

**ELOGIO À DESARMONIA: CRIAÇÃO E MANIPULAÇÃO DE IMAGENS DE ARQUIVO NO FILME VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO**

**Jamer G. Mello<sup>1</sup>**  
jamerello@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise do filme “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo”, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (Brasil, 2009), a partir do conceito de potências do falso, de Gilles Deleuze, e das contribuições de autores como Philippe Dubois, André Parente e Arlindo Machado para pensar a manipulação de imagens de arquivo e a imagem em suas diversas materialidades. A criação de uma trama ficcional para imagens originalmente documentais e captadas nos mais diversos formatos e suportes coloca em xeque questões caras aos estudos em cinema, como representação e realismo. O interesse é pensar a fluidez entre os diferentes tipos de fragmentos de imagens utilizados no filme, e como eles são gerenciados, para afetar de forma bastante específica a percepção sensorial e a crença do fruidor.

**Palavras chave:** Cinema. Imagens de arquivo. Potências do falso. Materialidade da imagem.

**Abstract:** This paper presents an analysis of the film “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo”, by Karim Aïnouz and Marcelo Gomes (Brazil, 2009), as from the concept of powers of the false, by Gilles Deleuze, and the contributions of authors such as Philippe Dubois, André Parente and Arlindo Machado to reason found footage manipulation and images diverse materialities. The creation of a fictional plot for originally documentary images captured in many different image formats and media, discusses costly affairs to cinema studies, such as representation and realism. The interest is to think the fluidity between the different types of images fragments used in film composition, and how they are managed, to affect appreciators sensory perception and belief in a very specific manner.

**Keywords:** Cinema. Found footage. Powers of the false. Materiality of image.

Pensar o cinema contemporâneo como um híbrido de imagens que se combinam em narrativas experimentais – ou novos formatos de narrativas filmicas por meio de estruturas temporais lineares ou não lineares – tem ganhado importância crescente nos estudos de cinema. Desta forma, diversos autores têm chamado a atenção para o potencial da constituição da imagem em movimento, de seu processamento, numa dimensão capaz de refletir sobre a hibridação das imagens no campo da arte e dos produtos audiovisuais na atualidade. É o caso de André Parente, quando afirma que “assistimos claramente ao processo de transformação da teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (2009, p. 23).

Afirma-se, portanto, um interesse em analisar as imagens não como representação ou impressão da realidade, mas antes na possibilidade de pensar as mais variadas manifestações

sensíveis evocadas pelas imagens, ou seja, suas intensidades. A partir de uma análise do filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), este estudo busca verificar de que forma as potências do falso, conceito de base nietzschiana desenvolvido por Gilles Deleuze em sua obra *Cinema 2: a imagem-tempo*, se manifestam no cinema, mais especificamente na constituição das imagens e na narrativa do filme em questão.

*Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* teve origem na curiosidade dos diretores pela região do sertão nordestino e é composto por imagens produzidas em diversos suportes e formatos (35mm, 16mm, Super-8, câmera digital, máquina fotográfica). As imagens foram captadas em 1999, quando os dois diretores recolhiam ideias para um documentário em curta-metragem chamado *Sertão Acrílico Azul Piscina*, e também em 2009, quando voltaram à região para complementar a captação do material que comporia o longa-metragem.

Ao criar uma trama ficcional para imagens já filmadas (no lugar de criar uma trama e depois filmar), a investida de Karim Aïnouz (*O Céu de Suely, Madame Satã*) e Marcelo Gomes (*Cinema, Aspirinas e Urubus*) num processo de criação cinematográfica às avessas dá outro sentido às imagens que se originaram da fascinação por uma região desolada do nordeste brasileiro.

O filme é um monólogo em que um personagem – o geólogo José Renato, interpretado por Irandhir Santos – realiza uma viagem de campo a trabalho, durante a qual terá que atravessar uma região semidesértica por ele desconhecida, com o objetivo de avaliar o percurso de um canal que será construído em função do desvio das águas de um rio. Muitas das famílias que habitam os locais por onde ele passa serão removidas, e o percurso solitário e melancólico de José Renato por entre estes lugares confere ao filme uma sensação de abandono, de vazio e de isolamento. O personagem narra em *off*, aos poucos, detalhes de sua vida e seu estado emocional, enunciando o mote principal da trama: o fim de seu relacionamento amoroso. No decorrer do filme, a fala do José Renato traz à tona de forma recorrente alguns temas, como solidão, abandono, perda, tristeza e superação, numa nítida sensação de desamparo, de saudade incessante da ex-mulher e uma vontade enorme de voltar pra casa.

*Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* parte de imagens de arquivo que possuem uma natureza essencialmente documental, mas acabam se tornando parte de outro contexto quando atreladas à narrativa ficcional do filme. As imagens passam a ser falsas em seu contexto original a

partir do momento em que se tornam verdadeiras quando recontextualizadas na história do personagem José Renato.

O uso de imagens de arquivo no cinema não é um expediente recente, embora venha se tornando cada vez mais um traço comum na cultura audiovisual contemporânea. Se é creditada à cineasta russa Esther Shub, já em 1927, a realização do primeiro filme baseado em imagens de arquivo, *A queda da dinastia Romanov* (montado a partir de imagens de cinejornais da época e de filmes da família Romanov), há outras experiências exitosas que costumam ser mais lembradas, como o clássico *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955), *Beginning* (Artavazd Peleshian, 1967), *Videogramas de uma Revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992), *História(s) do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), além de obras de Agnès Varda e Chris Marker, como *Elegia a Alexandre* (1993), homenagem em forma de vídeo-carta prestada por Marker ao cineasta Alexander Medvedkin, uma de suas referências assumidas<sup>2</sup>.

Na produção audiovisual contemporânea, sobretudo naquela mais autoral, a manipulação de imagens de arquivo tem aparecido de forma recorrente, usada com diferentes fins, principalmente em filmes autobiográficos ou ensaístico-reflexivos, como é o caso de obras como *Tarnation* (Johnatan Caouette, 2005) e, no âmbito brasileiro, *Nós que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1998), *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e o polêmico e provocador *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009)<sup>3</sup>.

No cinema contemporâneo os cineastas costumam se valer de material de arquivo em circunstâncias de recontextualização das imagens – um uso afastado daquele que é feito normalmente pelo documentário expositivo clássico, por exemplo, em que as imagens de arquivo servem como documento em sentido mais estrito. O arquivo tem aparecido em experiências audiovisuais recentes como parte de algo em construção, uma busca do próprio realizador da qual o espectador é convidado a participar e acaba se tornando cúmplice.

A manipulação de imagens de arquivo, dos mais variados formatos e procedências, é prática bastante comum em diversas formas de expressão artística, sobretudo a videoarte, as artes visuais e a vídeo instalação. Um exemplo recente são as exposições “O Que Pode a Expiração” e “Expiração 02”, do artista mineiro Pablo Lobato, que estiveram em cartaz em maio de 2010 no museu Inimá de Paula, em Belo Horizonte, e em abril de 2011 no Atelier Subterrânea, em Porto Alegre, respectivamente. São videoinstalações compostas por monitores ligados a uma máquina que roda ininterruptamente vídeos

produzidos a partir de imagens de arquivo nunca antes utilizadas, das quais não existem cópias e que nunca foram reproduzidas, entre restos de filmes, arquivos familiares, imagens de viagens, que fazem parte do acervo pessoal do artista, coletados ao longo de doze anos de trabalho com audiovisual. Quando acionada, na abertura de cada uma das exposições, a máquina determinou aleatoriamente o tempo de existência de cada vídeo por meio de um software desenvolvido especialmente para este projeto. Depois de determinado tempo, as imagens deixaram de existir. Segundo Lobato, o objetivo é gerar um corpo a corpo do público com as imagens, que depois de extintas passam a existir apenas na memória das pessoas, ou seja, a intenção não é simplesmente apagar as imagens, mas sim dar um novo estado a elas.

O uso de material de arquivo assume, assim, uma posição desterritorializada em relação à arte e à criação, e a montagem lida sobretudo com memória (e talvez daí derive o caráter altamente autoral e personalístico das obras mencionadas). Georges Didi-Huberman, no livro *Images malgré tout*, inteiramente dedicado à discussão do arquivo em sua relação com a montagem cinematográfica, a memória e a verdade, afirma que imagens de arquivo pouco dizem antes de serem inseridas num contexto de montagem. “[...] le montage intensifie l'image et rend à l'expérience visuelle une puissance que nos certitudes ou habitudes visibles ont pour effet de pacifier, de voiler” (2003, p. 170)<sup>4</sup>.

