

Engajamentos do espectador em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Silvia BOSCHI¹

Mestre pela Universidade Federal Fluminense
PPGCOM-UFF/Niterói, Brasil
silboschi@gmail.com

Resumo: Neste ensaio nos propomos a uma análise do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009) através de uma abordagem que leve em conta a dimensão do corpo em suas potências afetivas, tanto na maneira como essas se dão no filme quanto no modo como solicitam e promovem o engajamento do espectador.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo, o corpo no cinema, espectador.

Abstract: *In this paper we propose an analysis of the film I travel because I have to, I come back because I love you (Marcelo Gomes and Karim Aïnouz, 2009) through an approach that takes into account the dimension of the body in its affective powers, both in the way they occur in the film and in the way they affect and mobilize the spectator's experience.*

Key-words: *contemporary Brazilian cinema, the body in the cinema, the spectator.*

O que é o cinema? É difícil dar uma resposta satisfatória. Não posso separá-lo de um feito: a projeção de um filme. É algo que foi construído por alguém, mas que não existe até que outro alguém aperte "play". É um gesto de compartilhar algo. Por alguma razão misteriosa estamos fazendo algo muito trabalhoso que só vai existir quando alguém apertar um botão e estiver disposto a ficar ali por duas horas. Esse momento define muito mais do que tudo o que podemos dizer sobre os elementos que compõem um filme. A vontade de com-partilhar algo. (Martel, 2013: 143)

Com a dita "virada afetiva" (*affective turn*) na abordagem do cinema e das artes como um todo, em superação a um certo esgotamento da abordagem representativa, a dimensão física e performática do corpo parece ter ganhado um lugar central para se pensar os filmes na contemporaneidade. Isso significa, portanto, levar-se em conta aquilo que se passa não somente no que envolve os elementos de dentro dos filmes propriamente, mas também a dimensão relacional que se estabelece entre filme e espectador. Em *Powers of affection*, Elena del Rio traz a noção do filme como sendo *live-bodied* (dotado de um corpo vivo) e da experiência fílmica como uma « *interação tátil entre o filme e o*

¹ Silvia Boschi é pesquisadora e editora de imagens, com mestrado em Estudos do Cinema e do Audiovisual pela UFF (Niterói/Brasil). Atua na área interdisciplinar que integra cinema, educação e Direitos Humanos, tendo participado de projetos como *Inventar com a Diferença* (UFF/Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República) e *Imagens em Movimento/Cinéma Cent Ans de Jeunesse* no Rio de Janeiro. Atualmente mora em Toulouse, na França, onde explora sua cinefilia.

espectador » (Del Rio, 2008: 3, tradução nossa),² se referindo também a uma intensidade afetiva dos corpos sobre os corpos, dentro e fora do espaço fílmico. Nessa abordagem, o filme passa a ser considerado não como uma estrutura interior rígida e fechada sobre si mesma, com elementos facilmente reconhecíveis e passíveis de análises objetivas, mas como um evento performático, transformador, criativo. Del Rio recupera de Agamben a noção do “gesto” como sendo a dimensão verdadeiramente cinemática do filme, para além de uma sucessão de imagens estáticas.

Ao analisar *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), César Guimarães, Cristiane Lima e Victor Guimarães identificam as maneiras pelas quais o filme demanda um engajamento físico do espectador em sua relação com aquilo que vê, ouve e sente: « *Por uma via ou por outra ele (espectador) se encontra implicado no filme, que solicita o investimento do seu desejo, a projeção do seu corpo (semi-imobilizado) no corpo filmado, em movimento, pulsante* » (Guimarães, Lima, Guimarães, 2013: 4). Como bem notam os autores ao se referirem ao triângulo que se estabelece no vínculo entre aquele que é filmado, aquele que filma e aquele que, parafraseando Lucrecia Martel, aperta o botão de *play* para a fruição do filme, « *a relação que estabelecemos é triádica e o filme é o elemento mediador* » (Guimarães *et alii*, *op. cit.*: 12).

