIOSA.

José Renato faz um desvio do seu destino original: ele quer ver gente, sair um pouco do deserto.

Ele se perde nas romarias, na romaria liderada por Fidel Castro. O quarto dos milagres, a igreja, as ruas.

É importante no off colocar que aquela situação de romaria é excepcional. Ele não tem uma admiração específica por aquilo, mas gosta de observar. Importante revelar que José Renato é ateu.

Incluir fotos de Jezivaldo e áudio do relatório.

Terminar com por do sol e gente: *skatistas* e meninos brincando com garrafa pet. O relatório profissional já começa sobre as imagens do por do sol com gente.

ESTADO: José Renato se sente aliviado de ter chegado num lugar cheio de gente, de barulhos, de cheiros. Ele parece degustar cada segundo daquele, apesar de nunca ter se interessado por ir ali antes. Alegria passageira. Quase eufórico.

4'

HOMEM REZANDO(OFF)

Todo mundo! "Salvo fui, Salvo sou, Salvo serei...."

OUTRO HOMEM REZANDO(OFF)

(...) e sendo mulher, se estiver no perigo do parto, é pegar esta oração

HOMEM REZANDO(OFF)

E para evitar fome, peste, guerra, e morte repentina. Livrar-se do feiticeiro, do catimbozeiro...

MULHER GRITANDO(OFF)

O mundo vai se acabar. A conversa que rola aqui é essa, mas o padre não diz não. O padre só diz que vai haver uma transformação...

JOSÉ RENATO

Galega, saí fora da rota, precisava ver gente, tava cansado demais daquela paisagem repetitiva, monótona. Confesso, eu tinha preguiça danada de vir até o Juazeiro. Mas pelo menos a cidade está cheia de gente.

Você sabe que sou ateu, mas por segurança vou deixar uma foto nossa, sabe aquela que guardo na carteira? Vou deixar lá na sala dos milagres. Vou pedir ao Padre Cícero pra proteger nosso casamento. Todos aqui estão a procura de milagre, inclusive eu.

Sala de ex-votos no Juazeiro. Várias romeiros, em off, contam de seus milagres. Milhares de fotos coladas nas paredes lembram promessas.

ROMEIRO 1

Meu Padre Cícero me ajudai com vida e saúde enquanto eu puder visitar a Igreja a casa lá do Horto eu poderei vir , tô com 14 vez.

ROMEIRO 2

Eu fiz uma promessa , de todos os anos poder vir...

ROMEIRO 3

Eu fiz uma para recuperação de um menino e graças a Deus alcancei...

ROMEIRO 4

Eu bebia muita cachaça, né, aí eu fiz uma promessa e com ele e fiquei boa...

ROMEIRO 5

O cara já jogou uma carreta em mim pra mim matar, aí no Iguatu o cara...

Vemos, em plano fechado, um fotógrafo que aperta obturador de sua câmera. É Jezivaldo, moreno, pele lustrosa, bonito, olhos dóceis, jeito afável.

Fotógrafo especialista em foto-montagens de turistas romeiros que posam em frente à estátua de Padre Cícero, no Horto de Juazeiro do Norte. Suas fotos são um dos *souvenirs* favoritos dos romeiros.

Cortamos para uma das fotos de Jezivaldo e seus romeiros.

Imagens de Romeiros em um grande pátio. Terminamos essa cena com imagens de garotos no por do sol brincando com uma garrafa pet e skatistas se exibindo em uma praça, ao por do sol do Juazeiro.

JOSÉ RENATO

Mais um dia vai que se acabar. Pelo menos esse foi cheio de gente. Galega, galeguinha agora só 22 dias e 6 horas.

16. JOSÉ RENATO FAZ LEVANTAMENTO SOBRE ÁREA ONDE SERIA COMPLICADO A EXECUÇÃO DA OBRA

Na paisagem vemos fios de alta tensão, caminhões passando, uma estrada esburacada mas movimentada.

É plantado aqui a dúvida inicial sobre a necessidade do canal.

ESTADO: não tão alegre quanto nas cenas anteriores, mas não está triste. Dois graus a menos do que quando estava em Juazeiro. Ele está concentrado no trabalho.

30”

JOSÉ RENATO

Uma malha relativamente densa de estradas secundárias torna o deslocamento na área relativamente fácil, embora a grande maioria delas seja transitável apenas em tempo seco.

É necessário um estudo mais aprofundado sobre a viabilidade econômica do canal por essa região. Deslocar torres de alta-tensão e várias estradas pode ser inviável. Talvez o ideal é procurar outra região como opção.

Páro o carro, vou tomar medidas das fraturas.

Parece que se repetem numa toada de música breve, sem sonoridade, exasperante: 38/85, 40/87, 43/83, 112/90, 110/88, 120/89.

PAUSA

No alto do barranco cresce uma carqueja. Subo pra fazer novas medidas; na realidade o que eu quero é encontrar uma tal Cyperacea que cresce ao redor da carqueja, pra levar pra casa. Essa espécie pode ser fundamental no trabalho de botânica da Joana.

Se eu chego de volta com essa flor quem sabe a alegria não volta pra casa?

17. PROSPECÇÃO EM CABACEIRAS E O ENCONTRO DA FAMÍLIA SOLIDÃO

Ele redige um relatório sobre a família, de forma descritiva, dizendo que são os únicos moradores desta região. É a primeira vez que o relatório se atem a uma descrição menos técnica e mais subjetiva dos habitantes daquela região.

ESTADO: Ele está ainda um degrau abaixo da anterior, ainda ligeiramente sob o efeito de Juazeiro, mas ele está levemente incomodado. O ermo da paisagem já não o incomoda tanto, mas é agora a lembrança de que está sozinho que o incomoda.

2'30"

JOSÉ RENATO

Sertão setentrional, distrito de Caçaba. Região onde será a bifurcação do canal. O terreno é arenoso e 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 irmãos e dois irmãos.

A casa é grande e espaçosa, mas as condições de vida são precárias. Não há energia elétrica. As filhas do ajudam a mãe nos afazeres domésticos. Uma delas lê e relê "Dom Casmurro", de Machado de Assis.

Os filhos trabalham com o pai na lavoura. A noite ficam em casa. Afinal, a cidade mais próxima está a duas horas de bicicleta. A família vive em estado de isolamento extremo. Mesmo assim parecem felizes. Será que são mesmo felizes vivendo assim?

Nessa viagem eu só vejo solidão na minha frente.

Venta uma poeira vermelha que cobre os galhos dos arbustos que seguem ao redor da estradinha de terra.

Poeira na garganta, preciso de água.

