



A Experiência Fílmica no Realismo Cinematográfico: *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*¹

Marina Alvarenga BOTELHO²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo é parte de um conjunto de filmes do que é considerado, hoje, cinema brasileiro contemporâneo e que vem adotando uma postura mais realista, muito diferente dos filmes que dominam as bilheterias. Esse tipo de filme permite ao espectador ter uma experiência diferenciada do cinema clássico e tem potencial para gerar o que pode ser chamado de “pensamento afetivo”. O presente trabalho é uma adaptação de um projeto de monografia. Portanto, não tem maiores pretensões que esboçar conceitos e lançar hipóteses sobre como se dá a experiência do espectador no cinema brasileiro contemporâneo realista, tendo como objeto o filme em questão.

PALAVRAS-CHAVE: realismo; cinema brasileiro contemporâneo; experiência fílmica

Introdução

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2005) é parte de um conjunto de filmes do cinema brasileiro contemporâneo que vem adotando uma postura mais realista. Filmes como *Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *A Fuga da Mulher Gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes Luiz Pretti, e Ricardo Pretti, 2010), se assemelham ao “Viajo...” tanto em sua temática (*road movie*), quanto em uma vocação realista.

O realismo cinematográfico contemporâneo é tema atual de estudos de cinema. No Brasil esse cinema vem ganhando lugar e tem “Viajo...” como parte de um desses filmes realistas brasileiros. Dentre suas peculiaridades há, no filme, a ausência do corpo de um personagem na tela³, imbricações entre a ficção e o documental, além de ser,

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Graduanda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: inabotelho@gmail.com

³ Semelhante ao *Arca Russa* (Aleksandr Sokurov, 2002) o espectador acompanha um ponto de vista do narrador da história, sem poder vê-lo em qualquer momento.



como um todo, um filme que gera um pensamento diferenciado no espectador. Assim, entendendo-se o lugar desse filme no cinema contemporâneo brasileiro e através de análise fílmica é pretendido entender como se dá a experiência do espectador.

Sendo um *road movie* realista, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, através de suas imagens de cotidiano do sertão brasileiro, de paisagens de uma viagem de carro, de moradores e personagens, evoca no espectador sua própria experiência prévia perante essas situações.

O narrador José Renato, cuja voz é do ator Irandhir Santos, é um geólogo que sai a trabalho para mapear a área em que ocorrerá a transposição de um rio. Ao mesmo tempo em que através, principalmente de fotografias e imagens estáticas, José Renato parece construir um documentário (sobre si) próprio, referente à sua tarefa, em que narra um “diário de bordo”, o espectador assiste a uma ficção na vivência diegética do filme. Esse filme a que o espectador assiste se compõe pelas imagens aparentemente feitas por José Renato e a própria errância do geólogo pelo sertão, que com o tempo passa a narrar seus próprios sentimentos.

Todo esse trajeto o espectador percorre sem um personagem com quem se identificar corporalmente. Somente ouve a sua voz, sem qualquer imagem de como ele é, acredita-se que o espectador acaba se colocando em seu lugar, “emprestando” seu corpo a essa narrador errante.

Os diretores Marcelo Gomes e Karim Ainöuz fizeram, no fim dos anos 90, uma viagem pelo sertão e gravaram imagens em diversos formatos: película, vídeo digital, e fotografias. Essa viagem, que partiu do interesse dos diretores, nascidos no litoral de Pernambuco, em conhecer o sertão em que seus avós viveram, serviu de experiência de um *road movie* para Gomes e Ainöuz. Tendo a viagem para eles já essa característica de pessoal, o caráter documental não fugiu desse modelo. As imagens foram capturadas sem um roteiro prévio de ficção. Em 2004, parte do material gerou um documentário para um projeto do Itaú Cultural chamado *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, de 26 minutos de duração. Somente em 2009 os diretores realizaram, com parte desse mesmo material o filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*.

