

# PERSPECTIVA REALISTA E IMAGENS DO POPULAR:

O SERTÃO DO FILME *VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO* (KARIM AÏNOUZ E MARCELO GOMES, 2009)

ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE<sup>1</sup>

**RESUMO** O cinema brasileiro recente que se interessa pelo popular geralmente utiliza imagens e sons que reforçam características supostamente realistas em sua estética. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* utiliza recursos do “documental” na construção do sertão. O filme experimenta novas possibilidades de perceber o popular pelo agenciamento entre as imagens de arquivo e os vários sons (trilha sonora, narração, ruídos e sons de diferentes origens e contextos). Forma-se assim o ponto fundamental para pensar o popular em sua questão formal – um diálogo entre o sertão mítico-documental da caatinga, com suas casas pobres, e o sertão de acrílico e colorido do presente, que aparece em inúmeras imagens, em que a cor (enquanto forma artificial) contextualiza o conteúdo histórico do espaço e das personagens. O sertão foi mostrado principalmente nas produções dos anos 1960 como um lugar mítico, que construiu uma ideia do popular e que serviu de base política para a formulação de um cinema nacional. O filme em questão retoma, de forma direta ou indireta, velhos tópicos narrativos sobre a cultura popular no semiárido brasileiro. Propõe-se, então, uma análise que parte de uma reflexão sobre a maneira como os autores exploram as imagens consideradas documentais e como representam o popular no sertão, assim como suas relações com os pressupostos políticos dessas construções (do popular e do realismo).

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema brasileiro; sertão; popular; realismo; imagens.

<sup>1</sup> Ana Daniela de Souza Gillone é pesquisadora pós-doutoral da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), com bolsa PDE-CNPq.

**ABSTRACT** The recent Brazilian cinema that is interested in the popular usually uses images and sounds that reinforce supposedly realistic characteristics in its aesthetics. However, these plans and sounds are highly formal and show how the "document" materializes in the formal issue. This is the case of *I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You* (*Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*), which intersects the "documentary" with formalist strategies. The film experiences new possibilities to perceive the popular by the agency between the film images and the various sounds (soundtrack, narration, noises and sounds from different origins and contexts). This forms the fundamental point is formed to think of the popular in his formal question – a dialogue between the mythical-documentary *sertão* of the caatinga, with its poor houses, and the acrylic and colorful backcountry of the present, which appears in numerous images, in which the color (as an artificial form) contextualizes the historical content of space and characters. The backcountry was shown mainly in the productions of the 1960s as a mythical place, which built an idea of the popular and that served as a political basis for the formulation of a national cinema. The film in question takes up, directly or indirectly, old narrative topics about popular culture in the Brazilian semi-arid. It is proposed, then, an analysis that is part of a reflection on the way the authors explore the images considered documentary and how they represent the popular in the *sertão*, as well as their relations with the political assumptions of these constructions (popular and realism).

**KEYWORDS** Brazilian cinema; *sertão*; popular; realism; images.

## A MODO DE INTRODUÇÃO

O longa-metragem *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009) utiliza imagens de arquivo pessoal dos diretores para contar uma história ficcional. Elas foram produzidas para um projeto inicial de documentário e depois adaptadas à narrativa. O filme foi, então, produzido em duas etapas. Em 1999, quando os dois diretores produziram imagens para um documentário de curta-metragem chamado *Sertão Acrílico Azul Piscina*. Passados dez anos, em 2009, eles voltaram à região para produzir outras imagens que fariam parte do longa-metragem. Ao final, a composição de imagens de arquivo, produzidas em diversos suportes e formatos (35mm, 16mm, Super-8, câmera digital, máquina fotográfica), e de sons pensados para uma ficção significariam um modo inverso de se criar uma narrativa. Com isso, o processo de produção ressignificou imagens que se originaram do desejo de documentar a realidade do Semiárido. Essa elaboração de uma trama ficcional, com imagens originalmente documentais, suscita uma análise dos recursos estéticos pensados neste agenciamento. Consideramos, então, a importância de uma análise dos diferentes tipos de fragmentos de imagens utilizados no filme, assim como dos diversos recursos sonoros (trilha, narração, ruídos e diálogos), e como esses elementos são agenciados, com suas características, que fazem com que o filme possa ser pensado dentro de um contexto de renovação estética. Os planos e as interferências sonoras evidenciam que a narrativa vai se materializar, justamente, na questão formal. Diante disso, como exposto, a proposta é pensar a construção do Semiárido diante dos modos em que se entrecruzam estratégias do “documental” e do ficcional e, assim, entender a quais desdobramentos políticos e conceituais esse entrecruzamento leva.