18. A FLOR E A MEMÓRIA DE JOANA



JOSÉ RENATO

Em casa Joana tem uma orquídea que representa sua admiração pelas flores de monocotiledôneas. Mas a sua verdadeira e grande paixão são as samambaias pelas quais dedica sua pesquisa em botânica. Cuidava de um punhado de vasos enquanto eu a ajudava no jardim.

Aprendi muito com ela e suas plantas e talvez disso decorra a íntima associação que sempre faço em campo das observações geológicas com a vegetação ao redor dos pontos de afloramento, que aprendi na graduação em aulas de paleontologia. Talvez essa a razão de minhas observações geológicas mais pertinentes terem ocorrido durante uma investigação particular de alguma planta ao redor do ponto onde por um acaso parei o carro.

19. JOSÉ RENATO SOZINHO NA ESTRADA, O CARRO PARADO

José Renato está chorando.

ESTADO: a saudade de Joana é grande, como se o fato de ter visto aquela família o fizesse sonhar com o que não vai ter. Era bom que aqui o espectador começasse a desconfiar que sua mulher/companheira Joana, o abandonou. Mas a impressão que fica é que ele está simplesmente chorando de saudade.

1'

Aqui estamos a aproximadamente 21'30" minutos de filme.

20. DONA FRANCISCA CONFECIONA FLORES ARTIFICIAIS NA FEIRA

José Renato observa uma mulher que faz flores de esponja e plástico. Joana e as flores. Parece que tudo que ele olha o remete a ela.

ESTADO: José Renato começa a observar as pessoas, tentando se recuperar da queda. Ele continua fazendo seu relatório, mas observa quem está a sua volta. Ele está um grau acima da queda das cenas anteriores. É como se ele tivesse saindo de um velório de uma pessoa conhecida e você para na saída da funerária e observa algo que está acontecendo no mundo, ali na sua frente, que lhe reconforta de alguma maneira. E você esboça um leve sorriso.

1'30"

21. JOSÉ RENATO NUMA FEIRA NOTURNA – DELÍRIO

Começa aqui o delírio de José Renato. Ele cansou de fantasiar sobre uma possível relação amorosa com Joana, ele está cansado de estar sozinho, ele está cansado de catalogar rochas e terrenos e fraturas.

É tudo mentira!

Aqui é a virada emocional de José Renato: ele confessa o seu abandono, ele confessa que a vida dele virou um labirinto meio sem saída, que nem uma feira.

Ponto de virada importante do roteiro, o personagem se desmorona.

Aqui descobrimos que ele usou esta viagem para curar um abandono, mas que depois que iniciou a viagem a dor parece que aumentou.

ESTADO: Meu mundo caiu. Aqui ele revela que foi abandonado pela companheira, que ele fez aquela viagem para ajudar a esquecer-la, mas que aquela região e seu vazio só o faz lembrar mais dela.

“Parece que esta viagem faz com que eu me sinto que estou andando pra trás nos meus sentimentos. Estou andando pra trás.”

Esta cena deveria estar entre 20 e 30 minutos do filme.

Aqui estaremos a 28 minutos do filme, aproximadamente.

5”

Aqui estamos a aproximadamente 27’ minutos de filme.

JOSÉ RENATO

Tô aqui em Caruaru. Acordei no meio da noite, suando em bicas.

Tive um sonho louco. Que sonho doido.

Sonhei que estava em uma sala de cirurgia.

Primeiro vinha uma mulher vestida de médica e cortava todo meu cabelo. Ficava careca.

Depois vinha um outro médico e perguntava: as dores de cabeça eram constantes? E eu dizia sim. Depois ele perguntava: qual região da cabeça? E eu apontava com dedo o local da cabeça.

Aí ele abria minha cabeça com o bisturi e começava a sair pedacinhos o teu corpo de dentro da minha cabeça. Galega, tudo era tão real que acordei, em pânico.

Deitei novamente mas o sono sumiu.

Sinto amores e ódios repentinos por você.

SOM AMBIENTE

4 sombrinha é 10, 4 é 10, 4 é 10 olha...

SOM AMBIENTE

bolsas de R\$ 3.50, bolsas de R\$ 3.50, 4 sombrinha é...

JOSÉ RENATO

Essa viagem ta me levando pra trás. Pra trás nos meus sentimentos. Pra o dia que você me deixou.

Insuportável. Inventei até que a gente estava junto, que agente nunca tinha se separado. E comecei a te escrever cartas. A responder cartas que você nunca mandou.

Fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e foi pior. Só faço lembrar.

A dor parece que só aumenta. Esse lugar ta virando um pesadelo. Pela primeira vez na minha vida tenho vontade de largar tudo. Largar a viagem, o meu trabalho de geólogo e me perder num labirinto sem saída.

SOM AMBIENTE

4 é 10, camisa é a 5, camisa é a 5 olha ai, sombrinha...

De repente Zé Renato se depara com a feira de flores artificiais.

(A edição fica lenta.) Vozes em off indicam várias tipos de flores com orvalho, com pétalas especiais, etc. Parece que aquelas flores lembram a sua casa.

JOSÉ RENATO

Não consigo mais trabalhar, somente observo flores e pessoas. Abandonei a rochas tectônicas.

22. IMAGEM DE FLOR DE ARTIFICIAL

Plano fixo de uma flor artificial coberta de orvalho de plástico.

ESTADO: José Renato está querendo ficar com tesão, está querendo deixar de sentir saudade, de mergulhar numa melancolia que só o faz lembrar de Joana. Ele agora quer experimentar outras coisas, cair na vida.

20''

JOSÉ RENATO

Gotas de orvalho artificiais em pétalas de rosa branca. Pétalas molhadas que nem uma priqueta suada, abertinha, com fome. Eita.

23. JOSÉ RENATO OBSERVA CAVALOS QUE CORREM POR UMA ESTRADA VAZIA.

Relatório sentimental de um geólogo que levou um pé na bunda da namorada que catalogava flores.

Os sons desta cena devem ser graves, densos, ocupando a tela inteira. O trote dos cavalos devem ser sentidos de muito perto pelo espectador.

ESTADO: José Renato tem tesão, vontade de sair correndo atrás de uma mulher que nem os cavalos da imagem.

45”

24. JOSÉ RENATO OBSERVA SAPATEIRO CANTANDO MÚSICAS ROMÂNTICAS

José Renato passa a observar mais as pessoas que encontra na viagem. Passa a ficar mais desinteressado pelas formações humanas. Tudo que o remete ao amor romântico vira alvo de sua câmera e seu interesse.

ESTADO: alento em ver outras pessoas, em ver possibilidades para sua própria vida, alento em ver pessoas vivendo suas vidas sem dor aparente.

2’

JOSÉ RENATO

Seu Severino Grilo, conserta sapatos enquanto canta o ultimo desejo para sua mulher, dona Glaura.