O ponto principal, talvez, seja que as imagens foram gravadas antes, em formato documental, enquanto a narração, que dá o tom ficcional, foi pensada somente anos depois. O que isso pode gerar na experiência do espectador é uma das principais questões.

Dois conceitos são importantes para entender a dinâmica fílmica: imagem-câmera e imagem diegética. O primeiro refere-se à imagem documental capaz de captar um momento real. De acordo com o autor Fernão Pessoa Ramos, em *Afinal, o que é Documentário?*, “definir o que é documentário, na realidade, faz parte de uma estratégia provocativa, de conquistar espaço mexendo os cotovelos”. Entendendo-se impossível existir um documentário puramente objetivo, ou mesmo a inviabilidade de solidificá-lo enquanto um gênero puro, opondo-o por completo da ficção, o conceito imagem-câmera, utilizado pelo autor, refere-se a uma das possíveis formas de definição do que é documental. Para o autor existem, dentro de um discurso ou narrativa documental - que possuem algum caráter subjetivo ou mesmo ficcional - inserções do real, que é dado pela imagem-câmera:

Podemos destacar uma etapa central na constituição desta imagem, mediada pela câmera que é a *tomada* propriamente. A *circunstância* da tomada, para sermos mais específicos, é algo que conforma a imagem-câmera de um modo singular no universo das imagens. Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal. (RAMOS, 2001: 199, grifos do autor)

Já a definição de imagem diegética é encontrada no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont: “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.” (AUMONT, 2001: 77)

Esses conceitos permitirão analisar as imbricações entre real (documentário) e ficção no filme, que se dão principalmente pela “voz over”⁴, ditando o tom ficcional, e as imagens de uma “câmera sem corpo”, sempre adotando o ponto de vista de quem está filmando, que são documentais. Assim, pensa-se: o que é preponderante na experiência, a imagem ou o texto? E como ocorre esse diálogo entre o texto (narrativa ficcional) e a imagem (documental).

O Realismo e o Pensamento Afetivo

⁴ Voz over: voz em *off*; voz não diegética; narração; locução



O formato ficcional-documental do *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* se assemelha a certos filmes do realismo contemporâneo asiático, como um certo documentarismo poético, um formato quase de “diário” do(s) personagem(ns), como no filme *O Mundo* (Zhang Ke Jia, 2004) e *Casa Vazia* (Ki-duk Kim, 2004), bem como uma imbricação do real, do documental, que surge da própria forma de realização do filme.

O cinema realista já tem como premissa pensar no espectador, nos processos de experiência fílmica do espectador, enquanto uma matriz de linguagem mais aberta na formação de significados, exigindo o tempo todo o trabalho mental do espectador. Para isso, esse tipo de cinema utiliza recursos como ausência de decupagem, planos sequências, profundidade de campo, montagem minimalista, dentre outros.

O caminho pretendido durante o trabalho passa pelos principais autores do realismo. André Bazin foi um teórico e crítico francês de cinema, que defendia o potencial realista da imagem, no sentido que, para ele “a imagem vale, a princípio, não pelo que *acrescenta* mas pelo que *revela* da realidade.” (BAZIN, 1991:71, grifos do autor). Bazin começa já em seu texto “Ontologia da Imagem Fotográfica” a identificar intuições básicas do realismo: com o surgimento da fotografia, pela primeira vez, o homem consegue produzir imagens que não são totalmente dependentes do sujeito, da subjetividade.

Com a máquina, um aparato mecânico como anteparo da realidade é possível produzir imagens com certo grau de objetividade, de indicialidade. Ora, é evidente que a objetividade (ou para Charles Sanders Peirce, o objeto dinâmico), nunca será alcançada pela totalidade. Sempre haverá a subjetividade do fotógrafo ao indicar o posicionamento da câmera, o seu enquadramento, sua composição de quadro. Mas o que está em jogo, para Bazin é a capacidade de a imagem capturar o momento do real.