A análise parte de uma reflexão sobre a maneira como os autores exploram as imagens consideradas documentais e como representam o popular, assim como suas relações com os pressupostos políticos dessas construções (do popular e do realismo). A análise do filme poderia retomar, de forma direta ou indireta, velhos tópicos narrativos sobre a cultura popular no Semiárido brasileiro. O sertão foi mostrado em vários filmes – *Filho Sem Mãe* (Alcebades Araújo, 1925), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) – como um lugar mítico, que construiu uma ideia do popular e que serviu de base política para a formulação de um cinema nacional. *Viajo Porque Preciso...* leva em conta essa tradição mítica cinematográfica, pois é um filme que, na sua estrutura, parece repetir o esquema narrativo de *Deus e o Diabo* – acompanhamos, durante mais de dois terços do filme, diversas imagens que compõem as paisagens do sertão para, no final, a água tomar conta da tela. Entretanto, a água não é apresentada como uma realização utópica do mito – o sertão vai virar mar –, mas como um acontecimento “concreto” – um canal do Rio São Francisco será desviado e vai inundar o sertão, levando

consigo vilas inteiras. Além disso, as imagens do canal serão finalizadas com imagens do mar mexicano, o que desloca a questão do popular para uma geografia mais ampla do que o meramente nacional – A sobreposição de planos que mostram o rio brasileiro e em seguida o mar mexicano nos aproxima às elaborações conceituais de “paisagens transculturais” propostas por Denilson Lopes (2010).<sup>2</sup>

Os acontecimentos e as imagens do canal do Rio São Francisco, que remetem a um ideário contemporâneo, definem a narrativa com um engajamento no presente. Entretanto, não se trata de uma realização concreta do sonho úmido dos sertanejos, possibilitada pelo “progresso”. A temporalidade suposta não é apenas histórica, mas geológica e sentimental – a viagem empreendida pelo protagonista, um geólogo, ao mesmo tempo que é feita para obter dados que concretizarão o desvio do Rio, que vai inundar o sertão, se justifica para conseguir aguentar a saudade de um amor terminado. E a questão é mais geológica e sentimental do que histórica porque o conceito que permeia toda a narrativa e as imagens é o de “fraturas abertas” (pelas quais pode ser introduzida essa outra geografia do final). É assim que o filme começa e se estrutura.

## ESTRUTURA E CONCEITO DA NARRATIVA

Nas primeiras imagens, apenas vemos, à noite, uma estrada asfaltada iluminada pelos faróis de um veículo. Em seguida, o espaço se concretiza e a estrada se transforma numa espécie de “fenda”, que corta a paisagem sertaneja como uma ferida incrustada nela. Ferida porque torna a aridez da paisagem ainda mais presente, dado o seu traçado monótono e a dureza de seu material – o asfalto. Como se pode ver, as imagens “documentais” são altamente metafóricas e não apenas com relação à história sentimental do protagonista, mas com a construção de um presente, que embora pareça realizar uma utopia – o sertão vai virar mar – é posto dentro do contexto da fratura (a própria estrada de asfalto caracteriza a fratura do sertão).

O intuito metafórico de um sertão fraturado só se potencializa porque as imagens captadas aparecem em enquadramentos muito simples – em *travellings* para frente e *travellings* laterais –, supostamente reproduzindo um olhar concreto de um espectador-personagem que nos levaria a pensar em uma tentativa realista de duplicação de um olhar “real”. Por outro lado, os cortes secos, que unem as sequências, produzem um estranhamento porque se passa, sem transição, de uma cena noturna a uma diurna.

2 Denilson Lopes (2010) resgata a categoria “entrelugar” para pensar a definição de paisagens transculturais. Comenta que ao abordarmos o termo *paisagens culturais* não se pode obliterar a questão da mestiçagem e do sincretismo. Associa assim, o entrelugar como fruto de quebras de fronteiras culturais. “O entrelugar que não pode ser visto como uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento” (Lopes, 2010, p. 93). Percebe ainda a categoria entrelugar “como estratégia de resistência que incorpora o global e local, que busca solidariedades transnacionais” (Lopes, 2010, p. 93). Aqui relacionamos as elaborações do autor para pensar esta outra geografia neste contexto de paisagens transculturais. Nos últimos planos do filme, o protagonista comenta sentir vontade de mergulhar na vida como os mergulhadores de Acapulco. Nesse momento, temos um corte e surgem as imagens de homens mergulhando no mar mexicano. Podemos também perceber as diferentes geografias, os mergulhadores e o próprio protagonista nesse “entrelugar” argumentado por Lopes (2010).

Poderíamos pensar a maneira de montar os planos como uma estratégia para se contrapor a maneira “documental” de filmar. Entretanto, a questão não nos parece ser apenas o desejo de evidenciar estratégias que explicitam a maneira de construir um “documentário” ou uma “ficção”, mas a de formar um conjunto – filmagem e montagem – a serviço de uma retórica que busca enfatizar essa noção e sentimento de “fratura”, que permeia tanto a relação sentimental como a vivência de um presente que não se esgota nos dados supostamente objetivos contidos nas imagens e na narrativa.

A questão do popular, que já está colocado no mito do sertão que vai virar mar (que reclama um maior aprofundamento analítico, e que se expõe mais adiante), vai ser trabalhada de diversas formas, sendo que cada uma delas interfere na maneira de qualificar as outras, construindo um tempo denso, no qual não sabemos mais o que é passado e presente. É o caso da trilha sonora, composta por músicas sentimentais do contexto popular – do passado e do presente –, que precisa ser trabalhada de maneira mais minuciosa para poder entender toda sua complexidade. É também o caso de como as personagens ligadas ao sertão aparecem no filme. Se no começo elas apenas ilustram a narrativa da voz em *off* do protagonista (como num documentário tradicional), se densificam paulatinamente porque se tornam cada vez mais independentes do protagonista narrador, chegando a tomar a palavra.

