A CONSTRUÇÃO DE UM ENTREMEIO NARRATIVO E A LEITURA HIBRIDIZANTE
EM *VIAJO PORQUE PRECISO*, *VOLTO PORQUE TE AMO* E *SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA*

EDUARDO PASCHOAL DE SOUSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

EDUARDO PASCHOAL DE SOUSA

A construção de um entremeio narrativo e a leitura hibridizante em
Viajo porque preciso, volto porque te amo e Sertão de acrílico azul piscina

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

EDUARDO PASCHOAL DE SOUSA

**A construção de um entremeio narrativo e a leitura hibridizante em
*Viajo porque preciso, volto porque te amo e Sertão de acrílico azul piscina***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), Linha de Pesquisa III – Cultura Audiovisual e Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares.

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sousa, Eduardo Paschoal de

A construção de um entremeio narrativo e a leitura
hibridizante em: Viajo porque preciso, volto porque te amo
e Sertão de acrílico azul piscina / Eduardo Paschoal de
Sousa. -- São Paulo: E. P. Sousa, 2017.
161 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientadora: Profa. Dra. Rosana de Lima Soares
Bibliografia

1. cultura audiovisual 2. cinema brasileiro 3. discurso
cinematográfico 4. hibridismos 5. entremeio narrativo I.
Soares, Profa. Dra. Rosana de Lima II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

A dissertação de mestrado *A construção de um entremeio narrativo e a leitura hibridizante em Viajo porque preciso, volto porque te amo e Sertão de acrílico azul piscina*, realizada pelo aluno Eduardo Paschoal de Sousa sob orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares, foi _____ no dia ____/____/____, pela banca composta pelos professores doutores:

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares (orientadora)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

PARA ANA,
A quem sempre recorro;
para quem sempre retorno.

AGRADECIMENTOS

A trajetória nesses mais de dois anos de pesquisa foi mais leve e muito gratificante graças à ajuda e à compreensão das pessoas com quem tive a felicidade de dividir esses momentos:

Agradeço imensamente à Rosana, orientadora deste trabalho, pela generosidade, carinho e seriedade com que recebeu minha pesquisa. Sou muito grato às conversas, sempre produtivas, e aos direcionamentos, decisivos para a conclusão deste trabalho.

Ao professor Eduardo Morettin, pelas considerações na qualificação, fundamentais para o prosseguimento da pesquisa, e também pela disciplina *Historiografia do Cinema Brasileiro*, muito importante para que ela tomasse forma.

Ao professor Gustavo Souza, que também fez parte da banca de qualificação, cujos conselhos valiosos direcionaram meu olhar; e também pela gentileza com que acolheu minhas indagações e me ajudou a estruturar este trabalho.

A todos os amigos do grupo de pesquisa MidiAto, pelas discussões construtivas, críticas atentas e gentileza em ouvir os desdobramentos desta pesquisa.

A minha mãe, exemplo de persistência, força e alegria, que me ensinou a ver a vida com olhos generosos. Ao meu pai, que me mostrou que a empatia é o melhor caminho para ver o outro.

Aos meus sogros, Avelina e Anchieta, pela preocupação e incentivo constantes para que esta etapa fosse concluída. Ao Lucas e ao Miguel, sobrinhos amados, pelo afago de todos os momentos.

Ao Maciel e ao Thomás, que compreenderam a importância desta pesquisa e me ajudaram para que eu tivesse tempo de concluí-la.

Ao João, pelo carinho de irmão e pelos momentos em que pude sair da pesquisa para retornar a ela com mais tranquilidade.

À Patrícia e ao Hideki, pela atenção, paciência e interesse com que ouviram cada passo – e suas dificuldades – no decorrer desses e de outros anos.

Ao Rodolfo, amigo de todos os momentos, cuja revisão atenta, precisa e generosa fez dessa pesquisa algo muito melhor.

E por fim, agradeço à Ana Julia, minha esposa e companheira, pelos papos longos que constroem e eternizam, pela generosidade e atenção, pela dedicação e carinho que teve com a pesquisa e com as ilustrações que compõem este trabalho; por estar sempre ao meu lado em todos os momentos – inclusive o que originou este percurso: o olhar profundo e entregue que recebeu impressionado as primeiras imagens de *Viajo*.

“Esse momento que eu estou aqui, sentada,
significa muitas coisas para várias pessoas”.

SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA

RESUMO

Muito além da delimitação de bordas para a ficção, o documentário, o filme-ensaio, o experimental e outros tantos, percebemos que há um amálgama entre esses territórios na linguagem audiovisual contemporânea. Esta pesquisa busca investigar espaços de hibridação, compreender suas aproximações e distanciamentos. Para isso, selecionamos como objetos de estudo dois filmes brasileiros, ambos dos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes: o curta documental *Sertão de acrílico azul piscina* (2004) e o longa ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). Na análise da tessitura narrativa das obras, pretendemos elaborar um espaço de intersecção, um *entremeio narrativo* a partir de suas camadas indexadoras, considerando a emissão e a produção das obras. Da mesma forma, na esfera da recepção discursiva, abordamos a necessidade da construção de um modo de leitura *hibridizante*, que dê conta das impressões e sensações percebidas pelo espectador em seu contato com esses filmes, compostos a partir de um entremeio, cujas fronteiras não podem ser delimitadas senão por um vasto espaço de intersecção.

Palavras-chave: cultura audiovisual; cinema brasileiro; discurso cinematográfico; hibridismos; entremeio narrativo.

ABSTRACT

Far beyond the delimitation of borders for fiction, documentary, essay film, experimental and so many, we realize that there is an amalgamation between these territories in contemporary audiovisual language. This research aims to investigate hybridization spaces, in order to understand their approximations and distances. With this purpose, we have selected as objects of study two Brazilian films, both directed by Karim Aïnouz and Marcelo Gomes: the documentary *Sertão de acrílico azul piscina* (2004) and the fiction *I travel because I have to, I come back because I love you* (*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, 2009). In the analysis of the films narrative structure, we intend to elaborate a space of intersection, an intermediate narrative from its indexing layers, considering the emission and the production of the works. Similarly, in the sphere of discursive reception, we approach the need to construct a hybridized reading mode, sufficiency for the impressions and sensations perceived by the viewer in his or her contact with these films, composed of an intersection, which borders should not be bounded unless by a vast space of intersection.

Keywords: audiovisual culture; Brazilian cinema; cinematographic discourse; hybridity; intermediate narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Sequência do curta <i>Maracatu, maracatus</i>	32
Figura 2: O cortejo do maracatu no curta <i>Maracatu, maracatus</i>	32
Figura 3: Imagens da instalação <i>Se tudo fosse sempre assim</i>	33
Figura 4: Imagens do filme <i>Diego Velázquez ou le réalisme sauvage</i>	35
Figura 5: Imagens do curta <i>Domingo</i>	35
Figuras 6 e 7: A mesma cena do porco passando pela rodovia, em <i>Sertão</i> e <i>Viajo</i>	37
Figura 8: Sequência de transição em <i>Sertão</i>	40
Figura 9: Sequência do baile de forró em <i>Sertão</i>	54
Figura 10: Sequência do baile de forró em <i>Viajo</i>	58
Figura 11: Esquema referente ao espaço de comunicação constituído por Roger Odin.....	66
Figura 12: Sequência de abertura de <i>Sertão</i>	75
Figura 13: Esquema referente ao entremeio narrativo.....	88
Figura 14: Esquema de representação da obra sob a ótica do espectador.....	89
Figura 15: Esquema do entremeio narrativo no curta <i>Sertão de acrílico azul piscina</i>	90
Figura 16: Peregrinação de romeiros até Juazeiro do Norte.....	93
Figura 17: Processo de fabricação do colchão de palha com tecido de chita.....	97
Figura 18: Última sequência de <i>Sertão de acrílico azul piscina</i>	99
Figura 19: Esquema do entremeio narrativo em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	101
Figura 20: Fazenda do Sr. Manoel Constantino em <i>Viajo</i>	104
Figura 21: Casal e o circo em <i>Viajo</i>	107
Figura 22: Mergulhadores na sequência final de <i>Viajo</i>	109
Figura 23: S. Nino e D. Perpétua em sequência de <i>Viajo</i>	111
Figura 24: Esquema referente ao espaço de comunicação constituído por Roger Odin.....	116
Figura 25: Esquema referente ao modo <i>documentarizante</i> constituído por Roger Odin.....	120
Figura 26: Sequência da montagem da feira em <i>Sertão de acrílico azul piscina</i>	123
Figura 27: Esquema referente ao modo <i>ficcionalizante</i> constituído por Roger Odin.....	125
Figura 28: Sequência inicial de <i>Viajo</i>	128
Figura 29: Aplicação dos modos <i>documentarizante</i> e <i>ficcionalizante</i>	134
Figura 30: Constituição de um modo <i>hibridizante I</i>	135
Figura 31: Personagem Patrícia em sequência de <i>Viajo</i>	139
Figura 32: Aplicação dos modos <i>ficcionalizante</i> e <i>documentarizante</i>	142
Figura 33: Constituição de um modo <i>hibridizante II</i>	143
Figura 34: Personagem S. Severino Grilo em sequência de <i>Viajo</i>	144
Figura 35: Personagem Larissa em sequência de <i>Viajo</i>	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
 CAPÍTULO 1	
A montagem e o ensaístico que conduzem aos hibridismos.....	22
1.1 Trajetórias e recorrências narrativas: o caminho que levou a <i>Sertão</i> e a <i>Viajo</i>	25
1.2 Tensões narrativas e os hibridismos presentes nas obras de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.....	29
1.3 A montagem como ferramenta propícia ao hibridismo.....	36
1.4 A questão da montagem no filme de arquivo.....	42
1.5 A voz <i>acousmêtre</i> em <i>Viajo</i>	45
1.6 Traços ensaísticos presentes em <i>Sertão</i> e <i>Viajo</i>	47
1.6.1 O filme-ensaio como território do cinema.....	48
1.6.2 <i>Sertão</i> e a proximidade com o filme-ensaio.....	51
1.6.3 <i>Viajo</i> e o ensaístico como método.....	56
 CAPÍTULO 2	
A construção de um entremeio narrativo.....	61
2.1 Introdução ao entremeio por meio da análise narrativa das obras.....	63
2.2 O espaço de comunicação na obra audiovisual.....	65
2.3 Os territórios do cinema.....	68
2.4 Indexações e características.....	69
2.4.1 O documentário subjetivo em <i>Sertão</i>	71
2.4.2 A ficção referencial de <i>Viajo</i>	77
2.4.3 Aproximações e distanciamentos entre documentário e ficção.....	85
2.5 A sobreposição de camadas e o entremeio narrativo.....	87
2.6 O entremeio em <i>Sertão</i>	89
2.6.1 Romaria e a fé como paisagem.....	91
2.6.2 Colchão de palha e a prevalência documental.....	96
2.6.3 O ensaísmo na despedida do século XX.....	98

2.7 O entremeio em <i>Viajo</i>	100
2.7.1 <i>Dom Casmurro</i> e a ficção que justifica a referencialidade.....	102
2.7.2 Carlos, Selma, o circo e o desfecho na ficção.....	105
2.7.3 Acapulco e o mergulho para dentro.....	107
2.8 O entremeio a partir do espaço narrativo.....	110
 CAPÍTULO 3	
O modo de leitura <i>hibridizante</i>	113
3.1 Análise da obra a partir de sua recepção.....	115
3.2 Os modos de leitura propostos por Roger Odin.....	117
3.2.1 O modo <i>documentarizante</i>	119
3.2.2 O modo <i>ficcionalizante</i>	124
3.3 Aplicações e tensionamentos: a constituição de um modo <i>hibridizante</i>	130
3.3.1 O modo <i>hibridizante</i> em <i>Sertão de acrílico azul piscina</i>	131
3.3.2 O modo <i>hibridizante</i> em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	136
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
 ANEXOS	i

INTRODUÇÃO

É impossível rever um filme como se fosse a primeira vez. Ainda mais depois de analisá-lo extensivamente, com inúmeras idas e vindas, sequências interrompidas, partidas, remontadas mentalmente, vistas em uma temporalidade própria à pesquisa, não à obra. A narrativa se constitui, então, de fragmentos, ainda que a noção do todo permaneça. Investigar um filme é, de certa forma, abrir mão de parte da experiência de espectador, perseguir com mais profundidade a sua construção e dismantelar, ao menos em partes, a emoção que se tem na contemplação estética.

No entanto, ao buscar um pouco na memória – evidentemente sempre falha –, ainda recordo da primeira vez que assisti ao *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009). O som de um rádio falho enquanto os letreiros apareciam no início, um barulho abafado que vai dando lugar a Sonhos, do Peninha. A luz de um farol na estrada granulada e uma câmera tremulante. Saí inquieto daquela sessão, em um cinema na Augusta, em São Paulo. Algo naquelas imagens estava fora de lugar, que pareciam de uma suficiência poética incômoda e surpreendente.

O longa conta a história de José Renato, geólogo que parte em uma expedição de 30 dias por alguns estados do nordeste brasileiro, com o objetivo de estudar a viabilidade na implantação de um canal de águas pela região, uma transposição de um rio para irrigar os locais de seca mais profunda. Nessa viagem, o protagonista narra sua desilusão com um casamento rompido há pouco tempo. Há uma impaciência, uma angústia e um sentimento grande de solidão e abandono que guiam toda construção narrativa desse personagem, que nunca aparece em tela a não ser pela sua voz, narrando as impressões e sentimentos que tem no decorrer da viagem.

O que era apenas uma inquietação de espectador deu lugar a um questionamento de pesquisa: o que havia naquela construção tão intrincada que fazia com que as imagens não fossem puramente uma elaboração ficcional? Quais os aspectos que davam ao filme um rastro de referencialidade que não se via constantemente nas obras ficcionais a que havia assistido até então? Pensava estar presente no longa uma aparente sobreposição do que entendia, como espectador, por ficcional, documental, experimental.

Daquele dia para o início desta pesquisa passaram-se alguns anos. E foi também o período do deslocamento do olhar: de compreender a obra como espectador, para dissecá-la, observar seus meandros, suas estratégias de produção, as aparentes suposições do que poderia

ter levado a essa construção híbrida¹. Se analisar uma obra audiovisual é abrir mão de um certo mergulho de espectador, é também, por outro lado, buscar imergir de outra forma, buscar pistas e diálogos com o filme – transformado em objeto de investigação – que oriente a pesquisa e nos deem pistas, direcionamentos para as inquietações e questionamentos da grande tela.

Este trabalho foi motivado, a partir de *Viajo*², por uma inquietação que persistiu por diversas outras obras da produção cinematográfica contemporânea no Brasil: a existência de filmes que não se ancoram em um gênero ou território específico do cinema, que não seguem os parâmetros da ficção clássica, nem tampouco do documentário canônico, mas que tensionam essas narrativas e geram outras que não podem ser compreendidas senão por um vasto espaço de intersecção, em que características de múltiplos domínios coexistem e se expressam em tela de forma concomitante.

Presente com grande ênfase na narrativa contemporânea, essa estratégia híbrida existe no cinema desde muito cedo. O jogo de representação, que oscilou sempre entre uma busca pela verossimilhança e pela referencialidade e, de outro lado, pelo apagamento do aparato e pela imersão na ficção, é constante nas obras audiovisuais ao longo da história. Afora esse espectro, há muitos outros filmes que se fundamentam em uma busca do híbrido, que se utilizam de características e estratégias típicas de um campo ou de outro, de gêneros diversos, para compor uma outra narrativa.

Partimos do pressuposto que essas obras híbridas existem não apenas como a junção de dois ou mais domínios – longe de serem filmes que unem ficção ao documentário; experimental ao filme de arte; filme-ensaio e gêneros ficcionais –, mas que fazem mais do que isso. Ao utilizarem-se de muitos desses territórios, as obras conservam seus hibridismos, que muitas vezes têm início na produção, até sua leitura. Seria, portanto, menos construtivo analisar o que há de documental e o que há de ficcional em uma obra que tensiona esses dois polos. Ao contrário, pensamos que o mais adequado seria compreender como se dá a construção desse campo narrativo híbrido, em que diversos gêneros coexistem.

Começamos a explorar essas possibilidades a partir de *Viajo*, que nos pareceu uma obra com grande potencial para fornecer pistas dessa intrincada elaboração. A hibridação, no caso desse objeto, começou dez anos antes do longa ser lançado em tela, quando os diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes decidiram empreender uma viagem de 40 dias por seis

¹ Para uma perspectiva mais detalhada do percurso metodológico desta dissertação, pode-se consultar o esquema elaborado nos anexos deste trabalho.

² Para favorecer a fluidez da leitura, optaremos por abreviar sempre que possível os filmes *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (grafado também apenas como *Viajo*) e *Sertão de acrílico azul piscina* (ou apenas *Sertão*).

Estados do sertão nordestino – Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe e Bahia –, com o objetivo inicial de gravar as manifestações populares em feiras livres, mas sem o propósito de reverter o material capturado em um filme específico. Era mais um projeto de coleta de impressões e sensações, com caráter exploratório, do que necessariamente um roteiro fílmico, conforme eles relataram a Bernardet (2010).

A partir desse direcionamento, expandimos este estudo a outro objeto: o curta documental *Sertão de acrílico azul piscina* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2004), que começou a ser produzido a partir de 2003 com o material capturado nessa mesma viagem, precedendo em quatro anos a ficção. O objetivo da obra era mostrar as impressões e subjetividades do percurso realizado pelos diretores, mantendo o caráter documental da trajetória.

Sertão é um filme indexado como documentário, mas essencialmente híbrido. Com uma linguagem que se aproxima do sensorial, reúne paisagens e personagens de forma indireta e livre, não como uma construção individualizada. As mulheres e os homens que são retratados pelo aparato não são distinguidos propriamente como personagens, mas compõem uma construção maior, a paisagem e as impressões de uma viagem pelo sertão, em uma narrativa carregada de subjetividade.

Não há a constituição de um narrador, nem tampouco uma voz *over* que direcione o espectador pela história. O que há – e quando há – são vozes fora de quadro, sem correspondência entre imagem e som, que orientam o espectador para o que está sendo retratado, muitas vezes sutilmente. A estética da imagem é próxima do experimental, com quadros borrados, sequências com alterações na temporalidade da cena, construídas mais como um recurso poético que documental.

Depois de *Sertão*, foi a vez de os diretores montarem *Viajo*, que realiza um caminho próximo ao do curta, mas rumo à ficção. Também com uma construção inevitavelmente híbrida, o longa busca realizar a viagem pelo sertão nordestino, dessa vez sob a ótica de um personagem, o protagonista de quem só conhecemos a voz e o relato, não a imagem. O filme, composto fundamentalmente pelo material obtido na experiência de dez anos antes, em contexto documental, tenta a todo momento alterar a referencialidade das imagens em uma reapropriação ficcional, emulando essa experiência, mas na ótica de José Renato.

O resultado é uma obra cujos contornos do referencial e de uma experimentação nas imagens, aos mesmos moldes de *Sertão*, estão presentes o tempo todo. Várias das sequências montadas no curta são replicadas no longa, utilizando iguais recursos da banda sonora, mas com outro propósito: se no primeiro a ideia é que a experiência da viagem seja completada nos olhos do espectador, no segundo esse percurso é concluído no próprio personagem, em

suas experiências e em uma elaboração narrativa que justifica a angústia das imagens, a desilusão amorosa e um certo ceticismo de sentimentos que deriva dela.

Percebemos, a partir da trajetória de elaboração dos dois filmes, que a hibridação dessas obras não estava apenas no produto final, não era sentida somente pelo espectador quando em contato com essas imagens, mas é algo construído pouco a pouco, desde a produção. Partir de imagens de arquivo, obtidas em um contexto documental, e montá-las em um curta que foge da ordenação clássica, é um indício de que aquelas imagens foram apropriadas em uma narrativa que borra fronteiras. No entanto, não basta essa intenção para que o resultado seja, efetivamente, uma hibridação. Notamos ser necessário, também, que o espectador olhe para essas obras dessa forma. Essa recepção discursiva deveria ser também uma percepção de tais hibridismos, a partir da leitura dos filmes.

Portanto, para compreender de que forma se dá a composição híbrida de nossos objetos, devemos explorá-los em duas direções complementares: a produção, ou seja, a forma como o filme foi elaborado e a partir de que materiais; e a recepção, que diz respeito à leitura que a obra terá frente a um espectador que, em princípio, não é ciente do caráter híbrido das obras, mas que passa a ter essa sensação no momento em que produz sua própria leitura dos filmes.

No que diz respeito à produção, identificamos um forte emprego da montagem, tanto em *Sertão*, para dar contornos ensaísticos a um filme documental, quanto em *Viajo*, com o propósito de legar a um personagem ficcional uma vivência próxima àquela empreendida pelos diretores. Essa necessidade do uso da montagem como ferramenta discursiva e narrativa é fundamental no caso de um filme de arquivo produzido a partir de material dos próprios diretores, capturado anteriormente – uma *reciclagem endógena*, como veremos mais à frente em Benez e Chodorov (2015). Aliás, os contornos ensaísticos presentes em *Sertão* produzem mais um hibridismo na obra, a intenção de convidar o espectador para uma experiência, uma vivência em conjunto à da enunciação, uma reflexão que também iremos propor.

Se há a formação de um objeto híbrido já em sua produção, acreditamos que isso possa se desenhar a partir da sobreposição de múltiplas camadas narrativas e formularemos o que seria um *entremeio narrativo*, uma junção de múltiplos territórios e domínios que podem se fazer presentes na obra, desde a sua camada indexadora. No caso de *Sertão*, acreditamos existir uma sobreposição do filme-ensaio e do experimental que agem em determinados momentos no filme, a partir de sua perspectiva documental.

Em *Viajo*, vemos mais nitidamente uma tensão narrativa que tende ao documental e ao experimental, a partir de uma indexação ficcional que tenta se estabelecer como fluxo

narrativo constante, sem que haja um rompimento da diegese fílmica. Sempre que possível, o filme irá remeter a cenas e a experiências reproduzidas em tela pelo narrador-personagem, o protagonista que representa de forma análoga uma instância enunciativa.

Por outro lado, na recepção, refletimos sobre a possibilidade de aplicar, para cada um dos casos, as formas de leitura estabelecidas por Odin (2011). Segundo o autor, há uma possibilidade de ler um filme, independente de sua indexação, de acordo com as regras e especificidades que ele mobiliza em sua produção de sentido. Isso quer dizer que, ainda que estejamos assistindo a um filme documental, em algum momento, por uma série de características que conduzem a narrativa, há a possibilidade de lê-lo por meio de uma *leitura ficcionalizante*, mais próxima ao que entendemos por ficção. Da mesma forma, uma obra ficcional que se utiliza de características referenciais, que se aproximam do campo documental, pode mobilizar uma *leitura documentarizante* pelo seu leitor.

Isso ocorre com os mais diversos domínios. Odin (2011) estabelece vários deles, como as leituras *moralizante*, *fabulizante*, *estetizante*. Em nossa dissertação, tentaremos aplicar esses tipos de leitura – com mais enfoque nas que tratam da ficção e do documental – aos nossos objetos, com o objetivo de refletir se elas correspondem aos hibridismos que mobilizam em tela. A partir daí, levantaremos a possibilidade de que, no caso de *Sertão* e *Viajo*, por sua evidente hibridação, talvez seja necessário elaborar outros modos de leitura, já que o apagamento de fronteiras e o tensionamento narrativo poderiam estar evidentes também para o espectador, não apenas na produção da obra.

Seria impreciso categorizar *Sertão* e *Viajo* como obras documentais ou ficcionais. Tampouco seria produtivo interpretá-las para entender a que campo ou gênero pertencem. Para além disso, esta pesquisa parte das análises das obras, da decupagem de sequências³ – que se repetem em ambos os filmes, montadas de maneiras diferentes, mas também de outras, cuja expressividade é alterada de acordo com o que se busca produzir –, com o objetivo de identificar, na tessitura narrativa dos dois filmes, uma complexa rede com fios de múltiplas origens e procedências, que ao se unirem não são mais elementos puros, mas que, por mais que constituam uma nova trama, conservam em si características originárias de sua essência. Por isso, acreditamos que se tratam de narrativas de entremeio, cujas fronteiras não podem ser delimitadas senão por um vasto espaço de intersecção.

A trajetória para compreendermos essa ampliação dos domínios começa no Capítulo 1, *A montagem e o ensaístico que conduzem aos hibridismos*. Buscaremos, no início deste

³ Para uma síntese de todas as cenas analisadas nos filmes desta dissertação, pode-se conferir os quadros anexos ao final deste trabalho.

trabalho, compreender como as ferramentas de montagem, ao colocar em fluxo temporal imagem, banda sonora, ordenação de planos e sequência narrativa, colabora para uma construção híbrida das obras. Partiremos de uma contextualização a respeito da produção dos nossos objetos de estudo. Tentaremos também nos voltar a algumas das obras realizadas pelos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, com o objetivo de explorar como os hibridismos são constantes em seus trabalhos.

Discutiremos, ainda no primeiro capítulo, como a montagem e a sequência de planos alteram a construção narrativa das obras, ainda que reproduzam a mesma cena, mas com outra banda sonora ou outra ordenação temporal. Refletiremos também sobre a questão do filme de arquivo e a necessidade da construção de um personagem ficcional cuja imagem nunca aparece em tela, ou um *acousmêtre*, como encontraremos em Chion (1999). Por fim, consideraremos como o filme de arquivo tende ao ensaístico e de que maneira isso está presente tanto em *Sertão*, em que cogitamos haver uma hibridação como filme-ensaio, quanto em *Viajo*, que conserva alguns traços do ensaístico em sua produção.

O Capítulo 2, *A construção de um entremeio narrativo*, busca traçar a possibilidade de haver uma sobreposição de camadas narrativas que leva o filme à hibridação, a partir de sua produção. Abordaremos como isso se dá em um *espaço de comunicação*, teorizado por Odin (2011), e a possibilidade de segmentar a análise das obras por seu *espaço de emissão* e outro, o *espaço de recepção*. Há ainda uma reflexão sobre as características mais evidentes do que é, nas obras audiovisuais, próximo ao documental e ao ficcional, a partir de uma revisão bibliográfica sobre esses traços canônicos e levando em consideração o que Aumont (2014) classifica como uma *ampliação dos limites da ficção* nas produções recentes do cinema.

Nesse sentido, buscaremos compreender uma certa subjetividade presente na forma documental de *Sertão* e uma referencialidade mais evidente na ficção de *Viajo* e como elas se traduzem na sobreposição de camadas narrativas em ambas as obras. Partiremos, então, para a análise de algumas das sequências no curta documental e no longa ficcional para buscarmos, com mais profundidade, a existência ou não desses campos e domínios que se sobrepõem. Mais ao fim, iremos nos atentar para a possibilidade da compreensão do entremeio a partir do espaço narrativo, postulado por Vanoye e Goliot-Leté (2002) e como ele pode ser apreendido a partir de uma sequência presente na ficção.

No terceiro e último capítulo, *O modo de leitura hibridizante*, tentaremos abordar a leitura da obra a partir de seu *espaço de recepção*. Discutiremos a possibilidade de haver um outro modo de leitura para nossos objetos, intrinsecamente híbridos. Inicialmente, abordaremos com mais detalhe os modos de leitura propostos por Odin (2011) e como eles

poderiam se relacionar com *Sertão*, em um direcionamento mais *ficcionalizante*, e com *Viajo*, em uma suposta leitura *documentarizante*.

Depois dessa conjectura e ao aplicar os parâmetros de leitura de cada um dos modos em algumas cenas dos filmes, consideraremos a necessidade de elaborar outros que sejam direcionados a hibridações, como um modo de leitura do documental que convida a uma experiência junto à enunciação, caso de *Sertão*, ou ainda um modo híbrido de uma ficcionalidade que conserva traços fortes da referencialidade documental. Para cada um deles e também para avaliarmos a possibilidade dessas novas elaborações, partiremos para a análise de cenas e sequências que acreditamos serem emblemáticas e representativas para cada uma das reflexões. Por último, nas *Considerações finais*, procuramos inserir, além dos resultados encontrados a partir de nossas análises, alguns direcionamentos do que poderão ser os futuros caminhos desta investigação.

Mais que uma busca pela delimitação de campos, o que queremos analisar neste estudo são os pontos de contato e distanciamento, as interferências e a mescla de campos e domínios em obras que não podem ser ancoradas e definidas senão por um grande espaço de análise que permita levar em consideração, fundamentalmente, o caráter híbrido com que compõem suas narrativas, desde a produção até sua leitura.

CAPÍTULO 1

A montagem e o ensaístico que conduzem aos hibridismos

Os caminhos que levaram a Viajo e Sertão · Tensões narrativas em outras obras de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes · A montagem como ferramenta que favorece o hibridismo · O filme de arquivo e o procedimento de montagem · A voz acousmêtre · Traços ensaísticos e o filme-ensaio

Ao analisar objetos híbridos, nos deparamos com alguns desafios. O primeiro deles é compreender as obras como um apanhado de gêneros, territórios e significados, que transcendem a categorização e sua própria indexação. O segundo é não incidir na imprecisão de encarar os objetos como alheios a características próprias, ou prosseguir com a tentativa de estabelecer o que os objetos *não são*, ao invés de perseguir seus caminhos e especificidades sempre que possível.

Seria inexato categorizar *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* como obras documentais ou ficcionais. Tampouco seria produtivo dissecá-las com o único objetivo de entender a que campo ou gênero pertencem. O que esta pesquisa busca é questionar – a partir da decupagem das obras, da comparação entre planos e tomadas, da análise da montagem e da ordenação narrativa – como se processam esses hibridismos, que acreditamos serem um entremeio narrativo construído na produção dos filmes, e endossados pela leitura das obras, a partir da visão do espectador sobre elas.

Mais que uma busca pela delimitação de campos, o que queremos analisar neste estudo são os pontos de contato e distanciamento, as interferências e a mescla de discursos em obras que não podem ser ancoradas e definidas senão por um grande espaço de análise que permita levar em consideração, fundamentalmente, o caráter híbrido com que compõem seus traços.

Para isso, nesta primeira parte buscaremos entender quais os percursos que levaram à produção do curta documental e do longa ficcional⁴. Também iremos analisar como esses hibridismos se manifestam e reincidem nas obras dos cineastas Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, tanto nos filmes que fazem em conjunto, quanto nos que produzem separadamente.

Refletiremos ainda sobre como a montagem, a ordenação dos planos em sequências, a construção de uma banda sonora e sua cadência com a imagem, os cortes e escolhas dos realizadores conduzem ao hibridismo, especialmente no caso de filmes de arquivo – como são os objetos da pesquisa –, nos quais a estratégia de montagem é decisiva. Por fim, ainda iremos refletir sobre como as obras tocam o território do ensaístico e do filme-ensaio, como mais uma ferramenta audiovisual que conduz a um entremeio narrativo, uma espécie de sobreposição de camadas, de inúmeros gêneros e territórios do cinema, a fim de construir obras cujo campo não pode ser definido senão por um grande espaço de intersecção, onde estratégias e ferramentas narrativas conduzem à potencialidade da própria narrativa audiovisual.

⁴ Preferimos partir sempre da indexação das obras tal como seus autores as conceberam para, a partir daí, refletir sobre a construção de seus entremeios narrativos, portanto será recorrente a classificação do curta-metragem *Sertão de acrílico azul piscina* como documentário e do longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo* como um filme ficcional.

1.1 Trajetórias e recorrências narrativas: o caminho que levou a *Sertão* e a *Viajo*

Em 1999, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes decidiram percorrer o sertão nordestino em uma jornada de 40 dias para capturar imagens diversas, sem um objetivo específico. Eles conseguiram para isso apoio do Programa Rumos, do Instituto Itaú Cultural, que financiou a empreitada, com a contrapartida de desenvolverem um roteiro para um filme que constituísse uma investigação sobre as feiras, tão comuns no interior do país, como um espaço de troca. Era o primeiro projeto que os dois cineastas realizavam juntos. De acordo com Aïnouz⁵, o projeto começou com a ideia de filmar essas feiras e suas relações com outros lugares do mundo, como a existência de produtos artesanais tradicionais da região ao lado de mercadorias baratas importadas do Paraguai. Essa ideia já havia começado a tomar forma dois anos antes, mas foi a partir do patrocínio que eles a iniciaram.

A equipe para essa filmagem era pequena, formada pelos dois diretores, uma fotógrafa, uma assistente de câmera e som, um motorista e uma produtora. A estética para a captura das imagens não seguia uma linha pré-definida, mas variava entre captações com câmeras 16mm e 8mm, e um dispositivo com gravação digital, em miniDV. Foram 40 dias de viagem, passando por seis Estados brasileiros: Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe e Bahia.