Transpondo essa idéia para o cinema, Bazin identifica uma das questões essenciais relativas ao realismo: no cinema, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas.” (BAZIN, 1991: 24). Através desse pensamento e elementos do cinema realista como a minimização da montagem, a profundidade de campo, a construção fílmica em blocos narrativos, dentre diversas outras, no realismo cinematográfico “os acontecimentos não são essencialmente signos de alguma coisa, de uma verdade que seria preciso nos convencer, eles conservam todo seu peso, toda sua singularidade, toda sua ambigüidade de fato”. (BAZIN, 1991: 268). Assim, cabe ao espectador construir sua própria tese a partir dos acontecimentos brutos que lhe são fornecidos pelas imagens.



Os principais conceitos debatidos por André Bazin sobre o neorealismo, ganham uma recepção mais contemporânea com Gilles Deleuze. A partir daí há a tentativa de identificar um tipo de pensamento que é gerado no espectador em filmes realistas, que pode, de forma inicial, ser chamado de pensamento afetivo.

Um dos principais objetivos do projeto atual é identificar quais os mecanismos que no filme operam para que exista esse pensamento afetivo, como a já citada câmera sem corpo (imagem) em diálogo com a voz em over (texto). E a partir daí, entender qual a relação entre esses dois elementos na comunicação do filme com o espectador. Gilles Deleuze, também francês, foi um filósofo que se dedicou aos mais diferentes campos. No cinema, amplia o leque conceitual formulado por Bazin. Segundo a leitura de Roberto Machado do autor, Deleuze se aprofunda na relação entre pensamento e imagem. Segundo Machado, “o cinema pensa com imagens-movimento e imagens-tempo, as primeiras caracterizando o cinema que ele [Deleuze] chama de clássico, as segundas, o cinema moderno”. (MACHADO, 2009: 201). Essa categorização feita por Deleuze entre clássico e moderno é polêmica e não cabe aqui discuti-la. É possível, no entanto, trabalhar com esses conceitos de imagem-movimento para o chamado cinema clássico e o de imagem-tempo no cinema realista. No primeiro, as imagens “agem e reagem umas sobre as outras, construindo uma unidade orgânica, uma conexão lógica ou, mais precisamente, encadeando a percepção e ação por meio da afecção, que são as três variedades da imagem movimento”. (MACHADO, 2009: 201).

Esses três tipos de imagem-movimento, do chamado “cinema de ação”, que são imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção, tem relação com tipos de plano cinematográfico e tem efeitos sensoriais-motor no espectador.

“Se o cinema clássico é um cinema de ação é porque no encadeamento sensorio-motor a ação é o fundamental. O encadeamento das imagens existe em função da ação. As forças do meio agem sobre um personagem criando uma situação na qual ele é tomado, o personagem reage, respondendo com uma ação a essa situação, e o resultado é uma nova situação, uma situação modificada. Produz-se, assim, uma representação orgânica, um liame, um encadeamento sensorio-motor”. (MACHADO, 2009: 202).

Em contraposição a esse cinema, há o cinema de imagens-tempo, que se consolida, principalmente, com o neorealismo italiano. Contrapondo-se ao cinema clássico, esse cinema que tem início com filmes de denúncia social de diretores como Rossellini, De Sica, e outros, sai do antigo sistema de estúdios. Os cineastas vão às ruas, aos bairros, às locações. Buscam e pensam que o simples fato de estar ali já é trazer para



o filme algo da realidade. Utilizam atores não profissionais, fugindo do *star system*, com pessoas inseridas em suas próprias realidades. Passam a tratar de assuntos cotidianos e com uma estrutura narrativa que gera um novo tipo de imagem: a imagem-tempo.