Consuelo Lins, pesquisadora que tem se dedicado ao estudo do arquivo e do documento na produção audiovisual contemporânea e compartilha do olhar de Didi-Huberman acerca do arquivo, questiona:

Mas o que é um arquivo? Um testemunho? Uma memória? Um ato de imaginação? Arquivo é um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, filmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado. [...] Ao evidenciarem marcas do tempo, as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente (2010, p. 91).

De certa forma estas características criam perspectivas que operam uma desestabilização do tempo, transformando-o em devir e assim elevando o falso à máxima potência, pois o devir, neste caso, é a potência do falso da vida, é a vontade de potência (DELEUZE, 1990a). Isto evidencia a importância que os cineastas conferem à composição orquestrada de fragmentos de imagens que manifestam o devir de um plano de pensamento.

Ao propor este filme como objeto de análise, o interesse não se localiza apenas no uso da linguagem cinematográfica. Trata-se de linguagem, de algum modo, uma vez que a matéria é o cinema, mas diz respeito antes a investigar o pensamento filosófico atrelado à natureza das imagens

empregadas em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. Em outras palavras, interessa para esta análise a relação entre pensamento e imagem manifestada no filme, que é ilustrativa das considerações de Deleuze acerca do cinema como *locus* de pensamento.

Mais do que utilizar a filosofia para problematizar o cinema, parte-se de pressupostos estéticos próprios do audiovisual, em especial do cinema, que operam uma intercessão com os conceitos filosóficos. Filiamo-nos à proposta de Jorge Vasconcellos, quando o autor se refere a uma “Filosofia ou *pensamento* do cinema” que se diferencia da utilização de categorias da fenomenologia numa investigação teórica que parte da filosofia e do cinema para problematizar questões de natureza estritamente filosóficas. Ou seja, interessa aqui a classificação geral das imagens e dos signos cinematográficos sistematizada por Deleuze, que viabiliza a produção de várias séries de conceitos internos à arte cinematográfica que partem de problemas de origem filosófica.

A análise de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* se afirma na relação da imagem com dois conceitos essenciais para o estudo das potências do falso no audiovisual: o movimento e o tempo. É também a relação entre a imagem e estes dois conceitos que forma o fio condutor da obra deleuziana sobre o cinema. Deleuze considera o cinema como uma forma de pensamento, confere aos grandes cineastas o caráter de pensadores, e elabora uma classificação das imagens cinematográficas, que seriam as imagens-movimento e as imagens-tempo, conforme explica Jorge Vasconcellos, um dos autores brasileiros que vem resgatando e relendo as contribuições de Deleuze para o estudo do cinema:

[...] para Deleuze, tanto a filosofia quanto a ciência e a arte, em especial o cinema, são expressões do pensamento; logo, o que importa fundamentalmente é a criação: artistas, cientistas ou filósofos são criadores. Os cineastas, os grandes cineastas, os autores cinematográficos, são criadores, inventores de imagens, que produziram basicamente sob dois registros por ele denominados de: registro das imagens orgânicas e registro das imagens inorgânicas. No primeiro, temos as imagens-movimento do cinema clássico; no segundo, encontramos as imagens-tempo do cinema moderno (2009, p. 3)<sup>5</sup>.

Raymond Bellour, por sua vez, tenta “explicar” os motivos que teriam levado Deleuze aos escritos sobre cinema. Segundo o autor,

[...] pode-se precisar a questão que induz *Cinema 1 e 2*, este livro único na invenção de um filósofo: por que o cinema, por que a tal ponto o cinema? Simplesmente para que a filosofia possa assim escrever, ela mesma, seu romance. É dizer novamente até que ponto o cinema foi ao mesmo tempo a arte do século e a arte da realidade, a única que permite à filosofia colocar-se também diretamente em relação com o “todo”, segundo uma perspectiva global continuamente invadida de fragmentações e

de rupturas [...], e por aí medir-se com o romance ou com o próprio romanesco que o cinema produziu para o século XX, como matéria e pensamento do século XXI (2005, p. 241).