Por mais que houvesse esse primeiro direcionamento, de abordar as feiras de uma maneira inusitada, a viagem tomou uma proporção que os próprios diretores não esperavam. Como relata Marcelo Gomes:

Criamos a ideia das feiras porque é um lugar onde se tem uma industrialização um tanto esdrúxula, rapadura sendo vendida com santinhos holográficos importados do Paraguai, tá tudo ali junto nessa encruzilhada. Mas a coisa primordial é que queríamos viajar pelo sertão. O Karim nunca tinha ido pro sertão e eu tinha ido muito pouco. Era um lugar que conhecíamos de memórias, conversas de família, é um lugar mítico pra nós cineastas. É o nosso western. Existia o desejo de se perder no sertão. Havia o mote das feiras, mas assumimos logo no segundo dia de filmagem que íamos filmar tudo o que nos emocionasse. No terceiro dia decidimos que não cumpriríamos o plano de filmar feiras. Filmamos feiras mas se existia alguma coisa que nos emocionasse a gente parava e filmava e passava o dia. (Marcelo Gomes para BERNARDET, 2010)

Esse rompimento com qualquer roteiro pré-estabelecido e a vontade de produzir captações sensoriais daquilo que os emocionava levaram os diretores a um vasto material, com mais de 40 horas de gravação, tanto de paisagens quanto de entrevistas com pessoas comuns com quem cruzavam pela estrada. Essa travessia ganhou a forma de conhecer o sertão

⁵ Todo o histórico da produção de *Sertão* e *Viajo* aqui reunido, bem como as impressões dos diretores a respeito do filme, foram baseados na entrevista que eles concederam a Jean-Claude Bernardet em 2010 (disponível online). Especificamente sobre *Brasil 3x4*, também foi consultado o catálogo do projeto, referenciado ao final deste trabalho.

profundo antes da virada daquele milênio, se perder por meio de imagens e pessoas. A ideia da captura de um material que não sabiam ao certo se ia terminar constituindo um filme já era claramente subjetiva e buscava transpassar à imagem a sensorialidade daquelas descobertas.

Em 2003, os realizadores conseguiram novamente um edital pelo Programa Rumos, com o objetivo de montar essas imagens de arquivo em um curta, cuja intenção era mostrar um novo Brasil. Indexado sob a insígnia documental, o projeto *Brasil 3x4* buscava compor um panorama do país por meio de cinco curtas documentais, revelando a diversidade cultural brasileira e suas particularidades. Entre essas obras estava *Sertão de acrílico azul piscina*, nome escolhido para o filme de Aïnouz e Gomes.

Foi com esse objetivo que os diretores reviram o material capturado anos antes pela primeira vez. A aproximação com as horas brutas de filmagem deu a dimensão da riqueza do que as lentes capturaram e os fizeram retomar aquela viagem, dessa vez na montagem para a constituição de um discurso cinematográfico para o filme. Eles procuraram explicitar no filme documental o caráter de experiência, ao desfazer muitos clichês que vinham acumulando sobre o sertão e ao tornar a obra um retrato das mudanças pelas quais aquela região começava a passar.

O curta-metragem de 26 minutos é um filme essencialmente sensorial, que reúne paisagens e personagens não de uma forma objetiva e direta, como é típico do documentário, mas quase como relevo de uma história mais imagética que verbal. Por mais que seja classificada como *documentário*, a obra é múltipla e está repleta de hibridismos, com inclinações evidentes ao filme-ensaio, ao cinema de arte e a uma ordenação narrativa carregada de subjetividade. Um cinema de impressões que deixa claro a sequência de ideias dos realizadores, mais que uma cadência de fatos cronológicos.

Há algumas características fundamentais na obra que fazem com que ela seja singular e a distanciam das narrativas documentais clássicas. Uma delas é ausência de narração, ou de uma voz que conduza o roteiro, explique as imagens ou faça a ligação entre os planos. Essa voz *over*⁶, típica do documentário, não aparece em nenhum momento do curta. O que se tem em algumas cenas são vozes fora do quadro, proferidas por um personagem ou outro e deslocadas em sua sincronia. Os rostos que aparecem não são os que falam; ou, se são, nunca saberemos, pois não há a preocupação em sincronizá-los com suas imagens.

⁶ Nichols (2005) aborda a presença da voz *over* em diversas produções documentais e classifica essa ferramenta como uma das distinções fundamentais entre ficção e documentário. Para ele, a presença de uma *voz de Deus* ou *de autoridade* no documentário ordena os elementos e conduz a narrativa, sendo compreendida e assimilada pelo espectador como uma organização natural do discurso documental.

Não há, em *Sertão*, nenhum personagem individualizado. O que quer dizer que não há o estabelecimento de um indivíduo como protagonista ou mesmo como parte do documentário. As pessoas, quando surgem em tela, não atuam como conjuntos de perfis, por exemplo, mas sim para compor um quadro narrativo maior, sem individualizações. É pertinente refletir sobre essa opção estética dos diretores. Mesmo tendo realizado inúmeras horas de entrevistas com pessoas que possivelmente renderiam histórias individuais, no que poderia ser uma narrativa constituída de depoimentos diversos, eles preferiram mantê-las como uma parte do todo, sem fazer com que suas falas fossem fios condutores da obra.

A ordenação narrativa, nesse sentido, também não é clássica. Como veremos adiante, há trechos em que as impressões transparecem nas imagens: quadros borrados, sequências mais lentas e logo em seguida mais rápidas, com a nítida alteração da temporalidade da imagem como recurso poético; não são contadas histórias, mas o espectador compreende que a narrativa segue uma cronologia e uma espacialidade por meio da ligação entre um plano e outro, do deslocamento realizado na própria imagem, e não pela vida de algum personagem.

A estética do filme se aproxima das artes visuais. Aïnouz identifica essa aproximação dizendo que o filme poderia ser exposto em um pavilhão de alguma bienal de artes, em vários televisores espalhados por um espaço expositivo, cada um com um trecho do material obtido por eles, tocando de forma simultânea. Esse mosaico de personagens e a utilização das imagens como poética narrativa aproxima o curta de um cinema de impressões, um documentário com viés estético.

Depois de elaborar esse material fundamentalmente híbrido, os diretores resolveram desenhar um projeto para que ele fosse remontado, para que as filmagens usadas no documentário e outras, que ficaram fora dele, pudessem ser recompostas, mas dessa vez em um longa metragem. Eles ainda não haviam decidido sobre como fariam essa adaptação, se optariam por um documentário ou um longa ficcional. Queriam, sobretudo, que o filme fosse um reflexo da intensidade dos 40 dias de viagem que empreenderam pelo sertão e de toda a experiência que haviam obtido desse período. O processo de construção do filme ficcional foi baseado em um projeto composto para a Petrobrás, para conseguissem financiar a produção do longa. Sobre a proposta que enviaram para a empresa, Aïnouz conta:

Estruturamos o projeto da Petrobrás em cima do Canclini⁷, de questões mais teóricas sobre temporalidade, isolamento, culturas híbridas, de que maneira aquele lugar negociou com a ausência de industrialização. Essas reflexões nos ajudaram a

⁷ Nestór García Canclini, autor de *Culturas Híbridas* (1997), referenciado nesta pesquisa.

organizar o material filmado, elas eram mais próximas de uma certa antropologia visual do que de uma dramaturgia narrativa. (BERNARDET, 2010)

Como o diretor comenta, a principal intenção não era ancorar o filme em um gênero, inicialmente, mas torná-lo um filme de impressões – a “antropologia visual” de que trata – e ampliar as dimensões já alcançadas no curta documental. A estratégia de utilizar ficção, de compor um personagem para a condução narrativa do filme só veio depois, com a iniciativa já aprovada.

Viajo porque preciso, volto porque te amo foi concluído em 2009. Trata-se de um filme ficcional, mas que foge da narrativa clássica do cinema. Inicialmente, porque toda obra é conduzida por um personagem fora de quadro – ao menos no que diz respeito à sua presença imagética. O geólogo José Renato percorre os estados do nordeste brasileiro a fim de conduzir um estudo sobre a viabilidade de implantação de um canal de águas que ligaria a região do Xexéu, em Pernambuco, ao Rio das Almas, em Goiás. Esse é o mote para reconstituir a viagem que os realizadores empreenderam pelo sertão. Sua imagem nunca aparece em tela, mas sua presença é constante no filme por uma voz que está sempre em cena, uma narração pessoal e íntima sobre aquela viagem que o personagem faz por essa região do país. É durante a viagem que o narrador nos relata sua desilusão amorosa, na tentativa de superar o amor que não deu certo e continuar a viver sua vida. O caminho serve para ele como uma trajetória catártica de conformação. Paisagens e pessoas são muitas vezes apenas distração, tédio, melancolia. É nesse clima que se desenrola o longa, cheio de impressões e conduzido mais pelo olhar desse narrador-personagem do que por meio de um retrato objetivo e preciso de um *roadmovie* no sertão.

A narrativa construída no filme por meio de José Renato é baseada fundamentalmente em imagens documentais de arquivo. Os diretores contam que cerca de 70% das imagens do longa foram fruto da viagem que empreenderam em 1999. O restante foi resultado de uma nova incursão por aquela região em 2009, além de alguns materiais que Aïnouz havia obtido ao filmar *O céu de Suely*, longa de 2006 que também tem o sertão como pano de fundo. Há ainda imagens aparentemente referenciais de pesquisas geológicas que fazem parte da narrativa da obra, conseguidas com um geólogo que estudou a região e cedeu seu material pessoal aos realizadores.

Para Gomes, foi com o objetivo de demonstrar essa viagem à flor da pele que escolheram um personagem ficcional para conduzir a narrativa e viver, de alguma forma, a mesma sensação que eles próprios vivenciaram. Ao explorar os limites e as possibilidades do documentário em um curta, reeditando as imagens de arquivo obtidas em um contexto

documental, os diretores sentiram que as ferramentas do campo haviam se esgotado, e só poderiam dar conta do filme utilizando a narrativa ficcional.

Essa conjunção de campos, gêneros e fatores tão emblemáticos, fazem de *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* e *Sertão de acrílico azul piscina* obras intrincadas, profundas, cujo relevo narrativo não pode ser compreendido a partir da planificação de gêneros ou territórios, mas em um grande espaço narrativo do entremeio, uma junção de características e traços de muitos discursos que se conjugam e que, ao serem tensionados, borram fronteiras e delimitações.

1.2 Tensões narrativas e os hibridismos⁸ presentes nas obras de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz

Ao explorar todas as suas potencialidades, o cinema sempre procurou utilizar inúmeras ferramentas narrativas para a criação de um mundo em tela. Desde o princípio, não se limitou a investigar um ou outro gênero apenas, mas a criar obras híbridas, que integrassem diversos territórios, como a ficção, o documentário, o filme experimental, o filme-ensaio. No entanto, esse interesse em reunir linguagens e formatos fílmicos em uma única obra parece ter se intensificado nas últimas décadas, tornando-se necessária a compreensão de diversas narrativas já nesse contexto de hibridação.

Para Soares (2010), há uma valorização da impureza nesses discursos, fruto de uma contaminação de vários campos, constitutiva de “um certo discurso contemporâneo que se estende também ao cinema” (SOARES, 2010:144). Por mais que nosso recorte seja o cinema e as obras audiovisuais, entendemos a partir daí que não se trata de algo particular apenas a esse campo, mas à própria estrutura da comunicação e das artes contemporâneas. Nesse sentido, Freire e Soares (2013:74) analisam que os discursos audiovisuais contemporâneos são formados, em grande medida, nessa esfera híbrida “entre elementos factuais e ficcionais e, mais do que isso, a partir de uma reafirmação da possibilidade de representação fiel da realidade histórica ou, ao contrário, da problematização desta possibilidade”.

Na produção contemporânea, de acordo com Xavier, há uma “aventura do dispositivo cinematográfico” (Xavier, 2005:195), e a criação e análise de um conjunto de obras

⁸ Consideramos filmes híbridos como um processo narrativo de junção de vários gêneros e territórios cinematográficos. Não estamos tratando aqui do conceito, por exemplo, de “culturas híbridas”, elaborado por Canclini (1997), nem tampouco os hibridismos entre culturas presentes na obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, como “imposição colonial, assimilação forçada, cooptação política, mímica cultural e assim por diante” (SHOHAT, STAM, 2006:81). Nossa intenção é analisar os hibridismos apenas pelo véis narrativo, como justaposição de inúmeros campos, na tentativa de potencializar as ferramentas audiovisuais para se contar histórias.

potencialmente híbridas. O autor destaca, nessa contextualização, o trabalho dos pesquisadores Raymond Bellour e Philippe Dubois, que realizaram uma conexão do cinema com outras práticas artísticas:

Raymond Bellour e Philippe Dubois fizeram um duplo movimento em que o gesto de inserir o cinema numa rede mais ampla significou cotejá-lo, não apenas com as práticas que o antecederam (pintura, teatro, fotografia), mas também com as práticas que vieram depois, como o vídeo e as novas tecnologias da imagem digital. São dois exemplos de reflexão em que o fundamental é a questão dos dispositivos e das texturas possíveis da imagem, uma vez que a série pintura-foto-cinema-vídeo compõe um repertório de enorme complexidade que acabou tomando a foto (e sua imobilidade) como uma espécie de unidade mínima de possíveis agenciamentos. Estes encontram hoje uma realidade não só física como mental, e compõem um novo quadro que deflagra a imaginação e a materializa em obras. (XAVIER, 2005:196)

As obras passaram a explorar com mais afinco as diversas linguagens possíveis – na intersecção entre cinema e arte, cinema e fotografia, ficção e documentário – a partir da necessidade de o cinema se reinventar a todo momento e mobilizar uma série de ferramentas para criar um sistema de crença na narrativa, e com isso levar o espectador a um mundo particular da tela, segundo Bellour (1990:157). O autor se refere à narração ficcional como uma vocação natural do cinema, mas que para ser concretizada demanda outros tantos recursos.

A dificuldade em se definir a produção audiovisual contemporânea, já que se trata de um emaranhado de procedimentos artísticos e técnicos, que resultam em obras permeadas por muitas linguagens, é apontada por Lins (2009). Segundo a autora, a tarefa de tentar caracterizar o que se passa no campo é árdua e os objetos passam de um suporte a outro – da sala de cinema à sala de exposição –, circulam em diferentes festivais com temáticas muitas vezes opostas, e não há uma preocupação em se dizer o que as obras são realmente, mas compreendê-las com uma grande pluralidade de significados e territórios.

Stam (2015) assinala para essa pluralidade de hibridações pelas quais o cinema passa, não simplesmente no cruzamento de documentário e ficção, mas em um “flerte poliândrico entre documentário e videoclipe, documentário e instalação artística, documentário e adaptação literária, documentário e vídeo experimental, (...) documentário e o ensaio” (STAM, 2015:121). Não se trata, evidentemente, de se dispensar as fronteiras de gêneros e as características de cada obra, que tende mais a um ou outro ponto; ou, ainda, que se utiliza de características de muitos campos para produzir seu discurso. Mais do que isso, o que procuramos refletir é a existência de obras que fazem uso de múltiplos territórios em uma tensão de forças, que não tendem nem a um gênero, de forma incisiva, nem a outro. Buscamos, então, analisar essas obras exatamente como são: a junção de múltiplas

características e procedimentos, se inscrevendo em uma plataforma híbrida e complexa, em um entremeio narrativo.

O caráter híbrido como estrutura narrativa está presente em muitas das obras de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, desde aquelas que produziram separadamente, até as que fizeram em conjunto. Para analisarmos como essa construção se forma em um conjunto de curtas e longas-metragens, optamos por destacar alguns filmes em que essa característica está mais evidente e torna a narrativa impossível de ser caracterizada apenas por um ou outro território cinematográfico. Dessa maneira, não citaremos toda a filmografia da dupla, mas algumas obras contundentes, a fim de exemplificar nossa abordagem e contextualizar a produção de nossos objetos em uma série de filmes que se inclinam às mesmas tensões narrativas.

Em 1995, Marcelo Gomes dirige seu primeiro filme⁹, o curta *Maracatu, maracatus*, codirigido por Cláudio Assis e produzido pela Parabólica Brasil, uma parceria dos dois cineastas com Adelina Pontual – que se tornaria importante para o movimento da retomada. O filme, classificado por Gomes como documentário de ficção¹⁰, conta a história de um mestre artesão responsável pelas roupas e pela tradição do maracatu, movimento cultural significativo para o nordeste brasileiro e, em especial, para a Zona da Mata de Pernambuco. A construção do personagem foi inspirada em Mestre Salustiano, símbolo reconhecido do movimento e personalidade significativa no maracatu.

A obra é narrada por um ator, que se apresenta como líder dos artesãos do movimento, mas há diversas tomadas documentais, retratando a procissão do maracatu pelas ruas da cidade e a elaboração dos trajes e da festividade por artesãos locais. A tomada inicial do filme é uma equipe de gravação chegando à casa do Mestre Salustiano (representado aqui por ele mesmo). Ele pergunta para o diretor, que saía do carro com uma câmera, o que estava fazendo ali. É a primeira intervenção ficcional do filme, mas que simula uma interação muito possível para aquele momento. Mestre Salustiano reclama que muitas equipes vão até lá, filmam o maracatu e levam as imagens para o exterior, sem dar nenhum retorno para aquela comunidade. Os cineastas recuam e saem rápido do local, sem prosseguir com a ideia do filme. É depois dessa sequência que vem o letreiro inicial do filme: *Maracatu, maracatus*.

⁹ O cineasta já havia codirigido e produzido outros curta anteriormente, mas *Maracatu, maracatus* foi a primeira obra de sua autoria. Ver Saldanha (2009:12).

¹⁰ Em entrevista a Saldanha (2009:15).

Figura 1: Sequência do curta *Maracatu, maracatus*, em que Mestre Salustiano recebe a visita incômoda de uma equipe de filmagem e impede que gravem um documentário sobre a expressão cultural daquela localidade. Fonte: *frames* da obra obtidos por este autor.

Em um outro trecho, mais adiante, há uma longa tomada que registra o cortejo do maracatu por uma rua, até que surge uma bifurcação e ele se encontra com uma procissão católica. Do lado esquerdo da tela, crianças e adultos com trajes típicos, música e roupas coloridas. Do lado direito, a passeata em homenagem a um santo começa a surgir, com pessoas de roupas brancas, beges e escuras; militares levando uma grande imagem nos ombros, seguida por uma banda marcial que conduz o canto dos fieis. O animado trajeto do maracatu tem de ser interrompido, até que todas as pessoas da manifestação católica passem e, então, permitam que a festa continue.

Figura 2: O cortejo do maracatu tem de dar lugar a uma procissão católica e só pode seguir quando ela é finalizada. Fonte: *frames* da obra obtidos por este autor.

O filme se encerra com a música “Monólogo ao pé do ouvido”, lançada no disco de Chico Science e Nação Zumbi, *Da lama ao caos*, ícone do efervescente movimento musical de então, o “manguebeat”. É ele que fundamenta a trilha sonora de *Baile perfumado*, longa de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, lançado em 1996, ano seguinte a *Maracatu, maracatus*. O longa contava também com Marcelo Gomes na equipe de direção e produção, ao lado de Cláudio Assis e Hilton Lacerda,

que viriam a se tornar símbolos da retomada do cinema nacional¹¹. O filme é icônico desse renascimento do cinema e da temática de sertão, tão cara ao cinema nacional.

Ainda que haja a ficcionalização no enredo de *Maracatu, maracatus*, a referencialidade documental está presente o tempo todo, na crítica social a uma exploração da riqueza cultural popular; na demonstração do conflito e da marginalidade, ao evidenciar o espaço reservado para o Maracatu na cidade, ainda que sob a égide de um sincretismo religioso; na forma como o realizador articula as manifestações populares e outras, mais elitizadas; nas palavras de ordem do narrador que reclama a conquista do lugar que o maracatu merece na sociedade.

Tempos depois, e já ao lado de Karim Aïnouz, Marcelo Gomes produz, em 2004 – um ano depois de montar *Sertão de acrílico azul piscina* –, uma instalação para a 26ª Bienal de Arte de São Paulo. A obra, intitulada *Se tudo fosse sempre assim* é uma videoinstalação, com retratos e imagens sobre o carnaval de Olinda gravadas em 16mm e projetadas em diversas telas de pano. Como ocorre em *Sertão*, a obra também foi classificada como documentário, mas não há a individualização de um personagem, a narração ou vozes em *off*, além de nenhum depoimento para a câmera. A referencialidade documental está presente no registro do carnaval de rua, nos rostos dos personagens que dançam em frente à câmera. A estética da imagem é fortemente experimental, com granulações constantes, contraluz, alterações temporais em que as danças ficam ora mais rápidas, ora mais lentas, embaladas pela trilha sonora, uma música clássica melancólica, que destoa da efervescência das marchas carnavalescas.

Figura 3: Sequência de imagens de um dos personagens exibidos na instalação *Se tudo fosse sempre assim*. Fonte: frames da obra obtidos por este autor a partir de trecho disponível online¹².

¹¹ O termo “retomada” foi vastamente analisado na coletânea “*The new Brazilian cinema*”, organizada por Lúcia Nagib (2003), com textos de diversos pesquisadores sobre o fenômeno da retomada da produção cinematográfica brasileira a partir de 1995.

¹² Disponível em <<https://vimeo.com/144191375>>. Acesso em 17 de janeiro de 2017.

O objetivo dos diretores, sintetizado por Aïnouz no catálogo da Bienal daquele ano, era captar visualmente a experiência do carnaval, buscar uma comunicação pelas imagens dos foliões, um conjunto de registros sensoriais daqueles momentos, em um tom poético e subjetivo:

Pretendemos, com a experiência de estar no Carnaval, da presença, sugerir a ausência absoluta que representa a memória desta experiência. Presença e ausência, materialidade e falta. É esse binômio o centro do trabalho. Aqui tentamos evocar os restos de Carnaval que se espalham pelo chão das luzes quebradas e da purpurina jogada, do brilho abandonado nas ruas, imagens que representam restos, fragmentos, lampejos de emoções que abundam pelas ruas e ladeiras de Olinda e Recife. (AÏNOUZ, 2004:60)

Há uma interação evidente em *Se tudo fosse sempre assim* entre o filme e o espaço expositivo, entre o documentário e o cinema de arte, o experimental e o referencial. As personagens que estão representadas como a totalidade sensorial do carnaval estiveram ali, expuseram suas expressões diante das lentes dos diretores e representavam a si mesmas na informalidade do carnaval. As semelhanças entre essa obra e *Sertão* são inúmeras, e é possível perceber a influência de uma em outra: ambas não utilizam um personagem como condutor da narrativa, nem individualizam uma história, mas preferem compô-las como paisagem; há um caráter fortemente documental na referencialidade das imagens, mas elas são trabalhadas esteticamente próximas ao experimental e com a predominância do traço subjetivo dos diretores; a enunciação do filme se dá pelos próprios realizadores, não por um personagem, aproximando a obra de um filme-ensaio e, nesse caso, de um filme de arte. As obras perpassam esses territórios e campos do cinema e da arte com tranquilidade, tanto que não seria estranho se *Sertão* ocupasse o mesmo espaço expositivo em uma Bienal.

A presença dos hibridismos como característica da composição cinematográfica de Aïnouz e Gomes se torna contundente com *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, em 2009, último filme realizado em parceria pela dupla. No entanto, seis anos depois, em 2015, Karim lança uma obra muito semelhante com *Viajo*, sobre a vida e alguns trabalhos do pintor espanhol Diego Velázquez. Encomendado pelo canal francês *Arte*, *Diego Velázquez ou le réalisme sauvage*¹³ é uma filme que utiliza a plasticidade da obra de arte, com a profundidade da poesia e do ensaio na narrativa, para falar sobre a obra do artista.

Apesar de ser indexado como um documentário, o longa é centrado na figura de um personagem ficcional – que, a exemplo de *Viajo*, se faz presente apenas pela voz em *off* –, o

¹³ Em português, *Diego Velázquez ou o realismo selvagem*.

estudante de cinema Marco, que atua como condutor e relata suas impressões diante das obras do pintor. Ao mesmo tempo, acompanhamos cenas de viagem contemporâneas, trechos em que estão retratadas folhas de uma árvore no campo, todas justificadas pela viagem de busca que o próprio narrador realiza.

Figura 4: Desde detalhes da pintura à exploração dos lugares que serviram de inspiração para suas pinturas, o filme investiga a obra e a vida de Velázquez. Fonte: *frames* da obra obtidos por este autor a partir de DVD do filme.

As impressões sobre as telas e as técnicas de Velázquez se confundem entre narrador e realizador. O ensaio a respeito da obra do pintor, conduzido ficcionalmente por Marco, é também um filme que busca responder indagações e suscitar sensações que muitos temos diante daquelas telas. A utilização de um narrador ficcional, apesar de seguir o mesmo procedimento narrativo de *Viajo*, parece ser menos decisiva para a mudança da característica da obra, que continua abordando com certa precisão as histórias e intenções que permeiam os quadros de Velázquez, se aproximando mais do filme-ensaio e de um caráter ensaístico presente no personagem ficcional, mais como uma enunciação que uma composição dramática.

Pouco tempo antes, em 2013, Aïnouz lançou outro filme sobre um artista, dessa vez um curta metragem que buscava transmitir as impressões provocadas pelas obras do artista visual dinamarquês Olafur Eliasson. *Domingo* faz uma ligação sensorial, subjetiva e poética das relações entre as obras de Eliasson e a cidade de São Paulo, em especial o Elevado Presidente João Goulart, o Minhocão. O filme fez parte de uma coleção da Associação Cultural Videobrasil, que tinha por objetivo promover a ligação entre diferentes linguagens, e outros cineastas foram convidados a retratar a obra de uma série de artistas visuais.

Figura 5: O curta *Domingo* reúne imagens da cidade de São Paulo, frases e impressões sobre a cidade, em homenagem à obra de Olafur Eliasson. Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir de trecho da obra disponível online¹⁴.

¹⁴ Disponível em < <https://vimeo.com/109957458>>. Acesso em 17 de janeiro de 2017.

O curta é lento e traz vários planos abertos que retratam pessoas caminhando de um lado a outro, bicicletas paradas em espaços públicos, o sol iluminando o Elevado em contraluz, algumas frases em tela. Apesar do tom documental – o retrato da cidade de São Paulo em um domingo de 2012 –, o que se sobressai é a construção subjetiva e poética da cidade, por meio de texturas de vídeo e dos filtros das mais diversas cores nas imagens. Ao retratar um artista, o filme parece também buscar ser inserido em um ambiente de arte, talvez querendo transitar pelas mesmas linguagens do homenageado.

Antes ou depois de *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes produziram, até o momento, uma filmografia fortemente influenciada pela hibridação e que, em sua maioria, busca transitar por gêneros e territórios do cinema, tensionando a narrativa cinematográfica para atingir toda potencialidade do relato audiovisual.

1.3 A montagem como ferramenta propícia ao hibridismo

Seja em *Sertão* e *Viajo*, ou em outras obras audiovisuais, um traço em comum que articula a construção de hibridismos é também um procedimento típico do cinema. A ordenação de imagens, sons, trilha sonora e diferentes sequências de modo a produzir uma cadência da narrativa é elaborada na montagem. É ela que proporciona que duas tomadas exatamente iguais ganhem interpretações e significações muito distintas nas obras. É o que veremos nesse capítulo, ao confrontar cenas semelhantes nas duas obras, mas com sentidos e referencialidades diferentes.

Próximo aos quatro minutos do curta *Sertão de acrílico azul piscina*, o que vemos é a imagem de um posto de gasolina na beira da estrada. O som ambiente, sincrônico com a imagem, é de caminhões entrando rapidamente na pista, do ponto inferior esquerdo, até se perderem no ponto de fuga da estrada, à direita do vídeo. O quadro permanece aberto e estático, tremulando poucas vezes. Segundos depois, o barulho de porcos dá a entender que eles aguardam do lado direito, fora do quadro, para atravessar a pista. É o que acontece na sequência, quando um deles invade a tela e a estrada, e para antes de ultrapassar a faixa divisória.

Essa mesma sequência, aparentemente bucólica de uma estrada no sertão do país, onde há animais atravessando uma rodovia pacientemente ao lado de um posto de gasolina perdido na paisagem, está presente também no longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, próximo aos dez minutos do filme. Ela é iniciada com a mesma imagem granulada, de beira de pista, tremulando lenta no quadro ligeiramente aberto. O som ambiente se inicia sincronizado com o deslocamento dos caminhões, mas logo ele é interrompido para dar lugar

à voz do narrador-personagem: “Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa, parece que não saio do lugar”. Ele se cala e a estrada volta a ficar silenciosa, com barulho do vento e de um pássaro, um inseto ou outro ao fundo. O porco, mesmo animal da tomada de *Sertão*, entra no quadro pela direita, sem ser anunciado; não há nenhum grunhido, apenas sua intromissão na tela, olhando fixamente para a câmera e esperando com paciência no meio da estrada.

Da forma como está em *Viajo*, a mesma tomada ganha outros significados. A paisagem bucólica, transmitindo a tranquilidade de um animal em se colocar seguramente no meio da estrada vazia, dá lugar a uma geografia que reflete mais a experiência emocional de um personagem que o retrato de uma paragem. A estrada tranquila colide com o tédio interior de José Renato, o geólogo protagonista do longa. O fato de a paisagem ser sempre a mesma é, para ele, motivo de irritação, sensação de incômodo pela demora na passagem do tempo.

Figuras 6 e 7: A mesma cena do porco passando pela rodovia; acima em *Sertão* e abaixo em *Viajo*. Fonte: frames obtidos por este autor a partir dos DVDs das obras.

Se as duas tomadas se repetem da mesma forma em uma obra e em outra – a mesma granulação, a sequência intacta e trêmula que se prolonga até a entrada do porco no quadro –, há algo que as diferencia em grande medida, a ponto de fazer com que tomem significados bastante diferentes, ou ao menos que em uma o espectador seja convidado a partilhar de uma imagem vivenciada pelo enunciador¹⁵ (no caso do curta), enquanto em outra tudo o que resta é acompanhar os sentimentos e impressões de um personagem sobre sua viagem. Na primeira,

¹⁵ Nesta pesquisa, definimos *enunciador* como fazem Metz (1991) e Odin (1997; 2000), que o caracterizam por uma instância impessoal e abstrata que estrutura o discurso e a narrativa fílmica, a ponto de produzir uma ordenação da história para o espectador. Essa figura será discutida mais à frente, ao discorrermos sobre a *leitura híbrida*.

a narrativa é construída por sensações partilhadas entre realizador e espectador, mais próxima de uma impressão individual da cena. Na segunda, ela é elaborada pela própria fala, conduzindo a história para dentro do pensamento de José Renato.

O que as transforma em produtos diferentes e com interpretações peculiares é uma ferramenta importante e fundamental a todo produto audiovisual, que elabora, conduz, arquiteta e desenha a narrativa: o processo de montagem. É ele que aglutina imagens a sons, que ordena as sequências em uma unidade narrativa e que elabora seu enredo, a partir de escolhas dos realizadores e dos montadores, para criar um novo significado.

Para Bazin (2014:97), é na montagem que há a criação de um sentido que não está objetivamente na imagem, mas que procede de suas relações, da cadência entre uma e outra no filme. Metz (1972:137) amplia essa relação, legando à montagem a responsabilidade de articular a realidade representada na tela, organizar as imagens de acordo com uma intenção precisa e, de forma mais ampla, colaborar decisivamente para que o cinema transforme “o mundo em discurso”.

López (2015:65) constata uma manipulação do próprio fluxo da imagem no filme, estimulada pela montagem quando arranca da imagem um outro sentido, além do seu conteúdo literal. A readequação dessa imagem e a reapropriação de suas características em outro contexto é, para o autor, inseparável do princípio da montagem de potencializar o impacto da imagem no filme.

Essa estruturação da narrativa – e, anteriormente, as escolhas discursivas – a partir da montagem é, para Odin (1997), um grande nível de estruturação, uma instituição forte no cinema que age de forma compactuada entre os realizadores, críticos, teóricos, mas sobretudo com os próprios espectadores do cinema. Para o autor (2000:33), a montagem é a uma operação técnica que leva a outra operação, de natureza sintagmática, que é a da narrativa, mas não apenas ela. Ele cita também a colocação de um discurso em funcionamento, a estrutura rítmica e plástica do filme, o estabelecimento de uma relação afetiva com o espectador.

Portanto, é fundamental, para que haja construção narrativa, a existência da montagem. Odin (2000:33) cita como exemplo a gravação de uma câmera de segurança em uma loja de departamentos. Por mais que ela grave vinte minutos de vídeo de maneira ininterrupta, só haverá a constituição de um material narrativo se houver uma instância que tome a decisão de cortar um pedaço do filme, ainda que simbolicamente, de tal maneira que haja um início e um fim para a ação – começar, por exemplo, por um personagem que entra na loja, pega um produto na prateleira e leva-o até o caixa – e decidir quando essa ação termina. De outra forma, se não houvesse essa instância que determina a ordenação das ações

e uma sobreposição de imagens, enredo, construção de personagens e suas histórias, as duas sequências utilizadas tanto em *Sertão*, quanto em *Viajo* seriam muito parecidas, ainda que não fossem iguais, pois antes delas há outras imagens também em sequência que conduzem a narrativa – novamente, uma decisão da montagem.