Neste ensaio me proponho a uma análise do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009) através de uma abordagem que leve em conta essa dimensão do corpo em suas potências afetivas, tanto na maneira como essas se dão no filme quanto no modo como afetam e mobilizam a experiência do espectador. Este filme me parece ser especialmente interessante para se pensar essa dimensão corporal pela maneira como ele cria um personagem e concede-lhe um corpo – ausente nas suas imagens – através da articulação de duas camadas distintas e inicialmente separadas e que se unem na criação da narrativa: as imagens de arquivo e a narração *over* do personagem. Para a compreensão desta singularidade do filme, é importante destacarmos seu modo de produção. O filme constitui-se inteiramente de imagens de arquivo advindas do material bruto de um outro filme realizado pela dupla de diretores, o documentário de média metragem *Sertão de acrílico azul piscina* (2004). Captadas alguns anos antes pelos dois realizadores durante uma viagem em que percorreram amplamente o sertão nordestino, no interior do Brasil, tais registros imagético-sonoros, de teor altamente poético, não foram feitos ou pensados inicialmente para esta narrativa de ficção que veio a existir depois. Os realizadores se debruçam novamente sobre tais registros e a partir deles criam um roteiro e um personagem fictícios, assumindo uma narrativa em primeira pessoa através do personagem vivido pelo ator Irandhir Santos, que lhe empresta a voz. Embora esteja concretamente ausente nas imagens do filme, o corpo do personagem que, de alguma forma, se faz presente somente na banda sonora cria uma tensão entre presenças e ausências através da justaposição da voz sobre as imagens que justamente potencializa sua “presença ausente”. É como se a voz impregnasse essas imagens e se fundisse com elas, fazendo com que o corpo do personagem, embora invisível, esteja de fato lá. É, portanto, justamente pela inicial radical separação entre voz e imagem (enquanto registros independentes um do outro) que este corpo precisa se fazer mais presente, precisa se apropriar das imagens que inicialmente não são suas para criar seu mundo e ganhar vida, garantindo assim sua existência na narrativa que ali se constrói. Este é um corpo que, portanto, precisa sempre chamar atenção para si mesmo para não perder sua virtual aderência àquelas imagens das quais estaria inicialmente descolado, mas que deseja como suas. Veremos a seguir quais são as estratégias utilizadas nessa construção do corpo (invisível mas sensível) para este

² « *More recently, Jennifer Barker's The Tactile Eye (2008) has offered another thought provoking account of the film experience as a tactile interaction between film and viewer [...]* »

personagem através da articulação das duas referidas camadas – imagem de arquivo e voz *over*.

Ausências presentificadas

É na articulação entre presenças e ausências físicas, que se fazem em diversos níveis, que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se afirma em sua potência e complexidade. O fato de ser totalmente constituído de imagens de arquivo de uma viagem realizada anos antes pelos dois diretores confere a esta “camada documental” do filme (a camada imagética) uma quase autonomia em relação à narrativa ficcional que se constrói na articulação destas imagens com a voz do personagem. Esta relativa autonomia da camada imagética talvez advenha do tom ensaístico da obra, que mantém um flerte com o real a partir do qual o personagem ficcional irá surgir. O ensaísmo na relação sempre deslizante entre o real e o ficcional é o aspeto fundante do filme em questão. A ficção, aqui, surge a partir de uma relação direta que se cria com as imagens anteriormente captadas e, somente em seguida, “roteirizadas” numa montagem ficcional. São as imagens de arquivo documentais que sugerem o roteiro, e não o contrário, uma vez que essas imagens já existiam de antemão. Podemos dizer que há uma “autonomia” das imagens na medida em que elas se preservam em seu aspeto documental, independentes da camada ficcional da voz que se justapõe e se articula a elas, gerando a narrativa do filme. No entanto, por ser fruto direto de uma relação com as imagens, o protagonista Zé Renato está, de fato, colado a elas, não podendo existir sem as mesmas. Se o contrário é verdadeiro, ou seja, se Zé depende das imagens mas elas não dependem dele, esta autonomia é apenas relativa na medida em que, na articulação das duas camadas, elas (imagens) adquirem novos sentidos e o espectador não descredita da presença do personagem ali. Como nos diz Roberta Veiga:

[...] ao contrário, se a inscrição do personagem na cena tem sua força num texto que partiu antes das imagens, elas também ganham densidade na fenda literária que o filme abre, a partir do momento em que permite ao espectador como a um leitor conceder aos poucos um corpo ao personagem. Trata-se de um dispositivo do filme que instaura um espaço flexível de espectadorialidade, pois ao resgatar a potência imaginativa do cinema, lhe permite preencher aquela voz de carne, esvaziá-la e preenchê-la novamente. (2012: 38-39)