Nesse momento se simulam estratégias documentais (o solilóquio do protagonista se transforma em um diálogo, que aparece como retomando o gênero da entrevista), evidenciando-se a articulação entre roteiro, narração e manipulação sonora como um fator que acentua os aspectos documentais do filme. Com a captação do som direto de algumas das cenas, tal como nos depoimentos das prostitutas, temos a impressão de que as personagens estiveram presentes em uma viagem que realmente existiu. Assim, a articulação entre a voz do protagonista e as imagens que circundam a sua viagem conforma a verossimilhança que antes não existia, enquanto imagens de arquivo.

O filme experimenta novas possibilidades de perceber o popular pelo agenciamento entre as imagens de arquivo e os vários sons (trilha sonora, narração, ruídos e sons de diferentes origens e contextos). Forma-se assim o ponto fundamental para pensar o popular em sua questão formal – um diálogo entre o sertão mítico-documental da caatinga, com suas casas pobres, e o sertão de acrílico e colorido do presente, que aparece em inúmeras imagens, em que a cor (enquanto forma artificial) contextualiza o conteúdo histórico do espaço e das personagens.

Esta análise do filme expõe a maneira como os autores exploram os pressupostos do documental e do realismo e representam o popular. Assim, a construção da realidade das classes populares e da cultura popular no filme

pode ser questionada em sua dimensão política e estética que aparece na mensagem que chega, intencionalmente, ou não, ao espectador.



Imagem 1. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009)

## O SERTÃO, O POPULAR E O REALISMO

As múltiplas e variadas conceituações do popular e do realismo nas teorias sociais, literárias e no cinema foram analisadas para, assim, pensar em suas relações com as caracterizações dadas ao sertão no filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*. Para tanto, procuramos entender como o popular e o realismo se interrelacionam na produção. Partimos da possibilidade de dimensionar o popular enquanto representação que subsidiaria o realismo,

e buscamos condensações analíticas no próprio debate crítico do cinema brasileiro. Um dos recursos estabelecidos foi o de remitar as definições de seus conceitos no passado, tentando selecionar algumas delas, ou ao menos questionar quais de seus elementos podem ser válidos em uma análise de suas relações no cinema atual. Antes de objetivar seus significados na contemporaneidade, mais especificamente no filme em questão, esclarecemos que a proposta deste estudo não se fecha às determinações teóricas. Por meio da análise fílmica do filme é possível pensar a ambiguidade do popular e do realismo nessa produção.

Ao analisar os planos selecionados, a preocupação foi não impor definições que compusessem um estudo analítico que comprovasse categorias e conceitos teóricos sobre as representações e estéticas analisadas, mas sim procurar pelas próprias conceituações que o filme faz sobre o popular e o realismo.

O popular e as classes populares são construções intelectuais definidas por tradições sociológicas que se preocupam, ou não, com as diferenças impostas na desigualdade de distribuição da riqueza e poder. O popular também poderia se estender à elaboração da categoria marxista “classes populares”, que designa uma população com diversas inserções no mundo do trabalho: os desempregados, os subempregados, os trabalhadores domésticos, entre outros. A distinção de classes e a representação da sociedade como um coletivo de indivíduos livres e iguais fazem parte do imaginário da modernidade e são definições que aludiriam a uma ordem política e social constituída no capitalismo e no pensamento da Ilustração. Importante perceber que a noção de classe proposta pelo marxismo surgiu como resultante dos conflitos de separação entre capital e trabalho e foi reconceitualizada por diversos autores.

Diante dos conceitos de povo, de classes populares ou de popular, pensar a cultura oriunda desse segmento da população implica em um esforço complexo diante da ambiguidade que o “objeto” assume, justamente pelas abrangentes significações desses construtos. A dificuldade das distinções se dá porque a condição da cultura do povo ou das classes populares também se constitui como uma categoria criada pela observação de suas expressões em dada realidade.

Essa cultura que vem do povo e que com a entrada da modernidade passou a ser apropriada pela produção em série e pelo populismo, aludir-se-ia a uma cultura popular por ser dirigida a esse segmento da população. A difusão de culturas, entendidas como práticas, elaborações simbólicas e visões de mundo, oriundas de povos, etnias e grupos tradicionais, como cultura popular, pelos meios de comunicação de massa, torna ainda mais difícil a diferenciação do que é ou não uma cultura popular. Mas os conceitos, tanto quanto as práticas e criações, do popular em relação às chamadas culturas de massas, ou massivas, embora sejam comumente apresentados como opostos, não são rigo-

rosamente distintos. Essa leitura, um tanto dualista, entende que popular está ligado às manifestações das culturas tradicionais populares, a cultura de massa significaria sua industrialização cultural, uma cultura massiva, mas incapaz de ser transmitida como uma cultura tradicional que atinja os sujeitos em sua profundidade. Esse pensamento está baseado, muitas vezes com exageros e equívocos, na crítica elaborada pela Escola de Frankfurt. Em tentativa de superar o dualismo, importante contribuição foi construída com as teorias latino-americanas da cultura e da comunicação, fundamentalmente por Nestor Garcia Canclini (1997) e Jesus Martin-Barbero (2008). Com intensa reflexão sobre a cultura, as classes subalternas e a comunicação, no caso de Canclini, e com a “teoria das mediações”, elaborada por Martin-Barbero, ficaram mais expostas às ambiguidades e aos conflitos, assim como as trocas, as reelaborações, as recodificações e mesmo as colaborações existentes entre as produções dos meios massivos e as chamadas culturas populares.