Mais que um procedimento técnico, é da montagem a responsabilidade de criar a obra audiovisual a partir da tradução do que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor, segundo Mourão (2006:231). A autora acredita que esse procedimento é essencial na realização do filme, “uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons”. Se vista como um momento de criação, ela ocupa um papel central no fazer e pensar cinema.

Para Sánchez-Biosca (1991:13), a montagem diz respeito à existência de fragmentos e de peças que, encaixadas, dão a ideia de *construção*, ainda que deixe bem visível quais foram suas opções: “Há na montagem algo que tem a ver com o desmembramento, algo que renuncia a oferecer uma imagem compacta, hermética, e se apresenta em seu processo de formação ou, ao menos, evidenciando os traços que havia deixado impressos”¹⁶.

Tanto em *Sertão* quanto em *Viajo*, há alguém que fala pelas imagens, a presença de um *eu* elaborado pela montagem que convida o espectador a dividir com ele suas impressões. Segundo o autor, o sujeito da montagem deseja se expressar, mas ao mesmo tempo, busca apagar sua presença na medida em que o texto organizado pela montagem não pode passar jamais por natural, mas ainda assim tem de ser uma estrutura coerente, um espelho organizado de um mundo habitável em tela. Essa generalização do discurso tem de ocorrer ao mesmo tempo em que “nos textos de montagem um sujeito não para de falar, de dizer *eu*, ao mesmo tempo que este *eu* se bifurca, falha, se despedaça e se contradiz abrindo a dramática brecha da subjetividade”¹⁷ (Sánchez-Biosca, 1991:13), deixando claro seu caráter dúbio de aproximação e distanciamento com o espectador.

Se na primeira sequência dizemos que há um enunciador que fala pelas imagens, por meio da montagem, e que esse enunciador não é um personagem constituído ficcionalmente como no segundo caso, isso demonstra a diferença na elaboração do sujeito que organiza textualmente o filme. As escolhas e decisões feitas por um e por outro têm significados e

¹⁶ No original: “Hay en el montaje algo que tiene que ver con el despedazamiento, algo que renuncia a ofrecer una imagen compacta, hermética, y se presenta en su proceso de formación o, cuando menos, evidenciando las huellas que el mismo ha dejado impresas” (Sánchez-Biosca, 1991:13). Tradução nossa.

¹⁷ No original: “En los textos de montaje un sujeto no cesa de hablar, de decir yo, al mismo tiempo que este yo se le bifurca, le falla, se despedaza y se contradice abriendo la dramática brecha de la subjetividad” (Sánchez-Biosca, 1991:13). Tradução nossa.

pesos diferentes para o espectador: enquanto no curta documental somos convidados a elaborar nossas próprias impressões sobre o momento em que um porco entra tranquilamente em uma estrada, na elaboração ficcional somos condicionados ao tédio da mesma imagem, compartilhando as dores e martírios do personagem principal. Ainda segundo Sánchez-Biosca (1991:14), esse *sujeito* que constitui a narrativa é uma produção apenas para a obra; é criado para esse fim, resultado de uma operação por meio da qual um sujeito real toma a palavra e produz algo específico, operação conhecida como *enunciação*, próxima do conceito de enunciador que citamos anteriormente.

Podemos concluir, então, que há um processo de enunciação conduzido pela montagem; uma forma de construir um mundo, seja documental, ficcional ou, como neste caso, objetos híbridos elaborados a partir da ordenação de imagens, sons, encadeamento de planos de filmagem e a reordenação das imagens.

Na sequência à tomada do porco atravessando a estrada, há uma transição em *Sertão*: a câmera estática em um pôr do sol que estoura a imagem, à beira da estrada. O quadro se volta um pouco para o efeito que os raios de sol produzem nas folhagens em uma das margens do trajeto, escurecendo-as como sombras na tela. Essa passagem é rápida e separa a cena do animal na estrada de outra, que se iniciaria na sequência, com um caminhão repleto de romeiros a caminho de Juazeiro do Norte.

Figura 8: Sequência de transição em *Sertão* entre a cena do porco atravessando a estrada e o caminhão de romeiros que chega a Juazeiro do Norte (CE). Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

A mesma cena aparece em *Viajo*, mas não na sequência à do porco atravessando a estrada. Ela está aos 17 minutos, após uma longa tomada de um casal andando abraçado às margens da rodovia. O que era uma transição em *Sertão* tem sua temporalidade alterada em *Viajo*, tornando-se uma grande sequência em câmera lenta, que dá lugar a uma digressão do personagem-narrador:

- Galega, Joana, amor da minha vida, faltam 23 dias e 8 horas para a minha volta. E volto porque te amo. Tô cruzando uma estrada inteira, um pôr do sol romântico. Lembro do nosso último pôr do sol juntos, lá na Praia do Futuro. A única coisa que

me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. Não. Não, Galega, isso é mentira. Não sei escrever cartas de amor. Não aguento a ideia de ficar só. Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti? (Personagem José Renato em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*)

O que em *Sertão* é montado com silêncio na pista sonora, em *Viajo* toma contornos das lembranças amorosas e das saudades do protagonista. Não há como olhar o mesmo pôr do sol com as impressões idênticas em uma obra e outra. A partir dessas comparações, em que as mesmas imagens são trabalhadas de formas tão diferentes, fundamentadas principalmente pela montagem e pela presença de dois tipos distintos de enunciação, compreendemos que o hibridismo em *Sertão* e em *Viajo* é uma realização, em boa parte, possível graças à montagem, a partir das escolhas de seus realizadores.

Como ponto de partida, as imagens que os realizadores obtiveram em um outro contexto, anos antes de montarem os dois filmes. Por meio delas, os diretores planejaram um novo sentido para as obras. Em entrevista a Jean-Claude Bernardet (2010), Marcelo Gomes conta que, para dar sentido a tantos sentimentos, impressões e subjetividades que presenciaram ao longo do caminho, parecia adequado remontar as imagens utilizando, como viés condutor no caso de *Viajo*, um personagem ficcional:

[Pensamos em] um personagem ficcional que desse conta de todos esses elementos sobre os quais refletimos nesses 40 dias e que as imagens refletem. O Karim sugeriu que redimensionássemos essas imagens construindo um personagem ficcional à flor da pele, viajando pelo sertão, que não entende direito o que é aquele sertão e tá vivendo um drama interior e ao mesmo tempo vê aquela paisagem solitária. Ele vira reflexo da paisagem e a paisagem vira reflexo dele. [...] De uma forma ou de outra tínhamos sentido o que era um documentário com aquelas imagens. Então por que não redimensionar e trabalhá-las de outra forma? (Marcelo Gomes para BERNARDET, 2010)

Esse redimensionamento da imagem, de que fala Gomes, foi o próprio processo de construção de um novo roteiro, baseado nos relatos desse personagem ficcional, e do retrabalho das imagens, a partir da montagem, em algo que não estava presente nelas anteriormente. Uma espécie de mudança de sentido, uma liberdade poética na concepção das novas formas da imagem que transcendessem o documental e o compromisso com a referencialidade que esse gênero pressupõe.

Esse hibridismo na construção de *Viajo* não foi apagado no processo de montagem e na elaboração do roteiro com o personagem ficcional. Pelo contrário, é com a referencialidade documental que as imagens ganharam contornos de ficção. Os realizadores não se preocuparam em apagar essas fendas e esses vestígios, mas sim levá-los para a diegese da obra. Quando o narrador-personagem, por exemplo, interpela os demais personagens,

procedimento que em um filme documental caberia diretamente ao realizador, é ele próprio quem o faz.

Quando os realizadores exploram a subjetividade das imagens e alteram a granulação, a temporalidade, a textura e a forma da paisagem, é pela percepção do geólogo José Renato, não dos diretores. Até as imagens mais ambíguas ou difusas são justificadas pelos rompantes emocionais do personagem. É ele quem vê e sente, é ele quem empreende essa viagem por um sertão, dentro e fora, é ele quem experimenta da solidão e da descoberta. Essa mudança do ponto de vista da imagem é necessária para garantir a presença do lastro ficcional, e apagar, ao menos na construção desse novo mundo, o vestígio dos realizadores, agora personificados na figura do narrador-personagem.

Ainda que busquem a ficção, a referencialidade das imagens de arquivo utilizadas no filme é algo que rompe com a possibilidade de apagamento do campo documental na obra. *Viajo* nasce híbrido e assim persiste, por mais que construa uma ordenação narrativa clássica, com um roteiro pensado para uma angústia crescente do personagem em sua viagem, o cansaço desse trajeto e a solidão que encontra por estar longe da figura amada – na viagem e fora dela. As paisagens que passam a ser construídas pela visão do personagem não são elaborações puramente ficcionais, locações premeditadas, mas espaços com dimensão e presença maiores na obra.

A tentativa clássica da montagem como apagamento das estratégias e das escolhas do realizador não se aplica a *Viajo*, já que mesmo com a ressignificação das imagens a partir da criação de um narrador-personagem que fala sobre suas dores e se faz presente em sua fala, há a referencialidade da imagem que pulsa na tela. E a montagem favorece esse lastro referencial na medida em que mantém boa parte das tomadas, dos personagens, do ritmo utilizado anteriormente em *Sertão*.

No caso do curta documental, a montagem também não busca se fazer invisível, mas reiterar a partir de seus rompimentos, recortes e ordenações particulares o roteiro de viagem, uma espécie de diário de impressões, que o enunciador vivencia ao passar pela experiência do sertão no nordeste do país.

1.4 A questão da montagem no filme de arquivo

As formas de produção de *Sertão* e de *Viajo* não foram as de um filme tradicional, em que as imagens são capturadas de acordo com um roteiro, uma decupagem prévia do que se deve filmar, por mais que se abra caminho para a imprevisibilidade. O resultado da viagem de 40 dias pelo sertão do país em 1999 só foi processado algum tempo depois, em 2003 e 2009, e de

forma diferente em cada um dos filmes. As obras derivadas dessa captura são filmes de arquivo, que utilizaram imagens obtidas pelos próprios realizadores e montadas sob diferentes indexações. Para Blümlinger (2013:62), é inevitável que a montagem seja uma ferramenta determinante para os filmes considerados de arquivo ou, para a autora, de “segunda mão”. Segundo ela, essa é a ferramenta primordial para que imagens sejam reprocessadas e ganhem outra dimensão, em outro contexto e com diferentes propósitos.

Porém, por mais que sejam considerados *de arquivo*, esses filmes se inscrevem em um tipo específico de modalidade, em que um material fílmico pré-existente é aproveitado pelos próprios autores que o capturaram e o conceberam no início, mas que deslocam seus objetos de outras maneiras. Brenez e Chodorov (2015:2) classificam esse tipo de reemprego do filme como uma reciclagem, ou “o emprego *in se*, reemprego de um material mesmo, sobre o qual o cinema institui certas formas fixas e inaugura algumas outras”. Para ser mais específico, o caso de *Sertão* e *Viajo* se inscreve em um tipo ainda mais particular de reciclagem classificada pelos autores como “reciclagem endógena”, ou seja, aquela em que um autor reaproveita seus próprios materiais, obtidos anteriormente em outro contexto. Oposta a essa é a “reciclagem exógena”, a utilização de material de outros autores, reordenados em uma nova narrativa, e que ganha significados distintos do original.

Há ainda, como forma de filme de arquivo, o *found footage*, que conforme define Rosa (2008:194), é uma obra “experimental de tom associativo ou viés estrutural, que reprocessa (por associação ou intervenção) trechos de outros filmes provenientes de arquivo(s)”. Esse tipo de produção é muito comum com filmes que foram produzidos há muitos anos e permaneciam desconhecidos, até que algum outro autor decide retomá-los e recriá-los a sua maneira¹⁸.

No mesmo campo, Wees (1993:35) aponta outro tipo de filme de arquivo, o de compilação (*compilation film*), que retira tomadas de filmes que não têm necessariamente relação uns com os outros a partir de um conceito, que pode ser um tema, um argumento, uma história, que motiva a seleção das tomadas que irão aparecer e em que ordem, além da existência de um acompanhamento verbal – seja voz *over*, texto em tela, ou ambos.

Uma particularidade do filme de compilação, que o distingue talvez do *found footage* e também dos objetos desta pesquisa, é que, segundo Wees (idem:36), esse tipo de produção pode até reinterpretar as imagens retiradas de outros filmes, da televisão e de arquivos, mas geralmente eles não mudam a natureza representacional da imagem. Isso quer dizer que elas

¹⁸ Rosa (2008) faz isso com um filme até então desconhecido de Santos Dumont, gerando duas novas obras inéditas, a partir de material de arquivo descoberto por ele.

continuam operando na correspondência direta entre a imagem e as suas fontes no mundo real. A mudança nos termos de referencialidade em *Viajo*, por exemplo, seria o oposto do que diz o autor, já que a própria correspondência das imagens é modificada.

Para Rosa (2008:196), o que torna os filmes de arquivo peculiares é a forma como seus fragmentos e a extensão do material filmado se “presta a complexas construções de montagem e empresta às imagens uma profusão de camadas de múltiplos sentidos previamente não-reconhecidos ou alheios ao contexto original”.

Quando Marcelo Gomes e Karim Aïnouz decidem montar os longos trechos que obtiveram em sua viagem, o fazem de forma endógena, primeiro em um documentário e depois em uma ficção. Essa readequação de materiais também conserva características próprias do tipo de produção de arquivo, já que desloca os sentidos das imagens e dá origem a outros, muitas vezes não previstos no contexto original, com ainda mais intensidade para o caso da ficção. A articulação com novos recursos – trilha sonora, criação de um narrador-personagem, mudança no enredo, reposição de sequências de forma não necessariamente cronológica, efeitos de cor e pós-produção, entre outros – faz com que a imagem tome novas dimensões.

Para Bernardet (2000), que em 1994 lança a obra *São Paulo sinfonia e cacofonia*, resultado da colagem de quase 100 filmes em que a cidade de São Paulo é retratada, há uma mudança contundente de significado das imagens transportadas de um filme a outro, uma *ressignificação*. Segundo ele, trata-se de um processo de destruição e de construção, que a partir da montagem implica em rejeição ou em adoção de cada sequência, e vai além quando diz que “todo processo de montagem implica uma posição diante da vida e da morte” (Bernardet, 2000:32). Vida, na medida em que a imagem resiste e tenta existir; e morte ao se destruir fora de quadro, pela escolha do diretor e do montador, ou ao tomar outro sentido e ocupar um novo espaço:

O processo é destrutivo também ao isolar da montagem original um plano selecionado para inseri-lo na nova montagem. Destruição porque a significação que este plano tinha originalmente será perdida, ou no mínimo alterada. Vida, porém, porque ganhará nova significação ao ser inserido na nova montagem. Uso o termo *ressignificação* para designar este processo. (BERNARDET, 2000:32)

A resignificação acontece porque, segundo o autor, as imagens não detêm em si mesmas uma significação definida e estável, pelo contrário, elas são plurissêmicas, cheias de sentidos, que se modificam e se constroem pela sua inserção em novos contextos visuais e sonoros. Bernardet (idem:33) finaliza: “Portanto, não vivemos tanto uma civilização da

imagem, mas da imagem cercada por outras imagens e palavras que lhes contenham e lhes determinem as significações”.

A ressignificação também pode ser compreendida como uma forma de renovar a linguagem e a temática do próprio cinema, conforme acredita Blümlinger:

O filme artístico de arquivo, seja na forma do *found footage* vanguardista, seja na remontagem ensaística, tem por objetivo sempre, por meio da repetição, da transformação, da adaptação, da reescritura, do rearranjo e, portanto, em todos os casos, a originalidade de uma visão e de uma escuta inovadoras¹⁹. (BLÜMLINGER, 2013:84)

Essa nova relação entre uma imagem e outra, diversas sequências e uma série de procedimentos técnicos que permitem, na montagem, que o filme de arquivo ganhe outra dimensão narrativa, faz com que as camadas sejam múltiplas e criem especificidades a cada obra. No caso de *Viajo*, o fato de se utilizarem as imagens de arquivo em uma nova cadência, com um enredo ficcional e os olhares de um personagem, faz com que as significações se alterem e toda a obra tome um novo sentido, entrecortado pela referencialidade documental, a subjetividade da enunciação, a elaboração de um mundo novo, próprio à ficção. Não há dúvidas de que as ressignificações nos dois objetos de análise são favorecidas, em grande monta, pelo fato de serem filmes de arquivo, cujas imagens puderam ser repensadas, recontextualizadas e tomaram outras formas, produzindo uma polissemia de territórios e interpretações só possíveis se considerarmos sua complexidade narrativa.

1.5 A voz acousmêtre em *Viajo*

Uma das escolhas marcantes no enredo de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é a presença de um personagem protagonista da história, que conduz o filme como se fosse seu diário de viagem. Compartilhamos com ele suas apreensões, frustrações, cansaços e decepções. Sabemos, por ele, que busca esquecer um amor mal resolvido ao se deslocar; que tenta superar um casamento que não deu certo; que procura em várias mulheres ao longo da estrada o rosto daquela que ama.

Ele está presente durante todo o filme, desde o início. A música que emana do rádio, e que ouvimos na primeira cena do filme, é a que ele ouvia no momento. A forma que olhamos para uma feira repleta de objetos e flores é a maneira que José Renato olharia. O que sabemos sobre todos os personagens que cruzam seu caminho é a partir da percepção dele. No entanto,

¹⁹ No original: “Le film artistique d’archive, que ce soit sous la forme du *found footage* avant-gardiste ou du montage essayistique, vise toujours, à travers la répétition, à la transformation, à l’adaptation, à la réécriture, à l’arrangement, et donc, dans tous les cas, à l’originalité d’une vision et d’une écoute renouvelées” (Blümlinger, 2013:84). Tradução nossa.

ele nunca mostra sua imagem. Sua presença em quadro é feita apenas pela sua voz, sem ser visualizado de outra forma.

Para Chion (1999:21), esse tipo de construção de enredo é uma presença acusmática, ou seja, apenas por meio de som. Quando ela se constitui a partir de uma voz fora de quadro, que não pode jamais se conectar a uma face que não seja em nossa imaginação, “temos um ser especial, um tipo de sombra que fala e age, para a qual nós damos o nome de *acousmêtre*”²⁰, uma junção dos termos em francês de acusmático (*acousmatique*) e ser (*être*).

Diferentemente do rádio e do telefone, por exemplo, onde isso é comum – ouvimos os locutores, os jornalistas, ou aquele com quem falamos ao aparelho, mas nunca os vemos –, esses *acousmêtre* em tela carregam outra característica: a de poderem aparecer a qualquer momento, mesmo que não o façam, como é o caso de José Renato. Segundo Chion (idem:22), no cinema sempre há a crença de que haverá uma *desacusmatização*, que em algum momento o personagem irá aparecer em tela.

Esse tipo de voz no filme carrega um poder e um mistério contundentes. O autor comenta que o simples fato de o corpo ainda não ter sido inscrito (ou nunca ser inscrito) no campo visual faz com que esse personagem crie uma identificação muito mais forte com o espectador. Para aqueles que identificam a voz presente em *Viajo* como sendo a do ator Irandhir Santos, talvez esse efeito seja menor, já que há uma imagem prévia de como seria esse personagem, quais suas características físicas gerais. Mas, ainda assim, essa relação é mais intensa que a de um personagem tradicional, fisicamente retratado em tela o tempo todo.

Para Chion (idem:24), o fato de o personagem viver no extraquadro traz desequilíbrio e tensão ao filme, além de quatro importantes poderes: a habilidade de estar em qualquer lugar, de ver tudo, de saber de tudo e de ter completos poderes na história. Em *Viajo*, essa relação se torna um pouco mais específica e não segue, necessariamente, os preceitos que o autor aplica ao personagem *acousmêtre*: primeiro, por ser um *road movie*, o narrador-personagem está em constante deslocamento. Isso quer dizer que ele não está em todos os lugares, que o espectador é convidado a acompanhá-lo por onde vai. Da mesma forma, vemos pelos olhos de José Renato; a enunciação do filme passa a ser também a narrativa do personagem e nossos olhos são os dele. Em relação à onisciência, como conta sua história, José Renato tem domínio maior sobre ela que, a princípio, o espectador. Ele não atua como um personagem-coringa, que conhece todas as tramas e vai desvendando-as aos poucos,

²⁰ No original: “We get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmêtre*” (Chion, 1999:21). Tradução nossa.

apesar de contar sua história amorosa em pequenas doses. Por último, o poder que tem na história é, no máximo, o de escolha: o protagonista escolhe desviar do caminho quando lhe cabe ir para outros locais que lhe agradam mais ou simplesmente para ver mais gente.

Por mais que essa conceituação seja cara ao nosso objeto e acreditemos ser importante destacá-la aqui, é necessário pontuar essas diferenças – na classificação e nas atribuições – que existem entre um personagem acusmático tradicional, conforme postula Chion, e aquele que se constrói em *Viajo*, por meio de José Renato, ainda que este seja efetivamente um *acousmêtre* completo e nunca se faça presente a não ser por sua voz.

1.6 Traços ensaísticos presentes em *Sertão e Viajo*

Há uma subjetividade evidente na construção de *Sertão e Viajo*. A tensão em suas narrativas, percebida logo nas primeiras imagens de cada filme, deve-se muito pela forma como os filmes foram montados. Esse artifício de rearticular as imagens de forma que adquiram outros sentidos é mais contundentes, como vimos, quando se trata de filmes de arquivo. Nesse caso, tais articulações legam ao material audiovisual, inevitavelmente, uma característica ensaística marcante, já que, além da simples ordenação narrativa – comum tanto à ficção quanto ao documentário – abre-se uma fresta ao território do filme-ensaio, em que é profunda a presença de uma enunciação organizadora e que faz escolhas perante as imagens.

Para López (2015:67), o princípio da montagem, ou seja, a ordenação do filme em um discurso e uma narrativa próprios, é mais efetivo quando se trata da remontagem dos fragmentos, do filme de arquivo. Isso porque, na visão do autor, “ao voltar a olhar uma imagem fora de contexto impõe-se uma reflexão sobre essa distância (entre o sentido original e o que adquire em seu novo contexto), podendo servir como introdução de um componente ensaístico”, que também pode ter uma derivação analítica, voltando a olhar e a interpretar a imagem de outra forma.

Rascaroli (2009) também destaca que há uma maior propensão e, em alguns casos, uma inevitabilidade do ensaio no caso de filmes de arquivo e montagem (ou nos *compilation films*). Blümlinger (2013:84) vai além e caracteriza esse tipo de apropriação de imagens em filmes de arquivo como uma *remontagem ensaística*, que não necessariamente pode resultar em um filme-ensaio, mas que contém algumas de suas características.

O que determina a possibilidade de uma ensaística cinematográfica, para Bernardet (2004:77) é a passagem de um filme para compor outro filme, ou a reapropriação das imagens em contextos diferentes. Nesse caso, as imagens deslocadas conteriam o que o autor chama de

resíduo da obra anterior, uma capacidade referencial diferente da documental, mais próxima a uma intertextualidade entre-obras.

Em *Sertão*, a reapropriação, por mais que seja um procedimento de produção, parece menos evidente ao espectador, já que as imagens ali contidas continuam a ter a mesma intenção documental, ao menos na indexação proposta, e o ineditismo da primeira obra. Em *Viajo*, no rearranjo das imagens deslocadas de seu contexto original, em que pese sua referencialidade, fica mais evidente uma decisão de montagem na composição do filme e, portanto, uma aproximação ensaística por esse viés.

Sob outros aspectos – como a subjetividade, a liberdade de pensamento que forma a cadência narrativa e produz múltiplas camadas de sentido, a despreocupação com a narrativa linear, a não-existência de personagens individualizados, a utilização de pessoas e imagens mais como paisagens afetivas do que como fontes –, *Sertão* apresenta-se mais inclinado ao ensaio que *Viajo*.

Para compreendermos como isso se dá em uma obra e outra, é necessário começar por investigar esse território amplo, relevante e muito profícuo do filme-ensaio na produção audiovisual. Nos próximos tópicos, procuraremos delinear brevemente algumas ideias para a definição desse território; suas características e formas de apropriação; e como cada uma delas pode estar mais próxima ou mais distante dos nossos objetos, já que carregam em si mais traços do ensaístico que propriamente uma circunscrição ao território do filme-ensaio unicamente.

1.6.1 O filme-ensaio como território do cinema

As imagens se ordenam como um conjunto de impressões dos próprios realizadores, ou da enunciação, sobre a narrativa que se constrói em tela. A cadência das imagens é poética, sutil, e dá espaço para que as ideias de quem as conduz fluam de forma liberta, menos preocupada com a ordenação clássica dos assuntos que com a eficiência do efeito de pensamento. Esse tipo de cinema, mais próximo à subjetividade, à eloquência e à liberdade de pensar (Machado, 2003), é uma das características do filme-ensaio, um território amplo no cinema, mas cujas teorização e delimitação são recentes.

A própria definição e explicação do que é o ensaio fílmico permanece complexa. Para Silva (2012:137), o mais simples seria começar pelo que esse território não é: “Não é uma forma definida, não é um gênero, não obedece regras fixas, não é uma forma fechada, não é documentário, não é ficção, não é linear”. E essa lista pode-se estender indefinidamente. Corrigan (2015:8) reconhece a dificuldade nessa delimitação, mas não por ser recente, já que para o

autor a existência desse tipo de produção audiovisual remonta, pelo menos, à década de 1910, nos primeiros filmes silenciosos. Para ele, a própria dificuldade em se delimitar e circunscrever o ensaio em alguns tipos específicos de filme é o que o torna tão inventivo:

A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (CORRIGAN, 2015:9)

É do filme-ensaio a tarefa de levantar novas questões sobre a construção do sujeito, a relação dele com o mundo e a potencialização das possibilidades estéticas do cinema, a partir de sua caracterização perdida, fragmentada, descontraída e até irônica do mundo, segundo Papazian e Eades (2016:1). Já que a delimitação de uma única classificação para o ensaio seria incorreta, Rascaroli (2009:1) sugere situá-lo na intersecção entre documentário, filme de arte e prática de vanguarda, além de ser correto dizer que se trata de obras subjetivas e geralmente em primeira pessoa. Dessas marcas, há duas características primordiais para se considerar um filme mais próximo desse território, segundo a autora (idem:32): a reflexividade e a subjetividade, que requer essencialmente a construção de um espectador que compreenda suas dinâmicas internas e esteja ciente das múltiplas ferramentas do ensaio para atrair sua atenção e comprovar o ponto de vista do enunciador.

É essa *liberdade de invenção* proveniente da subjetividade e do traço em primeira pessoa que, para Stam (2015:123), possibilita a exploração estética do ensaio com um caráter digressivo, questionador, no qual as preocupações que seriam periféricas ao tópico principal da narrativa – características mais fenomenológicas que pragmáticas – assumem o primeiro plano do filme, são levadas ao centro do quadro.

Por tratar, na maior parte das vezes, de questionamentos sobre o mundo e questioná-lo do ponto de vista da não-ficção, o filme-ensaio foi associado muito cedo ao documentário, conforme postula Xavier (2015:226), mas também é visto como um derivado do cinema experimental e de algumas experiências inventivas do campo ficcional:

O melhor, no entanto, é pensá-lo como superação dessas fronteiras, como invenção que abriu um continente de indagações geradas no confronto entre o cinema e a filosofia. A ideia do filme como pensamento em ato (...) teve certamente seu efeito no uso mais específico, mediado pela história da filosofia, da noção de ensaio referida aos filmes, um uso cada vez mais frequente na crítica, seja na lida com o novo cinema (e o novo vídeo), seja na análise de obras do cinema moderno, antes trabalhadas a partir de noções como cinema poético, desconstrutivo, experimental ou conceitual. (XAVIER, 2015:226)

Ao indexar um filme como ensaio, na visão do autor, já se espera uma experiência intelectual mais aberta, sem a exatidão da narrativa linear, um impulso antissistêmico e com foco na transitoriedade como a área de maior atenção para a obra, ou seja, uma marca de subjetividade inerente ao filme.

O espaço de interpretação deve ser, para López (2015:57), sempre o do *entre*. O autor salienta a condição híbrida do ensaio e, portanto, do ensaístico; uma confluência de vários territórios e gêneros, a começar pelo cinema documentário e experimental. A intersecção ocorre, em primeira instância, porque apesar da referencialidade do ensaio, ele não se propõe a filmar e organizar o mundo, conforme o documentário, mas sim constituir-lo. Isso quer dizer que a preocupação está mais em construir um novo mundo, sob os olhos de quem o experienciou, do que retratar as coisas do mundo *como elas são*. Há, para ele (idem:86), uma subordinação do vínculo indicial, ou a relação com o mundo real e histórico, ao subjetivo, uma forma de olhar as imagens mais como evocação do que representação.

É importante observar como o filme-ensaio, de modo geral e a partir das características estabelecidas pelos autores citados, se aproxima do *modo poético* do documentário, elaborado por Nichols (2005:138)²¹ como uma das inúmeras distinções que sugeriu dentro do território documental. Segundo ele, há uma ênfase mais no estado de ânimo do realizador, no tom e no afeto, que no objetivo de demonstrar conhecimentos ou realizar ações de persuasão.

O autor elabora que esse modo poético “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivado dela” e ainda que retire do mundo histórico a matéria-prima para sua narrativa, ele a transforma de maneira diferente, “ao representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (idem:140). Para Rascaroli (2009:37), o que faz com que o ensaio seja mais contundente em experimentação do que o documentário é a sucessiva presença e ausência de um enunciador, um constante movimento de expor suas impressões sobre o mundo e apagar-se; de movimentar a visão do espectador para entender o filme como um produto da mente do realizador, mas se colocar alheio a ele, de forma menos individual e mais generalista.

Esse, talvez, possa ser um aspecto que diferencie o ensaio fílmico do modo poético de documentário, além da falta de pretensão em persuadir o espectador pela experiência, por

²¹ Além dele, Ramos (2008) e Gauthier (2011) também categorizam o filme documental mais subjetivo como *documentário poético*, com características muito próximas às de Nichols (2005).

parte do documentário, mas sim pela própria argumentação da obra ao defender um ponto; é como se o filme-ensaio conduzisse uma experiência que prove o ponto que defende, enquanto o documentário se utilizasse de inúmeros argumentos práticos para também o fazer. De uma forma ou de outra, é mais importante compreendermos as características do ensaio fílmico como um campo e um território híbrido – que abarca as diversas outras categorizações do cinema –, do que contorná-lo e restringi-lo a manifestações específicas e delimitadas. A tentativa de restringir os campos seria contraditória com o próprio princípio do ensaístico.

A partir dessas primeiras definições, pensamos que há duas formas de aproximação aos objetos desta pesquisa na vertente ensaística. A primeira delas é a forte ligação que *Sertão de acrílico azul piscina* apresenta com o filme-ensaio como território do cinema, por se tratar de um documentário experimental, subjetivo, poético, de experimento estético e narrativo. Ainda assim, há alguns traços do documental e do experimental que o distanciam de ser classificado como filme-ensaio puramente – sem considerar o fato de que sua própria indexação, como *documentário*, não permite tal definição prática. Por isso, consideramos esse um filme essencialmente híbrido, cujas camadas narrativas se sobrepõem e se tensionam; e sem dúvida uma delas é a do filme-ensaio.

Por outro lado, há o longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que não consideramos próximo do filme-ensaio por ser mais identificado com a esfera ficcional narrativa e por trazer um narrador ficcional que quebra a regra da enunciação intelectual do filme-ensaio. No entanto, há em *Viajo* o ensaístico como método de construção da obra, que se explica pela ordenação consciente de planos, a reorganização da narrativa sob um tom ficcional, a presença de um discurso do realizador que monta o filme dessa forma.

A partir daí, analisaremos individualmente cada obra, buscando encontrar traços e sequências que nos permitam validar ou questionar o que postulamos aqui. Nos próximos dois tópicos, veremos a partir das teorias quais as características que se aproximam e se distanciam tanto do filme-ensaio quanto do método ensaístico para cada um dos nossos objetos.

1.6.2 Sertão e a proximidade com o filme-ensaio

A cena anterior é de uma profusão de fieis em meio a uma igreja e uma feira, onde aparentemente o movimento é grande. São caminhões, carros e ônibus que transitam em frente à câmera e que levam multidões à peregrinação por Padre Cícero, cujo monumento foi exibido sequências antes. Não há nenhuma indicação explícita de lugar ou qualquer referência que leve a crer que se trata de uma feira religiosa, apenas sugestões em um caleidoscópio de imagens conectadas.

Alguns quadros depois e já é noite, aos dez minutos de *Sertão de acrílico azul piscina*. O som é direto, com buzinas e freadas de caminhões. Há vários letreiros luminosos que se alternam na imagem, um plano aberto de dentro de um carro que, aparentemente, circula pelas ruas bem mais vazias que anteriormente. Os escritos estão desfocados, e não parece necessário que sejam lidos. Há vozes vindas de longe, sem identificação. O que ouvimos são palavras soltas, uma ou outra, que não formam frases inteligíveis. Mais uma vez, esse não parece ser o objetivo. Começa então uma música instrumental melancólica que toma toda a banda sonora, enquanto os letreiros continuam a aparecer.