Severino Grilo canta “O Último Desejo, de Noel Rosa.”

25. RETRATO DE LEIDIANE

Imagens em vídeo e fotos de Leidiane, vendedora.

ESTADO: José Renato continua numa jornada sexual e sentimental pela região – tesão, afeto, curiosidade.

1'

JOSÉ RENATO

Leidiane, 19 anos, vendadora de artigos importados do Paraguai no mercado de Itapureba. Foi a São Paulo duas vezes a trabalho. Tem uma pinta no rosto que me lembra de uma atriz de cinema. E um piercing no umbigo que foi presente do namorado.

26. RETRATO DE UMA MULHER NA FRENTE DE UMA LOJA

Fotomontagem de uma mulher posando na frente de uma loja onde se vende de tudo um pouco.

ESTADO: José Renato continua numa jornada sexual e sentimental pela região – tesão, afeto, curiosidade.

JOSÉ RENATO

Gisele Ganos, filha da dona de uma loja de calcinhas eróticas e vestidos de noiva. Sertão pernambucano, anel grande na mão, bolsa de napa, cigarro entre os dedos. Nome da loja “Cacique Atina”.

27. RETRATO DO SR. SEVERINO E SUA ESPOSA

Ele escultor, ela dona de casa. Imagens dele em casa, dele trabalhando, dos dois se abraçando.

ESTADO: alento em ver outras pessoas, em ver possibilidades para sua própria vida, alegria em ver pessoas vivendo suas vidas sem dor aparente.

1'30”

JOSÉ RENATO

Severino, 64 anos, Lucíola, 53. Casados há 38 anos. Ele escultor, ela dona de casa. Todo dia de manhã quando acordam se beijam na boca. Será que ainda trepam?

28. SEU LUNGA

Montagem sobre seu Lunga, incluindo momento em que ele recita poemas. Imagens do ferro velho.

ESTADO: alento em ver outras pessoas, em ver possibilidades para sua própria vida, alegria em ver pessoas vivendo suas vidas sem dor aparente.

1'30"

JOSÉ RENATO

Seu Lunga, dono de um dos maiores ferro velho da região. Homem mal humorado, cara de mal amado. Adora recitar poemas e sempre esta com chapéu de goma. Já deve ter sido um homem bonito.

29. LOJA DE CONVENIÊNCIA

Imagens de uma loja de conveniência de um posto de gasolina moderno, novo, iluminado.

ESTADO: José Renato tem uma certa irritação por estar tão longe de casa, de comidas e gostos que lhe são familiares.

JOSÉ RENATO

Comprei 8 Chokitos, 6 sanduíches embalados a vácuo com ricota, cenoura, azeitona e passas. E duas dúzias de Coca Cola normal. E dois pacotes de camisinha com lubrificante.

30. MOTEL OÁSIS

Fotomontagem do Motel Oasis, na beira de uma estrada que corta um descampado árido sob um céu muito azul. Ele fotografa o motel de fora, de dentro, o quarto, a garagem.

ESTADO: José Renato chutou o pau da barraca. Ele passou a noite no motel com uma menina que conheceu na loja de conveniência. Ela é caixa, e se chama Letícia.

40"

JOSÉ RENATO

Passei a noite no Motel Oasis em companhia de Letícia. Conheci Letícia num restaurante ali perto quando ela me pediu um cigarro. Eu não sabia de onde eu já

tinha cruzado com ela. Ela me lembrou que foi ela quem me atendeu na loja de conveniência.

Paguei 15 reais pelo pernoite e o brinde era um café da manhã com cuscus, café com leite e suco de polpa de goiaba.

31. JOSÉ RENATO ENCONTRA MARIA JOSÉ

Os olhos da Maria José o fazem lembrar de Joana.

ESTADO: José Renato morto de saudade, não consegue tirar os olhos de Joana da cabeça.

3'

JOSÉ RENATO

Um as pessoas me pararam na estrada hoje. No início fiquei com medo, pensei em assalto.

Mas, eram apenas moribundos pedindo algum trocado. Parei, dei algum dinheiro e quando ia seguindo, parei o carro novamente.

É que na hora de ir embora vi, entre os membros da família, uma menina de 14 anos, com aparência de 9. Ela tinha os mesmos olhos seus, galega. Tentei falar com ela, mas a menina era tímida e não respondeu. Sua mãe diz seu nome: Maria José.

Comecei a fazer muitas fotos dela até ela se encabular comigo e parei.

Olhos de mel que nem os de Joana.

Fui embora rápido. Pra cada vez mais longe.

32. SR. NINO E SUA ESPOSA.

Retrato filmado em plano sequencia do Sr. Nino e sua esposa que parecem estar juntos faz muitos anos.

ESTADO: ele levou uma pancada quando viu Maria Jose, ele se sente ressabiado, um misto de raiva e rancor, um azedume.

3'

JOSÉ RENATO

Seu Nino e dona Josefa, casado há 50 anos. Nunca tiveram uma briga, nunca discutiram, nunca dormiram uma noite longe do outro.

33. JOSÉ RENATO OBSERVA UM CASAL QUE NAMORA NUM PARQUE DE DIVERSÃO NO AMANHECER

João Renato passa a noite acordado, não consegue dormir, e no amanhecer vai andar pela cidade e encontra um casal que passou a noite namorando num parque de diversões.

ESTADO: irônico.

2'

JOSÉ RENATO

Carlos e Selma. Situação atual: namorados. Já tiveram duas brigas que terminaram. Das tapas ela diz que gosta, das brigas, não.

Ele diz que mulher tem que ser a peia, ela concorda. Ele fala em casamento ela diz que tem que viajar.

Ele jura amor eterno.

Viajo porque preciso.

34. JOSÉ RENATO OBSERVA HOMENS DORMINDO NA REDE

José Renato redige relatório sobre o canal. Aceitação de que ele é um homem solitário como estes homens que estão naquelas redes

ESTADO: vontade de recomeçar sua vida, de virar outro naquele lugar, aproveitar que ninguém sabe quem ele é. Sempre que ele se sente melancólico ele rebate, levanta, ri, se torna ácido, bebe, luta pra não derrapar num sonho romântico impossível. Seu corpo se torna um instrumento importante, uma fonte de prazer.

1'

JOSÉ RENATO

Acampamento na beira da estrada. Depois do almoço, trabalhadores descansam na rede.

O que eles fazem pra se livrar da solidão?

Em cinco dias o acampamento será desfeito e partem para outro trabalho.

Nada é eterno nem mesmo as falhas nas rochas

Nem mesmo o amor eterno.

35. COLCHÃO DE CHITA NO MEIO DO NADA

Um colchão de palha com forramento de chita no meio de um descampado e um rebanho de bodes que corre na direção do horizonte.