Deleuze formula, a partir de referências diretas a Henri Bergson e Charles Sanders Peirce, as diferentes formas de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação (imagem-pulsão, se destacando na interseção da imagem-afecção e da imagem-ação) e também a distinção das variadas categorias de imagem-tempo: imagem-lembrança, imagem-sonho e imagem-cristal.

Em *Cinema 1: A imagem-movimento*, a busca de Deleuze é por delinear a gênese de um automovimento das imagens, mostrando as condições do nascimento e do desenvolvimento das imagens-movimento, imagens em que o tempo é subordinado pelo movimento. Trata-se, para o autor, do cinema clássico e de seus elementos representativos. Seriam as imagens de um cinema que se tornou narrativo segundo a lógica do esquema sensório-motor<sup>6</sup>, em que o movimento é responsável pelo curso cronológico do tempo. O cinema clássico seria então caracterizado pela ação, construindo uma unidade orgânica, uma conexão cronológica do tempo em que as imagens agem e reagem umas sobre as outras (DELEUZE, 1990b).

Já em *Cinema 2: A imagem-tempo*, ele discorre acerca do surgimento de situações óticas e sonoras puras e de uma imagem direta do tempo, separada do movimento, em que a percepção não depende mais inteiramente da ação e agora se relaciona diretamente com o pensamento, sem o intermédio do movimento. Eis uma nova imagem pensante que rompe com o esquema sensório-motor substituindo a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior. Trata-se, portanto, da substituição do cinema de ação por um cinema de vidência, possível apenas com a criação de situações óticas e sonoras puras (DELEUZE, 1990a).

Entendemos que a questão do tempo possui importância significativa no estudo do pensamento-cinema, segundo Deleuze, pois é no cinema que encontramos um tempo direto, puro, não especializado ou narrativizado. O cinema, portanto, é considerado um instrumento não somente do agenciamento de imagens pelo movimento, ação ou mesmo pela narração. Em outras palavras, existe um tempo do cinema, um tempo que é próprio do cinema, e só do cinema. É esta característica, própria do cinema em relação ao tempo, que possibilita a evidência das potências do falso.

Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, assim como em outras narrativas cinematográficas, principalmente no que Deleuze chama de descrições cristalinas (referentes ao

cinema moderno, à imagem-tempo), os acontecimentos não se processam no espaço e sim no tempo. Por isso o filme produz uma narrativa falsificante, ao subverter o caráter cronológico do tempo por meio de paradoxos, provocando uma disjunção entre as conexões do espaço.

A partir da contribuição de Deleuze para o estudo do cinema – particularmente das duas obras mencionadas –, buscamos investigar o problema da imagem do pensamento para delimitar as potências do falso no meio audiovisual. Para isso, é preciso tentar compreender de que forma, no filme proposto como objeto de análise, configuram-se os elementos diferenciais da imagem, ou as imagens diretas do tempo. Peter Pál Pelbart, discorrendo sobre o tempo, afirma que Deleuze

[...] referiu-se a um tempo liberado do movimento, não subordinado a seus encaixamentos, encaixes e eixos, um tempo 'fora dos gonzos', como dizia Hamlet, insubordinado, desembestado, selvagem. Se é verdade que Kant liberou o tempo do jugo do movimento ao postulá-lo como forma *a priori* da sensibilidade, para Deleuze tal tempo continuava ainda subordinado a uma instância extrínseca a ela, isto é, à lei da causalidade, que forçosamente lhe determinava uma direção (2009, p. 30).

É na esteira de Nietzsche e sua crítica à verdade que Deleuze encontra a potência das narrativas falsificantes, ao estabelecer um agenciamento entre a vontade de potência nietzschiana e o cinema, como mencionamos anteriormente. Segundo Deleuze, o cinema moderno é caracterizado pela arte da falsificação, é um cinema de falsários, de videntes (1990a). É na tentativa de subverter os princípios que regem nossa percepção cotidiana que se evidenciam as possibilidades de se pensar tais elementos falsificantes, apresentando outros modos potentes de ver por meio da ilusão da imagem em movimento.

Estabelecemos, portanto, um vínculo entre documento e ficção, fazendo da verdade, mais precisamente, um *efeito* da ilusão, condição necessária para que certa espécie de invenção possa operar como verdade. Em outras palavras, este *efeito* de ilusão não é tomado como oposto absoluto da verdade, mas aquilo que compreende o falso, a mentira e a ficção, no campo do sensível, possibilitando a emergência daquilo que pode, ou não, vir a ser tomado como verdade (FELDMAN, 2006/2007), reflexão que diz respeito diretamente às questões que emergem dos filmes indicados.