Nessa passagem de Veiga, percebemos também como a tensão criada pela ausência visual do corpo do personagem no filme gera uma afeição que demanda do espectador um engajamento específico, no sentido de preencher esta “lacuna” existente na imagem. Tal falta é amplamente explorada e compensada por esta voz que somos levados a “preencher de carne”. A voz de Zé Renato, personagem vivido por Irandhir Santos, evoca seu corpo que não vemos, mas que sentimos ali fortemente presente, em plena pulsação e vibração. Somos levados a projetar seu corpo como se fosse o nosso na tela, uma vez que assumimos o ponto de vista da primeira pessoa que narra o filme, nos registros subjetivos da dupla de diretores que o personagem (para muitos um alter-ego dos dois), em muitas passagens do filme, assume como registros seus em forma de diário de viagem.³ A relação triádica a que anteriormente nos referimos se estabelece aqui nessa

³ Embora em muitas passagens do filme os registros assumam o ponto de vista do personagem, não é sempre que isso ocorre. Há muitos momentos em que as imagens assumem também um tom onírico, ensaístico e poético que criam com a narração relações mais complexas do que o que seria apenas o ponto de vista objetivo/subjetivo do personagem.

tríplice camada de lugares de corpos que a câmera assume: a dos diretores que captaram as imagens, a do personagem que as assume como suas, e a do espectador que é levado a projetar um corpo (o seu?) na tela.

Viajo porque preciso: corpo pulsante em movimento

Deleuze, parafraseando Spinoza, se pergunta: “o que pode um corpo”? Ele dirá que a capacidade criativa de existência de um corpo está na habilidade de afeção que este apresenta. Habilidade tanto de afetar quanto de ser afetado, potência de ação, de multiplicar conexões. A opção pela retirada do corpo do protagonista em sua dimensão imagética, dando lugar a uma voz em primeira pessoa que, em compensação, se faz quase onipresente, chama a atenção para o corpo ausente no filme. Uma ausência que, mais do que negar o corpo, está constantemente multiplicando suas possibilidades: corpo que sente, corpo que cansa, corpo que dói. Se, ao mostrar e enquadrar no cinema, estamos também, simultaneamente, sempre deixando de mostrar alguma coisa, cortando com as bordas do quadro, “escondendo” o que fica de fora, o que na imagem falta, talvez nesse caso a operação inversa também seja verdadeira. Ou seja, talvez quando não mostramos tudo, o que falta pode se fazer presente de outras maneiras, abrindo brechas para a imaginação do espectador. Embora o corpo do narrador jamais seja revelado na imagem, talvez sintamos sua presença de forma mais enfática, como um efeito sinestésico da perda da visão, que aguça os outros sentidos do tato, do olfato e da audição. O narrador pertence ao universo sensível das imagens que se apresentam, seja na forma mais objetiva dos registros que teriam sido feitos por ele mesmo com sua câmera de pesquisa (Zé Renato é um geógrafo em uma missão de fazer registros da paisagem para seu trabalho), ou ainda, talvez, nas imagens que se apresentam como parte de seu imaginário, compondo seu universo onírico, seus desejos, seus medos (ele acaba de ser abandonado por sua mulher e sofre por amor). De certo modo, o corpo está presente e é sentido através da voz e da respiração, sempre muito próximas, como uma metonímia sonora que faz sentir o todo que simultaneamente está e não está lá. A fala do personagem, além de evocar a “presença ausente” de seu corpo na própria materialidade sonora da voz, que pressupõe esse corpo – boca, cordas vocais, pulmões que possibilitam sua existência - sempre se remete a um universo físico altamente sensorial e sensual, em que o desejo se faz bastante presente. Elena Del Rio, ao falar dos afetos do corpo como positividade, como potência criativa, ressalta também a dimensão positiva do desejo, que não se faz pela falta, pela negatividade, mas como pulsão positiva. O desejo como potência (*potentia*), e não como manifestação que parte de uma falta. Embora o filme seja marcado pela ausência visual do corpo do protagonista, a dimensão bastante produtiva de afetos dos corpos (que se dão nas relações entre o corpo no filme e a maneira como este mobiliza o corpo do espectador) que partem do desejo do personagem em sua narração merece atenção. Por vezes suas falas evocam mesmo seu próprio corpo: na “parada para mijar”, em que a câmera está dentro do carro parado na beira da estrada; ou na passagem em que fala sobre sua altura excessiva em relação aos recintos de determinado hotel, que o forçam a abaixar-se; ao falar que sente fome; ou revelando seu desejo ao comprar camisinhas e ir ao encontro de mulheres; ou ainda quando tem sede: “poeira na garganta, preciso de água”.