ESTADO: vontade de recomeçar sua vida, de virar outro naquele lugar, aproveitar que ninguém sabe quem ele é. Sempre que ele se sente melancólico ele rebate, levanta, ri, se torna ácido, bebe, luta pra não derrapar num sonho romântico impossível. Seu corpo se torna um instrumento importante, uma fonte de prazer.

1'30"

JOSÉ RENATO

Um colchão de palha com forramento de chita repousa ao sol para secar as manchas de uma noite de amor.

36. JOSÉ RENATO VAI ATE A FÁBRICA ONDE SÃO FEITOS OS COLCHÕES

Ele vai na fábrica encomendar um colchão, para os dois. Ato fantasioso. E é aqui que ele conhece Paty, uma morena animada.

ESTADO: vontade de recomeçar sua vida, de virar outro naquele lugar, aproveitar que ninguém sabe quem ele é. Sempre que ele se sente melancólico ele rebate, levanta, ri, se torna ácido, bebe, luta pra não derrapar num sonho romântico impossível. Seu corpo se torna um instrumento importante, uma fonte de prazer.

1'

JOSÉ RENATO

Fábrica de colchões de chita. Os colchões feitos de junco forrados com chita. Trabalhadores são dois. Seu Juca e seu filho Evandro. Evandro cheira a testosterona. Evandro preenche de junco aquele pano de chita. Lembra um ato sexual. Será que o junco ajuda no tesão?

Será que se sonha melhor em colchão de palha.

Será que as flores de chita acabam com insônia.

37. JOSÉ RENATO E O ENCONTRO COM PATY

José Renato encontra outro interesse amoroso-sexual, nem que seja provisório: Paty. Ela a vê na rua, no quarto, fotografando pra ele, posando pra ele, na feira, na rua.

ESTADO: euforia, uma euforia superficial, um cheiro de lança-perfume.

2'

JOSÉ RENATO

Conheci Paty na frente da loja dos colchões.

Ela estava saindo da delegacia que fica em frente.

Ela me pediu um cigarro. Eu não fumo. Comprei um cigarro pra ela.

Paty é uma dançarina e prostituta nas horas vagas.

Fiquei o dia inteiro com ela.

Pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar na Joana.

JOSÉ RENATO

Diz teu nome.

PATY

Patrícia...

JOSÉ RENATO

Diz teu nome inteiro

PATY

Patrícia Simone Da Silva

JOSÉ RENATO

Mas esse é seu nome é?

JOSÉ RENATO

Meu nome é Patrícia Simone Da Silva.

JOSÉ RENATO

Quantos anos você tem?

PATY

22.

JOSÉ RENATO

O que você faz da vida Patrícia?

PATY

Eu, estou aqui ganhando o meu né, mas se eu achar um trabalho melhor eu pulo de linha.

JOSÉ RENATO

Onde é que você trabalha?

PATY

Trabalho ali na boate

JOSÉ RENATO

Fica onde a boate?

PATY

Fica ali, eu não sei como é o nome desse setor.

JOSÉ RENATO

Da rua? E nem sei o nome da rua Rua Manuel Pereira. Rua Manuel Pereira.É, mas como é que chama aquele lugar lá?

PATY

O dono é?

JOSÉ RENATO

O lugar, aquele lugar como é que chama?

PATY

Quer dizer, uma boate né, agora eu não sei o nome da rua nem sei o nome do setor

JOSÉ RENATO

A boate fica onde? Na feira é?

PATY

É, fica

JOSÉ RENATO

Fala que a boate fica perto da feira.

PATY

Fica perto da feira

JOSÉ RENATO

Diga de novo

PATY

a boate fica perto da feira

JOSÉ RENATO

Me diga uma coisa, o que que tu queria ser? Qual a profissão que tu queria seguir?

PATY

Eu desejava ser tanta coisa na minha vida, mas seja lá o que for né, se for melhor eu tô indo po melhor, e se for po pior eu tô indo po pior

JOSÉ RENATO

Qual o cabaré que tu vai lá? Que tu trabalha?

PATY

É o de Chico.

JOSÉ RENATO

Como?

PATY

O de Chico.

JOSÉ RENATO

o que é lá?

PATY

É uma boate. Eu queria ter realmente, meu sonho alto nesse momento, era uma vida lazer pra mim e minha filha e mais nada

JOSÉ RENATO

Mas o que é uma vida lazer?

PATY

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.

JOSÉ RENATO

E tu queria ter um amor?

PATY

E como eu queria

JOSÉ RENATO

Então diga ai como que você queria teu amor.

PATY

Eu queria ter um amor assim, que seja reservado só pra mim, todo instante toda hora que eu chegar encontrar ele, encontrar aquela pessoa só pra mim, então eu acho assim, que uma dona de casa pra ser uma dona de casa não deveria tá no ambiente que eu tô, então não foi essa vida que eu pedi a Deus né, mais se foi de cair, se for de eu chegar eu chegarei.

38. JOSÉ RENATO VAI ATÉ O FORRÓ COM PATY

As sequências depois que ele vê o colchão devem ser montadas quase como um devaneio, sem necessariamente estarem em ordem cronológica, em um temporalidade lógica, as imagens podem ser repetidas, tudo aqui é possível, sem necessidade de nos apegarmos a um certo realismo.

ESTADO: A sensação de devaneio, de alegria e de euforia de José Renato é quebrado pela inscrição: Solidão Inn. Esta pequena frase está escrita na parede do forró onde ele observa Paty e seus amigos dançarem, quase lascivamente.

Aqui há uma mudança de estado quase repentina, traduzida por uma mudança musical, de melodia, de tom.

2'

JOSÉ RENATO

(ao ver a inscrição na parede "Solidão Inn")

Sinto amores e ódios repentinos por você.

Viajo porque preciso. Não volto porque te amo.

39. JOSÉ RENATO DIRIGE PELA CIDADE À NOITE

Imagens de uma rua com placas mal-iluminadas, um carro que desliza noite adentro. José Renato lê em voz alta as inscrições nos *outdoors*.

Sensação de ressaca, de desilusão e de cansaço, como se ele estivesse voltando do forró, como se seu idílio efêmero com Paty estivesse se desmanchando.

ESTADO: embriagado, fisicamente embriagado, na fossa. A tristeza chegou novamente.

1'

Aqui estamos a aproximadamente 52'30" minutos de filme.

40. ULTRAPASSAGEM EM ESTRADA, DE NOITE

O carro de José Renato avança por uma estrada de noite, escura, e avança e ameaça ultrapassar um caminhão, e outro caminhão vem na direção contrária. Perigo.