Na presente análise, partimos da reflexão sobre as representações do popular, que definiriam concepções de mundo que são construídas nos filmes, que apresentam um conteúdo social que não se limita ao contexto mais geral das representações. Isso nos deu o entendimento que elas não são tomadas como representações reveladas, e sim construídas, mas não se tratou de uma desconstrução da abordagem do popular que a apresentaria como falsa ou ingênua. Ou seja, o intuito foi ultrapassar a condição de observar o popular enquanto construído e pensá-lo em sua condição de procedimento, em que o fazer de conta, da possibilidade empírica de apreensão da realidade, é uma estratégia legitimadora do cinema. Essa dinâmica de análise permitiu deslocar a questão do popular no filme, como representação, para o popular do filme (tal como expôs-se no título do artigo “o Sertão do filme”). Assim, a maneira pela qual dada realidade foi pensada e construída pelo diretor é o que define sua condição de acontecimento. De modo a entender que a ilusão sobre a abordagem do popular faz parte do jogo lúdico cinematográfico, e iludir é remeter uma forma ou conteúdo ao imaginário, que é o espaço em que se entrecruzam aspectos muito mais complexos do que apenas a ilustração do popular ou a sua desmistificação. Assim, a condição de acontecimento do popular não se reduz a uma observação ou desconstrução de suas representações no filme.

Aqui percebemos a construção das representações das classes populares empreendida na luta pela visibilidade dos direitos sociais no sertão. Esse sertão como um lugar mítico e de caracterização do popular, que serviu de base para a formulação de uma retórica de resistência principalmente nos filmes realizados pelos cineastas atuantes no Cinema Novo dos anos 1960, permanece despertando o interesse para se expor o sertanejo como um outro ou algo à parte do projeto de desenvolvimento nacional. Um outro que se manifesta nas imagens do sertão nordestino como a vasta região que abrange todo o Ceará e partes dos estados do Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco,



Alagoas, Sergipe e Bahia. Primeiro a literatura e depois o cinema delimitaram essa geografia na qual esse outro – sertanejo rebelde, bandido selvagem e camponês infiel – foi definido em sua posição como excluído dos avanços do mito da modernização e foi referenciado como revolucionário por fazer frente ao poder colonial.<sup>3</sup> Esse é o imaginário do sertão que desde meados do século XIX, aparece como um universo simbólico para se discutir as relações de poder. O sertão é considerado a maior sub-região nordestina, localizada entre o meio-norte e o agreste, localidade brasileira que sofre com a grande estiagem, fator característico do baixo índice pluviométrico. Por conta dessa sua localização, a região é afetada por longos períodos de seca. Sendo assim, há invernos que não chove e a estiagem pode durar mais de dois anos.

Nosso interesse é ultrapassar um olhar que reduz a análise da estetização da pobreza no sertão para dar visibilidade ao cinema que valoriza o popular que se manifesta no sertão. Buscamos problematizar o popular no sertão enquanto representação que subsidia a produção da estética realista do filme e que também permite experimentações estéticas que os diretores utilizam para fugir do lugar comum e enfrentar o risco da criação inovadora. Para tanto, encontramos, nas teorias dos realismos, construções estéticas que foram influenciadas historicamente na criação das representações do popular no cinema.

Os conceitos dos realismos, pensados pelos principais teóricos do cinema, foram resgatados por Ismail Xavier (2005) para a descrição dos aspectos formadores do naturalismo e do realismo nos filmes. Buscamos dialogar com suas análises que relevam a importância da montagem, desde o recurso de torná-la invisível na representação naturalista, aspecto definidor do estilo industrial do cinema hollywoodiano, até a defesa de sua minimização no realismo cinematográfico. O naturalismo<sup>4</sup> e o realismo são analisados pelo crítico, sem uma vinculação estrita com o estilo literário – que é a maior referência para os estudos que buscaram conceituar as estéticas cinematográficas. Embora alguns dos conceitos já inscritos na estética literária sejam usados por Xavier (2005), a busca por um critério para se pensar sobre o naturalismo e o realismo no cinema foi feita com o esforço de resgatar, nas teorias, como esses conceitos foram produzidos nos filmes. Xavier enfatiza que tanto Sigfried Kracauer como André Bazin pensaram em perspectivas realistas para os filmes alcançarem as representações da realidade social. As premissas técnicas e estéticas colocadas por eles para a definição de um realismo crítico, de certa forma dialogam com o neorealismo italiano pelo modo de representação do mundo real. O realismo crítico propõe um deslocamento que impede que a relação entre imagem do cinema e da realidade seja vista como imediata, como no caso do realismo ingênuo ou do naturalismo.