O desfoque da imagem aumenta, de modo que as luzes borram as imagens e os faróis de freio dos carros e motos são apenas grandes traços avermelhados no centro da tela. Há trovões, barulho de vento, e a combinação desses ruídos com a música aumenta a dramaticidade e a melancolia. A angústia fica presa na tela e começa a contaminar o espectador. A câmera gira 90 graus, e as imagens passam a entrar do alto da tela para baixo, aumentando a sensação de tontura, retratando um enunciador perdido em meio à noite que borra a tela com suas cores vibrantemente mórbidas.

Os riscos e os letreiros desaparecem em um *fade*, bem como a música instrumental, para dar lugar a um forró, ainda no quadro preto: Forró em Campina, de Jackson do Pandeiro, executado por algum grupo. A cena que começa é a de duas mulheres vestindo bermudas e tops, dançando juntas, um pouco distantes, em uma casa simples, com um pé direito amplo em uma grande sala, enquanto músicos de uma banda tocam o forró ao fundo. A música, agora, é aparentemente diegética, e elas seguem o ritmo. O enquadramento permite que apenas uma delas apareça em tela; a outra tem a cabeça fora de quadro e aparece aos poucos, até entrar no enquadramento, conforme dança.

Um corte e a música continua, mas dessa vez quem aparece são um homem e uma mulher, dançando bem próximos. Ela sorri tímida para a tela e ele tenta levantá-la no ritmo da música, pressionando fortemente sua cintura. Outro corte e ao fundo continuam as duas mulheres do início, mas em primeiro plano estão um homem, uma mulher e, junto deles, aninhado enquanto o casal dança, a fragilidade de um bebê muito pequeno, com um macacão branco. O homem dança mais lento, enquanto se preocupa em segurar a cabeça do bebê em seu braço. Seus olhos estão fixos na câmera e os da mulher alternam entre a lente e a criança. A sensação é a de que há um cuidado absoluto com a fragilidade do pequeno, mesmo em meio à agitação do forró.

Corte. Novamente as duas mulheres do início dançam na pista, mas dessa vez apenas suas cinturas e quadris são visíveis em tela. Elas dão lugar ao grupo que toca – agora Chiclete

com Banana, também de Jackson do Pandeiro. A imagem é granulada e desfocada. O enquadramento se expande e o que vemos é o salão com vários casais dançando, todos ao mesmo tempo. Uma música melancólica e instrumental, a mesma utilizada na sequência dos luminosos, passa a dividir o som com o forró, até que cresce e se torna a única música do filme.

A imagem desacelera. A dança fica cada vez mais lenta. A mulher com o bebê dança apenas com ele, sorrindo para a tela e para a criança, alternadamente. Corte. Um *still* enfoca o letreiro que estava atrás dos músicos, e não era possível de se ler até então: *SOLIDÃO NN* é o que está escrito. Um conjunto de fotografias surgem na tela, uma a uma: as mulheres com bermuda e top junto dos músicos; um casal dançando em primeiro plano; uma sequência reconstitui o vídeo do início; as duas mulheres olham fixamente para a tela enquanto dançam e termina a sequência. Tudo isso com a mesma música de fundo, como se quisesse retratar a própria melancolia e solidão que dá nome ao lugar: *SOLIDÃO NN*.

A sucessão dessas imagens é aberta a muitas interpretações. A julgar pela sugestão do letreiro, podemos pensar que se trata da persistência da solidão, da melancolia. Há um enunciador, cujos olhos veem as mesmas imagens que os nossos, que estava em um ambiente de intenso movimento durante o dia. Quando a noite chega, com os luminosos entorpecedores, ele tem tonturas e se sente profundamente angustiado. Vai buscar em um clube de forró uma alternativa para sua solidão e tenta se animar. A imagem da fragilidade de um bebê nos colos de seus pais, duas mulheres que dançam separadas, um casal que força uma aproximação na pista. Tudo compõe uma cena ainda melancólica e sentimental, reforçando e transparecendo pela música os mesmos sentimentos do início, a mesma angústia que não é resolvida com a multidão, nem com os acordes animados do forró.

Figura 9: Sequência em *Sertão*; a feira na romaria, os letreiros distorcidos e o baile de forró. Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

O contraste entre o exterior e a cena do baile se dá na própria diegese fílmica, na utilização de música não presente em cena para sugerir os sentimentos e pensamentos internos de quem está fora de quadro, um enunciador que não vemos, que não se constitui senão pela montagem, que nos transmite suas sensações apenas por sugestão, pela cadência das músicas e pela sutileza de letreiros. Essas mensagens, quase codificadas de uma ordenação fílmica que nos induz à subjetividade da cena, se aproximam de um filme-ensaio, de uma construção narrativa ensaística cujo enunciador está presente mesmo em uma ausência – de narrador, de indícios textuais, de evidências imagéticas.

Para Rascaroli (2009:33), em um nível de comprometimento textual, um ensaio é uma expressão de uma reflexão pessoal e crítica. Ela não se propõe como anônima ou coletiva, mas originária de uma única voz autoral. Esse enunciador, para a autora, é corporificado em um narrador, que é muito próximo do autor real, extratextual. Por mais que isso não ocorra de forma evidente em *Sertão* – não temos um narrador em voz, ou em personagem, que se faz presente –, há uma sugestão de narração na sequência das imagens e das músicas que conduz aquela autoria.

A ausência dessa estrutura de narração é, para Corrigan (2015:21), um traço do ensaístico, mais que do filme-ensaio. Para ele, além do privilégio na expressão e na subjetividade pessoal, o que determina um traço do ensaísmo no cinema é “essa própria noção de *expressividade* e sua relação com a *experiência*”, algo fundamental para esse campo. O autor também aponta para a fragmentação de um *eu*, repensado e refeito na expressão ensaística como modo representacional narrativo. Não há, para ele, uma subjetividade autorizada nesses casos, apesar de todas as práticas dramáticas problematizarem encontros entre o eu e o mundo, mas “a dinâmica e o equilíbrio desse encontro (...) parecem se diferenciar significativamente no ensaístico, como um tipo de fragmentação que perturba de forma dramática a subjetividade e a representação” (idem:23).

Apesar de não se individualizar como narrador, o enunciador do curta está mais próximo a um enunciador ensaístico que documental. Na definição de Rascaroli (2009:34), diferentemente do documentário tradicional, cuja visão do enunciador representa uma consideração social e coletiva, no caso do ensaio ela é estruturada como uma escolha pelo pessoal e individual, pelo relato de uma experiência particular que não é representativa do todo, mas sim daquela situação, menos como fenômeno e mais como memória.

Essas representações subjetivas fazem com que o enunciador perca a autoridade generalista própria ao documentário, segundo Corrigan (2015:35). A forma do filme-ensaio cede esse *eu* histórico a acontecimentos, ações e objetos que são sobrepostos e mais importantes em suas vivências subjetivas que em acontecimentos referenciais:

A subjetividade ensaística – em contraposição a muitas definições do ensaio e do filme-ensaio – refere-se, então, não simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual diante e dentro da experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. (CORRIGAN, 2015:34)

Há uma versão do mundo histórico presente no ensaio, mas não como um lugar existente e habitável, simbólico de uma realidade passível de ser testada, mas que se configura

a partir de uma releitura conceitual, fenomenológica, um *eu* que encontra e experimenta esse local para narrá-lo ao espectador. Na sequência de *Sertão*, mais que se concentrar em documentar um baile de forró em uma cidade do interior do nordeste brasileiro, os realizadores optam por transmiti-la como uma experiência. Um baile que poderia soar alegre, folclórico e catártico frente a todas as outras experiências não tão felizes de vida foi substituído por uma sequência que transborda melancolia, a angústia da solidão em meio a muitas pessoas. Na fragilidade de um casal que tenta equilibrar o filho ainda bebê no meio do forró, há também a demonstração de uma vulnerabilidade para o espectador, tomando a forma de uma construção emotiva, subjetiva e intelectual em que as imagens dizem mais que suas representações.

Sobre o endereçamento da imagem a seu espectador, há no ensaio, para Corrigan (2015:34), uma estrutura que direciona um discurso a um *você* pressuposto, que é “descorporificado e despersonalizado”, mas que ainda assim se torna presente nas intenções do enunciator. Esse diálogo, segundo Rascaroli (2009:35), é diferente do documentário clássico, pois interpela constantemente cada espectador como um indivíduo e não um membro de uma audiência coletiva e anônima – o que seria mais comum ao documental. Para a autora, cada um na plateia é convidado a se engajar em uma relação dialógica com o enunciator, a fim de que seu contato se torne ativo, interagindo intelectual e emocionalmente com a narrativa.

Essas considerações fazem sentido em *Sertão* pela forma como cada espectador pode compor sua experiência, por meio de uma estrutura textual mais aberta e subjetiva, que não dá direcionamentos textuais explícitos, mas apenas sugere os caminhos possíveis de se trilhar. O hibridismo estético no campo da imagem, com a utilização de fotografias e *stills* que irrompem do filme para dar lugar à retomada da experiência por meio da memória visual – na cena do baile de forró, há a recapitulação dos acontecimentos em fotografia, uma espécie de redundância de roteiro –, amplia as fronteiras do gênero documental, ensaístico, experimental, e utiliza de todas as potencialidades para narrar um conjunto de impressões e, mais que isso, criar um mundo possível e experienciável ao espectador; um convite para dividir com o enunciator uma cadência narrativa, recriando sua própria, em uma estrutura aberta, ampla e individual.

1.6.3 Viajo e o ensaístico como método

No filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a mesma sequência citada no item anterior é remontada de outra maneira. Mudam as imagens que a antecedem e as imagens que a sucedem, em uma outra cadência narrativa, em que há, ainda, um narrador-personagem com suas próprias opiniões sobre os acontecimentos. O que vemos nas imagens é o que ele

também vê e as impressões que temos são as que ele nos narra. Isso altera o sentido das imagens como ensaio, porque a significação que obtemos delas já está determinada pela diegese e pela estrutura ficcional. É a ficção que determina as impressões do espectador, não mais uma abertura estrutural ampla para que haja a composição de significado individual sobre a cena. Vejamos como isso se desenrola na obra.

A cena anterior é a de Patrícia, uma personagem apresentada por José Renato como dançarina e que faz programas nas horas vagas. A câmera a filma em frente a uma banca vazia de feira, posando para aqueles que passam, insinuando-se, segundo o que o narrador nos contou, para conseguir clientes. Ele diz ter passado o dia todo com ela e, pela primeira vez, ter conseguido esquecer sua desilusão amorosa por 24 horas. Um corte e Patrícia senta-se diante da câmera, em frente a uma banca de frutas da feira local, e responde a um interrogatório – como veremos mais adiante, essa inquirição será analisada também como simulação de um importante aspecto documental – e se apresenta, explicando onde trabalha, o que faz da vida, seus sonhos e projetos futuros. O personagem que a interroga é o narrador, extraíndo dela o que quer que saibamos sobre sua história. Essa cena dura pouco mais de três minutos, até que há um corte e entramos na mesma sequência do baile de forró, exatamente como retratada em *Sertão*.

A música, aparentemente diegética, tocada pelo grupo de músicos ao fundo, é outra nesta obra: Forró em Campina, de *Sertão*, dá lugar a Forró na Gafieira, também de Jackson do Pandeiro. A música divide a banda sonora, por vezes, com o barulho de conversas e vozes que se intercalam, como se a casa estivesse pouco mais cheia do que as imagens mostram. A cadência também é mais rápida que no curta documental, apesar de a sequência dos personagens ser exatamente a mesma – duas mulheres que dançam de bermuda e top sem mostrar seu rosto; um casal em movimentos bem colados, até que a mulher olha tímida para a câmera; outro casal que segura delicadamente seu bebê, e a mãe que fica sozinha com ele em quadro.

A música diegética não se altera, mas abaixa gradativamente, na medida em que dá lugar a fotos em tela, retratando a mesma sequência de *Sertão*, e divide espaço com conversas ao fundo. Percebemos agora, quando há um close em uma das mulheres que dançavam juntas no início da sequência, que se tratava de Patrícia, já apresentada anteriormente para nós, espectadores. É Patrícia quem dança no forró e a memória que temos dela nos faz individualizá-la como personagem. Depois dela, o mesmo letreiro que aparece na outra obra: *SOLIDÃO NN*.

Há um corte, a música instrumental aumenta e começa a sequência de letreiros desfocados, com luzes que se embaralham na tela. O som de motos e carros vai dividindo a banda sonora com a música instrumental e a voz de uma mulher, aparentemente funcionária da rodoviária, que anuncia um ônibus partindo em direção a Fortaleza. Todos esses sons

diminuem, para dar lugar a José Renato: “Sinto amores e ódios repentinos por você. Viajo porque preciso. Não volto, porque ainda te amo”. Quando termina a frase, enquanto as imagens ainda apresentam o percurso por uma cidade com seus letreiros luminosos à noite, a mesma voz da funcionária da companhia de ônibus finaliza: “Desejamos a todos uma boa viagem”. Há um corte antes de começar a sequência dos luminosos virados em 90 graus, que ocorre em *Sertão*, mas não em *Viajo*.

Figura 10: Quase a mesma sequência em *Viajo*, mas com início e fim diferentes; a forma da montagem na narrativa ficcional, comparada com o documentário, altera o sentido das imagens e cria outra relação com o espectador. Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

A condução ficcional da narrativa, com a construção de um personagem direcionando suas emoções e sentimentos, inibe a aproximação de *Viajo* do filme-ensaio e o conecta mais

com o cinema experimental, pela variação estética, as imagens granuladas, os grandes silêncios e a utilização de música instrumental de tom melancólico, transpondo ao som e às imagens as sensações do personagem. Diferentemente de *Sertão*, que convida o espectador a vivenciar todas as sensações com o enunciador, em *Viajo* a enunciação é feita pelo próprio personagem, que também nos convida a participar, mas de sua vida, sem uma criação e uma vivência autorais da experiência.

Ainda assim, é possível identificar no longa ficcional alguns traços do ensaísmo como método, seja pela ordenação das imagens e dos sons a fim de criar uma atmosfera subjetiva, seja pela remontagem e readequação das imagens em uma cadência ficcional, diegética, com a criação de um mundo da ficção, mas que carrega a referencialidade do mundo histórico.

Para Corrigan (2015:33), há casos em que o filme-ensaio é moldado pela presença de uma voz ordenadora, seja real ou ficcional, que direciona o filme para buscas e questionamentos particulares, uma presença subjetiva e uma posição enunciativa que determina o percurso narrativo a ser trilhado pelo espectador. Ainda que isso não ocorra, segundo o autor, o “ato de enunciação também pode ser assinalado de várias maneiras formais ou técnicas, entre elas a montagem e outras manipulações representacionais da imagem”, que é o que acreditamos ocorrer em *Viajo*. O que nos leva a atribuir mais uma característica ensaística do que uma aproximação ao território do ensaio é que essa formação é criada a partir de um personagem ficcional, com uma vivência fictícia e com questionamentos irreais, uma desilusão amorosa e uma busca de redenção pessoal que não acontece senão no enredo do filme.

Papazian e Eades (2016:3) citam o ensaístico como um modo anterior ao próprio ensaio, uma ferramenta que pode emergir de todo tipo de filme, seja ficcional ou não, que desestabiliza as convenções de gêneros, modos e estilos, e borra as fronteiras dos territórios cinematográficos. Esse procedimento pode não conter, efetivamente, um ensaio, mas traz à tona questões como a presença documental, a expressão pessoal do realizador na obra, o filme como experimento e experiência, a construção de uma utopia e uma impossibilidade a partir de um personagem.

Corrigan (2015:10) concorda que o ensaístico, como procedimento fílmico, pode ocorrer em diferentes materiais e formas artísticas, muito além do filme-ensaio, e executa uma apresentação do *eu como performance*, uma espécie de transcendência das estruturas narrativas que se aproxima do experimental, um processo de pensamento do realizador que contamina o filme, uma prática “que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral”. Por fim, o autor destaca (idem:81) como principal característica do ensaístico o ponto pessoal ou subjetivo que

organiza uma série de observações e reflexões a respeito do personagem, do próprio filme e da consciência do realizador na obra.

Como filmes híbridos que são, cada um com suas peculiaridades, é esperado que *Sertão* e *Viajo* se aproximem e se distanciem de territórios e ferramentas da linguagem audiovisual. Por construir uma subjetividade e manter um enunciador documental muito próximo ao espectador, permitindo a elaboração de uma experiência própria a partir de uma trama aberta, o curta indexado como documentário revela traços significativos do filme-ensaio e de um cinema próximo à arte, à subjetividade, à poética. *Viajo*, por outro lado, se aproxima do ensaístico ao trazer a poesia de seu enredo na figura de um personagem principal ficcional, que também experiencia diversas situações e nos convida a vivê-las com ele, compartilhando suas memórias e sua história, mas se distancia do filme-ensaio ao fazê-lo a partir da ficção, com um roteiro mais restrito às sensações e percepções do próprio personagem, sem a individualização do espectador, conduzindo-o a uma experiência já formatada e ordenada na diegese ficcional.

De uma forma ou de outra, é inevitável pensarmos que a estratégia de montagem, aliada à origem dos filmes como filmes de arquivo, ordenados ora de maneira ensaística documental, ora se aproximando de uma obra experimental na ficção, elabora obras híbridas, compostas por várias e complexas camadas narrativas, que se manifestam de diferentes maneiras em um filme e outro, mas que estão ali sobrepostas e alinhadas. Acreditamos só ser possível compreender *Sertão* e *Viajo* como obras com essas múltiplas camadas narrativas, em que a delimitação de gênero ou território seria imprecisa, redutora e, de forma mais ampla, incorreta.

Pensaremos, no próximo capítulo desta dissertação, como essas camadas se sobrepõem e se entrelaçam, em um emaranhado de sequências em que uma ou outra se destacam, alternadamente, mas em que todas convivem. É como se pudéssemos identificar, na tessitura narrativa dos dois objetos aqui analisados, uma complexa rede com fios de múltiplas origens e procedências, que ao se unirem não são mais elementos puros, ancorados em um gênero, em um campo, ou com um enquadramento preciso de sua origem. Da mesma forma, por mais que constituam uma nova trama, conservam em si características originárias de suas essências, o que processa, ao nosso ver, um *entremeio narrativo*, formado a partir do deslizamento temporal do filme, no ordenamento de suas sequências, mas também na profundidade e na profusão das imagens em tela, como se em cada quadro houvesse uma profundidade de campo, um amálgama de diversos territórios do cinema em uma única narrativa, que não permite que sejam entendidos senão por meio de suas intersecções.

CAPÍTULO 2

A construção de um entremeio narrativo

A abordagem a partir da análise narrativa das obras · O espaço de comunicação em Roger Odin · Os territórios do cinema · Indexações e características típicas da ficção e do documentário · Híbridações entre os domínios · A sobreposição de camadas que leva ao entremeio e sua aplicação em Sertão e Viajo · A construção do entremeio em um espaço narrativo

2.1 Introdução ao entremeio por meio da análise narrativa das obras

Olhar uma obra audiovisual com o objetivo de análise é, antes de mais nada, compreender que há uma instância discursiva que opera na produção do filme, ao unir imagem, som, a cadência das tomadas em uma montagem que represente o que o autor quis mobilizar. É também compreender a junção dos planos em uma sequência, que conduz a uma história e, uma vez colocada em tela, cria um mundo próprio ao filme, por meio de sua narrativa. É a elaboração narrativa que transforma a obra e lhe dá características documentais, ficcionais, experimentais e outras tantas, dos mais diversos gêneros e territórios do cinema.

Nesse plano, o da análise narrativa do filme, acreditamos ser possível a formação de um entremeio, um espaço de sobreposição de camadas que tornam o filme híbrido. Para compreender como essas camadas se alternam, coexistem e mobilizam diferentes formas de compreensão da obra, partimos do fundamento de que isso se dá em dois momentos. O primeiro é o da composição da obra, uma fase voltada a interpretar as escolhas de produção. No caso desta pesquisa, filmes produzidos com base em arquivos, primeiramente montados com referencialidade documental e posteriormente transformados em um longa de ficção, pensamos ser necessário compreender essa construção narrativa para, a partir dela, refletir sobre essa sobreposição de camadas que acreditamos existir.

Em um segundo momento, há um nível de interpretação da obra por meio de seu espectador, de sua percepção. Por mais que o sujeito-espectador não veja a obra a partir de sua produção, ele a interpreta segundo suas particularidades. Inicialmente, a partir da indexação, o indício dado pelos produtores de que se trata desse ou daquele território, e de quais os códigos e pactos que devem ser mobilizados inicialmente para compreendê-la – se os da ficção e da crença no mundo em tela; se os do documentário e da busca pela referencialidade, da correspondência com o mundo histórico – enfim, qual a primeira linguagem que se busca mobilizar. A partir daí, com base na narrativa, é que esse espectador produz sua própria leitura do filme.

Para isso, acreditamos ser importante partir da instância narrativa, para que a análise fílmica da obra seja utilizada para compreender a constituição do entremeio. Para Vanoye e Goliot-Lété (2002:41), há a necessidade de se constatar essa construção narrativa para a análise fílmica, já que sem a narrativa não há forma de história e o filme, se conceitualmente pensado como uma sequência de imagens e sons que conduzem a um enredo, não existe.

Para Metz (1996), a análise narrativa é a compreensão de que o filme é um conjunto de sintagmas – cenas unidas umas às outras por uma manipulação temporal – que dá forma à narração. E é esse movimento, para o autor (1972:19), que dá a forte impressão de realidade,

pois há a real presença do movimento em tela, muito mais que da imagem. Aumont (2002:78) reflete que a imagem – constituída em narrativa – é que está em uma posição de mediação entre o espectador e a realidade. É ela que tem a função de garantir, reforçar, reafirmar e descobrir a relação dele com o mundo. O autor concorda com Metz quando reflete (idem:99) que a convicção da existência documental da imagem cinematográfica é devida, em grande parte, à ilusão do movimento produzida pela sequência dos fotogramas no filme.

Portanto, no cinema, a narrativa não é conduzida apenas por meio da própria história ou do enredo do filme, mas da junção de imagem e som, da cadência dessas imagens em uma ordenação que produz linguagem específica para a compreensão audiovisual. Segundo Metz (1972:159), essa prática requer uma aprendizagem para que seja compreendida tanto pelo espectador quanto pelo autor da obra. Tal aprendizagem passa também pelo exercício da linguagem, para Aumont (2002:96), ainda que empregue o visual e o imagético, e não apenas a palavra falada ou escrita.

É essa potência da junção da imagem com o movimento que dá a impressão da constituição de um mundo na tela. Uma realidade roteirizada e com sua cadência narrativa planejada, mas, ainda assim, com uma forte impressão de realidade. Vanoye e Goliot-Lété (2002:35) apontam para uma tradição do que chamam de narrativa dos *filmes modernos*, que seria constituída, em oposição ao cinema clássico hollywoodiano, de narrativas mais fluidas, menos dramatizadas, com diversos momentos de vazios. Essa definição do *filme moderno* se aproxima bastante das obras que constituem o objeto de estudo desta pesquisa. Tanto em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* quanto em *Sertão de acrílico azul piscina*, a narrativa não é determinada em um fluxo contínuo, mas repleta de lapsos, fendas, subjetividades que não são explicitadas.

Há outras características que se aproximam: para os autores, a narrativa fílmica moderna delineia personagens mais opacos, muitas vezes com crises e sem muita ação, como é o caso do geólogo José Renato em *Viajo*. Também há procedimentos visuais que se confundem com as fronteiras entre subjetividade, mais próxima do sonho e do delírio, do que com a objetividade de ser exato ao que é mostrado. A mistura de estilos, a manipulação da temporalidade e a forte presença do autor também são características apontadas pelos teóricos que se aproximam dessas obras.

Para compreender como esses objetos se articulam em suas narrativas, há diversas formas de analisar o filme. Aumont e Marie (2004), em uma revisão teórica dessas possibilidades, apontam para várias delas, desde a análise dos temas, planos, sequências, até a análise da produção. Para esta pesquisa, com o intuito de compreender como é possível

refletir sobre a hibridação das obras, optamos por utilizar a análise narrativa de Odin (2011), que além de esmiuçar as intenções da produção na constituição da enunciação fílmica, também tende a investigar a leitura, a recepção da obra por parte de um espectador que processa a narrativa e no qual operam todos os procedimentos e ferramentas narrativas do filme. É a partir da compreensão da existência dessas duas instâncias – um enunciador e um leitor da obra – que percebemos a constituição de um entremeio narrativo e elaboramos a hipótese de lê-lo como uma narrativa híbrida.

2.2 O espaço de comunicação na obra audiovisual

Ao desenvolver sua teoria para a análise de obras audiovisuais, Odin (2011) elabora um modelo de comunicação que une duas tradições teóricas clássicas: a semiologia e a pragmática. A primeira, segundo ele (idem:14), diz respeito ao caráter fixo e imutável do texto fílmico²² em si, que se comporta dentro de uma articulação semiótica, e se comunica com o espectador por meio de um conjunto de códigos pré-estabelecidos, e faz sentido ao ser visto por ele. Nessa suposição, o movimento vai do texto ao espectador, com uma estrutura fixa.

De outro lado, ele aponta que as abordagens pragmáticas (idem:9) são aquelas que colocam o contexto como fundamental para a compreensão do sentido da obra, teorias que acreditam ser esse próprio contexto o que regulamenta a produção. Sob essa perspectiva, não haveria texto fixo, mas sim um conjunto de contratos de comunicação mutáveis o tempo todo, de acordo com quem, onde e de que maneira se constrói e se absorve determinada obra.

O modelo desenvolvido por Odin (2011:17) leva em conta uma parte de cada uma dessas teorias, por isso a classificação que ele emprega, a de *semiopragmática*. Trata-se, de uma parte, do fato de crermos estar frente a um texto que quer nos comunicar algo (e que há em nós um sentimento de compreendê-lo); de outro lado, o fato de que textos diferentes são produzidos segundo o contexto de leitura nos quais se situam. Ou seja, a estrutura de análise para o autor se configura, de um lado, nos contratos pré-estabelecidos do filme, nos direcionamentos que ele nos dá ao ser produzido; e, de outro, naquilo que o seu espectador, com base em seu contexto, repertório, no que ele entende pelas instruções transmitidas pelo texto, irá compreender daquela obra.

²² Será recorrente tratarmos *filme* e *texto* como sinônimos. Odin (2000 e 2011) não faz distinção entre eles e os utiliza, comumente, como equivalentes, apesar de deixar claro que o que difere o texto fílmico de outros textos é que na obra audiovisual há a produção de uma vibração que dá origem a um texto, por meio da junção de imagens e sons. Essa abordagem será esmiuçada mais à frente. Da mesma forma e pela mesma razão, não será estranho a utilização de *espectador* e *leitor* com o mesmo propósito e como termos equivalentes, e também o termo *leitura* para nos referirmos à interpretação dos filmes por parte do espectador.

Essa teoria, construída em duas etapas, pressupõe uma separação entre um espaço da emissão do texto – e, portanto, um *espaço de produção* – de outro da recepção – ou o *espaço de leitura*. As intenções da primeira etapa, na qual o emissor constrói sua comunicação, levam em conta uma série de fatores que interferem na compreensão por parte do receptor, que irá compreender a mensagem a sua maneira, inevitavelmente de acordo com seu contexto.

Figura 11: Esquema referente ao *espaço de comunicação* constituído por Odin (2011:24), traduzido do original em francês, que pode ser encontrado nos anexos deste trabalho. Nesse gráfico, o autor coloca de um lado o espaço de emissão, que consistiria na produção da obra; e do outro, o espaço de recepção, a leitura do filme por meio do espectador. Fonte: Odin, 2011:21. Tradução nossa.

Conforme o esquema proposto por Odin (2011:23), no *espaço da emissão* há uma instância enunciativa do *emissor* (E) que dá origem a um texto (T) a partir de uma série de *vibrações* (V) visuais e/ou sonoras da obra. Essa primeira etapa diz respeito às proposições da produção, as escolhas dos diretores da obra, as escolhas de enunciação, os caminhos que eles tomaram a fim de dar origem àquele filme. No caso de *Viajo*, é nessa primeira fase que consideramos que o filme foi produzido por meio de arquivo, capturado com uma intenção documental, e tempos depois remontado em caráter ficcional, com a constituição de um narrador-personagem para dar sentido à história. É esse conjunto de decisões e escolhas que fundamentam essa primeira etapa. Porém, não é isso que o espectador absorve da obra

Em uma segunda instância, no *espaço de recepção*, há a figura do *receptor* (R) que produzirá o seu próprio *texto* (T') a partir das vibrações (V) sonoras e/ou visuais que ele receberá do *emissor*. Esse texto não será, a princípio, idêntico ao elaborado pelo *emissor*, pelo contrário, é muito provável que ele seja interpretado pelo receptor do seu jeito, com base em seu próprio repertório.

Isso ocorre porque, segundo Odin (2011:26), há um contexto que influencia na compreensão da mensagem. Ele é movimentado com base em um conjunto de contratos que fazem com que a percepção do texto seja diversa entre emissor e receptor. Dentre aqueles contratos explorados por Odin (universais, de linguagem, entre outros), destacamos dois que

são determinantes para a compreensão de como eles operam nas instâncias de produção e recepção dos objetos desta pesquisa.

Um deles é o que o autor classifica *contratos narrativos*, a necessidade quase indiscutível e universal de produzirmos histórias: “Os teóricos provenientes de diferentes disciplinas estão de acordo ao constatarem: é como se uma força interior nos empurrasse para as estruturas narrativas”²³ (Odin, 2011:29). A partir desse acordo, emissor e receptor compartilham do mesmo contrato, a aceção da obra como uma história.

O outro, que para o autor está ligado ao próprio espaço de comunicação e não é universalmente partilhado, é a modelização de um contrato de gênero e de público destinador, ou público alvo. O sistema de gêneros pressupõe códigos comuns ao emissor e ao receptor pela indexação de uma obra. Para que ele funcione, o que uma parte considera *ficção* deve ser o mesmo que a outra parte também classifica. Da mesma forma o documentário, o experimental, o ensaístico e todos os demais domínios e territórios que fundamentam o cinema.

Por isso, explorar as características desses campos já consolidados como linguagem é importante para analisarmos as aderências e os distanciamentos que as obras indexadas dessa ou daquela forma mobilizam em suas narrativas. Se o que o receptor considera ficção não for o retratado em tela, haverá um rompimento desse contrato, uma fenda no espaço de comunicação que influenciará sua percepção da obra.

Da mesma maneira, o público alvo corresponde às ambições do emissor de compreender quais códigos em comum ele tem com o receptor, criar formas mais intensas de explorá-los e adaptar aqueles outros que fogem do compartilhamento comum. Ao alterar o sentido documental de um filme, por exemplo, o emissor espera que o receptor compreenda essa expansão. Podemos supor, inclusive, que os filmes híbridos requerem uma nova interpretação de linguagem do público, que os compreenda como tal e os coloque como um movimento inerente ao cinema.

Essa série de contratos²⁴ conduzem a produção a hipóteses de leitura que vão fazer efeito sobre a forma como o receptor interpretará as vibrações compostas pelo emissor. No que diz respeito a esta pesquisa, são eles que determinam que essa vibração será interpretada ou não como um entremeio narrativo, de acordo com o que se espera de cada um deles e o que

²³ No original: “Les théoriciens issus de différentes disciplines tombent d’accord pour le constater: c’est comme si une force intérieure nous poussait vers les structures narratives” (Odin, 2011:29). Tradução nossa.

²⁴ O autor enumera muitos outros *contratos*, em uma vasta elaboração e com inúmeras possibilidades de classificação que não são pertinentes para esta pesquisa, mas que sem dúvida possibilitam a compreensão mais ampla do espaço de comunicação proposto por Odin. Eles podem ser encontrados na íntegra em Odin (2011), referenciado ao final da dissertação.

se partilha em comum, ou as diferenças nos contextos culturais e sociais das duas pontas da obra, a produção e a recepção.

Da parte da *emissão*, acreditamos haver uma sobreposição de camadas narrativas já na composição da obra. Ao menos é o que pensamos ocorrer em *Sertão* e em *Viajo*. Essas camadas não são as mesmas para os dois filmes, nem tampouco são mobilizadas da mesma forma, mas foram formadas nas decisões da produção dos filmes. Porém, o receptor necessariamente não as percebe. Para o caso da leitura da obra, em consonância com a teoria de Odin (2011), analisaremos a possibilidade de um outro tipo de leitura, que não seja nem a percepção do filme como uma ficção, nem como um documentário, mas a constituição de uma *leitura hibridizante*, como veremos na terceira parte deste trabalho.

Analisar, de início, como há a constituição de um entremeio narrativo na produção da obra, requer nos atermos ao papel da *emissão* e quais as camadas que ela mobiliza dentro de seus contratos narrativos e sua correspondência com o gênero. Para possibilitar uma análise mais geral, preferimos classificar essas camadas de acordo com os quatro grandes territórios do cinema, conforme postulados por Teixeira (2012 e 2015). De outra forma, teríamos de esmiuçar os inúmeros gêneros do cinema dentro de cada um desses territórios. Ao invés de tratar do documentário poético, para tomar como exemplo, preferiremos nos ater ao território *documental* da obra, que abrange também esse e muitos outros gêneros. O mesmo para a ficção subjetiva, o experimental em ambiente de arte, o ensaístico proveniente de filmes de arquivo, enfim, menos uma série de gêneros que se encontram dentro desses territórios, e mais as características gerais deles, que discutiremos mais à frente.