CORTE PARA NEGRO, POR ALGUNS MUITO SEGUNDOS.

ESTADO: Abissal, com vontade de bater de frente, cansado. Violento.

Sons diegéticos.

Sobre negro escutamos:

JOSÉ RENATO

Manhã do dia 52 da nossa separação: sinto que sobrevivi a um terremoto.

41. JOSÉ RENATO ESTÁ CONCENTRADO NO TRABALHO

José Renato volta ao trabalho, comenta sobre a erosão que se evidencia ao longo do curso do Rio São Francisco. Ele está passando pela ponte que faz divisa entre Alagoas e Pernambuco.

ESTADO: José Renato está sentindo uma certa leveza que se anuncia, como se ele estivesse começando a suprimir a dor, com opinião, com um olhar. Ele está começando a ser senhor de si novamente.

1'30"

JOSÉ RENATO

A erosão regressiva evidencia-se ao longo do curso do São Francisco, até a barreira estrutural que marca a Cachoeira de Paulo Afonso, onde o "canyon" tem profundidade de 80m, e nas proximidades de Piranhas, onde a dissecação é fortemente controlada por fraturas e falhas...

Que preguiça de trabalhar!

Oito semanas longe de casa, parecem oito gotas de um calmante poderoso.

42. JOSÉ RENATO CHEGA EM PIRANHAS

Imagens de uma cidade abandonada na beira do rio São Francisco.

ESTADO: José Renato observa a cidade fantasma, sente-se mais forte do que ela. É como se a melancolia da cidade dissesse pra ele: vai a luta. Ele não quer ser aquela cidade, abandonada perdida no meio do nada.

2'

JOSÉ RENATO

Setenta por cento dos habitantes da cidade se mudaram. Piranhas cidade abandonada. Porto final da viagem.

43. A QUINTESSÊNCIA DE UMA CIDADE ABANDONADA

Uma feira abandonada onde passam vários bodes no meio da feira.

ESTADO: José Renato vê aquilo como um espelho ao contrário.

1'

44. CIRCO NAPOLI DESBOTADO EM PIRANHAS

José Renato no circo, meio precário, muito triste, muito abandonado, mas alegre, como se o circo representasse uma teimosia em ser feliz. A cena deveria começar triste e melancólica e terminar alegre.

ESTADO: o começo da felicidade. É como se ali José Renato começasse a descobrir de novo a possibilidade da felicidade.

3'

JOSÉ RENATO

FITA 13. Pesquisa de campo: prospecção geológica para realização do canal fluvial ligando o rio Xexéu ao Rio das Almas.

Estou atrasado vinte dias no cronograma.

45. JOSÉ RENATO ENCONTRA UM BARQUEIRO NA BEIRA DO SÃO FRANCISCO

O barqueiro explica a José Renato o que o rio significa pra ele: o rio já está quase morto, se tocarem no rio, ele vai ficar mais morto. José Renato sente pela primeira vez a amplitude de quanto o canal vai afetar as pessoas. Será que ele vai fazer bem aquela população, em termos humanos? E em termos econômicos? José Renato não tem mais certeza sobre o canal. Pode ser isso ou aquilo. Um personagem que pode ir pra qualquer lugar, diferente do personagem que começou o filme.

ESTADO: alívio de ter deixado todo aquele deserto pra trás. Ele está novamente de frente para o mar.

3'

(Deixo abaixo alguns trechos da entrevista que podem ser usados sobre as imagens)

JOSÉ RENATO

E se um dia o rio parar, e não tiver mais, o que vai ser de vocês?

BARQUEIRO

Aí, a gente tem que resolver qualquer coisa, tem que decidir. Esse rio não vai parar não, ele pode ele parar, que eles já tão parando ele, já quase parado mesmo, ele não tem mais que o costume dele era todo ano ele botava lá por aqueles degraus, botava dentro dos comércios, hoje acabou-se né?! E das barragens que fizeram nele. Não enche mais, fica só assim, já é uma diferença grande, já estranha aqui.

Porque eu sou acostumado no rio, fui criado no rio mesmo, pescando dentro do rio, criado desde menino, meu trabalho depois era no rio, eu trabalhava de sapateiro, mas pescava, quando era noite tinha um barquinho pra ir pro rio, gostava de pescar, e depois trabalhar em barco, né?

Tirei meus documentos da marinha com esse trabalho ai, fui trabalhar com movimento de barco, depois trabalhei em Juazeiro da Bahia, de Juazeiro ate bom Jesus da lapa e daqui ate o Pontal ali que é Piaçal do Sul.

JOSÉ RENATO

O seu filho tava contando que do outro lado do rio, tem uma historia de uma moça, que foi morta numa igrejinha, que tem bem ali, o senhor sabe dessa historia?

BARQUEIRO

Ela era namorada de um cara, e depois ela deixou o namoro, e tava namorando outro.

Aí, acertou com o outro para fugir com ele, mas os dois eram amigos, ai o amigo foi e disse que ia roubar ela, e o cara já tinha namorado com ela, ai o cara foi antes dele chegou lá, chamou ela, ela saiu, também não prestou nem atenção, ai saiu com ele, quando chegou bem pra ali, tinha uma casa, ali assim, ai ele chegou lá e matou ela, e disse a ela “olhe eu sou fulano de tal”, ai matou ela e jogou ela na água, ai ela enganchou nas pedras, o rio cheio tem um bocado de forno assim, aí ela ficou lá enganchada né?

Aí, acharam ela lá, aí fizeram aquela capelazinha, aquela igrejinha.

46. JOSÉ RENATO SOBE ATÉ O MONUMENTO DE PIRANHAS

POV de José Renato subindo as escadas até o monumento.

Este é um monumento do século XIX para as pessoas do século XX. Lá de cima ele vê a cidade.

ESTADO: quando você está cheio de energia você sobre pro lugar mais alto, como se ele pudesse absorver a energia da terra inteira ali em cima, como se ele pudesse sair dali mais forte.

3'30"

JOSÉ RENATO

A gente sempre pensa que é um super homem, que faz tudo, que pode tudo, que resolve tudo.

Até o dia que você leva um pé na bunda e aí descobre que preciso do outro. Do riso do outro, do olhar do outro, da aprovação do outro, da inteligência do outro. Descobre que é dependente do outro.

E aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue ser determinado, solitário, individual.

Não consegue mas ir, vir, criar, recriar, iniciar, terminar um relatório de viagem. Não consegue se mover. Você se paralisa. É isso que sentia, galega, paralisia múltipla, por isso que fiz essa viagem, pra me mover.

Mas, a gente só tem uma vida, galega? E a vida é pra se viver num é.