3 Aqui utilizamos o termo “poder colonial” em diálogo à acepção proposta por de Aníbal Quijano (2007): a “colonialidade do poder”, entendida como as relações intersubjetivas, as experiências do colonialismo e da colonialidade que se fundem com as necessidades do capitalismo. Tal colonialidade consiste em um novo universo de relações intersubjetivas de dominação, mas que, no entanto, permanece sujeita a um modelo de hegemonia eurocêntrica (Quijano, 2007).

4 Resumidamente, o naturalismo estaria tipicamente representado pelo cinema de espetáculo, no cinema como “janela do mundo” e o realismo crítico implicaria num cinema capaz de apreender relações dialéticas. Ver mais em: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 55-57.

O realismo crítico é relacionado ao cinema que defende princípios de produção e de recepção pautados na necessidade de uma conscientização da realidade social, um cinema em que as imagens provocam a compreensão de mundo do espectador. O popular e a categoria marxista “classes populares” enquanto elaborações simbólicas são também construções nesse cinema que contextualiza as contradições sociais de uma época. Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te amo*, podemos perceber diálogos com o neorealismo, que se insere na condição de um realismo crítico, uma vez que buscou por experiências que propõem reflexão e investigação sobre um período da história definido por crise social. Nos filmes neorealistas podemos encontrar formas de se produzir conscientização política com imagens do popular. Por meio de experimentações estéticas, como a câmera na mão e o interesse por histórias de pessoas marginalizadas, os cineastas neorealistas construíram seus pontos de vistas sobre os sentimentos de uma época. Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, as representações do popular também são os elementos estruturantes de sua estética, assim como definem a política em defesa da visibilidade do sertão fraturado. Seguimos com a análise das imagens do sertão nessa perspectiva realista como manifestação de resistência de valores e costumes.

As imagens do popular, quando pensadas em um contexto histórico mais amplo, ao lado das representações do Cinema Novo, tornam-se fundamentais para a contextualização histórica das estéticas envolvidas no cinema brasileiro, até mesmo para entender as diferenças de cada período. Os conceitos e categorias implicados no debate sobre o Cinema Novo nos dão subsídios para pensar a estética e a construção desse filme em seu diálogo com a perspectiva realista. As imagens produzidas em contextos reais do sertão estão incluídas na organização das relações que definem uma maneira de representar os fatos para se produzir um determinado efeito para significar uma realidade representada, circunscrita no determinado momento de abertura do canal do Rio São Francisco.

Vemos então que a questão da mediação, que definiria esse tipo de realismo, tem sido retomada na filmografia brasileira contemporânea, que postula relações mediadas. E assim “tende a situar o fenômeno necessário do nosso tempo no seu verdadeiro lugar” (Lukács, 1991, p. 84). Para entender como essas relações se manifestam no cinema, uma análise do realismo é proposta como uma mediação eminentemente política.

O conceito do realismo que se manifesta no cinema contemporâneo, a partir da leitura que propomos sobre o filme em análise, visto em toda sua complexidade, ultrapassa as interpretações de uma construção estética que busca produzir os efeitos da verossimilhança. Esta reflexão parte da condição do realismo como um construto e não como reprodução ou cópia do mundo sensível. A questão que define esta abordagem abrange a exposição dos

aspectos formais que dão visibilidade ao conteúdo político das representações. Desse modo, a política das imagens é percebida a partir do que se pode e se quer tornar visível por meio das representações.

Em geral, no cinema brasileiro contemporâneo, imagens de arquivos, mais especificamente a fotografia, aparecem como um elemento narrativo poderoso, além de articular passado e presente. A presença dessas imagens possibilita não apenas perceber a memória individual e coletiva, estabelecer relações com o passado e apresentar questões sobre os processos excludentes do presente. A fotografia tem impacto na construção da narrativa, e através dela torna-se mais visível a política de representação como dados imediatos e mediados. Sua relação com a realidade, e a forma como ela está associada ao filme, também suscitam questões sobre sua utilização no cinema. Imagens fotográficas, especialmente imagens de arquivos, que antes eram utilizadas em gêneros específicos, como documentários e biografias, passaram a ser incorporadas em ficções, e ampliam as possibilidades de experimentação com novas estéticas. Esse interesse por imagens pessoais e de arquivo nesse filme (aqui poderia ser incluído outros filmes recentes do cinema brasileiro, tais como os filmes *Bacurau* (2019), *Aquarius* (2016) e *O Som ao Redor* (2012), os três dirigidos por Kleber Mendonça Filho), trouxe novos elementos para investigar a relação entre as questões políticas das imagens, as mediações entre passado e presente e os estilos dos filmes. A dimensão política das imagens do filme que estamos analisando pode ser identificada para além de sua condição de mediação e de imediatismo. Trata-se então de identificar em que sentido as imagens se articulam politicamente em sua circulação social. Assim, para compreender essa dimensão política das imagens, recorre-se às considerações de Jaques Rancière (2012), que enfatizam aspectos importantes para esta análise: a imagem deve ser vista para além de sua visualidade para ser compreendida em sua alteridade. Ou seja, a imagem não se limita ao que possa parecer à primeira vista. A compreensão em sua alteridade não a reduz ao que ela possui de visual, pois nas imagens se operam também o não visível, o dizível e o indizível (Rancière, 2012, p. 11). Busca-se então compreender a imagem em termos amplos e problematizá-la em sua condição autônoma e em sua proposta de ser um elemento que compõe determinado significado no fluxo imagético (Rancière, 2012, p. 43).