Essa sensorialidade física ligada ao corpo também é evocada em suas falas mais técnicas e detalhadas sobre a geografia da região que está mapeando para a futura transposição do rio: a cor das rochas, o tamanho uniforme das fendas, o tipo de solo que a região apresenta. A geografia também se apresenta como uma espécie de corpo. Um

“corpo sem órgãos”, talvez, que se “des-organ-iza”, como propõe Deleuze, possibilitando novas redes de conexões, processos constantes de desterritorialização e novas configurações territorializantes (Deleuze, Guattari, 1996: 22). Uma viagem sem rumo certo pela estrada, um viajante errante que sai de seu território conhecido em busca de novas possibilidades de assentamento, re-arranjos, novos esquadrinhamentos. A ideia da desterritorialização se faz presente também, mais literalmente, na violência dos desalojamentos forçosos que permeiam a geografia percorrida por Zé Renato, uma vez que sua viagem representa justamente este mapeamento de quais regiões serão inundadas pela transposição do rio. Na sequência final ele chega a um pequeno vilarejo abandonado, cuja população já foi removida para essa finalidade. Sabemos que, breve, a paisagem que vemos estará submersa e o vilarejo não mais existirá. Implícita nesse mapeamento das regiões percorridas pelo personagem está a ideia das águas dos rios que varrem as terras e levam a novas configurações espaciais nos mapas: imagens, sensações e movimentos cuja vibração não cessa de nos impactar enquanto terceira parte no triângulo que formamos como espectadores deste filme.

O mapeamento regional que Zé Renato conduz nos primeiros momentos do filme (movimento planejado, ordenado, que vai aos poucos se desorganizando com o passar do tempo) traz de fato também a dimensão humana trágica das remoções

(deslocamentos físicos de casas, corpos e vidas) – novamente a tensão entre a presença e uma sempre eminente possibilidade de ausência dos corpos, das casas e da paisagem que nos é apresentada. Uma passagem simples do filme sintetiza esta operação, que faz com que ausência e presença pertençam a uma mesma dinâmica: em determinado momento o personagem faz contato com os moradores da região e nos apresenta a imagem de Seu Nino e Dona Perpétua, um casal de idosos que serão os primeiros a serem desapropriados de suas terras. « *Nunca dormiram uma noite separados* », nos diz a narração. Seu Nino sai de quadro por um instante “para desligar o rádio” e, logo em seguida, retorna. A voz do narrador nos revela: “pedi que voltasse, pois não queria filmá-los separados”. Há no filme uma estética dos corpos juntos e separados, ausentes e presentes, em constante movimento de partida e de retorno, que reproduzem o próprio movimento de deslocamento e distanciamento que se faz no gesto primordial do filme que o próprio título sintetiza: « *viajar porque é preciso (esquecer), e (não) voltar por (ainda) amar* ».

Vazio, solidão, tesão, fome. A fala de José Renato, aliada aos registros imagéticos que exploram a saturação de cores e texturas, é altamente sensorial e sensual, solicitando o engajamento sensorial também do espectador que, diante delas, se vê imerso. Afinal, a voz, como os corpos, também é performativa (produtiva, como os atos de fala) e performática, como se faz sentir na cena de Seu Severino Grilo, “sapateiro faz 35 anos”, ao exibir sua performance singular cantando de modo enfático o *Último desejo*, canção de Noel Rosa – uma despedida do amor que “morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar, sem violão”.

A ausência do corpo do protagonista/narrador na imagem do filme parece potencializar a presença e a performance dos corpos que de fato aparecem visualmente em cena. A sensualidade performática dos corpos está presente em cenas como a dança no forró ao vivo com as palavras “Solidão NN” escritas na parede ao fundo, por detrás da banda que toca. Também ali a ausência é evocada naquelas palavras, assim como nas letras típicas das músicas sertanejo-românticas que compõem a trilha do filme, sempre tematizando dramaticamente e com os devidos excessos os desencontros amorosos. Os corpos que figuram nas imagens são antes “corpos em situação” do que subjetividades bem delineadas. Gestos, movimentos, expressividades corporais, mais do que ações que representem características psicológicas dos personagens, como veremos mais adiante.