Sinto que vou me jogar na vida como me jogo nesse rio. Vou me vasculhar, tentar reconquistar a minha alma, tentar dar impulso a minha vida que estava paralisado. Você vai ser, a partir de agora, uma lembrança boa. E, prometo Não te ligo mais.

47. HOMENS PULAM DE PENHASCOS EM ACAPULCO

Imagens de arquivo de homens que pulam de penhascos em Acapulco, penhascos muito parecidos com os de Piranhas. O pulo destes homens parecem um balet de corpos voadores.

Ficamos com estas imagens e na banda sonora escutamos uma fanfarra mexicana.

É como se José Renato pudesse voar, apesar de não ser ele que vemos nas imagens.

ESTADO: coragem, vigor de encarar o futuro. Chega de saudade.

1'30"

JOSÉ RENATO

Minha vontade é mergulhar, mas não aquele mergulho que dei nu na Praia do Futuro. Aquele mergulho nu e desesperado, no dia que você me abandonou.

Agora quero mergulhar pra vida, um mergulho gostoso, nessa água gelada desse rio. Um mergulho cheio de coragem feito aqueles homens que pulam daqueles penhascos lá em Acapulco. Eu não estou em Acapulco, mas é como se estivesse.



48. CRÉDITOS

2'

TRT: 71 minutos.

73'30"

CENAS NÃO INCLUÍDAS

2. banda de pífanos de Campina Grande
 3. curtume de Santa Cruz do Capibaribe
 4. o mercado de roupas de Santa Cruz do Capibaribe
 5. homem no carro de boi
 6. motel em Petrolina, com fachada azul, amarelo e vermelho.
 7. meninos jogam vídeo game e meninas olham para a câmera
 8. rezadeira rezando homem
 9. *portraits* de cabeleleiros
 11. vendedor em barraca amarela em Pão de Açúcar
-

No pé do morro tem um minúsculo bar onde tomei a minha primeira cerveja e deixei que as placas tectônicas descansassem por enquanto.

ZÉ RENATO

De noite no quarto do hotel dou uma olhada nas anotações e ali estão as medidas da foliação, das juntas e fraturas.

Nessa etapa de fechamento é quase impossível mudar o rumo da rocha, o destino está selado, mas de tarde parece que anotei alguma coisa que fugia do enredo, a toada das fraturas parece que desafinou, aprendi que nada é eterno, nem as rochas e suas fraturas.

18. HOMEM PINTA LAMEIRAS DE CAMINHÃO

José Renato observa homem que pinta lameira de caminhão: “vou e volto” está escrito na lameira.

ESTADO: é a gota d’água para a tristeza de José Renato.

30”

Sabe que antes de começar a viagem tomei banho nu na Praia do Futuro?

Era fim de tarde tinha quase ninguém na praia. Tirei o calção e tomei banho nu, nuzinho. Foi muito bom viu, muito bom.

Mas, nunca pensei que um dia iria fazer isso.

27. CASAL 3: RETRATO DE FAMILIA QUE VIVE ISOLADA E PRODUZ ROUPA DE VAQUEIROS

Uma família com 3 filhos, que vivem e trabalham juntos fazendo roupas para vaqueiros se protegerem de uma natureza espinhosa e agressiva – fazedores de armaduras.

ESTADO: alento em ver outras pessoas, em ver possibilidades para sua própria vida, alento em ver pessoas vivendo suas vidas sem dor aparente.

1'

Fonte: Karim Ainouz e Marcelo Gomes (2009).

**ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO FINAL DO ROTEIRO DO FILME VIAJO
PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO**

Voz: Irandhir Santos

(Imagens da estrada, câmera em movimento)

Música: Sonhos – Peninha

Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas. Martelo, bússola geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso 8x, lápis pictográfico, trena de dois metros e imã, estereoscópio de espelho, cantil. Ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso, mira, escalímetro, anímetro, curvímetro, otímetro. Máquina fotográfica, câmera Super 8 e a câmera digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão. (voz com entonação mais “séria” para gravação)

(pausa)

Parada pra mijar.

Eita vontade de voltar!

(pausa – barulho de caminhão externo viagem)

Dia 2 – Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para a implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. (voz com entonação mais “séria” para gravação)

Porra, trinta dias.

Estou na BR-432. KM 45. Altitude 450 metros. O clima da região é árido, o terreno terciário. Argilas de calcário composta por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelha ou arroxeadas de idade cambriana. A região se chama Varzinha. (voz com entonação mais “séria” para gravação)

Apesar disso eu não vejo nenhuma várzea. (voz de comentário)

São 12 horas da manhã. Aproveito trabalho de mapeamento para fazer trabalho com os poucos habitantes, que vai ser necessário para a desapropriação das terras que vão servir pra travessia do canal.

Seu Nino e Dona Perpétua vão ser os primeiros a serem desapropriados. Eles estão casados a mais de 50 anos, nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga. Nunca dormiram uma noite longe um do outro. Seu Nino saiu para desligar o rádio e eu pedi pra ele voltar. Não quis filmá-los separados.

(pausa)

Existe muita área útil para a passagem do canal nessa região. Hoje faço as primeiras coletas e tomadas de medidas. Fraturas a 340/250 graus nordeste. Gnaisses bandados a hornblenda.

Lembrar de escrever sempre a lápis, pois o grafite não borra com água.

(imagens de fotografias)

Medidas de fratura nos gnaisses da suíte Xingó em 340 graus subverticais. A textura em veias dobradas indica estado de plasticidade durante a gênese. Notar o lápis servindo de escala na foto.

Música: Morango do Nordeste – Lairton dos teclados

Galega, bom dia. Bom dia, meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco, dando um duro danado. Faltam 27 dias e 12 horas para acabar a viagem. Parece uma eternidade. Do dia que saí de Fortaleza até aqui, quase não vi ninguém na estrada. Vim com o rádio ligado pensando em você a viagem toda e só (pausa na fala). Chega me canso de tanto pensar em ti.

(pausa)

Hoje parei num posto e vi uma coisa pintada na parede, meio hippie. Nem tinha reparado, quando saí é que caiu a ficha da frase que tava escrita Viajo porque preciso volto porque te amo.

Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda é sempre a mesma coisa, parece que não sai do lugar.

(pausa)

Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta. Saudade da porra!

Hora de dormir. Tenho que me curvar todo pra me ver no espelho. O dono do hotel e quase todo mundo aqui é mais baixo do que eu.

Se aqui tivesse correio mandava um telegrama pra você com essas palavras: Viajo porque preciso vírgula volto porque te amo ponto

(longa pausa)

Tonalito a dois feldspatos com a birrefringência da hornblenda no canto superior direito da figura. Nas fraturas abertas o quartzo poli cristalino.

Dia 6 – Interrompo a pesquisa de campo, parece que vai chover, mas não chove. Aqui nunca chove. Só um mormaço de matar.