## A RECEPÇÃO DAS IMAGENS E A POLÍTICA DO FILME

Um dos motivos pelos quais *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* suscita uma participação maior do espectador para a compreensão da história a ser contada é o fato de conter em si imagens que trazem engajamentos no presente. Por meio de situações documentais filmadas (como as imagens das prostitutas em situações reais), compostas na narrativa ficcional, os diretores brincam com o registro do real como documento, ao passo em que formalizam certos efeitos do real pela verossimilhança.

Os efeitos do real no filme levam o espectador a refletir sobre a questão da materialidade das imagens. Há um jogo retórico que se constrói entre a fala do personagem e a montagem das imagens. A menção da câmera Super 8 e dos aparatos técnicos utilizados no trabalho do geólogo, e ainda as imagens feitas em contextos reais, reforçariam a estrutura de uma ficção que se formaliza, fundamentalmente, pela montagem que explora as relações dialéticas.

Outro propósito dessa montagem é articular conhecimento sobre a realidade do sertão, explorando suas condições geológicas. Os dados geográficos do solo, assim como as imagens das estradas asfaltadas ou de terra, por onde passa a personagem, formam a base para se pensar no que se constitui a partir de um solo arenoso ou asfaltado do sertão nordestino. A maneira como o geólogo inclui sua percepção sobre a terra remete às explicações de Euclides da Cunha em *Os Sertões*. As definições eugenistas do livro fazem alguns contrapontos com o texto do filme. Para Euclides, a terra molda o caráter dos seus habitantes. E no filme, a alusão ao caráter se alteraria, uma vez que a terra e a paisagem estão sendo modificadas pela transposição. O conhecimento geológico envolve história, memória e cultura do sertão. Acompanhamos, então, a cultura que prospera do solo árido.

O trabalho e as saídas encontradas para a sobrevivência, a cultura que surge da subsistência no sertão são exploradas com as imagens das pessoas. Os trabalhadores em uma fábrica de colchões de palha envolvidos com chita – tecido popular no Nordeste do país – mostram as diferenças das matérias-primas utilizadas, e que definem as condições de vida no sertão. A cultura do sertão é apresentada entre as imagens produzidas a partir de acontecimentos reais: a instalação do circo mambembe nos povoados, as mulheres que vendem flores de tecidos, o pipoqueiro e as prostitutas que estão nas ruas dos vilarejos, a música pop e sua reprodutibilidade em suportes diversos. A religiosidade também está na cultura do sertão como uma forma de superação da realidade árida, e a vemos em planos fixos sobre o interior de uma casa simples com “décor” de capela, onde vive um casal.



Imagem 2. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009)

Nessas abordagens, que são intencionais para revelar a vida cotidiana dos personagens para o espectador, surgem falas espontâneas. Assim, o filme conduz o público a conhecer o que essas pessoas, cujos discursos geralmente não interessam aos meios de comunicação convencionais, pensam e fazem. E suas falas surpreendem o espectador e o próprio protagonista. Um exemplo é a prostituta entrevistada, que elabora a categoria “vida-lazer” para definir seus ideais. Para ela, ter um marido seria uma forma de chegar à vida-lazer – como chave para a realização da convivência em família. A colocação mostra que com o marido e com o aconchego que receberia dele, ela alcançaria o que lhe falta: uma vida como lazer. Essa definição da personagem na projeção de seus anseios dimensiona o lazer (do entendimento dela) como a grande realização.



Imagem 2. *Viagem Porque Preciso, Volta Porque te Amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009)

Esse conhecimento que o filme proporciona, quando pensado ao lado da contextualização do conhecimento subsidiado pelo cinema, feita por Walter Benjamin (1994, p. 108), nos coloca diante da “diferença entre o que olhamos no mundo e o que podemos olhar nas imagens” com a distinção de que essas imagens chegam aos olhos de várias formas. Essa condição das imagens propiciarem a experiência de um mundo estranho e inédito do que comumente é visto, por meio dos movimentos, reflexos e detalhes que se tornam perceptíveis, definiria uma forma de representação que se explica pelo processo de identificação do “semelhante”. É dessa maneira que é colocada a relação entre imagem real e imagem fotografada, desvelando, assim, que “um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para “a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve se consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças.” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Esse olhar que se fixa menos no registro de semelhanças que na reprodução dos proces-

sos que as fabricam e trazem o caráter construtivo do real construído, ou seja, esse olhar que se dirige à materialidade do filme ultrapassa a condição de simplesmente reproduzir as representações cotidianas das classes populares como um documento. Contudo, é pela objetividade da representação das imagens nas narrativas que se deve pensar sobre o lugar do espectador na construção das imagens.<sup>5</sup>

A constante fragmentação das imagens de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, e o próprio conceito de fratura, fazem caber nesta produção as experiências do cinema, do vídeo e da fotografia, constituindo, assim, uma estética que define a própria política do filme.

