



Viajo porque preciso, volto porque te amo. Fonte: <http://images.google.com>

A aplicação do “eu-câmera” em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Por Mateus Neiss¹

Discente do curso de Cinema e Audiovisual - UFPel

Resumo: O artigo versa sobre a possibilidade de uma câmera-sujeito ou câmera-corpo a partir do longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. O filme é observado, brevemente, através do cruzamento entre Jacques Aumont (1993) e Phillippe Dubois (2004).

Palavras-chave: ficção, dispositivo, filme-ensaio

Abstract: *The article reflects on the possibility of a subject-camera or camera-body as presented on the film *Viajo porque preciso, volto Porque te amo*. The feature is briefly observed taking a cross between Jacques Aumont (1993) and Phillippe Dubois (2004) as a starting point.*

Keywords: *fiction, device, movie-essay*

Existe uma tendência no cinema nacional independente de um hibridismo narrativo entre ficção e documentário. Este fenômeno se dá de inúmeras formas, desde a exposição de personas reais em meio a situações fictícias (caso de *Nova Dubai*, de Gustavo Vinagre, 2014 e *Branco sai, preto fica* de Adirley Queirós, 2014), ou a inserção da linguagem documental em momentos de redução da *mise-en-scène* (*Ventos de agosto*, Gabriel Mascaro, 2014) e até mesmo a apropriação de imagens de arquivos para compor narrativas ocasionais em nome do surgimento de um novo universo. É justamente nessa terceira vertente que se faz presente o filme dirigido por Karim Aïnouz (*Praia do futuro*, 2014) e Marcelo Gomes (*O homem das multidões*, 2013).

O projeto inicial de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) acabou sendo modificado – a princípio sendo um curta-metragem

¹ neiss.mateus@gmail.com

documental sobre o sertão nordestino, chamado *Sertão acrílico azul piscina* – e as imagens que até então haviam sido gravadas foram remanejadas para o surgimento do longa (*road movie* que tem por volta de uma hora e quinze minutos) explorando, além do hibridismo já comentado, uma aproximação com o universo da *vídeo-arte*, semelhante a trabalhos nacionais como *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004) onde o manipulador da câmera se impõe como construtor da narrativa sem obrigatoriamente se apresentar diante dela. Em *Rua de mão dupla*, os personagens estabelecem uma relação genuína de pertencimento à imagem através da manipulação direta e inúmeras inserções próprias em frente ao dispositivo, de forma íntima e solitária. Em *Viajo porque preciso...* o que acontece é a sobreposição sonora de uma voz-over – interpretada por Irandhir Santos – enquanto as imagens de arquivos são apresentadas e associadas ao que é dito. Ambos os filmes mesmo tratando-se de gêneros diferentes, um é documental e o outro ficção, compartilham da mesma sintonia artística ao propor a imagem como experiência sensitiva ou, como alguns teóricos preferem chamar: o “eu-câmera/câmera-experiência”. Este artigo visa analisar as aplicações empíricas destes artifícios narrativos e estéticos presentes no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

EMPREGANDO O “EU-CÂMERA-EXPERIÊNCIA”

O “eu-câmera/câmera-experiência” consiste na participação imediata do dispositivo dentro do filme; o espectador percebe a manipulação da imagem, mas ainda assim compreende a extensão do universo apresentado partilhando da oportunidade de submersão, assim como depreende o dispositivo em si como portador de uma atmosfera além da cinematográfica. Cezar Migliorin discorre sobre através de um artigo no livro “Estudos de cinema SOCINE VII” (2006), denominado “Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda”:

Este realizador-câmera ou a esta câmera-experiência não é mais o que faz a imagem - não só - mas o que impetra um movimento às coisas o que intensifica um movimento do realizador. A câmera age, cria, não há dúvidas, mas o que é documentado/filmado é a experiência de tê-la

junto ao corpo, de perceber o mundo com essa medição, de perceber o próprio sujeito que filma como um entre-objetos, que ora se aproxima de si reflexivamente, ora se distancia e entrega ao outro a fala. (...) A câmera não é uma forma de intervenção e ação sobre o mundo apenas, ela é a própria forma de estar no mundo: esteja a câmera ligada ou não. A câmera-experiência, câmera-processo, não interrompe sua ação, não produz planos, mas processos e fluxos. (MIGLIORIN, 2005 p. 259, online).

Cezar Migliorin articula sobre a mediação do dispositivo como uma forma de estar no mundo, uma influência direta do diretor na representatividade do agora, do presente. A câmera não capta apenas imagens, mas também fluxos de pensamentos pertencentes ao diretor/personagem.

No filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes é proporcionado um enquadramento centrípeto, onde o olhar é direcionado para o interior da tela, com isso acompanhamos o *road movie* do protagonista e ao mesmo tempo que contemplamos as paisagens que o solitário viajante passa, percebendo que seu universo vai muito além da imagem em quadro. Sua voz (artifício necessário para a percepção do protagonista como eu-câmera) nos remete às “lembranças” de uma vida que é refletida com os cenários e pessoas que são apresentados durante este percurso, pessoas e cenários reais associados a lembranças fatídicas irreais - ainda assim verossímeis. Através de sua voz o mesmo reitera sua presença nas imagens de arquivo, se impõe como extensão da imagem apresentada, imprime seus desconfortos e associa suas lembranças ao presente que está sendo captado. A não diegese das imagens com o som desconstrói uma percepção de tempo e narrativa linear, para enaltecer o uso da(s) câmera(s) não só como registro, mas também como o meio de transporte nessa viagem. A câmera é o coadjuvante da história.

CARACTERIZAÇÃO COMO FILME-ENSAIO

A compreensão de tempo neste filme-ensaio não é datal, imagens captadas com intervalos de anos quando postas lado-a-lado soam

como representação de um mesmo período, isso porque as mesmas mantêm uma sincronicidade atmosférica devida a imposição física (voz) do protagonista na leitura de semiose permitida, análise inclusive apresentada por Jacques Aumont em seu livro “A Imagem”: “A dimensão temporal do dispositivo é o estabelecimento da relação dessa imagem, definida de forma variável no tempo, com um sujeito espectador que também existe no tempo.” (AUMONT, 1990 p. 162). Afirma-se da temporalidade uma construção conjunta entre dispositivo-personagem-espectador.

Mais um artifício da “câmera-experiência” permitido no longa, são as diferentes texturas e diferentes dispositivos utilizados para captação das imagens, remetentes diretamente ao estado de espírito daquele que as “capta”. Trechos feitos com Super 8 são automaticamente associados às partes mais bucólicas e sensitivas do personagem, a granulação da tela é um dos fatores que permite essa transição romântica na narrativa. Os trechos de apresentação de personas e cenários é feito ou com fotografias, ou com câmeras atuais, com o intuito de estabelecer uma linguagem mais documental e retratista. Conforme a qualidade de captação dessas imagens decai, mais obscuras e depreciativas se tornam as narrações atribuídas, os ruídos visuais geralmente seguem acompanhados de ruídos sonoros e descompassados. Por vários momentos, inclusive, Marcelo e Karim têm a iniciativa de dilatar os limites impostos entre fotografia e vídeo e através de um trabalho de finalização criam a ilusão de que algumas fotos tratam-se de filmagens, assim como algumas filmagens soam como nuances fotográficas. Destaque para a sequência em que nos é introduzido uma série de fotografias de prostitutas onde a última delas, ao contrário das outras, surge em um plano encarando a câmera parada. Percebemos que é filmagem apenas quando essa pisca seus olhos, sem perder sua postura contemplativa.

Outra característica do filme trata-se do caráter primitivo que o mesmo possui, as imagens vistas nos remetem a um processo diferente do cinema tradicional, ao invés de um planejamento prévio e sectário, o longa nasce do uso do dispositivo (no individualismo próprio do vídeo) atribuído às reflexões do personagem. Como se tudo surgira ao mesmo tempo e nunca fora uma construção aderente, em partes. Uma espécie de flerte com o conceito de “vídeo-roteiro” trazido por Philippe Dubois no livro “Cinema, vídeo, Godard” (2004):

Algo da ordem do rascunho, dos diários de trabalho, da confissão, da reflexão do filósofo, das notas do pesquisador. Dito de outro modo, nesses vídeos batizados de “roteiros” (embora não se caracterizem como o que chamamos habitualmente de roteiro, e nunca apareçam como prefiguração ou “programa” do filme, que bastaria executar em seguida), nesses vídeo-roteiros é bem a maneira que se expõe. Se os filmes brincam com ela, os vídeos, por sua vez, mostram-na. (DUBOIS, 2004, p. 161)

Percebe-se *Viajo porque preciso, volto porque te amo* como um debate romântico sobre os limites do cinema-dispositivo, ao mesmo tempo em que se compreende uma reflexão sobre a câmera como extensão corporal. É um minimalismo extremista remetente ao cinema árido de Glauber Rocha, mas que ainda assim soa atual e, da forma mais pragmática possível, universal para quem se dispõe a viajar junto com o protagonista.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2007.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda. In: CORRÊA, Luciana. et al. **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2006. <http://goo.gl/fBXng0>, acesso 23/04/2015.