É assim que a figura humana transita por este filme. Corpos que oscilam entre o repouso e o movimento. Uma atenção aos pequenos gestos geralmente despercebidos do cotidiano. A senhora que apara com tesoura as rosas com gotas de orvalho artificiais; a performance dos corpos no circo; o casal do circo que dentro de instantes irá se separar, já que ele “viaja porque precisa”; pessoas à toa nos bares na beira da estrada; a prostituta que faz uma performance para a câmera no motel; pessoas numa romaria, outras em comboios. As pernas entrelaçadas no sofá na imagem *still* na casa de uma família. Homens deitados em redes no acampamento de beira de estrada: “nada é eterno, nem um acampamento de beira de estrada, nem as falhas geológicas, nem o amor”, nos diz o narrador. Tudo que esses registros (já passados, tanto no presente do filme quanto no presente do espectador) nos revelam possivelmente ali não mais se encontra no mesmo instante em que vemos, sabemos bem.

Mas, além de nos corpos em si, a sensualidade corpórea é também evocada e sentida constantemente nas falas com tendência sempre a um tom erótico do personagem que sofre pela ausência da pessoa amada – sua “galega”. É o próprio personagem que está constantemente a sentir e procurar preencher uma lacuna – essa ausência de alguém. E, como vimos, é esse mesmo gesto que é solicitado pelo filme ao espectador. Parece ser esse o movimento que permeia toda a narrativa, sempre a sugerir a presença de algo que não está dado de maneira explícita na imagem. Mesmo na ausência de corpos, há algo que na imagem quase sempre nos remete a eles, como é evidente no plano do colchão com estampa de chita que seca ao sol. O narrador nos lembra: está ali para secar as manchas de uma noite de amor. As flores da estampa de chita são “molhadas como uma periquita suada, abertinha, com fome (eita!)”. Em seguida, partimos para a fábrica de colchões com estampa de chita. Assim como essa última fala, tudo é erotizado pelo narrador nessa sequência. O homem que lá se encontra, Evandro, que trabalha com o pai, « *exala testosterona, tem cara de nunca ter brochado* » e recheia o tecido de chita com junco de modo que seus gestos “parecem uma foda”. As falas do narrador, que se desloca cada vez mais de seu lugar de pesquisador com cronograma de trabalho rígido a cumprir (tal como se apresenta no início do filme), para se desorganizar no lugar daquele que está cada vez mais em puro devir, colocam ênfase, de modo crescente na narrativa, na sensualidade e no sensorial. Evocam e provocam as sensações do corpo, sublinhando o sensível, as presenças físicas e as materialidades constantemente, seja dos territórios e das paisagens, seja dos corpos que nela se encontram, seja ainda na evocação dos corpos ausentes. Há uma constante provocação dos sentidos no dito e no não dito, no que se revela e naquilo que se oculta no que constitui essa verdadeira narrativa sensorial.

Corpos em situação, subjetividades dessubjetivadas

Além dos diversos elementos já mencionados que fazem da ausência um elemento central para o filme, podemos pensar ainda em outras camadas que se justapõem e trazem complexidade para sua tessitura. A narrativa se constrói numa combinação de registros, em sua maioria, documentais – registros do “real” – com uma camada ficcional dada pela narração do personagem. Com a camada ficcional temos o verbo, a palavra que entra em relação com o mundo que nos é revelado. A camada documental, no entanto, é bastante opaca e silenciosa, com um « *investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano* » e uma « *ênfase na temporalidade da experiência de pessoas e localidades, mesmo quando tratadas de modo fragmentário pela enunciação* » (Mesquita, 2010: 199). Um interesse pela superfície imediata do cotidiano que vai de encontro a uma certa tendência no documentário brasileiro recente identificado pela autora ao analisar dois

filmes brasileiros⁴, e que se aplica também a esta camada documental das imagens de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*:

[...] *busca-se a imagem distintiva e valorosa possibilitada pela observação paciente e pela mediação do dispositivo audiovisual, salvando do acaso e do fluxo ininterrupto do tempo pequenos acontecimentos estéticos. Mais do que o assunto interessam os objetos, e mais do que eles, poderíamos dizer, interessa o olhar que mira, ou a maneira de mirá-los.* (Mesquita, *op. cit.*: 201)