O sentido do conceito de política do filme é dado na relação que se estabelece entre a obra e o espectador, que não é o espectador concreto ou psicológico, mas o conceito de espectador, que está pressuposto na obra (é em nome de um espectador ingênuo que se pensou o realismo apenas como mimese naturalista). As teorias de Jacques Rancière (2005) sobre os vínculos existentes entre arte e política (mais especificamente do cinema como configuração da experiência que enseja a manifestação da política) são fundamentais para empreender uma análise sobre a política dos diversos construtos históricos do popular e do realismo desenvolvido no filme. Com a preocupação de diferenciar a política da estetização da política, Rancière coloca a arte como produtora de narrativas, de ficções em forma de dissenso. A arte produz formas de reconfiguração da experiência do espaço comum, que por sua vez forma o campo do filme como ato estético que influencia até nos modos de sentir (Rancière, 2005). O crítico inclui o cinema como configuração da experiência que enseja nova forma de manifestação das relações políticas. Com a preocupação de diferenciar essas relações políticas da estetização da política, defende a arte, cujas narrativas produzem dissensos por meio dos agenciamentos de regimes heterogêneos do sensível.

Para o autor, esses regimes estéticos não produzem arte para a ação política (2005). É a partir dos regimes estéticos que Rancière (2009) posicionou o lugar das artes e como elas se integram ao espaço sensível do “comum”. A este comum, pensado pelo crítico, inclui-se a noção de partilha do sensível que dá forma à comunidade que, por sua vez, é o campo da ação política que surge pela maneira como o cinema distribui o conhecimento veiculado. Esse espaço de ação no filme nos mostra como as noções políticas se fazem presentes na partilha. O processo de formação desse espaço comum como forma de constituir comunidade define a abrangência do cinema como maneira de fazer que está inserida no processo de partilha do sensível. Por meio dessa construção, os filmes definem a partilha de um conhecimento ou crítica. É com essa perspectiva que estamos mostrando como as representações da realidade social no Brasil foram construídas nesse filme. Por meio dos fundamentos críticos das relações possíveis entre esté-

5 Um tipo de registro do sertão bastante similar ao de Aïnouz, em que vemos a auto-reflexividade em imagens se desdobrando sobre imagens – a imagem projetada em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e a imagem de arquivo em *Baile perfumado* (1996), de Lício Ferreira, são algumas destas obras.

tica e política, o crítico avalia as práticas artísticas como formas de ação e distribuição do comum, uma vez que são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 17) E, o cinema, é parte fundamental nesse processo.

Será que o fato de boa parte das histórias exploradas no filme se engajarem no presente reforça sua política? Por um lado, seu realismo se constrói não só pela veracidade dos fatos, mas pela relação das histórias com o presente, pela tomada de um ponto de vista. Por outro lado, o que há de real é a construção de uma realidade, independente do que poderia ter acontecido de fato.

Importante mencionar estudos já realizados sobre o filme, e assim ampliar estas reflexões sobre a recepção das imagens e a política do filme. Chama atenção a análise que Roberta Veiga (2012) faz sobre o gesto documental e o gesto ficcional do protagonista que ela considera como um cineasta geólogo “que perde a inscrição no aqui e agora das imagens, o gesto ficcional revela sua face ilusória, e a única verdade que sobra é de que o cinema é sempre uma construção” (Veiga, 2012, p. 45). Outra reflexão importante propõe Maria Helena Braga Costa (2014) ao observar a questão documental e ficcional do filme e ressaltar os momentos em que a linguagem documental se sobressai a partir da interação do protagonista, como é o caso da entrevista que ele faz com a referida prostituta que menciona seu anseio em ter uma “vida-lazer”. O uso de um recurso da narrativa documental (a entrevista) abre o espaço para o outro ser ouvido, e assim se torna mais perceptível a fusão de estruturas narrativas documentais e ficcionais no filme. Por outro lado, os “comentários/pensamentos” do protagonista como um recurso retórico ficcional conduz os espectadores ao sentido geográfico das palavras, que associadas às imagens, constroem a “poética geográfica” da narrativa fílmica (Costa, 2014, p. 142). As histórias que surgem no filme por meio das entrevistas também são colocadas por India Mara Martins (2019), quem percebe que tal recurso, que remete ao cinema documentário, revela uma mudança no estado de espírito do protagonista (Martins, 2019, p. 320).

Os afetos percebidos na práxis das entrevistas com essas mulheres que falam de seus anseios propõem uma mudança no sentido da narrativa e na perspectiva do protagonista. Temos então esses encontros como uma estratégia fílmica para uma aproximação sensível sobre a realidade das pessoas que vivem no Nordeste brasileiro. Essas entrevistas realizadas na filmagem de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te amo* e o fato de este filme ser feito boa parte com imagens de arquivo das viagens dos cineastas (para o já mencionado roteiro do projeto de documentário) mostram como esta obra, que retrata diferentes momentos do semiárido, se realiza por sua busca documental para a construção da memória do sertão.