2.3 Os territórios do cinema

Em suas considerações sobre as características dos diferentes tipos de filmes produzidos desde o início do cinema, ao perceber a existência de uma grande parte deles fora da estrutura narrativa tradicional, Teixeira (2012) estabelece três grandes domínios do cinema desde seu início, que operariam de formas diferentes, cada qual com suas principais *responsabilidades* narrativas:

À ficção caberia a esfera da imaginação, ao documentário o que era concernente à realidade, com o domínio experimental construindo uma ponte entre ambos, operando ligações, passagens, tomando objetos da imaginação para fazê-los irromper na realidade por mais estranhos ou bizarros que parecessem aos hábitos incrustados e, sobretudo, o experimental teve desde sempre um papel preponderante de arejamento, de renovação quando a repetição e o esgotamento formais pairavam sobre os outros dois. (TEIXEIRA, 2012:35)

Tempos depois, o pesquisador (2015) acrescentou a esses três domínios um quarto: o ensaístico, um território que articularia cinema e pensamento e teria por relevo uma subjetividade constante, trazendo para o primeiro plano a reflexão do realizador do filme. Ainda que exista desde o início do cinema, o ensaio só passa a se constituir um domínio, para o autor, quando se consolida como uma forma de alterar as configurações da dinâmica contemporânea das imagens em tela, uma maneira de produção mais voltada ao pensamento que à representação. No entanto, preferimos utilizar a conceituação de Corrigan (2015) para o ensaio, já citada, e de forma mais ampla o ensaístico como método e grande domínio cinematográfico.

Teixeira (2015:187) aponta que a necessidade de enquadrá-los como território é porque seria reducionista tratar os quatro como gêneros, já que são domínios de intensa complexidade, com diversos outros gêneros em seu interior, cada um com características diferentes. Dentro do documental, há inúmeros documentários que se apresentam com suas especificidades. Na ficção, há um imensidão de gêneros que, por mais que possam ser classificados sob os parâmetros ficcionais, se distinguem muito como narrativa, e assim por diante.

Ainda que os territórios sejam segmentados, com suas fronteiras demarcadas, Teixeira (idem) aponta para a mobilidade entre eles, que podem ser “muitas vezes acometidos de abalos, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização por pressão de questões novas que irrompem, demandando outros modos de inteligibilidade”. Ainda que delimitados, esses territórios se cruzam, criam novos espaços de convivência e de marcação, se reestruturam, expandem e contraem de acordo com as obras que os movimentam.

Acreditamos que há obras que movimentam vários desses territórios, como se houvesse uma sobreposição deles, em camadas, agindo o tempo todo no filme, em uma alternância de ênfase entre um ou em outro, de acordo com a temporalidade da obra. Mais que uma intersecção de campos, preferimos aqui utilizar a figura da sobreposição de camadas para compreender como se dá a constituição de um entremeio narrativo em uma alternância de opacidade e de transparência.

Antes disso, como iremos partir da indexação dos objetos desta pesquisa para analisar de que maneira se dá a constituição de um entremeio narrativo pela sobreposição das suas camadas, é necessário detalhar com mais afinco as características de documentário (no caso de *Sertão de acrílico azul piscina*) e da ficção (em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*). Por mais que os filmes não sejam estritamente um documentário ou uma ficção – pelo contrário, expandam esses territórios –, buscaremos, nas próximas linhas, analisar como as características de cada campo se expressam nesses objetos.

2.4 Indexações e características

Para compreender uma série de obras audiovisuais contemporâneas como narrativas híbridas, que conjugam territórios, gêneros e campos do cinema em suas construções, é importante ter consciência de quais as características de cada um desses campos são movimentadas na concepção do filme. Quando levantamos a hipótese de que *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* devem ser compreendidos a partir de um entremeio narrativo, uma sobreposição de inúmeras camadas que constroem o filme, temos de levar em conta, inicialmente, quais as especificidades de suas indexações, ou seja, o que há em *Sertão* que o aproxima do documental e quais os traços do ficcional em *Viajo*. Por mais que não sejam apenas um documentário ou uma ficção, partiremos dessas indexações para compreender como se desenvolvem outros níveis narrativos, conduzindo ao entremeio, e como elas apresentam nuances, fendas, opacidades e transparências por meio das demais camadas que as sobrepõem.

Ainda que seja um filme subjetivo, sutil, repleto de impressões e conduzido com um forte teor ensaístico por meio de uma enunciação poética, há uma referencialidade em *Sertão* que o aproxima do documental, mesmo que seja mais próximo de um documentário poético que do documentário em suas características clássicas. Ao representar a religiosidade, a organização das feiras, o cotidiano muitas vezes pacato do sertão nordestino, o curta carrega um registro significativo daquela região do país e de seus habitantes, trazidos à tela mais como parte da paisagem, mais um componente geográfico, que individualizados em personagens, mas ainda assim com sua carga histórica e referencial significativa.

Da mesma forma, a ficção está presente em *Viajo* na forma como a montagem reinventa e ressignifica as imagens originalmente documentais e faz com que sejam filtradas e absorvidas pelo olhar de um narrador-personagem que conduz a história e leva o espectador a olhá-la por meio de suas impressões. Há a construção de uma diegese fílmica que opera durante todo o tempo, uma figurativização que dá traços à narrativa e uma operação da ficcionalidade constante, como veremos nos próximos itens, ainda que a referencialidade documental irrompa da tela e crie diversas fendas na condução ficcional da obra.

A partir dessas características principais de cada território, documental e ficcional, tensionaremos os parâmetros e os gêneros para compreender como eles estão presentes e se desenvolvem em cada obra para, só então, poder desvendar quais outras camadas se sobrepõem a eles. Mais que uma flexibilização do documental ou do ficcional, há uma sobreposição, que faz dessas obras não apenas extensões periféricas de seus campos, mas emblemáticas na medida em que expandem fronteiras e constroem intersecções.

2.4.1 O documentário subjetivo em *Sertão*

Presente desde os filmes dos primeiros tempos, o documentário sempre foi um dos territórios canônicos do cinema, ao lado da ficção. Sua definição, no entanto, parece ter demorado um pouco mais para se distanciar do campo ficcional, sendo muitas vezes classificado como *o que não é ficcional* e, mais atualmente, o que *também não é* experimental ou ensaístico.

Nichols (2005:47) concorda que a definição do documentário é sempre relativa, ou comparativa, se distinguindo dos outros filmes pela exclusão. Porém, o autor destaca um conjunto de características que tornam essa definição mais exata e rica, como o status privilegiado do filme documental sendo aquele que faz “referência ao mundo histórico que compartilhamos, e não a um mundo imaginado pelo cineasta”. Para o autor (idem:20), a tradição documental está profundamente ligada à capacidade que esse tipo de obra tem de transmitir “uma impressão de autenticidade”.

Essa ligação com o mundo real, para Ramos (2008:22), se deve pelo fato de o documentário estabelecer asserções sobre o mundo histórico. A natureza das imagens, que pressupõem uma compatibilidade com a realidade, são responsáveis, para o autor, pela singularidade da narrativa documental frente a outros tipos de enunciados, como a ficção.

Além da preocupação com a correspondência com o mundo histórico, em uma tentativa de se aproximar ao máximo de uma certa *realidade*, o documentário utiliza uma série de ferramentas para mobilizar esse efeito. Nichols (2005:54) enumera algumas delas: o uso de comentários no extratela, que podem ser compreendidos como “a voz de Deus”; a predisposição à utilização de entrevistas como fio condutor narrativo; a gravação em som direto, ou seja, a imagem teoricamente carrega consigo o mesmo som do momento da gravação, sem que haja uma interferência grande da pós-produção; cortes para inserir imagens que ilustrem uma fala ou um relato do personagem, em uma tentativa de didatizar o filme; e o uso de atores classificados pelo autor como *atores sociais*, pessoas em suas atividades ou papéis que desempenham cotidianamente; além da “predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico”.

Essa necessidade de uma representação próxima ao mundo histórico, para Nichols (2005:65), passa por todas as etapas da produção fílmica, não só a identificação da imagem, mas também um vínculo indexador entre som, imagem e sua fonte emissora, que influencia a noção de realidade do espectador, e tem mais importância em um filme documental que no ficcional.

Além dessa predisposição em tratar das coisas *do mundo* como um recurso de representação próximo à verossimilhança histórica, ou seja, retratar as coisas de forma que pareçam estar mais próximas à realidade que a uma construção discursiva, ou uma

narrativização ficcional, Gauthier (2011:15) destaca que uma das principais especificidades do documentário é a forma como ele lida com os personagens. Para o autor, essa ética na forma de retratá-los, “preservando-os e mantendo ao máximo a exatidão de sua referencialidade, diferente da ficção, que pode manipular a sua narrativa”, talvez seja o traço mais importante que se possa esperar do documentário.

Nichols (2005) também destaca o papel do personagem no filme documental, como fundamento clássico da narrativa: é ele quem, geralmente, desenvolve a história. Por meio de depoimentos e entrevistas, o documentário clássico apresenta um mundo sem a aparente interferência do realizador do filme, que busca utilizar-se da voz dos seus personagens. Esse recurso, muitas vezes utilizado como uma interação explícita entre o personagem e o realizador, é um ponto crítico para Bernardet (2003); o autor acredita que essa prática, por ser utilizada de maneira tão exagerada – e, em especial, no documentário feito no Brasil –, costura um relato cansativo e sem muitas inovações estéticas, formais e narrativas, se distanciando do que poderia ser um *documentário mais autoral*.

A voz dos personagens no filme, para Nichols (2005:27), parece ser um dos recursos para cumprir os dois sistemas que o autor identifica naqueles filmes mais próximos ao documentário. O primeiro deles é um sistema de interpretação, o reconhecimento da obra como uma história que deve ser entendida; o segundo, é um sistema de crença, fazer-nos acreditar que aquela história, compreendida, é uma história verdadeira. Para isso, ele se conecta com o mundo, ainda segundo o teórico (idem:28), pela representação, um retrato que conseguimos reconhecer. Essa é uma característica fundamental para a crença, já que “vemos que o que está lá, diante da câmera, deve ser verdade”.

Gauthier (2011:204) reconhece a intenção de se firmar como verdade o que há no documentário, mas também analisa outras linguagens documentais ao longo da história do cinema que levam esse tipo de filme a várias vertentes, como um espelho da realidade, sim, mas também uma construção ficcional, uma ação de interferência no mundo histórico – como os documentários com viés social e militante –, entre outras.

Por mais que haja um objetivo em muitas obras de apagar a construção do filme documentário como discurso para ser mais próximo do que se convencionou chamar de *realidade*, não há como deixar de se considerar que, como toda obra audiovisual, o documentário também é uma “representação do mundo em vivemos”, conforme postula Nichols (2005:47), e por mais que ele represente uma determinada visão do mundo, com a qual talvez nunca tenhamos nos confrontado, ainda assim ele a representa, a constrói. Para Guimarães e Caixeta (2008:38), o documentário não é apenas a colocação do mundo em tela,

nem seu duplo ou cópia, e muito menos um conhecimento maior ou melhor sobre o mundo histórico, mas uma obra cuja proposta fenomenológica é estar no mundo, fazer parte dele.

Não é apenas o documentário que está no mundo, mas também seu autor. Para Nichols (2005:49), essa forma de representação, mais que uma janela para a realidade, é uma construção motivada pelo cineasta, que atua como “testemunha participante e ativo fabricante de significados”, mais um produtor de discursos que um repórter neutro e consciente da verdadeira realidade das coisas, ainda que o filme tente, por meio do discurso e na fabricação de efeitos, impressões e pontos de vista, defender-se e afastar-se do simulacro.

Para Da-Rin (2004:157), não só a realidade invade o filme, mas também a tomada de um evento produz uma realidade que não existia anteriormente e que “necessariamente transforma a matéria bruta registrada”. Muito mais que um testemunho de acontecimentos, o documentário é, para o autor, um processo de manipulação que interfere tanto no material fílmico quanto no mundo de onde extrai sua narrativa.

Ainda que haja uma esperança de realismo na imagem, Guimarães e Caixeta (2008:45) concordam que o documentário pode persegui-lo, mas apenas como uma utopia, “sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida (e que a escritura do filme não pode, absolutamente, colmatar, saturar esse hiato)”. Portanto, na estrutura fílmica do documentário a pretensão de realidade é mais um recurso estético do que um objetivo factível.

No documentário clássico talvez isso ainda seja uma meta da filmagem e da construção da obra, mas há outros gêneros documentais que se preocupam mais com a referencialidade da experiência e da sensação que com o retrato transparente do acontecimento, como é o caso do documentário subjetivo, poético, ou mais próximo ao cinema de impressões.

Nichols (2005:138) classifica esse modo como um documentário mais ligado a ritmos temporais, a uma aceleração ou desaceleração da imagem, a um apelo estético diferente do tradicional, do que a convenções clássicas como a montagem em continuidade ou localizações exatas no tempo e no espaço. Para ele, esse tipo de filme enfatiza mais o estado de ânimo do realizador, o afeto, do que propriamente demonstrações de conhecimento, didatismo ou um discurso forte de persuasão. Há uma certa despreensão nos filmes desse estilo, “que retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes”. O autor conclui (idem:140) que o modo poético, mais alinhado com o modernismo, é uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, associações diversas entre matérias aparentemente vagas e desconexas.

Para Guimarães e Caixeta (2008:48), não são tanto as características do documentário que o distingue da ficção e de outros modos de se fazer cinema, nem tampouco sua estrutura narrativa, mas sim o seu lugar no tempo e o espaço que ele reserva às falas, aos gestos e ao corpo, e principalmente “ao embate entre quem filma e quem é filmado”. Esse questionamento está mais para uma consideração ética da imagem, conforme citamos em Gauthier, que para uma escolha estética ou narrativa do realizador.

Sertão de acrílico azul piscina se aproxima e se distancia do documentário, a partir das características canônicas do gênero, com a mesma intensidade. Essa concomitância, que o faz estar e não estar completamente ancorado nesse território, é o que marca fortemente a construção de um entremeio em sua narrativa. A partir da análise de alguns trechos do curta, procuraremos compreender em quais pontos há a aproximação do gênero documental e, mais amplamente, de quais ferramentas de ancoragem a obra se utiliza para indexar-se como um documentário.

O primeiro plano que se vê em *Sertão de acrílico azul piscina* é uma estrada trêmula e errante. A câmera movimenta-se pela via de mão dupla ensolarada e deserta, exceto por um caminhão que cruza com o espectador, o horizonte curvo ao fundo. O som é uma música instrumental que ganha contornos de tensão, volume e preenche todo o espaço sonoro do filme. A estrada prossegue reta e se une no ponto de fuga com um céu azul, mas cheio de nuvens. O que se vê no horizonte é apenas ela, circundada por uma vegetação verde com desenhos secos, enquanto cruza outro caminhão. Essa tomada inicial, de dois minutos, deixa claro o que se espera da obra: ela é composta no deslocamento e é dele que se nutre.

A primeira parada é uma lanchonete, na beira da estrada. Um corte seco e, ao lado do sanitário, com a imagem de um homem do lado direito e de uma mulher do lado esquerdo, se vê uma pintura na parede: um casal na contraluz de um pôr-do-sol, um de frente para o outro, suas silhuetas em perfil. Abaixo, um fundo preto e letras amarelas, caixa alta: “VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO”. Em uma fusão da imagem, uma senhora aparece em frente a esse quadro. E com outro corte, outra mais nova, apoiada na parede ao lado. O áudio é um diálogo entre elas, aparentemente, mas não é fácil de ser compreendido.

Não sabemos quem são. Suas histórias não constituem narrativamente um personagem. Não há histórias para contar, que não sejam suas próprias imagens. Isso é comum no curta, como um padrão presente nas escolhas narrativas do filme: não há personagem que não seja a própria paisagem – a vegetal e a humana – compondo-o. A banda sonora se alterna entre a trilha experimental e vozes de personagens, desconexas, que falam mais por não constituírem uma história, do que pelos casos que tentam contar. Os dois

homens à beira da estrada, na cena seguinte, aparecem na velocidade de uma fotografia, quase um relance. E são interrompidos pelos créditos iniciais: *Sertão de acrílico azul piscina*.

Figura 12: Sequência de abertura de *Sertão de acrílico azul piscina*. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Nessa primeira sequência é possível notar diversos pontos que aproximam o filme do gênero documental. Um deles é a referencialidade da imagem: não há a constituição de uma diegese fílmica amparada na ficção; os personagens que ali estão interpretam apenas a si mesmos; há uma referencialidade com o mundo histórico, ainda que o indício de qual é o local retratado não esteja evidente – não há letreiros que digam de onde se trata, apesar de deduzirmos essas paragens pelas suas características geográficas, como a terra seca, a vegetação rala, as poucas áreas verdes, os lugares pacatos e a vida calma. A imagem reivindica seu espaço como geografia, que a distingue de outros locais do mundo, que a situa em seu lugar no espaço, junto das personagens humanas que a compõem.

Essa proximidade com o mundo histórico também se justifica pela ausência de uma elaboração narrativa ficcional. Diferente de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, em *Sertão* não há um personagem ordenador. A enunciação permanece ancorada em uma realidade cotidiana, na experiência dos realizadores, em suas vivências e impressões sobre os locais por onde passam. O som da obra também colabora para uma indexação documental. Ao utilizar-se do som direto, junto da trilha sonora, há uma aparente relação entre som e imagem – de que trata Nichols (2005), como já comentado. Há uma relação entre imagem e narração

que, ainda que não diga respeito a personagens específicos, dá a entender se tratar daquelas pessoas filmadas, suas experiências e suas vivências ali, naquele contexto.

Por outro lado, há um distanciamento do gênero marcado por uma série de opções narrativas que não são típicas do documentário, mas se aproximam mais dos territórios experimental ou ensaístico: ainda que haja construção narrativa, não há um narrador ou um personagem-narrador que ordene a voz do filme, ao menos não de forma explícita, seja sonora ou imagética. Esses indícios que guiariam o espectador só são possíveis pela dedução, não por uma indicação clara da enunciação. Nas cenas iniciais, em se tratando de um documentário clássico, poderíamos contar com a figura de um narrador que apresentasse o local, que dissesse algo sobre aqueles personagens no posto de gasolina, explicasse ao espectador suas histórias e seu papel ali, naquela obra.

As personagens, que não são individualizadas, constituem um conjunto, como se compusessem a experiência do enunciador e não suas próprias histórias, dando mais ênfase na impressão, na subjetividade e no contorno poético que na referencialidade de suas histórias. O ponto de vista daqueles que estão atrás da câmera prevalece sobre o dos que estão no quadro.

Ao se distanciar de uma narrativa cronológica ou clássica, com a sequência ordenada das ações, o filme chega a se aproximar de um discurso de arte, uma ordenação de sensações que dão outra dimensão à referencialidade. Os planos de contraluz dessa sequência inicial, que se repetem durante todo o tempo, e a utilização de uma trilha sonora experimental, que mescla música instrumental de estúdio com algumas aberturas de som direto, causam muitas vezes a impressão de uma instalação artística, um experimento.

A única condução narrativa lógica é o deslocar-se do enunciador. Percebemos que ele viaja – e que viajamos com ele –, mas não sabemos nem para onde e nem com qual objetivo. A exploração sensorial da viagem (que, reiteramos, se estende aos personagens) se organiza pelo movimento, que se conclui, no fim do filme, em uma experiência do homem na virada do milênio. Ao escolher narrar as incertezas e as transformações inesperadas dessa situação – a mudança de 1999 para 2000 –, com a iminência do fim do mundo e outras suposições da crença popular, conta mais a subjetividade que a exploração documental clássica daqueles eventos.

Ainda que não dê para distanciar *Sertão* de sua referencialidade, é possível compreendê-lo como uma sobreposição de vários campos que, em camadas, dão uma profundidade e uma dimensão ao filme que não o excluem do documental, mas ampliam sua tensão narrativa para outros lugares. É como se da mesma forma que o enunciador coleciona personagens para compor seu quadro, também a obra coletasse traços e característica de muitos campos do cinema, com o propósito de elaborar seu grande emaranhado narrativo.

2.4.2 A ficção referencial de *Viajo*

Assim como classificar o documentário apenas como *aquilo que não pertence ao território ficcional* é reduzi-lo a um oposto da ficção – o que além de restrito é inexato –, também atribuir à ficção a definição de um estilo *que não se ancora no documental* é ignorar a longa trajetória ficcional na história do cinema, seu caminho pela consolidação como o gênero cinematográfico por excelência e não levar em conta as inúmeras ferramentas e os mecanismos necessários para delineá-la em uma obra. Nesse sentido, buscaremos compreender o que é necessário a uma obra para torná-la ficcional; quais as características narrativas presentes nesse campo; e como *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, indexado como um filme ficcional, se adequa ou se distancia desses parâmetros.

Odin (2000), em obra dedicada a compreender o percurso e as características do ficcional no campo audiovisual, inicia afirmando que em nosso espaço sociocultural a ficcionalização tem um status privilegiado. Segundo o autor, o *desejo de ficção* se manifesta no interior de todos nós, a ponto de se assemelhar a um desejo inerente da estruturação psíquica.

Para Schaeffer (1999:153), realmente aprendemos a ficcionalizar desde muito cedo nossas experiências de vida, transformadas em narrativas na nossa memória. Ele desenvolve o conceito de “aprendizagem mimética”, que se constitui um dos quatro cânones da aprendizagem, ainda na infância, ao lado da transmissão cultural dos saberes explícitos, da aprendizagem individual por tentativa e erro, e do cálculo racional. Nas primeiras aprendizagens da infância, há a imersão mimética das crianças (a representação das coisas do mundo segundo seu próprio ponto de vista). Essa capacidade representacional – e, portanto, a possibilidade de ficcionalizar suas experiências – é uma capacidade inerente e se depurou ao longo da evolução do ser humano.

Por isso que, para Odin (2000:12), não é exagero afirmar que a ficção está no centro de todas as nossas experiências como leitor ou espectador e que o movimento em direção à ficção não necessita de um contrato institucional prévio, já que as instruções para compreender a ficção já estão em nós, de tal sorte que não há nenhum problema em aceitar obras que se dizem ficcionais como tal, e não como um espelho da realidade. É por essa razão que não há muita *confusão* entre o que consideramos ficção e o que acreditamos ser real.

Partindo desse princípio, apesar de ser fácil compreender a ficção, há alguns traços que nos direcionam mais para aceitá-la e estar receptivos a ela. Breton (2012:227) destaca que, sem eles, “no registro fotográfico ou cinematográfico, mundo fictício e mundo real são

materialmente idênticos”²⁵. Ainda que o cinema tenda à ficção, para Aumont (2014:21) há três tratos definidores nas obras ficcionais: as histórias, as imagens e os espectadores cativos voluntariamente, que se disponibilizam a compreender a obra como ficcional.

Há, portanto, um “regime de funcionamento psíquico” (Odin, 2000:11) que nos leva a interpretar alguns aspectos de uma fórmula como constitutiva da ficção. Esse modo, denominado pelo autor como *ficcionalizante*, atua em uma combinação de inúmeros processos. É a partir desses processos, postulados por Odin (2000), que iremos analisar como *Viajo* se aproxima ou se distancia da ficção. Dessa forma, dividimos as etapas propostas pelo autor em cinco grupos: a **diegetização**, ou seja, a criação de um mundo próprio ao filme; o conjunto **mostração, narração e construção discursiva**, que diz respeito à elaboração da história da obra para tornar esse mundo criado pelo filme habitável e verossímilhante; a ***mise en phase***, que se trata de uma série de ferramentas para tornar o espectador emotivamente identificado com a obra e fazê-lo imergir na narrativa; os processos de **ficcionalização**, que o conduzem para o mundo ficcional e o fazem acreditar nesse mundo como algo possível; e, por último, a constituição de um **enunciador** tanto para a produção quanto para a obra.

De início, um mundo em que se pode viver, a **diegetização**. A ficção nasce com essa promessa: conduzir o espectador a um lugar que exista apenas no filme. Para Aumont (2014:18), toda obra de ficção é criadora de um mundo; é uma história inventada, que fazemos se desenvolver em um mundo coerente, e essa coerência não deve ser a mesma do mundo real, mas sim da própria criação. Breton (2012:226) esclarece que por mais que o mundo da narrativa seja fabricado a partir do mundo real, ele não pode ser confundido com um mundo total, mas apenas uma parcela, uma parte que é subordinada ao apagamento na própria ficção. Segundo o autor, a narrativa ficcional deve recusar a existência da noção de criação de um mundo: pode ser um filme, desde que o espectador não o veja como tal, mas sim como a *naturalização* de uma realidade construída em tela.

Aumont (2014:147) postula, no entanto, que a ficção não busca retratar eventos reais, mas se preocupa em organizar racionalmente um mundo coerente, onde se ancora como uma visão possível de mundo, real em alguns casos, fabricado em outros. Essa forma de apagamento da criação, para Breton (2012:226), tem a ver com o dispositivo cinematográfico, que deve permanecer inexistente, ainda que o espectador saiba que ele está ali. O apagamento da origem do ponto de vista da ficção é, para o autor, uma definição da gramática do filme ficcional, uma regra constitutiva desse tipo de narrativa. Acreditar que a construção narrativa não depende de

²⁵ No original: “Dans l’enregistrement photographique ou cinématographique, monde fictif et monde réel sont *matériellement identiques*” (BRETON, 2012:227). Tradução nossa.

um dispositivo que a constitua é o dever da ficção, que nos faz crer, como um pacto sobre o qual se funda uma *ilusão parcial*: “Isso diz respeito a uma posição de leitura e de visão, não uma questão de crença. A exigência é estritamente semiótica”²⁶ (Breton, 2012:226).

No entanto, por mais que não tenha uma correspondência necessária com o mundo real, o realismo povoa a ficção quase como uma exigência, conforme acredita Aumont (2014:17). Para ele, há uma predominância absoluta dessa estética, que a torna o principal modo da ficção no cinema. O mundo diegético criado pela ficção deve, nesses casos, ser submetido à coerência e à exatidão do mundo real e histórico para que se possa ter efeito.

Em *Viajo*, há a constituição de um mundo próprio ao filme, mas cuja referencialidade emana do mundo histórico. A estratégia da narrativa é produzir um narrador-personagem fictício, que vive e tem experiências registradas em tela, na construção de um mundo próprio, mas cujo realismo provém da existência de uma correspondência documental. Não há, além do protagonista, outro personagem na obra que interprete alguém que não seja a si mesmo, já que o filme é fruto de uma produção documental sobre seis estados do sertão brasileiro. A forma como a obra reordena sua narrativa para a construção de sua diegese não deixa de se amparar no mundo real, na referencialidade da imagem. Por isso, por mais que haja uma simulação diegética a partir da construção narrativa do personagem ficcional, é na diegese documental que o filme ganha força e é ela que irrompe da imagem.

Não acreditamos que isso, por si só, rompa com a narrativa ficcional, já que há uma sólida construção da ficção por meio de um roteiro e da montagem do filme, como vimos anteriormente, mas temos de considerar que a diegese é edificada sobre um alicerce documental, que a faz híbrida e dependente dessa referencialidade, muito mais que a criação de um mundo exclusivo à ficção.

Para isso, conta com o auxílio de um processo triplo, que se inicia com a **produção discursiva**, ou seja, com a mobilização consciente de um discurso na obra que a conduza para a ficção; a **narrativização**, que se trata da elaboração de uma história que componha o filme; e, por último, a **mostração**, uma operação que transforma essa história e esse mundo em imagens, não apenas exibidas em tela, mas que fazem parte da sua elaboração, subordinadas sempre à narrativa.

Odin (2000:29) teoriza que para que se consiga produzir uma narrativa cinematográfica ficcional é necessário colocar três operações juntas em tela: a primeira é uma operação semântica de estruturação do conteúdo, que irá levar em conta os significados das

²⁶ Do original: “Il s’agit d’une position de lecture et de regard, pas d’une question de croyance. L’exigence est strictement sémiotique” (Breton, 2012 :226). Tradução nossa.

imagens trabalhadas e harmonizá-los com a história; depois, uma operação de estruturação de forças, que não tensione muito a semântica, nem faça dúvidas interpretações a respeito do significado das imagens; e, por último, uma estruturação sintagmática temporal, que faz com que a narrativa tenha tempo e espaço coerentes com o que se narra, que se desenrole em uma cadência de verossimilhança com o tempo e o espaço do mundo diegético constituído. É esse efeito de ficção que faz com que o espectador vibre com a narrativa, que estimule seu desejo e que tenha sua necessidade ficcional sanada.

Em *Viajo*, há uma estruturação de significados que coloca personagem e espectador em um mesmo espaço; há uma noção espacial do decorrer da viagem do geólogo José Renato durante as dezenas de dias que tem de explorar a região; mas há uma tensão de forças, talvez porque haja o rompimento em tela da referencialidade documental das imagens, que problematiza o estabelecimento pleno da ficção canônica. Há camadas narrativas outras que se sobrepõem à exclusividade da camada ficcional.

Quando o protagonista mostra o povoado que encontra pelo caminho, dá nome ao vilarejo e diz conversar com algumas pessoas para explicar-lhes sobre a mudança que terão em suas vidas com a construção do canal de águas, logo no começo da obra, há dúvida e incerteza, que podem prejudicar a imersão no ambiente ficcional, se aquelas pessoas realmente são quem ele diz ser. Uma primeira diferença entre a ficção clássica e um filme produzido com resíduos documentais, como é o caso de *Viajo*, é que há a possibilidade de efetivamente ir até o povoado e o espectador, ele também, conversar com aquelas pessoas, saber seus nomes, conhecer suas vidas. A estruturação semântica da imagem e a sintagmática temporal, apesar de existirem no filme, também existem fora dele – e, de certa forma, fogem ao seu controle –, por isso a problemática tensão de forças nas três operações para a narrativização da história.

Aumont (2014:90) sistematiza a ficção como um “contrato, firmado entre uma narrativa, em palavras ou imagens, e um destinatário que aceita levá-lo a sério sem perder de vista sua natureza narrativa”²⁷. Para ele, esse contrato é flexível. Ele leva o espectador a um mundo inventado, mas onde ele se reconhece, identifica os objetos, sabe a que servem, ou no que podem se tornar. Ele identifica as pessoas, suas manias, sabe de suas histórias e sabe que pode afetar seu futuro. O espectador aceita ainda saber mais que os próprios personagens sobre si mesmos, dividir o mais íntimo de seu psiquismo e de construir toda a história, ainda que ela seja dada de forma desordenada e com lacunas. Essa forma de *mostrar* o mundo deve,

²⁷ Do original: “La fiction est un contrat, passé entre un récit, en mots ou en images, et un destinataire qui accepte de le prendre au sérieux sans perdre de vue sa nature de récit” (Aumont, 2014:90). Tradução nossa.

segundo Odin (2000:36) ser submetida sempre à narrativa, nunca o contrário. Para ele, quando a imagem se sobrepõe à história, há um rompimento da perspectiva ficcional, como ocorre com o documentário, por exemplo, em que as imagens muitas vezes irrompem da tela sem uma condução ou um aviso prévio ao espectador, sem justificção ou preocupação com a cadência e a lógica da verossimilhança.

Quando essa estrutura, no entanto, destoar da ficção, deve fazê-lo sempre em benefício da narrativa, para o autor (idem:44): “Não saberíamos dizer que o filme de ficção funciona sempre com o apagamento das marcas de enunciação; uma única coisa é imperativa: que essas marcas sejam mobilizadas em benefício da narração”²⁸. Em *Viajo*, há sempre uma justificativa da própria diegese fílmica para as alterações provocadas na imagem. Quando a imagem salta de um vilarejo do interior de um dos estados para uma grande cidade romeira, o personagem justifica esse trajeto em razão de sua vontade de ver gente, de aplacar a solidão que sentia na viagem. Quando se encontra com algumas mulheres na estrada, relembra por meio delas o rosto da amada – aí também uma construção que só tem existência na narrativa. Esse movimento constante de buscar retomar a história, ainda que a imagem conduza para outro sentido, é uma forma de aplacar as marcas de referencialidade e justificá-las por meio da narração, diminuindo o poder *mostrativo* da imagem para submetê-lo à cadência da ficção.

Há mais um recurso para fazer com que a narrativa seja efetivamente compreendida como uma ficção. Trata-se, para Odin (2000:38), da *mise en phase*, processo de identificação entre espectador e personagem. Segundo o autor, esse mecanismo é a modalidade de participação afetiva do espectador no filme, um processo que o conduz a vibrar diante dos eventos contados pela história, partilhar com os personagens suas experiências, seus sentimentos. É um recurso de subjetividade que permite ao espectador emular a vida do personagem, colocá-lo para dentro do filme, sentir as imagens.