Na perspectiva da autora, esse interesse estético por um modo de olhar o mundo, mais do que por um assunto específico, faz os filmes apenas “roçarem subjetividades”, sem, no entanto, buscar delinear-las. As subjetividades aqui se situariam no meio do caminho entre o singular e o exemplar, ou talvez em um lugar completamente distinto dessas abordagens mais recorrentes do sujeito no cinema documentário. Antes “corpos em situação” do que um interesse por subjetividades e singularidades. Identificamos aqui uma certa rarefação das subjetividades, um investimento estético em corpos “dessubjetivados”, desinvestidos de subjetividade. Como argumenta Elena Del Rio: « *o enfraquecimento das subjetividades é invariavelmente acompanhado de uma simultânea intensificação de forças e capacidades corpóreas.* » (Del Rio, *op. cit.*: 6-7, tradução nossa)⁵. Os corpos investidos desse interesse estético que mencionamos talvez passem, de certo modo, a se equivaler, em importância, aos outros elementos enquadrados pela câmera: paisagens, objetos, figurinos, texturas, cores. Sua potência é presencial, física, estética. A autora menciona também a « *capacidade das superfícies corpóreas de nos levar a pensar o impensável* » (Del Rio, *op. cit.*: 7, tradução nossa).⁶ Por outro lado, « *o corpo tem também seus próprios modos, suas próprias razões, ele pensa sem pensar* ». (Del Rio, *op. cit.*: 6, tradução nossa)⁷. Talvez a colocação do mesmo nesse lugar sensível-performático nos filmes que Mesquita comenta e em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* produza em nós, espectadores, efeitos insuspeitados, que sentimos e compreendemos de um modo indizível, através de uma linguagem complexa e própria do corpo, que se distancia de uma lógica binária entre razão e emoção, corpo e mente.

Imagens de arquivo, filme-carta, memória

Além da dimensão do corpo do personagem, a questão da ausência perpassa também o próprio material de arquivo, na memória evocada pelas imagens utilizadas como matéria-prima para o filme. A utilização dessas imagens faz com que este seja, na própria estética adotada, um filme de “ausências presentificadas”, que, de alguma forma, falam de uma memória. Memória, em primeiro lugar, dos diretores que ali estiveram e realizaram tais registros. Mas, como coloca Veiga, a relação da memória contida nas imagens que dão lugar ao personagem (que está “colado” a elas) não diz respeito somente ao momento da viagem em que as imagens foram feitas:

Zé não é simplesmente uma criação imaginária da dupla (de diretores), baseada na experiência de vida deles, mas uma criação baseada numa experiência específica de

⁴ São eles *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006) e *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007).

⁵ « *The weakening of subjectivity is invariably attended by a simultaneous intensification of bodily forces and capacities.* »

⁶ « (...) *capacity of bodily surfaces to make us think of the unthought.* »

⁷ « (...) *the flesh possesses its own intelligence or logic (...), the body thinks without thinking.* »

*filmagem, nos olhares e emoções que conformaram aquelas cenas do nordeste. Não apenas as emoções daquele momento da filmagem, mas outras geradas pelas cenas quando revistas pelos próprios diretores, das imagens como arquivos daquele tempo. Enfim, Zé é filho de uma terceira camada de relação dos diretores com aquele lugar. (Veiga, *ibid.*)*

Podemos pensar, portanto, em diversas camadas de memória que as imagens de arquivo utilizadas no filme evocam. Além da memória dos diretores, que se atualiza no presente da criação do filme e na narração do personagem, as imagens, enquanto arquivos, constituem em si memórias de eventos e pessoas passadas, que ali estiveram. Articuladas com a camada ficcional da narração, estas imagens – arquivos de um diário de viagem dos diretores, agora assumidas como imagens pertencentes ao universo da viagem do personagem – se torna duplamente um arquivo: da memória dos diretores articulada com as memórias do personagem por eles criado a partir dessas imagens e memórias. Com isso, essas imagens adquirem, no filme, uma espécie de fantasmagoria, corroborada principalmente por sabermos desde o início se tratar, na ficção, de um estudo para a transposição de um rio na região. Tal informação (que pode ser um dado da ficção mas também um dado da realidade daqueles registros do sertão) adiciona uma gravidade a tudo que está ali: tudo que vemos é passado, já não existiria mais, encontra-se potencialmente submerso pelas águas do rio que, no momento presente em que assistimos ao filme, supostamente já teria sido transposto para aquela região.