Segundo Machado, isso acontece por cinco principais motivos, dentre eles: 1) “as situações se tornam dispersivas, lacunares, com múltiplos personagens, que às vezes aparecem como principais, às vezes tornam-se secundários”. 2) “as ligações, os encadeamentos entre as imagens se tornam agora fracos, aparecem agora enfraquecidos como se existissem por acaso.” 3) “o passeio, a perambulação, a errância fazem com que os personagens estejam em um contínuo ir e vir destacado de uma estrutura de ação” (MACHADO, 2009: 205).

Assim, ocorre o “surgimento de situações óticas e sonoras puras, capazes de romper com o esquema sensório-motor. E com isso Deleuze quer dizer que é pela criação de situações óticas e sonoras puras que o cinema impede a percepção de se prolongar em ação para relacioná-la com o pensamento e com o tempo” (MACHADO, 2009: 206).

Portanto, esse cinema, ao se contrapor com o cinema clássico, é revolucionário, por ser capaz de permitir que se veja o mundo de forma mais “cru”, e de forma que o espectador seja responsável pelo trabalho mental de formar suas próprias conclusões. Essa experiência permite “ver o imperceptível”, captar nuances do real.

A partir dessas colocações sobre o realismo, é importante inserir o conceito de *embodiment*, que ao pensar o espectador enquanto corpo, permite entender de que forma esse espectador pode ser afetado. As principais autoras utilizadas são Anne Rutherford e Brigitte Peucker, cujas teorias permitem reler o realismo à luz do conceito de afeto corporificado.

Segundo Anne Rutherford, a discussão que deu início a pensar a “experiência corporal” de um espectador defronte uma tela de cinema foi com Linda Williams a pensar essas experiências principalmente nos gêneros cinematográficos terror e pornô. Rutherford utiliza teorias da espectadorialidade à outros tipos de cinema e explica “The aesthetics of embodiment which I am proposing, as a primary dimension of spectatorship, does not assume a body on the screen”. (RUTHERFORD, 2007) Em outras palavras, o corpo levado em conta é do espectador e a forma como ocorre sua experiência. Isso pode ser observado e comprovado utilizando análises filmicas, que a partir de elementos e recursos de linguagem específicos afetam o espectador de diferentes formas.



Será feita análise fílmica, através da escolha de cenas-chave, e a partir de elementos e estruturas do/ao realismo cinematográfico, como seu tipo de montagem, de decupagem e outras estruturas específicas do filme, para entender a experiência do espectador.

A Análise Fílmica

A análise fílmica será feita, portanto adotando a câmera do ponto de vista técnico, partindo para questões teóricas: como essa câmera gera afeto?

Assim, serão levados em conta em análise os mecanismos técnicos do filme e que tipo de afecção cada tipo desses mecanismos são capazes de gerar;

1) A câmera – que possui a peculiar característica de “tomar o lugar” do corpo do personagem, e que, na ausência do personagem é o espectador que “empresta” seu corpo ao lugar da câmera.

2) A voz over – a voz da narração, ou o texto da narrativa, que não é necessariamente condizente com a imagem que está passando. Essa voz é a responsável pela construção ficcional do filme.

3) Como a imagem (gerada pela câmera) se relaciona com o texto (gerado pela voz over) e qual desses elementos prepondera na experiência fílmica.

4) Como se dá a imbricação entre ficção e documentário, uma vez que a voz over remete à ficção e as imagens na câmera adotam postura ora imagem-câmera, ora imagem diegética.

A cena escolhida para análise (no presente trabalho) encontra-se a seis minutos do início do filme, a cena de Seu Nino e Dona Perpétua. Ocorre logo após detalhes de mapeamento geológico da área em que José Renato está e ele diz “são doze horas da manhã. Aproveito o trabalho de mapeamento para fazer contato com os poucos habitantes...”

A imagem é quase estática, mas dá a impressão da câmera na mão e aparenta ter sido feita em uma câmera Super 8. Cena interna que enquadra simetricamente Seu Nino e Dona Perpétua cada um ao lado de uma mesinha, que é um pequeno altar com imagens de santos, e muitos quadros de fotografias com figuras religiosas atrás. Durante alguns segundos, Seu Nino sai de quadro, mas volta. O olhar dos dois está ora na pessoa que está filmando, ora na câmera.