A condução narrativa de *Viajo* mobiliza de maneira muito intensa esse recurso, não só por meio da imagem e suas alterações estéticas – contraluz, filtros, granulação da película na filmagem –, mas também pelos recursos de trilha sonora, cadência narrativa com a temporalidade alterada, sequências sentimentais e composição de roteiro que deixa evidente a subjetividade e a poética do narrador-personagem. A aproximação e a identificação com José Renato vai se intensificando ao longo da narração, à medida em que ele narra com mais transparência os motivos que o levaram a fazer aquela viagem e o quanto seu coração está partido com a separação da esposa.

²⁸ Do original: “On ne saurait donc dire que le film de fiction fonctionne toujours à l’effacement des marques d’énonciation; une seule chose est impérative: que ces marques soient mobilisées au bénéfice de la narration” (Odin, 2000:44). Tradução nossa.

Sentimos sua impaciência, logo no início do filme, ao reclamar da duração da viagem; depois, o tédio em notar que a paisagem ao seu redor não muda e que tudo o que queria era estar junto de sua *galega*; mais para o meio da história, há a solidão extrema provocada pelo isolamento da estrada, seguido da manutenção desse sentimento, mesmo em meio a multidões de peregrinos e das feiras; por último, a compreensão e a superação daquela realidade, com uma resignação catártica de que o futuro ainda poderia reservar algo de bom.

Aumont (2014:14) atribui à ficção a responsabilidade de se relacionar de forma universal com o mundo, por meio de diversos regimes de valores acordados com a razão e com a sensação. O distanciamento físico do mundo oferecido pela ficção, para o autor (idem:91) é remediado pela proximidade das emoções e, por mais que esse contato seja interrompido – se a concentração no filme é alterada, se há outros eventos do mundo que envolve o espectador, que o fazem sair daquela construção diegética, ou se há qualquer outro incidente – não quer dizer que há um questionamento desse contrato, pelo contrário, o espectador pode retomá-lo a qualquer momento. Inclusive é isso que distingue, segundo ele (idem:127), a realidade da ficção: “Minhas lembranças de uma ficção são quase como minhas lembranças da realidade – mas às primeiras eu posso *retornar*”²⁹.

Após a criação de um mundo, a elaboração narrativa e a motivação emocional para a proximidade com o personagem, há um conjunto de processos de **ficcionalização**, que são responsáveis pela crença na história que foi criada. Segundo Odin (2000:51), o ficcional não pode ser confundido com o mentiroso, com o errado, ainda que um e outro sejam afetados pela realidade, confrontados com ela. Isso porque, “desde que eu assisto a um filme como ficção, eu não tenho o sentimento de que ele busca me enganar porque eu sei, desde o começo, que o que eu verei tem o ficcional como evidência”³⁰.

Aumont (2014:12) concorda que a ficção pressupõe uma crença no que se conta e crer na realidade do que se está vendo significa que o espectador acredita dentro dos limites da narrativa, sabendo que uma vez que ela termine, ele retomará sua realidade habitual. Para ele, o espectador aceita esse mecanismo de crença e descrença, e evidencia sua decisão de se engajar na ficção. Mas isso não significa, necessariamente, um regime de crença que deixa de lado a capacidade crítica, pelo contrário: “O destinatário da ficção está disposto a ela, não é nem ingênuo, nem vítima de uma ilusão, nem alienado”³¹. É essa aparente incoerência entre

²⁹ Do original: “Mes souvenirs d’une fiction sont quasi comme mes souvenirs de la réalité – mais aux premiers, je peux *revenir*” (Aumont, 2014 :127). Tradução nossa.

³⁰ Do original: “Lorsque je regarde un film comme une fiction, je n’ai pas le sentiment qu’on cherche à me tromper parce que je sais, dès le départ, que ce que je vais voir relève du fictif ” (Odin, 2000:52). Tradução nossa.

³¹ Do original: “Le destinataire de la fiction est consentant, il n’est ni naïf ni victime d’une illusion, ni aliéné” (Aumont, 2014:12). Tradução nossa.

acreditar em uma história, mas continuar sabendo que ela não é verdadeira em sua referencialidade com o mundo histórico; e ao mesmo tempo, construir sua coerência e sua lógica interna, que fundamenta a ficção.

Viajo não realiza completamente esse regime de crença na narrativa. De um lado, há uma história composta e coerente que ordena os fatos e os conduz para a realidade do narrador-personagem. Mas há, por outra perspectiva, a dúvida da referencialidade documental que impede a devoção completa à história. Em certa medida, há o documental que irrompe da tela, que não permite que a ficção seja hegemônica e opere isoladamente.

De novo, à medida em que o personagem cita pessoas que encontra pelo caminho e conta suas histórias de vida, há uma dúvida no espectador consciente de que se tratam de imagens obtidas em um contexto documental. A identificação com elementos análogos da realidade sensível, como Aumont (2014:224) caracteriza o processo de reconhecimento da ficção, pode ser influenciada pelo mundo histórico. Se em uma ficção clássica é aos elementos da própria ficção que recorremos para comprovar sua coerência, em *Viajo* há a possibilidade de irmos não apenas até a obra, mas também até aqueles locais, cruzarmos com aquelas pessoas, compreendermos posteriormente que não se trata da instalação de um canal de águas, por exemplo, e que o desvio de um rio nunca chegará até aquelas regiões.

Há, evidentemente, um sentido na organização do contexto ficcional, na justificativa da história, mas também existe uma fenda na ficcionalização da obra, pela qual emerge, inevitavelmente, o documental, a referencialidade possível a partir das imagens. Esse caráter dubio da interpretação em *Viajo* também influencia o último parâmetro necessário à ficção, segundo Odin: a constituição de um **enunciador real** para a ficção, tanto da produção quanto do enunciado.

Apesar de parecer incoerente a existência de um enunciador real para um enunciado ficcional, o que Odin (2000:52) quer dizer é que se trata de um enunciador para o qual não se lança nenhuma dúvida. Ele está situado em um espaço que não é nem do mundo real, nem do mundo do filme. Trata-se de uma construção superior a esses mundos, inquestionável, que se aproxima de uma onisciência na enunciação. Esse enunciador é naturalizado tanto para a produção – não se questiona, na ficção, quem fez o filme –, quanto para a enunciação – quem conduz a história, na maior parte das vezes, é um enunciador que está fora do filme, algo ou alguém que não se conhece e é mais que uma composição personificada, mas trata-se apenas de uma enunciação, a voz do filme.

Em *Viajo*, essa suposição é um pouco mais complexa, pois por mais que haja uma enunciação na produção, a enunciação do filme na própria obra se confunde com a imagem do

narrador-personagem. É como se ele conduzisse essa narrativa, e é para ele que se colocam questões, que se elaboram dúvidas.

Há uma semelhança entre os personagens de *Viajo* que os aproximam mais de personagens documentais que ficcionais, exceto, evidentemente, o protagonista. Ao utilizar esse tipo de personagem para a ficção, a obra nos permite questionar se seus nomes são mesmo os que José Renato nos diz que são; se eles moram onde ele nos diz que moram; se realmente passam por aqueles problemas. Não questionamos, no entanto, a *existência* daqueles personagens no mundo histórico, pois eles não são atores, não interpretam ninguém mais que a si mesmos. Em uma ficção, não duvidaríamos da existência deles, porque eles viveriam *apenas no mundo diegético*, sem invadir a realidade. Podemos duvidar, no caso de *Viajo*, inclusive da enunciação, que não é mais um mecanismo alheio ao mundo e ao mundo do filme, mas que da forma como é produzida pode ser ancorada nos próprios realizadores, como é o caso dos documentários.

Para Aumont (2014:11), há três diferentes tipos de espectador, que podem ser mais ou menos críticos em relação a esses questionamentos, mas apenas o terceiro deles é que se pode chamar de *espectador típico de ficção*: o primeiro deles é aquele que recebe o filme como um substituto para a realidade. Isso não quer dizer que ele se engana, já que sabe se tratar do cinema, mas que o desejo pela realidade construída em tela, e não a do mundo histórico, importa mais que qualquer outra suspeita. O segundo tipo, interessado pelo significante antes de tudo, recebe o filme como um discurso, cuja relação com o mundo não passa de uma convenção. Não que ele não siga a história e se encante pela narrativa, mas ele não consegue jamais esquecer que o que vê não é nada além de um mundo de signos. O último deles, para o autor, que é o que se constitui como o espectador de ficção por excelência, é aquele que faz um pacto com o filme, estranho mas banal, que consiste em realizar as duas coisas ao mesmo tempo: ele aceita crer na realidade do que é contado em tela, mesmo sabendo que se trata de signos da realidade; mantém um distanciamento com o que é dito, ainda que se envolva com a narrativa.

Por mais que possua inúmeras semelhanças e aderências com as classificações do que é, de fato, uma ficção, *Viajo* rompe muitos desses padrões, constrói passagens e elabora outros campos. Assistir ao filme é, além de exercitar o papel de espectador de ficção, explorar uma terceira linha de questionamentos: apesar de nos envolvermos com a história e mesmo sabendo que se trata de uma construção narrativa, é natural que nos interroguemos sobre a referencialidade e a correspondência daquelas narrativas com o mundo. Não conseguimos observar as personagens e suas vidas sem nos indagarmos se o que vemos em tela corresponde minimamente com a realidade que vivem diariamente. É a partir desse

questionamento, genuíno no caso desse filme híbrido, que pensamos ser possível compreender *Viajo* apenas a partir de um amplo espaço, que pressupõe também um certo tipo de espectador, pela constituição de um entremeio narrativo, pela sobreposição de várias camadas sobre a indexação ficcional.

2.4.3 Aproximações e distanciamentos entre documentário e ficção

Ainda que *Sertão* e *Viajo* não sejam filmes de hibridação apenas entre os territórios da ficção e do documentário, cujas características se cruzam e se misturam, há uma prevalência dessas junções de campos. Para Odin (2000:50), é comum que esses dois campos se hibridizem e se contaminem. Segundo o autor, eles não são campos puros, mas constituem por muitas vezes e de forma inevitável uma mistura de características: “Não há nenhum texto que seja de pura ficção. Inversamente, todo documentário pode ser lido como fictício, porque ele não dá mais que um ponto de vista sobre a realidade”³². Aumont (2014:22) concorda com o pensamento de Odin, e o amplia, ao afirmar ser próprio do cinema a porosidade e a tensão entre o ficcional e o factual, entre invenção e registro, entre o enunciado intencional e o documento, ou, do ponto de vista do espectador, entre a postura *ficcionalizante* e *documentarizante*³³.

No entanto, para ele, esse limite entre ficção e documentário não é o mesmo em todos os casos. Ele se manifesta de forma diferente em cada obra, que por vezes trabalham no limite, por outras trabalham com o limite. Para Aumont (idem:196), há sim a marcação de um limite para a ficção, “mas um limite sobre o qual nós queremos nos manter, o maior tempo possível, sem escolher nem um campo nem outro”³⁴, isto é, a própria definição de hibridação narrativa entre os dois campos.

Se *Sertão* tensiona as narrativas documentais e experimentais com mais intensidade, é em *Viajo* que observamos uma expansão dos territórios documental e ficcional. Ao se aproximar e se distanciar tanto do documento quanto da ficção, o longa elabora uma outra forma de narrar, um espaço mais próximo a uma expansão do campo que uma restrição ou um enquadramento em um gênero apenas. Algo que Breton (2012:240) cita como característica fundamental ao documental – a condução de um ponto de vista subjetivo a partir de um personagem que nunca é visto em tela, mas apenas ouvido ou que organiza muitas vezes o enunciado e nunca aparece –, pode ser percebido em *Viajo*. O personagem *acousmètre* de José

³² Do original: “Il n’y a aucun texte qui soit de la pure fiction. Inversement, tout documentaire peut être lu comme fictif parce qu’il ne donne qu’un point de vue sur la réalité” (Odin, 2000:50). Tradução nossa.

³³ Termos desenvolvidos por Odin (2000 e 2011), que serão abordados de forma mais extensa no capítulo três. Optamos, para esses termos, pela mesma grafia da tradução em português realizada pelo Prof. Dr. Samuel Paiva (*In: ODIN, 2012*).

³⁴ Do original: “mais d’une limite sur laquelle on veut se tenir, le plus longtemps possible, sans choisir ni un camp ni l’autre” (Aumont, 2014:196). Tradução nossa.

Renato não seria diferente de uma ordenação documental, da opinião do realizador sobre o filme, não fosse a criação ficcional.

Por outro lado, esse personagem é reflexo de uma experiência anterior vivida pelos próprios realizadores do filme, que traduzem suas vivências e sensações pelos olhares da narrativa ficcional e que, anteriormente, foram afetados e afetaram os locais por onde passaram. E, na ordenação de suas experiências com um caráter ficcional, novamente realizam essa operação de modificar o mundo que dividiram com seus personagens e as imagens que registraram deles. *Viajo*, longe de caracterizar-se apenas por uma ficção com imagens de arquivo obtidas em contexto documental, realiza mais uma dobra na narrativa, ao utilizar-se das imagens que, se tradicionalmente fossem usadas em um documentário, já seriam alteradas e remontadas de acordo com a visão de um enunciador, mas refeitas na ficção dotam a imagem de mais uma carga discursiva, de mais uma forma de representação.

A fronteira entre documental e ficcional é vaga não apenas porque não há características particulares a cada território, mas porque, segundo Aumont (2014:23), todo plano carrega um traço significativo do momento de sua tomada com a câmera, mas também, de outra forma, a câmera muda o que se observa em um plano do filme. Se, como o autor postula (idem:50), o documentário é aquele que diz algo sobre o mundo e a ficção é aquela que o organiza em discurso, há em *Viajo* uma tensão dessas duas formas: um movimento de retrato de uma experiência e de um mundo, mas também uma organização dessa experiência em uma diegese própria ao filme, que retrata a viagem que foi feita pelos realizadores, mas a potencializa em um experimento de um terceiro, um personagem ficcional que transforma o retrato documental em uma experiência de vida; na expressão de suas angústias, dramas e medos, que poderiam representar também, de forma mais universal, os mesmos sentimentos dos realizadores naqueles contextos.

A complexidade da aproximação entre os campos, no caso de *Viajo*, não se dá apenas pela coexistência dessas fronteiras – ou o que Aumont (2014:223) chama de *elasticidade dos domínios*, em uma dinâmica de extensão e experimentação de limites –, mas pela sobreposição dessas camadas, seja ficção, documentário, experimento ou ensaio. A constituição do entremeio narrativo, a partir da profundidade dessa junção, se dá na própria natureza do filme e não torna possível sua análise sem que se problematizem essas especificidades, a forma como foi produzido e pensado, a maneira como a constituição da ficção carrega a experiência do documental e, da mesma forma, como a referencialidade do documentário impacta na fantasia da ficção. Em *Viajo*, mais do que em uma ficção ou um documentário clássicos, o documental e o ficcional; o referencial e o fantasioso; o retrato e a

invenção jogam na mesma dinâmica, influenciam e são influenciados pela mesma narrativa, e por isso constituem uma obra híbrida, de maneira mais contundente que as tradicionais influências que um território já exerceria em outro.

2.5 A sobreposição de camadas e o entremeio narrativo

Há obras audiovisuais que nos chamam a atenção pela indeterminação em seus territórios. Ainda que indexadas de uma maneira ou de outra, parecem conter características de inúmeros campos, como se esses filmes se situassem em um espaço híbrido, amplo, cuja circunscrição em um gênero ou outro não seria exata nem generosa. Parece-nos ser o caso de *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

Para compreendê-los, é necessário não se ater apenas à classificação exata e redutora do que é ficcional ou documental, e expandir esses campos para uma compreensão que dê conta de seus hibridismos. Por isso, mais que constatar em que ponto os filmes se comportam como uma coisa ou outra, preferimos compor uma forma de análise a partir do entremeio narrativo, uma sobreposição de camadas com características de cada um dos quatro territórios do cinema – ficcional, documental, experimental e ensaístico – que se manifesta de diferentes formas em cada uma das obras.

O entremeio narrativo é um espaço construído a partir da primeira camada da obra, sua indexação. No caso de *Sertão*, essa camada-base que sustenta a diegese do filme e conduz a narrativa do começo ao fim é o documentário. Do mesmo modo, a camada indexadora de *Viajo* é a ficção. É importante destacar que, em ambos os casos, não há uma ruptura na condução da camada-base: ainda que haja tensões narrativas constantes, os filmes preservam sua diegese; por mais que a indexação destoe em alguns momentos, ela não é rompida.

Sobre essa primeira camada, podem se sobrepor várias outras. Para que haja o entremeio narrativo, pensamos ser necessária ao menos uma sobreposição, para que faça sentido a hibridação da obra. No caso de *Sertão*, notamos uma forte presença do experimental e do ensaístico, mas não do ficcional, ainda que haja uma tendência de emersão do ficcional dentro do próprio documentário; já em *Viajo*, há uma forte camada documental por meio da referencialidade das imagens e outra experimental, na condução estética do filme, mas pouco se nota do ensaístico. Portanto, por mais que sejam quatro os territórios citados anteriormente, não há necessidade de se manifestarem em todas as obras para que haja um entremeio narrativo; basta que ela não se contenha em sua própria indexação.

Há, em um nível de profundidade, as camadas narrativas que simbolizam cada um dos territórios mobilizados pelo filme. Na temporalidade da obra, por outro lado, há uma

alternância entre a opacidade e a transparência³⁵ das camadas: quanto mais ativos estiverem as características de determinado território, mais opaca sua camada naquele momento; da mesma forma, quanto mais transparente ela estiver, menos incisiva é sua participação na obra. Elaboramos, dessa forma, uma trama com variações de intensidades de acordo com o passar do tempo, de determinada cena ou sequência da obra. A partir dessa primeira suposição, elaboramos o seguinte esquema gráfico de o que seria o entremeio narrativo:

Figura 13: Esquema referente ao *entremeio narrativo*. A partir da camada indexadora da obra, há uma sobreposição de outras, representantes dos territórios do cinema. Sua opacidade e transparência varia de acordo com a construção da obra e elas podem estar ativas ou não no decorrer do filme. Fonte: elaboração nossa.

A análise que pretendemos desenvolver será conduzida a partir do olhar da emissão, em uma primeira etapa do espaço de comunicação de que trata Odin (2011). O que o espectador vê do filme não é, ao menos enquanto espectador clássico da obra e não com o objetivo de dissecá-la, essa construção, mas a sobreposição dessas camadas. Por mais que haja uma suspeita de uma construção híbrida – o que será analisado posteriormente ao abordarmos a *leitura* da obra –, é como se o filme, para o espectador, fosse uma junção de todas essas camadas, suas opacidades e transparências, como na elaboração gráfica:

³⁵ Aqui, os termos *opacidade* e *transparência* não estão relacionados da mesma forma que o fez Xavier (2005) em sua obra clássica. Ali, o autor trata do nível de visibilidade, na própria obra, do aparato cinematográfico, variando em um espectro de muito visível ou muito pouco visível, como uma forma do cinema se comportar ora como cópia do mundo real, ora evidenciando sua construção e seu distanciamento com a realidade. Aqui, no entanto, utilizamos esses termos no sentido de opacidade e transparência das camadas narrativas: quanto maior a opacidade, mais presentes elas estão naquele momento na obra; quanto mais transparente, mais sutis e imperceptíveis elas se tornam.

Figura 14: Esquema de representação de como o espectador vê a obra a partir de seu entremeio. Fonte: elaboração nossa.

Por mais que o espectador possa perceber que há diferentes camadas narrativas agindo em cada um dos trechos, acreditamos ser de outra forma que ele lê a obra, e não com o objetivo de identificar quais os territórios e suas características que se fazem presentes em determinados momentos do filme.

Para que haja o entremeio narrativo, os territórios no filme não deixam de coexistir, mas sua presença pode ser mais ou menos perceptível de acordo com cada trecho. Por isso, para compreendermos melhor o que é e como o entremeio se faz presente nos objetos desta pesquisa, é fundamental decuparmos e analisarmos diversas sequências dos filmes, a fim de abordar quais características alteram a opacidade das camadas e as tornam mais ou menos evidentes em determinado momento. Optamos por separar alguns trechos e sequências das duas obras que, acreditamos, estão mais propícios ao entremeio, em que há uma dominação mais efetiva de alguma outra camada sobre sua indexação.

2.6 O entremeio em *Sertão*

É a partir da análise do curta *Sertão de acrílico azul piscina* que iremos perceber como se constitui o entremeio narrativo na obra, do mesmo modo que faremos posteriormente com *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Com um caráter subjetivo, experimental e carregado de impressões, o filme constitui seu hibridismo a partir da camada indexada documental. Há, por muitas vezes, traços significantes do cinema experimental: uma maior liberdade estética e narrativa, a composição fluida de sua temporalidade, a alteração nas imagens com efeitos de contraluz, a trilha sonora que explora sentimentos do extratela. Também identificamos, como já conceituamos, uma grande aproximação com o filme-ensaio, por meio da liberdade intelectual com que os realizadores conduzem a obra, sem que a sintetizem por meio de um personagem, mas conservem a sua voz na narrativa.

No entanto, dos quatro territórios que propusemos para analisar o entremeio, não identificamos a existência do domínio ficcional na obra, a não ser pela aproximação do próprio campo documental com a *ficcionalização* da narrativa. Não há correspondência com

os parâmetros básicos da narrativa ficcional, conforme reunidos no capítulo anterior; por exemplo, os personagens se constituem mais como paisagem que indivíduos, portanto não há a elaboração de um personagem fictício; a diegese fílmica procura se ancorar no mundo histórico, não em um outro criado apenas para o filme, e quando há uma fenda diegética, é mais próxima a uma impressão dos realizadores ou da enunciação, que uma intenção de ficcionalidade. Portanto, para compreendermos o entremeio em *Sertão*, analisaremos a narrativa como sobreposição das camadas documental, experimental e ensaística, deixando a ficção mais como um desdobramento e uma hibridização do documental que a constituição de um domínio autônomo na obra.

Figura 15: Esquema referente ao *entremeio narrativo* no curta *Sertão de acrílico azul piscina*. Sobre a camada documental, indexadora, acreditamos que se sobreponham outras duas: os territórios experimental e ensaístico. Fonte: elaboração nossa.

Para compreender como isso se explica a partir do objeto deste estudo, iremos analisar três cenas do curta: a primeira é uma sequência que retrata a ida de romeiros para Juazeiro do Norte, em procissões e cenas de agradecimento pelas graças alcançadas; a segunda tenta registrar o processo de fabricação de um colchão de palha envolto em um tecido de chita, mas de forma mais subjetiva e não-cronológica; por fim, refletimos sobre a última sequência do curta, que problematiza a passagem do século XX para o século XXI em uma cidade do sertão nordestino que, na virada do XIX para o XX ergueu um memorial como um mirante para os habitantes da posteridade. Procuraremos, sempre que houver ou for relevante, comparar as tomadas presentes em *Sertão* com a sua forma ficcional em *Viajo*, para tornar ainda mais evidente a presença de um espaço de intersecção entre os diferentes territórios, mesmo que não sejam os mesmos em uma obra e outra.

2.6.1 Romaria e a fé como paisagem

Um caminhão decorado com flores e fitas irrompe na tela aos cinco minutos e vinte e cinco segundos de *Sertão*. Há um conjunto de cânticos na banda sonora, ao mesmo tempo em que a câmera mostra várias pessoas em cima do caminhão, carregando bandeiras e imagens de santos. Dentre essas vozes, uma se destaca: “viva os romeiros de Alagoas”, diz uma mulher. Depois disso, ouvimos uma música instrumental, enquanto a câmera fecha mais um pouco o enquadramento nos rostos dos romeiros em cima do caminhão, que passam da esquerda para a direita. À medida em que veem a câmera, acenam para ela, percebem que ela está direcionada a eles. Há um olhar fixo de todos eles para a câmera. Um corte e o mesmo enquadramento se repete, mas dessa vez em um caminhão da esquerda para a direita da tela. O movimento se repete e intercala um e outro, como se as duas imagens coexistissem e colidissem, como se os caminhões, sem separação entre tempo e espaço, fossem se chocar. Há um corte e novamente a mesma imagem dos romeiros sobre o caminhão, dessa vez em som direto, captando o som do caminhão e suas conversas.

A câmera fecha, em outro corte seco, no rosto de uma senhora, que se pendura no caminhão. O que vemos é ela sorrindo para a câmera, enquanto cânticos de uma reza a Nossa Senhora da Consolação é proferido na trilha, gravados aparentemente em um ambiente amplo como uma igreja, com várias vozes ao mesmo tempo acompanhando a música. O olhar dessa mulher é fixo, direto para a lente, com a simpatia de quem se identifica com o interlocutor; seus olhos transparecem uma empatia, certa confiança e proximidade.

O canto continua, à medida que várias fotografias de pessoas comuns aparecem em tela, algumas crianças vestidas de anjo, fotos 3x4, uma colagem de rostos e situações cotidianas. A câmera abre e dessa vez percebemos que se tratava de uma sala repleta de fotografias, muito conhecida no imaginário religioso nacional, cujas paredes são forradas com imagens de pessoas que alcançaram ou querem alcançar uma graça. No áudio, uma voz *over* desconhecida, de uma mulher: “Eu fiz uma promessa para a recuperação de um menino e graças a Deus alcancei a graça. Ele nasceu com uma infecção e graças a Deus...”. Enquanto ela dizia, há um choro ao fundo, que pode ser do garoto cujo milagre ela relata. Sua história é interrompida por outra voz *over*, que aparentemente continua a contar o seu caso: “Aí quando foi numa noite, ela veio e...”; e mais outra, em um conjunto de vozes fundidas em múltiplos relatos, que não conseguimos distinguir. Pouco tempo depois, sobressai a voz de um homem: “Eu caí de um trem com 55 quilômetros. Caí com a cara no chão, mas não morri. O cara atirou seis vez em mim e eu também não morri”.

No meio desse último relato, há um corte na imagem e o que vemos é um grupo grande de pessoas em frente a uma igreja, com a trilha instrumental de volta, dividindo o som com os últimos relatos, até que ela sobe o suficiente para ocupar toda a trilha. A música que começa a seguir é cantada em árabe, enquanto a câmera mostra imagens da feira que se forma em frente à igreja. Há uma fusão dessa música com outra, vários ruídos em tela, e a imagem começa a ficar mais lenta, com exposições de luz sobre a câmera, raios claros que invadem a tela, criando uma tensão cujo desfecho parece ser iminente. Ao fundo, ainda o conjunto de vozes de romeiros que fazem suas rezas. Não parece mais ser uma feira em uma praça, mas uma vertigem. É como se, ao olharmos para aquelas imagens, fôssemos ficando tontos e cansados, a ponto de a imagem se confundir e embaçar nossos olhos.

Corte e a estátua de Padre Cícero ao fundo, com devotos posando para a foto à frente. Um homem finge juntar sua mão à da imagem do santo, em um efeito de distância da câmera fotográfica com o objeto; um garoto sentado à grade, próximo da escultura, posa para foto, da mesma maneira que a senhora de chapéu, logo em seguida, espera o clique em pé, olhando fixamente para a câmera; um sujeito de boné; duas senhoras em pé de mãos dadas. Um casal posando sentado, um ao lado do outro, joelhos se tocando, mãos distantes; ele estende a mão para ela; no contra plano, percebemos que a indicação partiu do fotógrafo, que queria retratá-los de mãos dadas junto ao Padre Cícero. A música, que há pouco voltou a ser apenas instrumental, cresce melancólica, com a entrada de um piano. Depois de o fotógrafo fazer o clique, uma sucessão de fotografias de outras tantas pessoas que ali posaram preenche a tela, uma a uma, enquanto a voz *over* de uma mulher brada: “Deus é todo poderoso, Deus dá e Deus tira a hora que ele quiser. Deus dá e Deus tira a hora que quer”.

Figura 16: Sequência da peregrinação de romeiros até Juazeiro do Norte, na visita à imagem de Padre Cícero, em *Sertão de acrílico azul piscina*. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Nesses pouco mais de cinco minutos da sequência dos romeiros em Juazeiro do Norte, há a presença significativa das três camadas narrativas, que se alternam em maior ou menor opacidade. De início, a indexação documental permanece no registro dos caminhões repletos de pessoas que chegam até a cidade para prestar suas homenagens ao santo. Há um índice na sequência que nos situa junto dos “romeiros de Alagoas” que estão ali, esclarecendo do que se trata aquele aglomerado de pessoas e caminhões. Por mais que essa referencialidade persista, há uma quebra na sequência das imagens no filme: o fato de os caminhões irem e virem de lados opostos da tela, o que seria um problema de continuidade no cinema clássico, explora um caráter experimental em sua estética; se não se preocupa com essa construção, talvez seja para explorar de forma mais contundente o ir e vir, a ideia de movimento e de impermanência da imagem.

De qualquer maneira, a sequência traz na profundidade uma camada experimental, que coexiste com o documental, mas também com o ensaístico. Esse emprego da estética que abole a ordenação sequencial do cinema é conduzido por uma enunciação fílmica, que fica mais evidente nas cenas seguintes, ao dar destaque para a mulher pendurada no caminhão que olha fixo para a tela. A cumplicidade desse olhar é direcionada a um enunciador presente no

extraquadro. Ainda que no documentário essa relação seja comum, nesse caso o ensaístico se faz mais presente por não haver, objetivamente, um condutor da narrativa documental – nenhuma voz em *off* e nenhum personagem que direcione a história dentro ou fora da cena. Os sons de fundo, cânticos de pessoas em uma igreja, retomam de certa forma o caráter documental, relembrando qual o propósito de aquelas pessoas estarem ali.

A sobreposição das camadas não representa, nessa sequência e nas próximas, o rompimento com a estrutura documental indexada, que é reforçada e retomada com mais vigor nas imagens seguintes, das fotografias na sala dos milagres com vozes *over* narrando suas desventuras. Esse é o momento em que as características documentais se tornam mais evidentes, reestruturando a referencialidade. Ainda que aqueles personagens constituam uma paisagem, é com a intenção de retratar a fé e explicar o motivo pelo qual fazem sua romaria. Da mesma forma, é essencial destacar que o documentário, por si só, não atende a todas as características da narrativa. Tanto que, na próxima sequência, ele se torna mais transparente frente à opacidade da experimentação no jogo das imagens vertiginosas da praça face à igreja, com sua trilha cantada em árabe, sua temporalidade alterada e seus filtros de contraluz.

Se há na estética uma investida experimental, que faz a imagem mais complexa que apenas o retrato denotativo de uma feira em uma igreja, a ordenação narrativa é do ensaio: quem fica nauseado por aquela experiência é o enunciador, mas é, de certa forma, também o espectador. Nós nos contagiamos com os sentimentos daquela produção, somos conduzidos a sentir e a pensar como aquele que, uma vez naquela situação, vivenciou determinadas sensações.

Nas sequências seguintes, há o mesmo movimento: a busca documental e a reconexão com a referencialidade – nas imagens do fotógrafo frente à estátua de Padre Cícero, na referência à localidade como forma de instruir o espectador, no retrato (no filme e nas próprias fotografias que transitam em tela) –, mas ainda assim há a persistência de uma camada ensaística que busca conduzir a sensação do espectador sobre aquele momento, com a música melancólica que começa baixa e sobe até tomar conta do áudio, interrompida apenas pela constatação da inevitabilidade da crença em um deus com vontades que se sobrepõem aos desejos daquelas pessoas todas: que dá e tira quando bem entende.

Essas imagens também são utilizadas em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Há sequências muito próximas, em uma cadência que se assemelha muito a de *Sertão*. No entanto, no caso de *Viajo* elas ganham outra dimensão, com diferentes intenções narrativas e um trabalho de enredo que altera a impressão do espectador sobre elas. A partir de uma outra camada indexadora, a da ficção, há uma mudança nos parâmetros do roteiro e da montagem para dar conta da diegese do filme. Ao comparar as duas formas em que as imagens são

colocadas, é muito interessante perceber como a sobreposição de camadas se evidencia, em diferentes parâmetros em um e outro.

No caso de *Viajo*, não há a inserção de vozes e relatos durante a utilização das imagens dos caminhões e de romeiros, nem tampouco a história das pessoas que deixaram suas fotos na sala dos milagres. Por mais que haja a construção de uma situação e a paisagem da romaria, não há a preocupação em dar voz aos relatos de quem esteve ali, ou quais as graças alcançadas. Depois das imagens dos caminhões de romeiros, que também andam de um lado para outro da tela, como se quisessem se entrecruzar, por volta dos 17 minutos do longa há uma voz *over*, aparentemente de um locutor de rádio, que nos dá a referência da localização e do que está sendo mostrado: “Faltam dois minutos para meio dia em Juazeiro, festa da padroeira de Juazeiro, festa da mãe dos romeiros. Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!”. As imagens da festa dos fieis, antes em *Sertão* retratada sem filtro, agora é colocada em tela com contraluz, cores que tingem a imagem, sol que invade a tela. As imagens são muitas, algumas que não aparecem no curta.