Mas não só nas imagens se faz presente a questão da memória. Ela permeia grande parte da camada sonora da narração de Zé e é também o aspeto que norteia a sua viagem: a vontade de esquecimento. “O que me deixa mais feliz na viagem são as lembranças que tenho de ti. Não, é mentira. O que me deixa mais triste na viagem são as lembranças que tenho de ti. A viagem é para esquecer, mas só faz lembrar”, diz ele.

Há ainda uma outra característica chave que me leva a pensar neste como um filme de ausências: o fato de tratar-se também de um filme-carta, narrado em primeira pessoa na voz do protagonista solitário. Ao dirigir-se ao outro que ali não se encontra, o filme carta já é por si um tensionamento entre ausências e presenças, distâncias e proximidades. O gesto de escrever uma carta (com o filme, uma escritura feita de imagens e sons) já parte do pressuposto de que há uma distância física, uma ausência. Há um destinatário que está ausente, e uma tentativa de relação com o outro. No caso do filme, este *outro* é variável. Oscila entre a mulher amada, a equipe de trabalho a quem o relatório da viagem se destina (este gradativamente abandonado ao longo do filme), e ele mesmo, o narrador, que parte na viagem numa tentativa de esquecer o amor perdido e reencontrar-se. O filme-carta traz no cerne a questão das ausências e das distâncias que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tão bem explora em seus tensionamentos. Não se trata apenas de tematizar essas ausências e distâncias, mas de torna-las partes constitutivas do processo fílmico. Por se dirigir a um ou mais destinatários específicos, o filme-carta torna ainda mais complexo o lugar do espectador neste filme, como nos diz Cezar Migliorin:

Os filmes-carta, talvez, forcem um lugar complexo para o espectador. Entre ser e não ser o destinatário, entre poder e não poder compartilhar aquele gesto subjetivo. (...) Com os meios do cinema, os filmes-carta não são apenas sobre deslocamentos e partidas, ou sobre distâncias físicas, mas filmes-deslocamentos ou filmes-partidas, filmes-cartas que apontam para distâncias que só são possíveis porque o filme existe. Mais do que um filme em que está presente um ponto de vista explícito do sujeito, trata-se de um sujeito em que o processo de produção da imagem, suas dificuldades

e desafios – montagem, organização do tempo e do espaço, narrações, etc. – fazem parte de uma reflexão e construção sobre si. (2013: 12)

Viajo porque preciso, volto porque te amo é, pois, esteticamente marcado por ausências em diversas camadas: na escolha por constituir-se como filme-carta, evocando ausências, produzindo distâncias e deslocamentos constantemente. É assim marcado também, como vimos, em sua dupla constituição por imagens de arquivo que evocam a memória - imagens de arquivo reais que, incorporadas ao filme, passam a ser, em muitas passagens, imagens de arquivo que teriam sido produzidas pelo próprio personagem. Finalmente, pela ausência visual do corpo fortemente presentificado pela voz cujo texto, aliado à sensorialidade das imagens, convida o espectador a projetar-se na tela e literalmente “imaginar” – criar a imagem que falta - e vivenciar aquilo que simultaneamente está e não está lá.

“Como se eu estivesse lá”