Em linhas gerais, podemos fazer uma breve aproximação às propostas de Arlindo Machado, ao discorrer sobre as formas expressivas da contemporaneidade no livro *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*:

A imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como um efeito de mediação. A imagem se oferece agora como um 'texto'



para ser decifrado ou 'lido' pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada (1997, p. 244).

Machado diz ainda, no texto *O Diálogo Entre o Cinema e o Vídeo*,

A iconografia atual tem relativizado bastante os aspectos 'indiciais' da imagem técnica, ou seja, o seu caráter de registro, os efeitos da impressão direta do 'real' sobre um suporte, isso que se conhece na semiótica peirceana como *secundidade*. Em contrapartida, ela agora se mostra também como intervenção gráfica, como iconografia em si (*primeiridade* na classificação peirceana) e como informação conceitual, expressão de um saber, efeito de conhecimento (*terceiridade*) (1994, p.127-128).

Uma ideia bastante particular do cinema, segundo Deleuze, é a possibilidade de operar uma disjunção entre o visual e o sonoro, entre o ver e o falar. Tal disjunção – quando se fala alguma coisa ao mesmo tempo em que se vê outra coisa e, o mais importante, quando aquilo que nos falamos está sob o que nos fazem ver – é a máxima potencialização do falso no cinema. É aí que o cinema opera com grande importância, na constituição de espaços-tempos que permitem a transformação dos elementos visuais e sonoros. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* traz em sua essência a disjunção entre os elementos visual e o sonoro, em seus elementos constitutivos e narrativos, ou seja, a palavra se ergue no ar enquanto o que vemos se afunda na terra (DELEUZE, 1987).

Portanto, é possível afirmar que o trabalho de sobreposição destes elementos (visuais e sonoros) possui uma delicadeza manual que confere uma unidade plástica ao filme. Realmente a manipulação da imagem e do som é o que justifica a emergência das potências do falso em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. De modo geral, o filme conta uma história extremamente íntima e pessoal, em primeira pessoa, um registro descritivo de um sofrimento individual e de uma região isolada e seus habitantes, sempre com caráter artesanal, feito à mão.

Um dos pontos importantes para pensar a relação deleuzeana entre pensamento e imagem, e principalmente a constituição das potências do falso como instância significativa em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, é o fato de que o filme não apresenta visualmente os personagens e não possui atores, apenas a narração do personagem principal. No cinema moderno da imagem-tempo, os personagens não são atrelados à ação, eles não reagem, eles enxergam. Por isso, segundo Deleuze, o cinema moderno é atrelado à vidência, enquanto o cinema clássico é atrelado à ação. Em resumo, as imagens em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* não se submetem ao esquema sensorio-motor, pois existe uma confusão, ou melhor, uma coalescência entre o que é ficcional e o que é documental.



Ao gerar este processo dinâmico de apresentação de uma narrativa por meio de imagens de arquivo, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes acabam por confundir o espectador em relação ao real e também produzem uma ilusão que ultrapassa o efeito (simulacro) do real. Expressam tanto a representação quanto a estrutura de uma trama, assumem a simulação como potência para produzir um efeito, para afirmar a divergência e o descentramento (DELEUZE, 2007). Os limites entre real e ficção são tensionados ao máximo, num movimento que leva ao extremo de passarmos a questionar se estes limites de fato importam, já que não se trata de avaliar o teor de verdade ou mentira das imagens que compõem o filme. Martine Joly se refere a um temor bastante atual a respeito da verdade ou falsidade das imagens, uma insegurança do espectador em relação à possibilidade de crer naquilo que vê. Segundo a autora,

Ao nos interrogarmos, pois, mais concretamente acerca da natureza desta verdade esperada, nos pareceu que não se estava à espera de um só tipo de verdade da imagem, mas de pelo menos três: a verdade como mesmo (duplo); a verdade como correspondência; a verdade como coerência. Cada tipo de verdade está unido a aspectos distintos da imagem: seu aspecto de vestígio, seu aspecto de testemunho e seu aspecto de gênero (JOLY, 2003, p. 130)<sup>7</sup>.