Dia 7 – Região localizada a cem quilômetros do Jupira da Serra. A região apresenta um morro de altura elevada que irá prejudicar a passagem do canal a opção mais barata é que o canal faça um contorno pela montanha, evita-se assim a implosão do morro. Terminei a avaliação do morro do Jupira da Serra cinco horas antes do previsto. Tô quase meio dia adiantado no cronograma. Por que insistem em fazer essa obra aqui, ein? (Inaudível) Na verdade, isso não é um problema meu. (Respira fundo) Tô com fome.

(Imagens de um restaurante – seguida de brincadeiras e risos de crianças – um pessoal na varanda com uma mesa de sinuca – Posto Monte Alegre – Imagens da estrada)

Galega, Joana, amor da minha vida. Faltam 23 dias e 8 horas pra minha volta. E volto porque te amo. Tô cruzando uma estrada inteira. Um pôr do sol romântico. Lembro do nosso último pôr do sol juntos, lá na Praia do Futuro. A única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti.

Não, não galega isso é mentira. Não sei escrever carta de amor. Não aguento a ideia de ficar só.

Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti.

(Imagens e sons dos caminhões carregando os romeiros)

Saí fora da rota, precisava ver gente. A cidade dos romeiros sempre tá cheia de gente.

Por segurança vou deixar uma foto do casamento lá na sala dos milagres. Aquela que eu guardo na carteira. Vou pedir ao Padre Cícero pra proteger meu casamento. Tá todo mundo procurando um milagre, inclusive eu.

(Imagens da Igreja – da missa)

Mais um dia que se acaba, pelo menos esse foi cheio de gente. Agora só faltam 20 dias e 6 horas *preu* voltar.

É necessário um estudo mais profundo sobre a viabilidade econômica do canal nessa região. Deslocar torres de alta tensão e tantas estradas talvez seja inviável. Talvez o ideal seja procurar outra região como opção. Hora de tomar a medida 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.

No alto do barranco cresce uma carqueja. Eu subo pra fazer novas medidas. Na realidade, o que eu quero é encontrar uma tal de *Ciperacea*, que cresce ao redor da carqueja, pra levar lá pra casa. Essa espécie pode ser fundamental no trabalho de botânica da galega.

Se eu chego com essa flor, quem sabe volta a reinar alegria lá em casa.

Em casa, ela é botânica e eu geólogo. Um estuda as falhas nas rochas e o outro, flores. Um escava a terra e tira pedras enquanto o outro colhe flores. Um casamento perfeito. Todo casamento é perfeito. Até que acaba.

Sertão setentrional, distrito de Caçado. Aonde será a bifurcação do canal. 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. 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. Eu duvido dessa felicidade. Nessa viagem só vi solidão na minha frente.

Venta uma poeira vermelha que cobre os galhos nos arbustos. Poeira na garganta. Preciso de água.

(Imagens da estrada)

(Respira profundo)

Em casa a galega tem uma orquídea que representa sua admiração pelas flores monocotiledôneas. Mas sua verdadeira e grande paixão são as samambaias. Aprendi muito com ela e com suas plantas. Aprendi a gostar das flores tanto quanto das falhas geológicas.

(pausa – estrada)

Vou dormir em Caruaru. Preciso dormir num hotel direito, com cama de casal, frigobar. Não, não é nada disso. Eu fico me enganando o tempo todo. A verdade é que eu não tô me aguentando. Vou me esconder no meio daquela feira de gente.

(Imagens do quarto de hotel – Imagens da arrumação da feira na madrugada)

Acordei no meio da noite suando em bicas. Tive um sonho que eu tava numa sala de cirurgia, aí vinha uma mulher vestida de médica, raspava meu cabelo todinho e eu ficava careca. Depois vinha outro médico e me perguntava se as dores de cabeça eram constantes e eu dizia que sim, aí ele perguntava em que região da cabeça e eu apontava com o dedo no lugar. Aí ele abria a minha cabeça, com um bisturi, e saía pedacinhos do teu corpo de dentro da minha cabeça, galega. Porra, era tudo tão real que eu acordei em pânico. Tentei deitar novamente, mas não consegui. Sinto amores e ódios por você. Sinto amores e ódios repentinos por você.

Essa viagem tá me levando pra trás. Pro dia que você me deixou. Fico o tempo todo pensando em voltar e nem tenho mais pra onde voltar. Insuportável. Inventei até que a gente tava junto, que a gente nunca tinha se separado. E comecei a escrever cartas e responder as cartas que você nunca mandou. Fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e só foi pior, só faço lembrar, sem parar. Esse lugar tá virando um pesadelo. Pela primeira vez tenho vontade de largar tudo, largar a viagem, meu emprego, meu trabalho de geólogo, minha vida e me perder num labirinto. Num labirinto sem saída.

(Imagens da feira)

Gotas de orvalho artificiais em pétalas de flores de plástico.

Não consigo mais trabalhar. Abandonei as rochas tectônicas, fico olhando só pra flores e pessoas. Não aguento mais tentar te esquecer.

Me pararam na estrada hoje. No início fiquei com medo, pensei em assalto, mas eram só umas pessoas pedindo esmola. Parei, dei uns trocados. Quando tava indo embora parei o carro de

novo. Vi uma menina. Ela tinha os mesmos olhos da minha galega. (Imagem dessa menina)
Olhos de mel, que nem os de galega.

Fui embora rápido pra cada vez mais longe, cansei de sofrimento.

Comprei 8 chokitos, 6 sanduiches embalados a vácuo, duas dúzias de coca-cola normal e dois pacotes de camisinha com lubrificante. Larissa, 19 anos, foi a São Paulo duas vezes a trabalho, tem duas pintas no rosto que me lembra atriz de cinema e um piercing no umbigo que foi presente do namorado.

Passei a noite no motel com Larissa. O quarto custou 15 reais porque tava em promoção. O café da manhã era grátis e incluía cuscuz, café com leite e suco de polpa de goiaba.

Música: Dois – Lairton dos Teclados

Recentemente ocorreram tremores nessa região. As acomodações de rochas da zona de cisalhamento leste foram as causas dos tremores. Essa falha foi muito ativa mesmo a 580 milhões de anos, quando a região foi palco de intensa atividade tectônica. O solo é pedregoso e esse fato vai dificultar as obras de escavação. Os trabalhos de construção do canal nessa região poderão durar mais tempo que outros trechos da obra, mas ao mesmo tempo essa região é perfeita pra passagem do canal. Tô atrasado cinco dias no cronograma. Não quero que essa viagem acabe nunca.

(Imagens no motel)

Passei o dia no motel Oasis com Michele. Michele. Doidinha essa Michele.