A sequência final do filme parece sintetizar essa complexa operação que permeia toda a narrativa na paradoxal maneira como ausências e presenças se articulam e se interpelam. O personagem, que no percurso da viagem passa por uma transformação, está, ao final da narrativa, completamente entregue à vivência da viagem, aberto aos encontros e interessado nas histórias de vida daqueles que cruzam seu caminho. Imerso na geografia local como parte da paisagem, a aderência do personagem às imagens parece ganhar mais força, mais vínculo e adesão, ao longo de seu percurso e de sua entrega aos caminhos imprevistos que a viagem foi seguindo quando Zé decide abandonar seu roteiro original e perde o rumo. O percurso o leva até a primeira cidade a ser inundada pelas águas do canal: Piranhas. “Cidade abandonada, ponto inicial da transposição das águas, setenta por cento dos habitantes já foram removidos”, ouvimos. Cidade fantasma, de bancos, praças e igrejas vazias a sussurrar a memória daqueles que não estão mais lá. Ao subir a escadaria de uma colina, em que a câmera subjetiva revela por vezes a sombra do corpo de quem filma nos degraus da escada debaixo do forte sol – ele enfim aparece, embora que ainda de maneira indireta, como sombra, na imagem – Zé fala da paralisia que o havia dominado quando foi abandonado por sua “galega”. Numa sintonia entre as duas camadas da narrativa – o espaço subjetivo de quem fala e o espaço exterior das imagens - o abandono da cidade sublinha o abandono do personagem. A paralisia evoca o estado de um corpo sem potência, imobilizado, que ao longo da trajetória, através do movimento da viagem, vai novamente se potencializando na ação, ganhando vida, estabelecendo novas conexões, incrementando suas capacidades (receptivas e ativas) de afeção. “Foi por isso que fiz essa viagem, pra me mover, pra caminhar, voltar a comer a sanduíche de filé, voltar a andar de moto, voltar a ver o Fortaleza ganhar, voltar a ir à praia no domingo”, Zé nos diz. Novamente a fala do personagem afirma a existência de seu corpo ao enumerar diversas ações físicas que o envolvem: se mover, comer, andar de moto, ir à praia. Ao chegar no topo do morro, revelando lá em baixo o rio de onde partirá o canal assolador, o personagem completa:

“Pra voltar a viver. (pausa). *Minha vontade agora é mergulhar para a vida, um mergulho cheio de coragem, a mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos. (pausa) Eu não estou em Acapulco, mas é como se estivesse*”. Após estas palavras finais, corte para as imagens dos homens de Acapulco saltando para a vida do alto dos rochedos. Potência máxima de vida revelada nesses corpos que voam e que substituem o corpo ausente do personagem na imagem que vemos, “como se ele estivesse lá”.

Essa frase que conclui da narração do personagem e encerra o filme, “como se eu estivesse lá”, sintetiza bem o procedimento do filme na criação da narrativa através da articulação de suas duas camadas (imagens/sons de arquivo e a camada ficcional da voz do personagem), fazendo com que o personagem ganhe corpo e existência nas imagens que lhe deram origem (sua existência se deve à pré-existência desses registros), embora lá não estivesse originalmente. A tensão entre ausências que presentificam e presenças que falam de ausências é explicitada nesta fala, ao mesmo tempo em a montagem das imagens seguintes concede ao personagem, ainda que provisoriamente e de empréstimo, seu tão almejado corpo visível. Na dança de “corpos emprestados” que se projetam uns nos outros e se conectam (o corpo do personagem que se projeta nos corpos dos mergulhadores de Acapulco), nós, espectadores do filme, sentados em nossas poltronas, somos convocados a acompanhá-los nesse voo. De certa maneira, é como se também estivéssemos lá.

Bibliografia de referência

- Del Río, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1996). *Mil Platôs*. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Editora 34, Vol. 2 de *Capitalismo e Esquizofrenia*. 2 vols. Trad. de *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Guimarães, C.; Lima, C. e Guimarães, V. (2013). Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A falta que me faz*. *Revista E-compós*, 16 (1), 1-15, disponível em: <http://www.mariliarochoa.com/wp-content/uploads/2009/10/880-42111-PB.pdf> (última visita 01 maio 2018).
- Martel, L. (2013). “Oficina sobre som e narrativa”. Munhoz, Marcelo e Urban, Rafael (dir.). *Conversas sobre uma Ficção Viva*. Curitiba, Imagens da Terra, 143-145.
- Mesquita, C. (2010). “A superfície do cotidiano: uma aproximação entre *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*”. Migliorin, Cezar (dir.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 199-215.
- Migliorin, C. (2013). “Quase-carta para filmes-carta”. Mércia, Rúbia (dir.). *Filmes Carta: por uma estética do encontro*. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 11-12.
- Veiga, R. (2012) Lampejos da aura em *Viajo porque preciso volto porque te amo* e a “metáfora do documentário”. *Revista Devires*, 9(1), 30-49, disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/209> (última visita 01 maio 2018).

Filmografia:

- Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, dir. (Gullane, 2009) [dvd]
- A falta que me faz*, Marília Rocha, dir. (Teia, 2009) [dvd]