Trata-se de uma espécie de sedução que se articula numa relação de desligamento ou de estranhamento das coisas no tempo e no movimento. Segundo Brakhage (1983), possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa, portanto os objetos enganam nosso olhar e então pode-se afirmar que o filme faz com que os objetos privilegiem um desvio sedutor no olhar. Neste sentido, o longa-metragem evoca a “inquietante estranheza”, definida por Didi-Huberman como “um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha”. (2010, p. 227).

Interessou-nos, principalmente, investigar algo da *fluidéz* entre os diferentes tipos de fragmentos de imagens que foram utilizados para compor o longa. Estes “pedaços” de imagens colecionados previamente para um outro fim, quando reconectados e agenciados à narração e ao conjunto sonoro criado especialmente para o filme, instituem um espaço intenso que envolve a percepção e a crença do fruidor, enquanto receptor da obra. O filme apresenta uma variedade de imagens de arquivo produzidas com diversas texturas e cores, em diferentes formatos e suportes. Imagens gravadas em 35mm, 16mm, Super-8 e câmera digital dão um tom de plasticidade e beleza característico e específico ao filme, ora com registros dinâmicos com a câmera posicionada na janela

de um automóvel, ora em planos longos e fixos, muitas vezes utilizando-se de sobreposição de imagens e sombras ou *lens flares* (Figura 1).



Fig. 1 . Uma pequena amostra da proposta estético-sensorial de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*.

Tais características conferem à obra uma pictorialidade interessante, marcada muitas vezes por granulações referentes às diferentes bitolas. A presença marcante de uma paisagem monótona e desolada do sertão, assim como aspectos melancólicos das famílias que vivem naquela região, registram de forma peculiar uma certa *anatomia* da beleza, encontrada sutilmente em situações simples e muito comuns como caminhões, hotéis e postos de gasolina na beira de estradas. Um momento marcante do filme é o comentário de José Renato sobre uma pintura (Figura 2), que havia encontrado na parede de um posto de gasolina, com uma frase que lhe chamou a atenção (e que dá nome ao filme): “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo”<sup>8</sup>.



Fig. 2 . Parede do posto de gasolina e a inscrição que surpreendeu o narrador.

Outro elemento que toma força na narrativa do filme é o seu extrato sonoro (incluindo, além da música, os efeitos sonoros, os ruídos, a narração e os diálogos). A música brega confere um sentido especial ao filme, pois as canções e poesias de amor contidas na obra, em tom trágico, fazem parte da narrativa. Evidencia-se, portanto, que a articulação entre roteiro, narração e manipulação sonora é um fator que acentua o tom documental do filme que é ficcional, assim como a captação do som direto de algumas das cenas.

Um dos êxitos do filme fica por conta do processo de construção do roteiro e da narração. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes conseguem operar de forma fundamental estes aspectos essenciais que reforçam a crença na narrativa fílmica. Acredita-se que os personagens estiveram ali, que a viagem realmente existiu, e isto deve-se, em boa parte, à articulação entre o discurso do narrador e as imagens atreladas a ele, conferindo um caráter de verossimilhança que *a priori* não existiria.

Neste sentido, o princípio de realidade é alterado, já que as imagens, em sua essência, não foram produzidas para descrever aquela trama. Ou melhor, a ausência dos atores não elimina a existência de uma *mise-en-scène*, numa espécie de visibilidade do invisível. Com efeito, uma das

forças do filme é a invenção de novas possibilidades de ver o mundo por meio do desenvolvimento da narrativa cinematográfica, subvertendo-a ao máximo no encontro entre as situações óticas (imagens de arquivo) e as situações sonoras (trilha sonora, narração, ruídos e sons de diferentes origens e contextos).

Em alguns momentos o espectador se depara com pequenas sequências fotográficas que conferem realismo ao filme. Logo no início, algumas delas mostram aparatos técnicos utilizados no trabalho do geólogo, em outros momentos algumas fotos mostram os quartos de hotel onde José Renato se hospedou, e outra sequência mostra algumas das mulheres de programa com quem teve relações sexuais durante a viagem.