(Sons da conversa entre as meninas)

Shirley, 28 anos. Tatuagem de coração com asas na virilha, pinta o cabelo de loiro todo mês.

Jessica Flávia, 25 anos. Gosta de batom vermelho com gloss. Xana rechonchudinha.

Maria de Fátima, peito tão pequeno que não usa nem sutiã. Parece umas azeitoninhas em conserva. Faz ponto no posto Cacique, km 32 da BR 237.

Claudia Rosa, que nome estranho Claudia Rosa. Tem um olhar triste. Desisti do programa no caminho do motel.

Um colchão de palha com forramento de chita debaixo do sol secando as manchas de uma noite de amor. Pano de chita de flores. Flores molhadas que nem uma priquita suada, abertinha, com fome. Eita!

Fábrica de colchões de chita. Os colchões são feitos de junco forrado com chita. Trabalhadores são dois: Seu Juca e seu filho, Evandro. Evandro cheira a testosterona. Evandro enche de junco aquele pano de chita. Lembra uma foda. Evandro tem cara de quem nunca broxou.

(Fotografias da fábrica de colchões)

Conheci Pati na frente da loja de colchões. Ela tava saindo da delegacia que fica em frente. Me pediu um cigarro, comprei uma carteira de cigarro pra ela. Pati é dançarina e faz programa nas horas vagas. Fiquei o dia inteiro com Pati. Pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado.

- Diz teu nome

- Patrícia

- Diz teu nome inteiro

- Patrícia Simone da Silva

- Mas esse é seu nome, é?

- Meu nome é Patrícia Simone da Silva

- Quantos anos você tem?

- 22

- O que você faz da vida?

- Eu? Estou apenas aqui ganhando o meu, né? Mas se eu achar outro trabalho melhor aí eu pulo de linha.

- Onde é que você trabalha?

- Trabalho ali na boate

- Fica aonde a boate?

- Fica ali. Eu não sei qual é o nome desse setor.

(Uma voz ao fundo “a rua?”)

- E nem sei o nome da rua.

(alguém diz o nome da rua e ela repete)

-Rua Manoel Pereira.

- O dono é?

- O lugar? Aquele lugar como é que chama?

- Quer dizer, é uma boate, né? Agora eu nem sei o nome da rua e nem sei o nome do setor.

- A boate fica aonde? Na feira, é?

- É.

- Fala que a boate fica perto da feira.

- Fica perto da feira.

- Diga de novo

- A boate fica perto da feira.

- Me diz uma coisa, o que tu queria ser? Qual a profissão que tu queria seguir?

- Eu desejava de ser tanta coisa na minha vida, mas seja lá o que for, né? Se for o melhor tô indo pro melhor, se for o pior tô indo pro pior. Eu queria ter realmente, o meu sonho é tão alto nesse momento. Era uma vida-lazer pra mim e minha filha e mais nada.

- Mas o que é uma vida lazer?

- Um 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 demais a pessoa gostar sem ser gostada.

- E tu queria ter um amor?

- E como eu queria!

- Então diga aí como é que tu queria o teu amor

- Eu queria ter um amor assim que seja reservado só pra mim. Todo instante, toda hora que eu chegar encontrar ele. Encontrar aquela pessoa só pra mim. Eu acho romântico. Apesar de todos os preconceitos que a gente tem que aguentar, bafô de cachaça, de cigarro, de outras coisas, mas o que importa é que a gente tem que dar valor e dar lazer a quem dá a gente.

Música: Esta cidade é uma selva sem você – Bartô Galeno

(Imagens Patrícia)

Música: Forró na gafeira – Jackson do Pandeiro

(Imagens do forró)

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

(sons e imagens do circo)

Eu quero uma vida lazer.

Eu quero ter uma vida lazer.

Eu quero ter uma vida lazer.

Eu quero ter uma vida lazer.

Eu quero

Ter uma vida lazer.

Uma vida lazer.

Uma vida

(gemido)

Carlos e Selma, passaram a noite namorando na bilheteria do circo. Já tiveram duas brigas de terminar tudo. Dos tapas ela disse que gosta, das brigas não. Ele diz que mulher tem que ser na péia e ela concorda. Ele fala em casamento, ela diz que quer viajar. Ele jura amor eterno e vai embora com o circo, ela fica. E ele viaja porque precisa.

Acampamento de beira de estrada, depois do almoço os trabalhadores descansam nas redes. O que é que esses homens fariam se fossem tudo abandonado?

Em cinco dias eles vão embora pra outro lugar. Vão consertar uma estrada esburacada em Quixeramobim. Nada é eterno, nem um acampamento de beira de estrada. Nem as falhas geológicas. Nem o amor é eterno. Até o amor se acaba.

Seu Severino Grilo é sapateiro faz 35 anos, ficou três horas conversando comigo sobre a transposição do rio. Depois da conversa ele começa a cantar músicas românticas.

Música cantada por seu Severino Grilo – O último desejo de Noel Rosa

Nosso amor que eu não esqueço

E que teve o seu começo

Numa festa de São João

Morre hoje sem foguete

Sem retrato e sem bilhete

Sem luar, sem o violão

Perto de você me calo

Tudo penso e nada falo

Tenho medo de chorar

Nunca mais quero o seu beijo

Mas meu último desejo

Você não pode negar

Se alguma pessoa amiga

Pedir que você diga

Se você me quer ou não

Diga que você me adora

Que você lamenta que você chora

A nossa separação

Às pessoas que eu detesto

Diga sempre que eu não presto

Que meu lar é o botequim

E que eu arruinei sua vida

Que eu não mereço a comida

Que você pagou pra mim

Manhã do dia 52 da nossa separação. Eu sinto que sobrevivi a um terremoto.

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

Garganta do rio das almas, altitude 800 metros, profundidade do rio 15 metros, largura entre 30 e 80 metros. O canal vai ter início nessa parte do rio, isso se o rio não secar até lá. 70% dos habitantes já foram embora daqui essa vai ser a primeira cidade a ser coberta pelas águas do canal. Cidade abandonada, ponto inicial da transposição das águas.

A gente sempre pensa que é um super-homem, que faz tudo, que pode tudo, que resolve tudo, até o dia que você leva um pé na bunda e aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue ser determinado, solitário, individual. Não consegue nem mesmo terminar um relatório de viagem, não consegue se mover, você se paralisa. É isso que eu sentia, paralisia múltipla, por isso fiz essa viagem, pra me mover, pra voltar a caminhar. Voltar a comer um sanduiche de filé, voltar a andar de moto, voltar a ver o Fortaleza ganhar. Pra voltar a ir à praia no domingo, pra voltar a viver. 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 eu estivesse.

Fonte: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (2009).