Para retomar a diegese ficcional, o personagem-narrador, José Renato, explica o que está fazendo ali: “Saí fora da rota. Precisava ver gente. A cidade dos romeiros sempre está cheia de gente”. A narrativa ficcional necessita se reconectar com sua camada indexadora, dar uma razão para aquelas imagens que justifique sua diegese. Ainda que sua referencialidade seja aparente – granulação, pessoas comuns que parecem não interpretar nenhum papel, ausência de distinção de personagens, a preferência pela composição do todo como paisagem, do mesmo modo que ocorre em *Sertão* –, elas carregam nesse contexto a responsabilidade da ficção, um compromisso de construção de um mundo que tem de justificar sua existência, *fazer-se habitar*. E isso é remediado pela vontade do protagonista de encontrar pessoas e se dirigir a Juazeiro do Norte.

Nesse caso, em *Viajo*, há o contínuo movimento da ficção, indexadora; do documentário, que dá uma certa opacidade à tela por meio da referencialidade das imagens – não é a construção de uma festa religiosa para o filme, mas o retrato de uma existente, enquanto ela se desenrola, sem nenhuma preparação cênica aparente; também a existência de um caráter estético experimental, por vezes sutil, outras mais incisivo; mas não há, nesse caso, o ensaísmo como domínio, senão um caráter ensaístico, mas que não se torna sensível. Diferentemente de *Sertão*, em *Viajo* a narrativa é protagonizada por um personagem. A enunciação não é mais do ensaio ou do documentário, mas sim aquela da ficção.

Avançando na sequência do longa, ao mesmo tempo em que há na banda sonora vozes dos romeiros entoando seus cânticos, o personagem intervém na cena: “Por segurança, vou

deixar uma foto do casamento lá na sala dos milagres. Aquela que guardo na carteira. Vou pedir ao Padre Cícero para proteger meu casamento. Está todo mundo procurando milagre, inclusive eu”. O documentário mantém um distanciamento de observador naqueles locais, compõe uma paisagem para que o espectador tenha uma ideia do que se passa ali, mas a ficção quebra essa separação e coloca o próprio personagem no centro da imagem, ainda que ele não apareça em quadro. A descrição da sua ação, a vontade de salvar seu casamento, são suficientes para retomar a ficção e ter força dramática para nos reconduzir à história.

Isso aponta para uma certa diferença na direção narrativa dos dois filmes: enquanto em *Sertão* há uma forma mais liberta do retrato documental, com uma recondução à camada indexadora inevitável, em *Viajo* o movimento que leva à ficção é constante, sempre retomado quando há uma opacidade muito grande das demais camadas, em uma tentativa de não produzir fendas na diegese ficcional.

2.6.2 Colchão de palha e a prevalência documental

A constituição do entremeio narrativo em *Sertão* não quer dizer a inexistência ou o rompimento com seu caráter documental, pelo contrário, para que existam outras camadas sobre a indexação é necessário que essa primeira, de base, esteja sempre atuante, ainda que mais ou menos opaca. Por vezes, a referencialidade é unida a outras características próprias do documentário e, por mais que camadas coexistam, elas estão bastante sutis. É o que acontece na sequência do colchão de palha, por volta dos 14 minutos no curta. No desenrolar dessas imagens, há a tentativa de explicar ao espectador, ainda que de forma fragmentada, subjetiva e poética, o processo pelo qual é construído o colchão.

De início, são três mulheres em frente a um colchão com tecido de chita, apoiado na parede do que aparenta ser um comércio. Elas olham fixamente para a câmera. Um senhor aparece à esquerda do quadro, senta-se em um banco também em frente a esse local. Elas riem umas para as outras, como se estivessem cansadas daquela pose quase estática. O som é da rua, vozes de pessoas, tossidas, conversas. Um corte e em tela está um *still* de um jovem e um senhor atrás dele, um pouco distante, ambos de boné. Em primeiro plano, a palha e, ao lado do rapaz, o mesmo tecido de chita do colchão na cena anterior. O som da rua dá lugar a um barulho de palha sendo movimentada, algo que lembra o trepidar de um galho seco no fogo.

As fotos continuam: o jovem mexe com o tecido; logo depois, o senhor mexe na palha; o rapaz carrega a palha e olha fixo para a câmera. Enquanto isso, o que emerge no som é a mesma música melancólica que conduz a trilha do filme todo. A imagem se torna vídeo e o mais jovem joga a palha para dentro do tecido, enchendo o que seria um colchão. Na

sequência, ele costura a extremidade, e com a abertura do enquadramento, percebemos que o senhor o ajuda do outro lado. O colchão, após um corte, está agora em primeiro plano deitado na terra, com sol a pino, para secar. Ao fundo, cabras são tocadas por dois homens e começam a sair de quadro. A música instrumental é interrompida, e o que resta é o colchão com os animais ao fundo e o som de seus guizos se mexendo ao longe.

Figura 17: Sequência do processo de fabricação do colchão de palha com tecido de chita em *Sertão de acrílico azul piscina*. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Mesmo sem saber quem são o jovem aprendiz e seu mestre, que fazem juntos o colchão de palha, conseguimos depreender, por meio das imagens, o trajeto daquele objeto e a rotina de seus produtores. O caráter de explicação documental da sequência é bem objetivo a esse respeito, ainda que conserve a subjetividade na trilha sonora não óbvia, a mistura estética entre fotografias e tomadas em vídeo, o ensaísmo evidente na observação sem qualquer participação naquelas atividades. Essas camadas estão operantes, mas a ordenação não cronológica que explica ao espectador qual a origem daquele colchão – da palha à secagem –, torna o documental inevitável.

Em *Viajo*, esse processo é mantido por volta dos quarenta e dois minutos, apesar de modificada a ordem das cenas: a de início é a dos dois homens pastorando as cabras, com o colchão secando em primeiro plano. Logo depois, o narrador-personagem é mobilizado para explicar ao espectador qual o sentido daquelas imagens *para ele*: “Um colchão de palha com forramento de chita debaixo do sol secando as manchas de uma noite de amor”. Não é mais o processo que importa, mas as suas lembranças sobre aquele objeto, como sempre para retomar o controle da narrativa ficcional.

Na cena seguinte, alguém mexe em um monte de palha; novamente José Renato: “Fábrica de colchões de chita. Os colchões são feitos de junco forrados com chita. Trabalhadores são dois: seu Juca e seu filho Evandro”. Em primeiro plano, apenas a mão do senhor com um relógio de pulso e ao fundo, o jovem trabalhando no enchimento do colchão. O narrador continua: “Evandro cheira a testosterona”. Mais um corte e, enquanto o rapaz enche o colchão, o geólogo explica: “Evandro enche de junco aquele pano de chita. Lembra uma foda. Evandro tem cara de quem nunca brochou”. A câmera amplia seu enquadramento, os dois costuram o colchão já cheio. Fotografias do homem mais velho e do rapaz mais novo surgem na tela, aos moldes do que ocorreu em *Sertão*. A trilha é mais ritmada, diferente da melancolia do curta, e entremeada com o som da palha.

Por mais que a cena carregue sua referencialidade, há uma superposição e a prevalência da camada ficcional que impede que a imagem tenha o traço escolhido pelo espectador. Não se trata mais de personagens cujos nomes não sabemos, como ocorre no documentário, mas sim da história de um homem mais velho que trabalha com seu filho na fábrica de colchões. Não sabemos, evidentemente, se esses são seus nomes, ou se o garoto “cheira a testosterona”.

No entanto, o processo de fabricação do colchão, traço de referencialidade que persiste em *Viajo* não é alterado, coexiste com a apropriação pelo narrador-personagem do sentido todo daquela sequência. O que vemos não é mais uma explicação sobre o processo de feitura de um produto, mas sim a experiência de José Renato naquela fábrica, com aqueles personagens, que agora passamos até a chamar pelos nomes. A individualização dos personagens é feita apenas na ficção, buscando a verossimilhança própria à camada documental, e não existe no documentário, que se aproxima mais do ensaio e da subjetividade ao não personalizá-los. Novamente, as nuances são percebidas com mais nitidez quando comparamos o tensionamento de campos na ficção e no documentário, cada um buscando se firmar em sua base, mas nunca deixando de transcendê-la.

2.6.3 O ensaísmo na despedida do século XX

O som da música alta, que parece ter sido gravada de um carro de som na cidade, ocupa toda a trilha, próximo aos últimos cinco minutos de *Sertão*. Na voz do músico Bartô Galeno: “Esta cidade é uma selva sem você. E eu sozinho, como vou sobreviver? Pago tão caro o valor dessa saudade...”. O áudio vai diminuindo e o silêncio se aprofunda, com imagens de uma cidade vazia. A praça, a igreja, uma mosca que passa pelo áudio insistentemente. Próximo ao caminho de um rio, uma longa escadaria dá para um mirante, uma espécie de memorial. Na

placa, a inscrição “Homenagem do povo do século XIX ao povo do século XX”. Escurece e agora o mesmo memorial é visto à noite, pouco mais ao longe e com duas luzes acesas. Começa uma gravação, com a recitação de um cordel de José Costa Leite, *A voz de Frei Damião*, com previsões apocalípticas que teriam sido feitas pelo santo para o fim do mundo, a partir de 1988.

Essas previsões se desenrolam no áudio, enquanto a imagem é do rio se afastando da sua margem, de dentro de um barco: “No ano 94/ a crise mete o martelo/ chora o bonito e o feio/ e a fome arrocha o cutelo/ o pobre com fome e nu/ tem que comer couro cru/ e solado de chinelo”. A imagem prossegue nesse ritmo, se distanciando cada vez mais da margem. Deixando para trás o século XX e a homenagem dos cidadãos do século anterior. O cordel divide espaço com um barulho de água, enquanto sobem os créditos finais, e termina: “Estamos no fim do mundo,/ todos fiquem na espera/ de 98 em diante/ surgirá a besta fera/ vamos rogar a Deus-pai/ que desta vez o mundo vai/ pois está chegando a era”.

Figura 18: Última sequência de *Sertão de acrílico azul piscina*. O tom pessimista da virada do século XX para o XXI leva um forte caráter ensaístico para a narrativa. Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

O documental presente na imagem – o retrato de uma cidade pacata do interior do país, a existência de um memorial que os antigos habitantes, ainda no século XIX, deixaram para os dos anos seguintes, a visita a esse marco na virada de mais um século – é concomitante ao ensaístico, às impressões presentes no filme e o convite ao espectador para que compartilhe da sensação apocalíptica daquela virada de século. Ao mesmo tempo, há a conclusão de uma jornada, iniciada nas cenas de estrada, nos primeiros planos de *Sertão* e que

é finalizada com a saída para as águas, talvez no que seja um clássico no cinema brasileiro: o movimento do sertão ao mar³⁶.

É perceptível a existência do nível de enunciação, não em um retrato apenas documental, mas como um convite a coexistir naquelas imagens, a também participar dessas dúvidas e incertezas dos anos que virão. A conclusão da jornada, que passou pela paisagem fixa e melancólica do sertão, pela religiosidade entorpecedora, pelas feiras e a profusão de pessoas, termina na tranquilidade de uma cidade que esperou o século XX e se distancia agora dele.

Seria redutor analisar essas imagens apenas como documentais, mas também há uma referencialidade que se sustenta todo tempo, seja nessa sequência, seja em outras de *Sertão*, mesmo naquelas que não foram analisadas nesta dissertação. Portanto, refletimos que há um entremeio presente na narrativa, na mobilização dos planos e na ordenação da história, que persiste e só pode ser compreendido com o que pensamos ser: a sobreposição e a coexistência, em uma mesma obra, de alguns dos domínios e territórios do cinema, com o objetivo de ampliá-los mais que restringi-los.

2.7 O entremeio em *Viajo*

Assim como nas cenas anteriores de *Sertão* ou em sua comparação, também aqui iremos analisar como se opera o entremeio pela análise narrativa do longa ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A primeira camada, de base, é a ficcional, indexadora. Ela é construída, como já vimos, em sua maioria por imagens de arquivo, obtidas uma década antes e muitas já utilizadas no curta documental. São retratos de pessoas e paisagens por onde os realizadores passaram em sua viagem no sertão nordestino, mas remontadas e rearranjadas para contar a história do geólogo José Renato em um trabalho de campo, para a transposição de um canal de águas.

Por mais que a ficção se mantenha o tempo todo, percebemos na obra uma forte presença da referencialidade documental, posta de várias maneiras, como a forma com que os personagens olham para a tela – sempre de maneira direta, e não tentando neutralizar o aparato, como ocorre nos filmes clássicos de ficção, desviando o olhar da lente –, ou pela maneira como narram suas histórias, a forma como se posicionam frente a seu cotidiano. Parece-nos sempre que não estão interpretando nenhuma outra pessoa que não a si mesmos, retratando seu dia-a-dia, deixando-se registrar pelo olhar de um outro (o do realizador mas, em última instância, também o nosso, de espectadores). Sobre a camada ficcional, se

³⁶ Sobre essa recorrência nos filmes do Cinema Novo, principalmente em Glauber Rocha, ver Xavier (2007). Para uma análise de como essa tradição é reconfigurada no cinema da retomada, ver Nagib (2006).

sobrepõe esse segundo domínio, documental, em boa parte da obra, atuando com maior ou menor intensidade, mas sempre presente.

Além dele, pensamos haver também operante o domínio experimental, na forma estética com que a imagem é trabalhada, como no caso de *Sertão*, até pelo reaproveitamento de muitas das tomadas da mesma maneira como são empregadas no curta, com alterações temporais, contraluz, efeitos múltiplos para uma exploração narrativa mais sensorial. No entanto, essa camada é sutil e está em grande parte aparente no filme, já que ela é quase sempre justificada pelo olhar do próprio personagem. Diferente do que ocorre em *Sertão*, em que somos convidados a vivenciar as experiências junto da enunciação, em *Viajo* quem passa por elas é o protagonista, e o espectador atua então, no máximo, como um observador mais ou menos engajado.

A não ser pelas próprias circunstâncias da ressignificação das imagens por meio do uso de material de arquivo, em que a ferramenta ensaística faz parte da natureza do filme em si, não vemos uma presença do território ensaístico em *Viajo*, diferentemente do que ocorre em *Sertão*. Isso se deve, em grande parte, às mesmas razões que guiaram a discussão anterior, da primeira parte desta dissertação, relatando as possíveis diferenças entre a maior presença do filme-ensaio em *Sertão* e de apenas um véis ensaístico em *Viajo*. Por isso, sintetizamos as camadas atuantes na produção de um entremeio narrativo no longa ficcional com o seguinte esquema gráfico:

Figura 19: Esquema referente ao *entremeio narrativo* no longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Sobre a camada ficcional, indexadora, se sobrepõem outras duas: os territórios documental e experimental. Fonte: elaboração nossa.

Para podermos refletir com mais profundidade em como isso ocorre na obra, separamos três sequências que, cada uma a seu modo, demonstram a hibridação desses

territórios na narrativa: a primeira é a experiência do narrador em uma fazenda que, segundo ele, será desapropriada para a passagem dos canais de água do rio transposto; a segunda é o relato do relacionamento de dois jovens que namoram em um circo da cidade e que, depois de uma noite juntos, terminam seu namoro com a ida de um deles embora; por fim, a terceira é a última sequência do longa, quando o personagem percebe, de forma catártica, que superou a desilusão amorosa e sente-se pronto para mergulhar novamente em sua vida, como se pulasse de um precipício em Acapulco direto ao mar.

2.7.1 *Dom Casmurro* e a ficção que justifica a referencialidade

As cenas anteriores são sutis: árvores floridas de todas as cores, em diversos planos e enquadramentos. Um homem em frente a uma casa que acena para a câmera, sentado em seu banco. A imagem de um ipê amarelo carregado de flores é acompanhada de uma reflexão do protagonista sobre a relação com a ex-companheira. A conclusão é pessimista: “Todo casamento é perfeito, até que acaba”. A transição é lenta para uma estrada de mão dupla, por onde se vê, ao fundo, próximo aos 25 minutos do longa, um grande morro em uma paisagem já diferente das anteriores. A vegetação é mais rala, menos verde e menos abundante.

O som é o da estrada. José Renato recobra a voz, como se emergisse de todas as suas lembranças pessoais e recuperasse o teor profissional da empreitada que deveria realizar para a transição do canal de águas pelo sertão nordestino. É a voz dele que ouvimos na banda sonora, enquanto a imagem se movimenta, como se capturada de dentro do carro, pela estrada: “Sertão setentrional, distrito de Caçaba. Região onde será a bifurcação do canal”. Um corte e o que vemos é um terreno com cerca de madeira, bem simples, à beira da estrada, e ao fundo uma casa grande com várias pessoas em frente, que aparentam ser uma família. As imagens se alternam como fotografias, sempre à distância, enquanto ele continua: “O terreno é infértil. A única propriedade localizada na bifurcação é a fazenda de seu Manoel Constantino”.

Uma imagem mais e o enquadramento vai se aproximando, de modo a nos fazer perceber de quem se trata, sobre quem José Renato comenta. O narrador esclarece: “É uma casa grande, onde moram oito pessoas: o pai, a mãe, quatro irmãs e dois irmãos. Os filhos trabalham com o pai na lavoura e à noite ficam em casa. As filhas ajudam a mãe nos afazeres domésticos”. Mais um corte e agora é a imagem de uma mulher jovem, em uma cama pequena, segurando um urso grande de pelúcia. Na parede, fotos que parecem ser de ídolos da música ou da televisão: “Uma delas lê e relê *Dom Casmurro*, de Machado de Assis”. Enquanto José Renato fala sobre ela, há um corte para uma imagem em que ela sorri sem mostrar os dentes,

uma felicidade envergonhada que olha fixamente para a câmera, em uma espécie de cumplicidade tímida.

A próxima fotografia é das quatro filhas, uma mais séria, de calça jeans e camiseta, olha fixamente para a câmera em frente a um pôster do Rambo, enquanto as outras três estão ao lado, mas um pouco mais distantes, enfileiradas, com camisetas e bermudas mais simples, também sérias e olhando para a lente: “Não há energia elétrica. A família vive em estado de isolamento extremo, mas parecem felizes”, é o que diz o narrador enquanto o enquadramento se aproxima cada vez mais de seus rostos. “Eu duvido dessa felicidade”. Ao mesmo tempo em que José Renato nos confidencia suas impressões, conseguimos perceber agora que o olhar de três irmãs é meio perdido, descontraído, cada uma mirando algum ponto. Apenas uma, em frente ao pôster, é que olha fixo para a câmera.

Agora estão as quatro sentadas em um sofá, de frente para uma janela aberta. Na transição, o narrador-personagem prossegue: “Nessa viagem, só vejo solidão na minha frente”, mas é a última frase sobre aquela família. Depois, quando a imagem seguinte é fechada nos pés das quatro irmãs, mostrando que três delas estão descalças e apenas uma de chinelo de dedo, José Renato volta a falar de si e de sua viagem: “Venta uma poeira vermelha que cobre os galhos dos arbustos. Poeira na garganta. Preciso de água”. Assim como a narração, a imagem também retoma sua viagem, com o deslocamento da paisagem na beira da pista, quase escurecendo, ao som de uma música instrumental melancólica e lenta, deixando para trás aquela família, isolada.

Figura 20: Sequência de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Segundo o personagem, trata-se da fazenda do Sr. Manoel Constantino, onde vive uma família de oito pessoas, sem energia elétrica e praticamente isolada. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

A forma como essa sequência está construída funcionaria, talvez sem muitas alterações, em um documentário. Isso, evidentemente, se fosse um filme que se propusesse a retratar a alteração de um canal de águas que tivesse algum fundamento real, que fosse efetivamente a decisão de um governo, e não uma construção ficcional para justificar o deslocamento de um personagem. A apresentação que o narrador faz dos personagens e a utilização da fotografia como recurso estético nos dá uma impressão de que ele utiliza slides em uma apresentação didática para nos explicar quem são aquelas pessoas. A forma como olham para a tela, a pose tímida diante do retrato, os traços sutis dos pés descalços, do abraço em um urso de pelúcia em cima da cama, da inocência com que posam em frente a um pôster de um ícone do cinema hollywoodiano de ação, reforça o inusitado.

Da mesma forma que há a referencialidade contundente nas imagens, a partir de personagens que, de forma verossimilhante, poderiam corresponder ao que o protagonista nos conta, somos forçados a lembrar de que se trata da ficcionalização de uma viagem, do ponto de vista de um personagem. Aquelas histórias, mais do que existirem por si só, de serem reais, apesar de realistas não poderiam ser conferidas, nem seriam duvidadas, pois se trata de uma ficção. No entanto – e é aqui que reforçamos o caráter híbrido da constituição de um entremeio narrativo que invade a tela e cuja composição tem de ser considerada –, sentimos poder conferir se aquela fazenda é realmente a do Sr. Manoel Constantino. Sentimo-nos impelidos a duvidar do enredo da obra, a questionar se o personagem fala ou não a verdade.

Se fosse uma ficção, aqueles personagens existiriam plenamente naquela situação, estariam justificados pela visita do geólogo e sua inspeção e não faríamos questão de atentar se realmente uma das filhas, sem ter energia elétrica em casa, se distrai lendo *Dom Casmurro* em um isolamento incômodo, cuja felicidade pode ser contestada pelo próprio narrador. Aliás, é a partir dessas considerações de José Renato que somos puxados novamente para a diegese ficcional.

Aquele personagem, que tece uma história sobre outros personagens que visita na beira da estrada, emite inclusive suas impressões, opiniões e dúvidas sobre os relatos que ouve. Não acredita na felicidade de pessoas que vivem isoladas daquela maneira; assim como não acredita na de ninguém pelo caminho, que está repleto de pessoas solitárias. Essa retomada na coerência ficcional, recobrando do espectador o pacto narrativo e figurativo, garante a aderência à camada indexadora, justifica a necessidade de continuar a viagem e de tomar uma água para passar a poeira na garganta.

Não há como ignorar a existência de uma camada documental, nesse caso em uma opacidade significativa durante toda a tomada, que contribui para a aceitação da história como possivelmente verdadeira; ou, no mais, que abre uma dúvida a respeito da coerência da referencialidade com o mundo real: percebemos pelas imagens que aquelas pessoas existem, mas será que realmente moram ou moraram ali a vida toda? Não há mesmo energia elétrica? Uma das filhas do casal lê Machado de Assis ou assim narra o personagem para dar mais dramaticidade e cadência a sua história?

Ainda que seja possível duvidar de um personagem de ficção – ao menos quando ele não é um narrador onisciente, onipresente e que tudo pode – e possa até ser uma característica que se espera de um filme, duvidar do que diz um personagem *em comparação ao mundo histórico* e não a uma coerência com a própria diegese fílmica, é o que constitui, a nosso ver, um importante indício de uma construção ficcional baseada na referencialidade e que, portanto, movimenta uma camada contundente do domínio documental em sua narrativa.

2.7.2 Carlos, Selma, o circo e o desfecho na ficção

Pouco depois da sequência dos luminosos embaçados na lente à noite, com o fundo melancólico de uma atendente na rodoviária de Fortaleza que deseja uma boa viagem aos passageiros, que já descrevemos nesta dissertação, começa a cena do circo, aos 51 minutos de *Viajo*. De início, um luminoso à noite chama a atenção das pessoas que passam, não muitas, já que pelo áudio ouvimos apenas grilos. *D’Nápolis* é o nome do circo, que está nesse letreiro. O barulho da noite dá lugar a uma música instrumental lenta, um piano melancólico, e um narrador de circo ao fundo: “E começa sua apresentação com a caixa completamente vazia;

agora, ao fundo da caixa...”. A intenção não é sabermos do que fala, mas construir o ambiente circense, que não emana a alegria de costume.

Nosso narrador-personagem comenta de forma lenta e triste: “Eu quero uma vida lazer”, reflexo do depoimento de Patrícia, uma moça que relata ter a mesma vontade frente à câmera, em uma das cenas anteriores e que será descrita mais à frente. Ele continua, baixo: “Eu quero ter uma vida lazer”. Suspira e repete a frase mais uma, duas, três vezes, como uma música. As cenas típicas de um circo, como o pipoqueiro mexendo em seu carrinho repleto, são lentas, em uma tensão e uma tristeza profunda do protagonista, em meio a risadas de crianças e acrobatas no palco. O piano continua quando José Renato se cala. A imagem da noite dá lugar a um amanhecer ainda sentimental: à pequena montanha russa parada se somam filtros coloridos na imagem, contraluz, incidem raios que mancham a película e alteram a coloração do pequeno parque em frente ao circo, em uma estética mais lenta e subjetiva, de impressões. Alguém deitado em uma rede e o mesmo tratamento das imagens, muito próximo da forma com que as imagens são utilizadas em *Sertão*: o mesmo filtro, a mesma imagem granulada com contraluz, a mesma música melancólica, em uma transposição do caráter experimental do curta para *Viajo*.

Em uma pequena cabine com grades, um homem e uma mulher, muito jovens. José Renato recobra a voz e, como se tudo não tivesse passado de um sonho ruim em uma noite mal dormida, nos apresenta o casal: “Carlos e Selma. Passaram a noite namorando na bilheteria do circo. Já tiveram duas brigas de terminar tudo”. A forma como a câmera os filma mantém a mesma estética de antes. Eles olham fixo para a câmera, que se torna bem lenta: “Dos tapas, ela diz que gosta, das brigas, não. Ele diz que mulher tem que ser na peia, e ela concorda”, continua o narrador. Aqui são fotografias que aparecem em tela. Na primeira delas, o rapaz olha fixo para a câmera sorrindo: “Ele fala em casamento, ela diz que quer viajar. Ele jura amor eterno e vai embora com o circo”. Na outra, eles olham um para o outro, e na pose seguinte se beijam: “Ela fica. E ele viaja porque precisa”.

Figura 21: Sequência circense em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Segundo José Renato, o casal se separa; ele vai embora com o circo e ela fica. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

A cena termina, assim como se conclui que a relação do casal acabava ali. Aqueles eram os últimos retratos dos dois juntos, quem sabe o último beijo e não restaria mais nada. Ele teve que partir, é o que ficamos sabendo por José Renato. Temos a mesma referencialidade documental que está presente na tela, no momento em que o narrador começa a falar sobre Carlos e Selma. Mais uma vez, do mesmo modo que questionamos a existência da fazenda do Sr. Manoel Constantino, não sabemos quem são essas pessoas, se são trabalhadores do circo ou se estão ali, naquela bilheteria, por acaso, se não foi aquele o único lugar que encontraram para namorar. Não sabemos se vieram a se separar depois disso, nem se um dia juraram amor, se têm mesmo o pensamento machista, conservador e até absurdo sobre o papel da mulher naquela relação. Não sabemos se suas promessas foram em vão, se ele realmente foi embora com o circo, nem se poderia ir.

No entanto, além dessa camada, há outra que também pulsa na sequência, desde o início, quando o personagem está em uma tristeza profunda e em crise por não ter a vida que queria. A existência de uma estética na imagem que altera sua temporalidade, leva para o ambiente feliz do circo a melancolia na banda sonora e investe na tristeza do personagem no próprio modo de tratar a granulação e a contraluz, nos faz considerar que há uma certa opacidade, em camada, do domínio experimental, que por mais que seja absorvida

completamente pela diegese ficcional, justificando todo sentimento e angústia pela vivência do próprio personagem, se faz presente.

Essa camada compõe, junto da ficção, com a construção da história do casal, e da referencialidade de suas imagens e suas posturas em frente à câmera, a totalidade das cenas de Carlos e Selma, como se naquele momento estivessem compartilhando o mesmo espaço narrativo três diferentes domínios: a ficção na composição diegética da história de José Renato; o documental na referencialidade latente da imagem e dos personagens em frente à tela; e o experimental na forma de tratar as cenas e as sequências, na estética subjetiva e poética que traz para a imagem todas as sensações em conjunto.

Mais uma vez podemos perceber, a partir da imagem, como se desenvolve um campo de intersecção entre esses territórios, na sutileza de colocá-los em operação ao mesmo tempo, mas em sua contundente existência, operando com diferentes níveis de opacidade e transparência na profundidade daquele campo narrativo, sem que haja o rompimento da camada indexadora ficcional.

2.7.3 Acapulco e o mergulho para dentro

Na última sequência de *Viajo*, José Renato chega até seu último destino: uma cidade à beira de um rio que, segundo ele, será a primeira a ser coberta pelas águas do canal. A maioria dos habitantes, pelo que ele conta, já se foi e a cidade é quase abandonada. Só restam poucos deles, que terão de ser deslocados pouco antes de a localidade submergir. As imagens são da praça da cidade, uma feira desmontada em frente a um casarão, com as ferragens expostas das barras, onde estão duas cabras pequenas e seus guizos. Um corte e ele passa a subir uma escada. A câmera é subjetiva, o áudio capta sua respiração ofegante e o barulho do vento forte enquanto ele sobe os degraus. As cenas seguintes são do personagem subindo a longa escadaria, com dezenas de degraus de cimento, enquanto de forma catártica resume sua experiência:

- A gente sempre pensa que é um super homem, que faz tudo, que pode tudo, que resolve tudo. Até o dia que você leva um pé na bunda. E aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue ser determinado, solitário, individual. Não consegue nem mesmo terminar um relatório de viagem. Não consegue se mover. Você se paralisa. É isso que eu sentia, paralisia múltipla. Por isso fiz essa viagem, para me mover. Para voltar a caminhar. Voltar a comer sanduíche de filé. Voltar a andar de moto. Voltar a ver o Fortaleza ganhar. Pra voltar a ir à praia no domingo. Pra voltar a viver. (José Renato, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, aos 62 minutos do filme)

Ele termina quase no topo. A respiração ofegante continua, ele olha algumas vezes para trás. Do alto do mirante, é possível ver os morros em volta do rio. Uma placa explica a razão de

existir do local: “Homenagem do povo do século XIX ao povo do século XX”. Trata-se do mesmo mirante do final de *Sertão*, quase na mesma sequência. Mas, dessa vez, é José Renato quem caminha até ele. A câmera volta para o rio, observa-o em um vale, em meio aos morros esverdeados. O personagem prossegue com seu reencontro interior, depois do rompimento com a amada e da superação de sua frustração: “Minha vontade agora é mergulhar pra vida. Um mergulho cheio de coragem, a mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos. Eu não estou em Acapulco, mas é como se eu estivesse”.

Um corte e a imagem é do mar batendo em uma rocha. Esse também é o som que toma conta da banda sonora. A câmera abre mais e é possível ver exatamente os rochedos de que o protagonista falava, aparentemente em Acapulco. Um homem desce paralelo ao Rochedo, como se voasse, e mergulha de cabeça no mar. A câmera acompanha seu movimento, da mesma forma que faz com vários outros: uma vez sozinhos, outra vez em dupla e em sincronia, com acrobacias no ar. Uma música sobe e eles continuam saltando, mergulhando cada vez mais profundamente. Um *fade* e o filme termina.

Figura 22: Sequência final de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A catarse do personagem, ao superar o amor perdido, o leva até Acapulco. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Talvez, de todo o filme, essa sequência final, na transição entre o mirante e os homens em Acapulco, nos traga a maior sensação e a maior opacidade da ficção. A ausência de distância espacial e a possibilidade de se alcançar um outro país com a força e a vontade de um pensamento catártico, em uma aparente consequência temporal, é um dos traços primordiais da narrativa ficcional. Anteriormente, há a construção da referencialidade com as imagens da cidade, a subida da escadaria, mas o que pulsa é a ficção.

Há uma maior opacidade do território experimental, com a câmera sempre oscilante e trêmula, a subjetividade do olhar do narrador de forma mais clara e mais direta, a preocupação maior em registrar as sensações do momento, o vento no áudio. Por mais que o documental também esteja atuante, percebemos com mais ênfase a movimentação narrativa da ficção – que, uma vez retomada na catarse do personagem, prossegue de forma incisiva –, e do experimental, nos movimentos de câmera, na poética das imagens e, já mais para o final, na perspectiva onírica de um mergulho em Acapulco com a rapidez da vontade – mais uma liberdade poética que uma cadência dramática lógica.

Se não há apenas a ficção, o documentário e o experimental, também não se pode dizer que seja apenas um dos territórios movimentado nessa e em outras sequências, por isso tentamos demonstrar como em *Viajo* se dá esse entremeio, por meio das três cenas e suas variações, ora mais próximas da ficção, ora tendendo à referencialidade documental, e por outras vezes se deixando levar pela experimentação narrativa e estética.

2.8 O entremeio a partir do espaço narrativo

Além de refletirmos sobre a hipótese de haver uma sobreposição de camadas narrativas que leve à construção de um entremeio na produção dos objetos de estudo desta dissertação, também há outra possibilidade de analisarmos como se dá esse movimento, mas dessa vez na constituição da própria cena, e em uma junção entre a potência ficcional e a referencialidade documental.