Um dos motivos pelos quais o filme levanta a questão da crença do espectador é o fato de conter em si imagens baseadas em situações documentais que compõem uma narrativa ficcional, organizados numa espécie de poesia audiovisual em meio a manipulações, colagens e sobreposições. Em outras palavras, os diretores brincam com o realismo e o registro do real, mas a obra se apresenta dotada de uma verossimilhança interna. Sobre este aspecto Arlindo Machado afirma que

[...] a câmera capta do 'real' apenas uma matéria-prima para o posterior trabalho de produção significante, razão por que se pode dizer que [...] o ato inaugural no universo do vídeo reside mais propriamente nos trabalhos de pós-produção. A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estarmos diante de um universo de imagens e não diante de uma realidade preexistente, efeito de opacidade significante a que muitos atribuem hoje um caráter apocalíptico, como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de 'desrealização' do mundo visível (1994, p. 127).

Esta mistura de diversos fragmentos de diferentes tipos de imagens gera um ritmo de desarmonia que possui grande importância para a obra. Esta característica confere ao filme um certo caráter metalinguístico, pois convoca uma experiência sensorial bastante específica, em que o espectador é quase que compelido a refletir sobre a questão da materialidade das imagens.

A constante fragmentação das imagens de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, esse aglomerado de fissuras e multiplicidades entre cinema, vídeo e fotografia, acaba se constituindo numa forma de pensar as imagens do mundo, mais do que pensar o mundo. As imagens se transformam em uma forma de olhar e de pensar a respeito das coisas. Neste caso, a utilização do vídeo reforça suas particularidades e especificidades exatamente na possibilidade de se tornar um estado entre várias outras coisas (arte e linguagem, por exemplo). O vídeo não seria mais uma possibilidade de narrar, mas antes um modo de pensar, um metadiscurso sobre o cinema (DUBOIS, 2004).

André Parente (2009), ao discorrer sobre a noção de dispositivo cinematográfico e sua contribuição para uma renovação da teoria do cinema, valoriza a ideia de um cinema que atravessa as fronteiras da representação, um cinema expandido sob suas novas modalidades. De fato, por intermédio do vídeo desempenhou-se a função de ligação entre o audiovisual e as artes plásticas, como afirma Parente, na esteira do conceito de "entre-imagem" – largamente explorado por Raymond Bellour. Para o autor "o cinema, na condição de imagem, de estética, mas sobretudo de dispositivo [...] faz parte da arte. Trata-se do que podemos chamar [...] de 'efeito cinema' na arte contemporânea". (2009, p. 38).

A estética do vídeo, em especial no cinema experimental, dá continuidade a "um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remontam às experiências não-narrativas ou não-figurativas de René Clair e Dziga Vertov no início do século, e às invenções do underground americano (Deren, Brakhage, Jacobs, etc.) posteriormente" (MACHADO, 1994, p. 129).

Portanto, a variedade instrumental presente em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* opera não apenas como produtora de imagens, mas também como geradora de afetos, dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores, segundo Phillippe Dubois (2004). O caráter imaterial do cinema e suas hibridizações com o vídeo e outros suportes tecnológicos possuem importância destacada no estudo das potências do falso e suas manifestações no cinema de um modo geral, evidenciando diferentes linguagens particulares (mas de nenhum modo excludentes entre si), que são tomadas como processos, como dispositivos, como sistemas de circulação da informação, em relação a seus aspectos visuais, estéticos e discursivos. O que afirma Deleuze, e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* parece corroborar, é que o cinema, em sua importância na composição de uma nova imagem do pensamento, ofereceria a este pensamento novos meios de expressão.

## Referências

- BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: SENAC, 2005. pp. 233-252
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. Tradução Ismail Xavier e João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. pp. 341-352
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990b.
- \_\_\_\_\_. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990a.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