## A MODO DE CONCLUSÃO

O interesse dos diretores pelo popular e pela estética realista para retratar o sertão resultou em um cinema que experimenta modos (documental e ficcional) de filmar que definem a política do filme. Enquanto as representações do universo popular (as prostitutas, os trabalhadores da fábrica de colchão, o artesanato com flores, o circo, a música pop) aparecem em enquadramentos ficcionais e documentais, as questões políticas e sociais e os estilos se formalizam por meio dessas representações e das abordagens feitas sobre elas, constituindo, assim, a política do filme.

Diante das possibilidades de experimentar com imagens documentais e realistas, o realismo que se manifesta no filme precisa ser entendido num outro contexto, pois hoje em dia as narrativas do documentário e da ficção, antes separadas, parecem estar fundidas. Cada vez mais o cinema brasileiro tem se mostrado menos formalista na maneira de se conceber as cenas, utilizando imagens documentais na construção da própria história a ser narrada, tal como vemos em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, que tem sido debatido sobre sua linguagem documental e ficcional, o que amplia o foco de discussão sobre a questão da verdade da representação no cinema.

A assimilação da representação, com as próprias formas de conhecimento que se processam no recurso documental, se tornou comum nos filmes atuais. O espectador sabe que essas imagens se referem a fatos e acontecimentos reais, mas que, no entanto, estão dentro de sistemas explicitamente ficcionais, são ficções que constroem cenas da vida cotidiana com o recurso de imagens documentais.

A linguagem do documentário, desde suas origens, relacionou cenas pressupostas como reais com outras ficcionais. Essas questões são muito mais antigas que o cinema. Aristóteles já definia na literatura a “história dos historiadores” e a “história dos poetas” como formas narrativas que pertencem a um mesmo regime de verdade (Rancière, 2005). Iniciamos, aqui, uma discussão muito antiga, mas que a cada ciclo do cinema revela novas abordagens para serem discutidas. O cinema, por estar sempre passando por renovações estéticas e tecnológicas, define novas formas narrativas, que suscitam novos debates. Entretanto, isso só pode ser compreendido dentro de uma abordagem histórica, até para entender de que maneira a contemporaneidade cinematográfica exige mudanças teóricas e analíticas que, apesar de se remeter ao passado, são exclusivas de seu tempo histórico.

O filme que estamos analisando aposta em atravessamentos temporais – resultados das dobras que os diretores operam para contar a história do geólogo, que se funde com as histórias de quem vive no sertão – o que faz com

que sua poética seja permanentemente ativada, sob o contexto de fenda, exposto na introdução. Cada dobra, como cada nova história a ser contada, parece tensionar o sentido de fratura poética que relaciona os aspectos geológicos representados aos recursos artísticos e percursos dados ao protagonista – uma vez que é por meio dessa fratura que o tempo da criação de si do próprio personagem e do fazer artístico dos diretores evoluem simultaneamente, tornando-se indiscerníveis. Nessa fratura poética, o cotidiano, os corpos e processos de subjetivações das personagens demarcam a presença do sertão. Temos então um sertão que se formaliza por meio de articulações de imagens e encenações e que define o modo singular do fazer artístico para reforçar a atualidade da vida no Semiárido.

Por fim, podemos dizer que *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* apresenta um contexto social e histórico que não se limita ao conteúdo representacional. Essa dimensão, que vai além da dicotomia representação e referente, desloca a questão do popular e do realismo no filme. Como o popular e o realismo são um construto, há que se refletir como a imagem do popular é recolocada no realismo que se manifesta no filme, até no sentido de pensar quais imagens, processos e contextos estão sendo legitimados.

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- COSTA, Maria Helena. "Percursos Poéticos e Poéticas Geográficas em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*". *Revista Geografares*, Edição Especial, jan.-ago. 2014, p. 133-146.
- GARCIA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- DELEUZE, Guilles. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO, 2014.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princenton University Press, 1997.
- LOPES, D. Paisagens culturais. In. FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010, p. 91-108. (Grandes Temas).
- LUKÁCS, György; COUTINHO, Carlos Nelson. *Realismo crítico hoje*. 2. ed. Brasília, D.F.: Thesaurus, 1991.

- MACHADO, Arlindo. "O diálogo entre Cinema e Vídeo". *Revista da USP*, São Paulo, n. 19. 1994, p. 123-135.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. La Habana: Félix Varela, 2008.
- MARTINS, India Mara. "A paisagem potencializando a atmosfera fílmica em Viajo porque preciso, volto porque te amo". *Contemporânea* (UFBA), v. 17, 2019, p. 305-324.
- PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Trad. Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_, Jacques. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VEIGA, Roberta. "Lampejos da aura em *Viajo porque preciso volto porque te amo* e a 'metáfora do documentário'". *Revista Devires*, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2012, p. 30-49. Disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/209>.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

## FILMOGRAFIA

- AQUARIUS. Direção Kleber Mendonça Filho. Brasil: 2016.
- BACURAU. Direção Kleber Mendonça Filho. Brasil: 2019.
- BAILE perfumado. Direção: Lírio Ferreira. Brasil: 1996.
- CINEMA, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: 2005.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1964.
- O SOM ao Redor. Direção Kleber Mendonça Filho. Brasil: 2012.
- VIAJO Porque Preciso, Volto Porque te Amo. Direção: Karim Ainouz; Marcelo Gomes. Brasil: 2009.
- VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1963.