O texto falado por José Renato é: “Seu Nino e Dona Perpétua vão ser os primeiros a serem desapropriados. Eles estão casados há 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 para ele voltar. Não quis filmá-los separados.”

A cena dura cerca de 50 segundos. Ela pode demonstrar as duas coesões: imagem diegética e imagem-câmera. O “pequeno filme”, que é a imagem diegética, traz a experiência, para o espectador, que estas imagens fazem parte de seu trabalho. Esse diarismo documental que o geólogo faz provavelmente um dia será entregue a seu chefe. E também funciona como imagem-câmera, ou o “grande filme”, que é esse “todo” que o espectador assiste, pois tendo sido colocados sentimentos de José Renato (que passa por uma separação) dizendo “não quis filmá-los separados”, levando para a sua história, para os seus sentimentos, o espectador se coloca não só dentro do documentário de José Renato, mas na ficção do filme como um todo. É nesse momento em que ocorre a imbricação do documental e da ficção e o espectador é afetado ao emprestar “duplamente” seu corpo.

Considerações finais

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo, teve boa repercussão em festivais nacionais e internacionais. São filmes como esse que exploram a linguagem do cinema, abrindo novos caminhos e gerando novas questões. Eles refletem a produção do *cinema brasileiro*, que longe de “comédias conjugais cariocas” ou padrões da narrativa clássica mais tradicional, produzem filmes mais “reflexivos”.

É justamente fora dos circuitos comerciais, longe de padrões de produção impostos, que é possível criar, explorar fronteiras e surpreender, tendo ainda um espectador preparado para criar sentidos ou simplesmente ser afetado.

Essas produções se encaixam em uma possível denominação de “contemporâneo”, pois o cinema clássico, de narrativa clássica, clichês e todos esses outros jargões sempre teve e sempre terá seu lugar. O contemporâneo é aquele à beira. Sempre dando passos, criando e se reinventando. E “Viajo...” contribui não só para ajudar o mapeamento de filmes brasileiros contemporâneos realistas, mas para entender diferentes tipos de experiências que podem ser levadas ao espectador.



REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Nilson e LORENA, Dimas. **Matrizes da Linguagem Cinematográfica, Tecnologias Digitais e o Cinema Como Fenômeno Pragmático**. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1203-1.pdf>> Acessado em 10 jul. 2010.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BAZIN, André. **Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense. 1991.
- BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, Fernão (org.), Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional, vol 2. São Paulo: Senac, 2005, pp. 277-301.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense. 2007.
- LADERMAN, David. **Driving Visions: exploring the road movie**. Austin: University of Texas Press, 2002.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Crise do Cinema Clássico**. Disponível em <http://www.seminariosmv.org.br/textos/roberto_machado.pdf>. Acessado em 10 jul 2010.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é Documentário?** Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acessado em 30 jun 2011.
- RUTHERFORD, Anne. **Cinema and Embodied Affect**. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/> Acessado em 30 jun 2011.

Obras audiovisuais

- A FUGA DA MULHER GORILA. Felipe Bragança; Marina Meliande. Brasil, 2009
- ARCA RUSSA. [Aleksandr Sokurov](#). Rússia, 2002.
- CASA VAZIA. Ki-duk Kim. Coréia do Sul, 2004.
- CÉU DE SUELY. Karim Ainöuz. Brasil, 2006
- CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Marcelo Gomes. Brasil, 2005



ESTRADA PARA YTHACA. Guto Parente; Pedro Diógenes; Luiz Pretti; Ricardo Pretti. Brasil, 2010.

O MUNDO. Jia Zhang Ke. China, 2004.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Brasil, 2005.

as normas da ABNT 6023