- \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. 4ª Ed. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O ato de criação**. [1987]. Tradução de José Marcos Macedo, publicado na Folha de S. Paulo de 27/06/1999. Disponível em: [http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br). Acesso em: 21/09/2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª Ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O Ato Fotográfico**. 13ª Ed. Campinas: Papyrus, 2010,
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: O ensaísmo em *Santiago*, *Jogo de Cena* e *Pan-Cinema Permanente*. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaaios do Real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- \_\_\_\_\_. Reality show: um paradoxo nietzschiano. In: **Ciberlegenda**. ano 8, n.16, dez/jan, 2006/2007. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda>.
- JOLY, Martine. **La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- LINS, Consuelo; CURSINO, Adriana. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. In: **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010. pp. 87-99. Disponível em <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/462/384>.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto, FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, jun/2011. pp. 54-67. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/5597/4598>.
- MACHADO, Arlindo. O diálogo entre Cinema e Vídeo. In: **Revista da USP**. São Paulo, n. 19. 1994. pp. 123-135
- \_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- PARENTE, André. (Org.). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3ª Ed. Trad. Rogério Luz *et alii*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1999.
- \_\_\_\_\_. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. pp. 23-47
- \_\_\_\_\_. **Ensaaios sobre o cinema do simulacro**: cinema existencial, cinema estrutural, e cinema brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, Beatriz. (Org.). **Imagem Contemporânea: Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol. II. São Paulo: Hedra, 2009. pp. 29-42
- VASCONCELLOS, Jorge. **A experiência-cinema, ou ainda, como pensar filosoficamente o audiovisual?** [2009]. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1433>. Acesso em: 08/10/2010.



\_\_\_\_\_. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan/jun 2008. pp. 155-168

\_\_\_\_\_. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

## Filmografia

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Filme. Dir. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Rec Produtores Associados Ltda / Gullane Filmes. 2009.

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM–UFRGS) e mestre em Educação pela mesma Universidade (PPGEDU–UFRGS).

<sup>2</sup> Até mesmo Dziga Vertov, que não foi um realizador de filmes baseados em imagens de arquivo, tem seu nome associado à prática em função do teor vanguardista da sua produção e ao emprego da montagem baseada em sobreposições e justaposições – o efeito *assemblage* notório em “O Homem com uma Câmera” (1929) – que é comum a muitos filmes baseados em imagens de arquivo.

<sup>3</sup> Em *Pacific*, Marcelo Pedrosa se utiliza de um dispositivo interessante e particular, criando um longa-metragem a partir de imagens amadoras registradas por passageiros de um cruzeiro de Reveillon entre Recife e Fernando de Noronha. Por meio da montagem, o diretor confere novos sentidos às imagens que não foram realizadas originalmente para a realização de um filme, mas sim para servirem de registros pessoais. *Pacific* gerou uma interessante troca de mensagens entre Marcelo Pedrosa e o crítico e pesquisador Jean-Claude Bernardet, publicada no blog de Bernardet e mais recentemente na revista Teorema – Crítica de Cinema (nº 18, agosto de 2011). A correspondência entre cineasta e pesquisador levanta questões como ética documental, padrões estéticos, dispositivo e a transposição do privado ao público. O filme foi exibido na 29ª Bienal de São Paulo, na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes e em vários outros festivais, e foi premiado como melhor filme na 9ª Mostra do Filme Livre (RJ), no 4º Panorama Coisa de Cinema de Salvador (BA) e na sétima edição do CineEsquemaNovo – Festival de Cinema de Porto Alegre (RS).

<sup>4</sup> Num debate relevante acerca das imagens de arquivo do Holocausto e o seu uso em filmes, livros, exposições etc., Didi-Huberman se ocupa prioritariamente do âmbito da representação, e aproveita para rebater a polêmica em torno da sua obra provocada pelas críticas feitas por Claude Lanzmann, documentarista autor do filme *Shoah*. Para Lanzmann, o Holocausto é da ordem do inimaginável e do irrepresentável, e por isso qualquer busca por representá-lo visualmente não passa de fetichismo revisionista. Não é a perspectiva de outros cineastas, como Alain Resnais e Jean-Luc Godard, que não se furtaram de usar imagens explícitas e de certo modo até já banalizadas do Holocausto em suas obras

<sup>5</sup> A experiência-cinema, ou ainda, como pensar filosoficamente o audiovisual? [2009] Disponível em <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1433>>. Acesso em: 19/11/2010.

<sup>6</sup> No cinema clássico o movimento concebe um encadeamento natural entre as imagens dentro de uma lógica de montagem de planos análoga à das percepções e das ações humanas (esquema sensorio-motor).

<sup>7</sup> Tradução nossa.

<sup>8</sup> Sob o risco de superinterpretar a obra, é possível trazer uma inferência, uma suposição: seria este um momento “verdadeiro” do filme? Talvez os realizadores tenham transferido ao personagem e inserido no filme a sua própria surpresa e encantamento ao se deparar com esta frase.