Refletimos sobre essa possibilidade a partir da constituição do que Vanoye e Goliot-Lété (2002:131) chamam de *espaço narrativo*. Para os autores, ele é a junção do espaço da própria imagem; do conteúdo, a que dá o nome de *espaço representado*; e daquele outro resultado da expressão fílmica, das escolhas estéticas e formais, o *espaço representante*:

Esse espaço narrativo alia, assim, o conteúdo à expressão: é descritível em termos de elementos de cenário, de arquitetura, mas simultaneamente em termos de movimento do aparelho, de profundidade de campo, de iluminações, de enquadramento, de montagem. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2002:131)

Portanto, segundo os autores, há duas instâncias no interior do espaço narrativo, aquela da representação contida na própria imagem e outra, da dimensão que a imagem ganha quando colocada em uma sequência fílmica, quando mobilizada junta de outras imagens e dos demais recursos audiovisuais, como o som, o roteiro, a narração, a criação dos personagens.

Separamos uma sequência em *Viajo* em que podemos notar a construção de um entremeio narrativo a partir de um representado documental e um representante ficcional, transformando o espaço narrativo tradicional em *espaço narrativo híbrido*, com a intenção de analisar outras formas de constituição do entremeio, além da sobreposição de camadas.

Um homem e uma mulher, já idosos, são colocados em frente à câmera, enquadrados em um plano americano, aos seis minutos do longa. Atrás deles, uma espécie de altar decora uma parede inteira, com inúmeros quadros e imagens de santos. Um lampião mais à frente está aceso. A música da cena parece ser diegética e vir de um rádio, no extraquadro. O narrador-personagem comenta: “Sr. Nino e D. 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”. O senhor sai de cena. José Renato explica a ausência: “Sr. Nino saiu para desligar o rádio e eu pedi para ele voltar. Não quis filmá-los separados”. Ele volta e eles continuam olhando fixamente para a câmera.

Figura 23: S. Nino e D. Perpétua em sequência de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A diferença entre a referencialidade do representado e a ficcionalização do representante pode ajudar na compreensão do entremeio narrativo. Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Esse trecho, intercalado pela explicação de José Renato, é fundamental no início de *Viajo*. Ele explica ao espectador do filme o que irá acontecer dali em diante, firma o pacto ficcional, por meio de um contrato elaborado pelo próprio personagem. Ele narra a história do casal e explica quem são eles. Logo depois, relata a razão do Sr. Nino ter abandonado a cena e evidencia o enquadramento narrativo: é ele quem dirige a cena; é ele quem opera a câmera. Daí em diante, estamos cientes de que as imagens que vimos e veremos partem do olhar do narrador-personagem, de suas impressões sobre o mundo, de seu recorte do que será contado, de sua *experiência*.

Se considerarmos a origem das imagens – por isso a análise do entremeio pelo espaço narrativo tende a ser também sob o ponto de vista da produção –, obtidas em um contexto documental, teremos uma diferença entre o representado e o representante. A imagem se ampara na figura de um casal olhando fixamente para a câmera, em uma estética muito próxima à do documentário, com uma referencialidade sensível em quadro, ou seja, a primeira noção do representado é documental.

Logo depois, por um recurso da montagem, da elaboração ficcional do filme, cria-se um personagem que justifica aquelas imagens e se reapropria delas, as ressignifica em um outro contexto, e portanto faz com que o *representante* opere no eixo da ficção, criando a diegese fílmica com base nesse referencial, não mais no documentário. O espaço representante é construído sob a figura de José Renato, e aquele casal, que não sabemos quem era em sua origem, se torna a partir de então S. Nino e D. Perpétua, aqueles que são casados há décadas e nunca ficam longe um do outro.

Por mais que seja uma outra forma de constatação da constituição de um entremeio, a análise da hibridação da imagem a partir de seu próprio espaço narrativo nos dá mais um indício de que não há como analisar essas obras senão por um amplo espaço de intersecção, que se faz presente em sua tessitura mais intrínseca, na concepção de cada uma de suas tramas, como um conjunto indissociável de fios que se enlaçam, se confundem e se misturam.

Depois de percebermos a existência desse entremeio narrativo a partir da produção, continuaremos a interpretá-lo, mas dessa vez sobre a ótica da leitura, a visão do espectador sobre a obra, com base nos diversos modos de leitura postulados por Odin (2011) e que serão desenvolvidos no próximo capítulo, a fim de sugerir a criação de mais um modo, a *leitura hibridizante*, para dar conta da profusão de territórios e domínios do cinema que coexistem em tela, agora a partir da visão do espectador do filme.

CAPÍTULO 3

O modo de leitura *hibridizante*

Análise da obra a partir de seu espaço de recepção · Os modos de leitura teorizados por Roger Odin · Os modos documentarizante e ficcionalizante · Aplicações e tensionamentos dos modos de leitura · O modo hibridizante que convida à experiência · O modo hibridizante do ficcional com traços referenciais

3.1 Análise da obra a partir de sua recepção

Ao refletirmos como a sobreposição de camadas na produção de *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* levaria a um entremeio narrativo, optamos por explorar, inicialmente, o espaço de emissão. Conforme postula Odin (2011), esse é o lugar da produção e da construção do emissor, cujo texto é fruto de uma série de vibrações de imagem e som, unidas por inúmeras ferramentas audiovisuais que permitem a elaboração de uma história e, portanto, de uma narração para a obra.

No entanto, esse não é, necessariamente, o mesmo texto absorvido pelo receptor, que pode interpretar as mesmas vibrações, emitidas na produção, de uma outra forma, com base em seu contexto de recepção e em uma série de contratos que se estabelecem entre ele e a obra, iguais ou diferentes daqueles partilhados com o emissor. Neste capítulo, iremos refletir sobre como os objetos analisados mobilizam esse texto na recepção e, como sugestão teórica, como as múltiplas camadas narrativas podem ser lidas no hibridismo de que se constitui o entremeio. Para isso, continuaremos no esquema do espaço de comunicação desenvolvido por Odin (2011), mas a ele acrescentaremos alguns outros fatores, que nos permitem, a partir da maneira como o autor postula suas análises, desenvolver um modo de leitura que dê conta da hibridação de territórios e domínios presentes nos filmes.

Sobre o esquema apresentado anteriormente (figura 11), Odin (2011:63) acrescenta mais alguns campos compartilhados entre emissor e receptor. Para desenvolvermos essa análise, é mais interessante nos atermos aos modos de leitura postulados por ele, elaborados a partir de um espaço de comunicação voltado à produção de sentido por parte do receptor e, portanto, aos mecanismos utilizados pelo leitor para produzir esse outro texto.

Figura 24: Esquema referente ao *espaço de comunicação* constituído por Odin (2011:63), traduzido do original em francês. Além dos contratos já comentados anteriormente, o autor acrescenta a estrutura discursiva e os espaços de comunicação como parte do conjunto. Fonte: Odin, 2011:21. Tradução nossa.

Antes de mais nada, para Odin (2011:44) há um espaço discursivo, em que se articula o processo comunicacional entre emissão e recepção. É nele que são requeridas as competências para movimentar a comunicação, como a *comunicacional* – o próprio ato de se comunicar –, a *semiolinguística* – o conjunto das diferentes linguagens, como a textual, a gestual, a cinematográfica –, a *sociocultural* – que diz respeito à interação interrelacional e cultural da comunicação –, e por fim a competência *referencial* – que regra a correspondência entre a experiência comunicacional e os objetos do mundo. O autor destaca que o modo de produção de sentido, mobilizado no espaço discursivo, é sempre sócio-histórico, e que o modelo semio-pragmático sugerido por ele “não diz respeito, em si mesmo, aos *conteúdos*, mas aos *processos*. Os conteúdos serão reintegrados quando dos *estudos de caso* efetuados”³⁷. Portanto, em um primeiro momento, há uma estruturação teórica do espaço de comunicação discursivo como processo fixo, sem importar, nessa etapa, a que conteúdo será aplicado.

Dentro do espaço discursivo, estão os *espaços de comunicação*³⁸, que podem ser vários, dependendo do contexto em que se colocam e de quais ferramentas mobilizam para sua interpretação. É esse nível que iremos analisar, pois é nele que estão localizadas as

³⁷ Com grifo no original: “le modèle sémio-pragmatique en lui-même ne concerne pas les contenus, mais le *processus*. Les contenus seront réintégrés lors des *études de cas* effectuées” (Odin, 2011:44). Tradução nossa.

³⁸ É importante salientar que o próprio autor utiliza para o conjunto todo o termo *espaço de comunicação*, sendo que inicialmente há um conjunto maior, que ele classifica como *espaço de comunicação discursivo*, que é constitutivo desse todo, e há dentro dele os *espaços de comunicação*, que aqui preferimos grafar sempre no plural para não serem confundidos com a totalidade do conjunto.

diferentes formas de leitura para a produção de sentido. Segundo Odin (2011:46), o mais importante sobre essas segmentações, ao iniciar a análise a partir da recepção, é nos indagarmos sobre a qual experiência comunicacional determinado modo busca conduzir o espectador. Ele aponta algumas possibilidades, como o modo *ficcionalizante*, que conduz o leitor à esfera da ficção e mobiliza as características próprias desse território; e também o modo *documentarizante*, que leva o espectador a uma aderência documental ao texto; além de vários outros modos, como *moralizante*, *estético*, *privado*, *fabulizante*, *discursivo*.

Essas formas de leitura independem da indexação dos filmes, já que não estão mais na esfera da emissão, mas sim na maneira como o espectador os recebe. Portanto, é comum que um filme de ficção movimente um modo *documentarizante* ou *fabulizante* em sua leitura. Da mesma forma, um filme documental pode ter, em uma sequência ou outra, ou mesmo na totalidade de sua obra, uma tendência à leitura *ficcionalizante*. Em suma, a responsabilidade por essa recepção não é mais do emissor, mas sim do contexto e dos códigos compartilhados pelo receptor, a quem cabe ponderar qual modo de leitura é mais conveniente mobilizar, a partir das características que observa nas obras e a correspondência delas com o que está acostumado a conceber como ficção, documentário, e assim por diante.

Para compreender como essas sistematizações podem ser aplicadas aos objetos desta pesquisa, buscaremos analisar a maneira pela qual os modos são constituídos, de forma geral, conforme o que o autor sugere. A partir daí, nos ateremos com mais afinco aos modos *ficcionalizante* e *documentarizante*, que acreditamos serem mais recorrentes em nossos objetos.

Nossa proposição, no entanto, é que os modos postulados por Odin, que serão aplicados inicialmente aos filmes já apresentados, não se encaixam perfeitamente em sua hibridação narrativa e, assim, possa haver outras maneiras de se analisar filmes híbridos, como é o caso de *Sertão* e *Viajo*, que classificaremos como *modos hibridizantes*, delineando-os a partir dos objetos já apresentados e com a finalidade de analisar apenas eles. Iremos, posteriormente, procurar compor esse modo de leitura, com base nas orientações do autor, e reaplicá-lo em algumas cenas dos filmes estudados, para discutir sua validade e a necessidade ou não dessa derivação como forma de leitura para esse tipo de obra híbrida.

3.2 Os modos de leitura propostos por Roger Odin

Ao postular que na leitura por parte do espectador de uma obra audiovisual há a mobilização de modos de produção de sentido, Odin (2011:46) sintetiza o que o analista deve interrogar ao buscar compreender para qual forma a leitura de determinada sequência irá tender: a que tipo de experiência comunicacional esse modo nos conduzirá. Ou seja, de que forma essa leitura

irá mobilizar características mais próximas ao ficcional, ao documental, ao moralizante e a todos os demais modos; de que maneira o espectador tenderá a um pacto mais próximo da diegese ficcional, com a criação de um mundo próprio, ou à diegese documental e sua referencialidade histórica, que está distante de um mundo construído e mais próxima ao mundo em que vivemos.

Para responder a essa complexa questão, relacionada à *experiência comunicacional*, o teórico nos sugere quatro outras grandes indagações, que irão orientar os quatro níveis de mobilização do filme para a produção de sentido. São eles:

Nível discursivo: aqui o autor discorre sobre qual a forma discursiva que determinado modo coloca em tela. Se aquela da narração, da descrição, de uma estrutura poética, do próprio discurso evidenciado na obra, enfim, qual o processo discursivo que é responsável pela produção desse texto no filme. Em um modo *ficcionalizante*, por exemplo, esse nível será o da construção de uma narrativa, essencial para que haja história e para que o espectador se prenda à ficção;

*Nível espacial*³⁹: é aqui que se analisa qual o tipo de espaço que o modo constrói, se um mundo próprio, diegético, um conjunto de signos, um espaço simbólico ou discursivo, um espaço abstrato que não poderia ser habitado. Se fosse um modo *documentarizante*, conforme veremos mais à frente, esse espaço pode ser o discursivo, o próprio mundo histórico, mas não poderia ser um espaço abstrato, já que fugiria das características documentais;

*Nível emocional*⁴⁰: diz respeito a quais as relações emocionais que o modo produz, se ele convida o espectador a compartilhar as investidas afetivas da história narrada, se o mantém em distância, se o coloca em uma posição de compartilhar também as experiências, enfim, esse nível diz respeito ao modo como o espectador *se engaja* na obra;

Nível enunciativo: o teórico questiona, aqui, qual a relação enunciativa que a obra propõe ao seu leitor, qual (ou quais) enunciador(es) ele incita a construir, se um enunciador fictício, a quem não se formula nenhuma questão, cuja existência não é posta em dúvida; ou um outro, real, a quem se interroga em termos de identidade, de fato, de valor ou de verdade, conforme iremos ver no modo *documentarizante*.

Odin (2011:46) destaca que esses modos dependem de qual espaço de comunicação se mobiliza e portanto, de acordo com o contexto, eles podem ser lidos de uma forma ou de

³⁹ Odin (2011:46) sugere que o *nível espacial* está subordinado ao *nível discursivo*, mas posteriormente o elenca como um dos elementos constitutivos dos modos de leitura, por isso optamos por acrescentá-lo junto dos outros três grandes níveis, totalizando quatro.

⁴⁰ Optamos por traduzir o termo original “*niveau affectif*” por “nível emocional”. Em conversa com o Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva, compreendemos que “emoção” englobaria uma maior quantidade de sentimentos que a utilização do termo “afetivo”, como seria adequado na tradução literal.

outra, com base no conjunto de experiências e contratos comunicacionais que o receptor compartilha com o emissor. Logo, as acepções de cada um dos modos de leitura não são fixas, mas dependem do fator cultural no qual está emergido o receptor. Ele também não condiz, necessariamente, com o gênero ou o território indexados pela obra, que foi fixado anteriormente pela produção, não pela leitura.

3.2.1 O modo *documentarizante*

Oposto a um modo de experiência da ficção, Odin (2011:53) aponta para o que seria um grande modo teórico de análise das obras audiovisuais, a *experiência do real*. Essa forma de constituição do espaço de comunicação, para o autor, se divide em duas partes. A primeira delas é quando a experiência busca transmitir informações sobre o mundo histórico: essa é a caracterização do modo *documentarizante*. Outra seria a forma que busca transmitir valores sobre o mundo: esse seria o modo *moralizante*. Odin (idem:54) destaca que por mais que esses dois modos estejam ligados no processo comunicacional, eles conduzem a dois tipos de experiência sobre o mundo: o primeiro busca conhecer o mundo – o que depois será associado pelo autor, como exemplo, com a Ciência –, enquanto o outro procura se interrogar sobre os valores desse mundo – o que seria o caso da Filosofia e da Moral.

Apesar de destacar essa separação, para efeito da pesquisa nos ateremos ao modo *documentarizante*, que mais se aproxima dos nossos objetos. Por mais que transmita uma experiência sobre o mundo, *Sertão de acrílico azul piscina*, indexado como documentário, não procura questionar os valores, nem tampouco informar, construir conhecimento sobre uma determinada parcela do mundo, mas investigar lugares e conduzir uma busca – interior e exterior –, sem necessariamente se preocupar em transmitir valores. Essa jornada está mais próxima da constituição de uma experiência que da informação ou da elaboração de normas.

Como parâmetro geral, o modo *documentarizante* também se constitui a partir dos quatro níveis, como mostra o quadro a seguir.

MODO DOCUMENTARIZANTE

NÍVEL DISCURSIVO

Todas as formas são aceitas, mas as mais frequentes são a narrativa e o discurso;

NÍVEL ESPACIAL

Apenas a construção de um espaço abstrato, plástico, é proibido, porque ele bloqueia o processo discursivo. Há ou a construção de um espaço discursivo, ou de um mundo.

NÍVEL EMOCIONAL

Não há uma mobilização da *mise en phase*. Em alguns casos, há até o risco de produzir tédio no destinatário.

NÍVEL ENUNCIATIVO

Construção de um enunciador real e interrogável em termos de identidade, de fato e de verdade.

Figura 25: Esquema referente ao *modo documentarizante* constituído por Odin (2011:53), traduzido do original em francês e sintetizado de acordo com as postulações do autor. Fonte: Odin (2011:55).

No caso do modo *documentarizante*, todas as formas são permitidas no nível discursivo, já que o filme pode fazer uso de várias plataformas para construir sua história, como a narrativa – que é mais comum – e o discurso – aqui empregado não como estrutura discursiva, mas como forma oratória.

No nível espacial, a única forma proibida é a abstração, a experimentação mais voltada à estética que ao discurso, porque ela, segundo o autor, bloquearia a construção do processo discursivo por tratar de coisas muito mais subjetivas e poéticas, não tão calcadas no mundo histórico. Por isso, é necessária a construção de um espaço discursivo, ou de um mundo, que mais corriqueiramente tenha uma correspondência direta com a diegese do mundo histórico.

Emocionalmente, não há a preocupação com a *mise en phase*, ou seja, não é necessário que haja uma identificação do espectador com o filme. Muitas vezes, inclusive, é comum um distanciamento, quando se trata de situações em que o receptor não está habituado, ou então materiais muito didáticos que conduzem ao tédio mais que à projeção do espectador no personagem.

Por fim, no nível enunciativo, diferente da ficção, cujo enunciador também é fictício, há a construção de um enunciador real, interrogável em termos de identidade – podemos questionar se quem se apresenta é realmente quem diz que é, já que sua existência é real; isso

quer dizer que o enunciador, diferentemente do ficcional, compartilha dos mesmos códigos e da mesma constituição que o espectador; por mais que sua identidade seja distinta, ele não é criado apenas na narrativa, mas prossegue existindo no mundo histórico –, será que o enunciador esteve onde diz que esteve? Vivenciou o que narra? Tem domínio do que está falando? – e, por fim, questionável em sua verdade – ainda que tenha vivido o que narra, será que o enunciador passou por esses acontecimentos *exatamente como diz* que passou? Aqueles personagens que elabora são correspondentes a suas experiências no mundo histórico?

Odin (2011:57) destaca que, de modo geral, o que marca com mais ênfase o modo *documentarizante* (e também o *moralizante*) é um forte sistema de autor. Para ele, há um traço na obra que a distingue de outras pelo caráter pessoal daquele que a concebe, pela subjetividade – a presença do sujeito – no decorrer do filme. Ainda que o documentário não seja centrado no *eu*, há uma individualidade que opera a enunciação e, por isso, fica evidente a existência de um autor. Além disso, as produções que tendem ao documental são melhor recebidas pelo público quando se inscrevem em um debate que já está circulando socialmente, ou seja, em um espaço de comunicação já existente no espaço social, questões que contextualmente já tenham sido pautadas em outras discussões.

A consequência da construção de um enunciador real, segundo o autor, é que o espectador também é incluído na comunicação como uma pessoa real: “O resultado positivo dessa implicação é que ela me dá a possibilidade de manifestar meu desacordo com o enunciador, de contestar suas informações, de refutar seus valores”⁴¹, o que se torna bem mais difícil frente a uma ficção.

Por isso, se na ficção o espectador é convidado a integrar um mundo diegético, construído apenas para aquela obra, no caso do documentário ele é impelido a se confrontar com sua própria realidade, interpelado a participar do filme como um espectador também real, não mais como um espectador da ficção. Por isso, o autor atribui uma certa responsabilidade do leitor no caso do modo *documentarizante*, já que as proximidades dele com o filme podem ser também relações desse espectador com seu mundo histórico.

Ainda que o curta *Sertão de acrílico azul piscina* seja uma obra híbrida em sua produção, constituindo o que chamamos de entremeio narrativo por meio da sobreposição de diversas camadas e territórios, pode ter alguns de seus trechos lidos por meio do modo *documentarizante*, mesmo que seja necessária uma reflexão sobre os limites e tensionamentos dessa análise. Algumas dessas cenas procuram deixar mais explícito o caráter referencial do

⁴¹ Do original: “Le résultat positif de cette implication est que cela me donne la possibilité de manifester mon désaccord avec l'énonciateur, de contester ses informations, de refuser ses valeurs” (Odin, 2011:48). Tradução nossa.

filme e suas imbricações na realidade, mesmo que o objetivo seja mais introduzir o espectador à experiência que defender um ponto de vista. Seguindo os padrões de análise de Odin (2011:55) para esse tipo de modo de leitura, iremos buscar aplicar seus conceitos em uma das cenas que acreditamos suscitar, em algum nível, a forma *documentarizante*.

É noite aos 16'40'' do curta. Tem início a montagem de uma feira, que começa com algumas barracas sendo levadas de um lado para outro, por grandes carrinhos puxados pelos feirantes. O áudio é aparentemente diegético: pessoas conversando, barulhos de ferro e madeira caindo, martelo encaixando partes da estrutura. Um corte e um homem cantarola uma música sobre a Serra do Oró enquanto monta sua tenda. Em um barraca, uma mulher aguarda paciente, com o cotovelo em cima da bancada. Um plano geral mostra as luzes se acendendo e os feirantes começando a se organizar. Uma música instrumental não-diegética cresce aos poucos, até ganhar todo o som naquela cena. A câmera se aproxima, em fendas, de um feirante e de outro. Há vários televisores antigos ligados e chiando, insistentemente.

Uma mulher organiza pequenos personagens de desenho infantil, que batem seus tambores freneticamente. O barulho continua, mesmo quando há um corte que evidencia uma outra mulher, com uma arma de brinquedo em punho. A ele é adicionado o som de pássaros de pelúcia que batem as asas e emitem um barulho contínuo, estridente. Um outro brinquedo, um pequeno macaco com roupa e chapéu, também bate seu tambor; mais um pássaro e mais ruído. Todos eles juntos, ao mesmo tempo, começam a gerar desconforto. O som não se encerra, mas se acumula, em uma junção de ruídos que ganha forma e presença na tela.

A ação só é interrompida pela tranquilidade de um senhor, embaixo de um guarda-sol vermelho, que espera junto do seu lampião o início da feira e olha fixo para a tela, ao centro do quadro. Pela imagem de alguns molhos em cima de uma bancada, conseguimos deduzir que se trata de uma barraca de comida. Ele apenas observa, quase estático, desviando o olhar vez ou outra. É nítido que ele percebe a existência do aparato. O barulho de pessoas conversando e terminando de montar suas barracas retoma, em uma passagem de tempo que mostra o amanhecer do dia. Mais uma fusão das imagens e a feira está a todo vapor.

Figura 26: Sequência da montagem da feira em *Sertão de acrílico azul piscina*, aos 16'40''. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Apesar de essa imagem evidenciar um caráter documental e propiciar um modo de leitura mais próximo ao *documentarizante*, há algumas fendas, principalmente na constituição do *nível emotivo*. Ao detalhar como se processa esse tensionamento, analisaremos a cena a partir dos quatro níveis esperados deste modo.

Nível discursivo: com a utilização de várias imagens em cadência, a cena constrói uma narrativa que vai falar sobre a montagem de uma feira popular em algum lugar do país. Apesar de ser um trecho predominantemente imagético, ele constitui uma narração lógica, sequencial e com uma certa cadência temporal, auxiliado em grande parte pela composição sonora.

Nível espacial: o espaço diegético criado para a cena é o mesmo do mundo histórico. Há uma confluência entre a montagem da feira naquela localidade e em outras que já presenciamos em diversas partes; por isso, a representação parece ser documental, carregando certa referencialidade. Isso fica mais evidente quando as personagens retratadas olham para a câmera, percebem incomodamente sua presença como algo não natural. A percepção, por parte dos personagens, do aparato, nesse caso, está mais próximo de uma linguagem estética documental. Como não há influência de um narrador que explique o que está acontecendo ali, a dedução nos leva a admitir aquele lugar como um espaço possivelmente próximo da realidade.

Nível emocional: há uma fenda nesse nível, que pode interferir de alguma forma na interpretação *documentarizante* da sequência. Apesar de, a princípio, o documentário não mobilizar a *mise en phase*, ou seja, não ter apelo emocional para o espectador, a trilha sonora induz o receptor a experimentar determinada sensação. O acúmulo de sons de diferentes objetos de pelúcia (pássaros, macacos, outros pássaros) causa certo incômodo. E essa

sensação vem da narrativa para o espectador; ele é convidado a dividir essa experiência com o filme, por isso há um certo nível emocional na sequência, que interfere em parte no modo puramente *documentarizante*, mas que ainda assim nos cabe relativizar, ao menos por enquanto, para depois refletirmos sobre a possibilidade de, a partir desses tensionamentos, criarmos outro modo de leitura.

Nível enunciativo: nesse caso, há um enunciador que não é evidente, mas opera e conduz o discurso diante da tela. Ele está presente no movimento das câmeras, na forma como dá a ver uma imagem ou outra, no direcionamento narrativo que faz daquela experiência. Nesse caso, ele é real e interrogável – não sabemos, a princípio, de quem se trata, mas sabemos que é alguém, um sujeito, próximo do sistema de autoria e subjetivação.

Por mais que haja outras inúmeras cenas com o mesmo princípio *documentarizante* em *Sertão*, elas não estão tão propícias, em sua maioria, a serem lidas em um modo puramente *documentarizante*, por tensionarem um ou outro nível na composição do modo de leitura. Por essa razão, acreditamos que há lacunas nessa categorização, já que a obra talvez mobilize outro modo para a compreensão de seu leitor: o *modo hibridizante*, sobre o qual iremos discorrer mais à frente, que consistiria no conhecimento desse hibridismo por parte do espectador, ciente de que há várias camadas narrativas na imagem que o filme projeta.

3.2.2 O modo ficcionalizante

Ao especificar as características do *modo ficcionalizante*, Odin (2011:47) começa por destacar a importância que a ficção ocupa no imaginário do próprio cinema. Para o autor, ela é a conexão primordial entre o espectador e a narrativa fílmica, e toda leitura tende a esse modo, que não precisa ser delimitado, mas é absorvido de maneira intuitiva. Como discutimos anteriormente, o autor considera a ficção uma das necessidades cognitivas básicas do ser humano. Além disso, seria através da narração, uma de suas marcas principais, que construiríamos nossa memória, por isso a importância e a inerência do ficcional em nossas vidas.

Assistir a um filme e compreendê-lo como uma ficção seria a primeira reação do espectador sem a indexação. Ao nos depararmos com uma projeção em uma sala escura sem que saibamos, de antemão, do que se trata, há uma grande probabilidade de nos comportarmos como espectadores de ficção, até que a própria obra nos dê indícios de que não se trata desse domínio, mas de outro.

Esse conjunto de indícios é necessário para constituir – e, no caso da ficção, manter – o modo de leitura, que passa pelos quatro níveis de que falamos anteriormente: discursivo,

espacial, emocional e enunciativo. Odin (2011:48) elabora, no caso da ficção, esse conjunto de ferramentas que direcionam a leitura conforme o quadro a seguir.

Figura 27: Esquema referente ao *modo ficcionalizante* constituído por Odin (2011:48), traduzido do original em francês. Fonte: Odin (2011:48).

Segundo o autor (2011), no nível discursivo há a mobilização de uma narração, ou seja, a condução de uma história elaborada apenas para a ficção, com a construção de um enredo, inserção de personagens, criação de arcos dramáticos relacionados a suas experiências que só ocorrem no filme e para ele. A narração está localizada no nível discursivo porque é essa instância, anterior à própria história, que determina como será estruturada a obra. É por meio do discurso que se ordenam elementos que darão forma ao filme.

Depois, para preencher a narração e não romper com os parâmetros ficcionais, há a necessidade da criação de um mundo, no nível espacial. Como vimos anteriormente, não basta essa elaboração, também é necessário que esse mundo seja habitável, possua uma coerência interna, conduza o espectador à certeza de que há uma lógica própria. Se a ficção ordenar um mundo extraplanetário com seres humanos, é essencial uma solução para a obtenção de oxigênio, por exemplo, ou uma justificativa que leve o leitor a compreender que isso não é mais necessário diegeticamente. Do contrário, há uma incoerência no mundo criado e,

portanto, um rompimento do pacto ficcional com a interrupção do modo *ficcionalizante*, afinal: “Ficcionalizar é, antes de mais nada, entrar em um mundo”⁴² (Odin, 2011:48).

No nível emocional, há o estabelecimento do que Odin (2000:38) classifica como *mise en phase*, que é uma identificação afetiva do espectador com o curso dos eventos narrados em tela. Sem essa aderência emocional, há um distanciamento muito grande entre a obra e seu leitor, o que pode interferir na imersão ficcional. Aumont (2014:91), conforme já comentamos, teoriza que essa é uma forma de remediar o distanciamento físico da ficção: por mais que o espectador não habite o mesmo mundo que o filme o tempo todo, ele o habita naquele momento, e sua entrada nessa nova realidade temporária é pela troca de emoções com o filme. Por isso, a existência de um apelo emocional na obra é fundamental para que ela possa ser lida como ficção.

No nível enunciativo, há uma das características mais importantes da construção ficcional, que interfere decisivamente na efetividade desse modo de leitura para o espectador: trata-se da existência de um enunciador a quem o leitor não faz perguntas e não questiona a identidade. Esse tipo de enunciador, ao qual Odin (2011:49) dá o nome de *enunciador fictício*, é essencial para a *fictivização* da obra. Segundo ele, a partir do momento em que o espectador se coloca a fazer perguntas sobre a identidade do enunciador, a forma com que o texto foi construído, ou a verdade do que é enunciado, ele sai da leitura ficcionalizante. O autor completa: “Ficcionalizar é aceitar acreditar na existência de um mundo sem colocar questões sobre a origem dessa existência”⁴³ (idem), ainda que todas as questões sejam possíveis sobre os eventos que se desenrolam nesse mundo. Isso quer dizer que não é conveniente à ficção que o leitor se interrogue sobre a existência de um mundo, ou quem o criou, que ele entre nessa realidade naturalizando-a, ainda que se questione como os eventos ocorrem nesse novo lugar.

Aumont (2014:11) não vê, ao falar sobre o espectador de ficção, a necessidade dessa naturalização. Segundo ele, esse espectador aceita, por si só, acreditar na realidade do que está dito em tela, mas mesmo assim ele sabe que se trata de uma representação. Por isso, mantém um distanciamento do que é posto naquela história, sabendo se tratar de um mundo temporário, mas se envolve com a narrativa mesmo assim. Nessa perspectiva, não seria necessário o apagamento completo desse enunciador fílmico, desde que ele se mantivesse na própria ficção. De qualquer modo, prosseguimos com a elaboração de Odin (2011) sobre o nível enunciativo.

⁴² Do original: “Fictionnaliser, c’est d’abord entrer dans un monde” (Odin, 2011:48). Tradução nossa.

⁴³ Do original: “Fictionnaliser, c’est accepter de ‘croire’ en l’existence d’un monde sans se poser de questions sur l’origine de cette existence” (Odin, 2011:48). Tradução nossa.

Como não depende de sua indexação, mas sim da leitura, uma obra pode variar entre diversos modos de leitura ao seu decorrer. Para sermos mais exatos, a mesma cena, em diferentes espaços de comunicação, pode mobilizar diversos modos de leitura. Ainda que seja indexado como documental, por exemplo, um filme pode mobilizar uma leitura *ficcionalizante*, sem que isso prejudique ou interfira em sua cadência e em sua lógica.

Indexado como ficção, o longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo* utiliza diversas ferramentas para conduzir o espectador ao *modo ficcionalizante*, deixando-o mais evidenciado. É natural que isso ocorra para guiar à *ficcionalização* uma obra composta por imagens de arquivo obtidas em um contexto documental – e que, na maior parte das vezes, trazem consigo uma referencialidade aparente. Há diversos trechos em que o direcionamento de leitura é mais evidenciado, gerando o pacto da ficção com o espectador e instruindo-o na maneira como deve proceder na interpretação daquela sequência. Uma dessas ocasiões é o início do longa, que explicita a construção narrativa e manipula os elementos em cena – montagem, trilha sonora, narração, enredo – para instituir o pacto ficcional.

Na banda sonora, uma estação de rádio dá dicas de uma substância que pode ser usada para remediar o gado, enquanto o que vemos ainda são os letreiros iniciais do longa. A sintonização seguinte fala sobre os comportamentos de um dizimista fiel a alguma igreja. A terceira é a música *Sonhos*, de Peninha: “Tudo era apenas uma brincadeira e foi crescendo, crescendo, me absorvendo. E de repente, eu me vi assim completamente seu. Vi a minha força amarrada no seu passo, vi que sem você não tem caminho, eu não me acho...”. O quadro que se abriu é de dentro de um carro, em uma estrada à noite. O farol ilumina as faixas da rodovia e mais nada. A música continua e é intercalada por tilintar de chaves, deixando implícito que se trata de uma música diegética, vinda do rádio do veículo. A imagem continua tremulando, até que a música é interrompida e há um corte, para a mesma estrada, mas dessa vez iluminada pela luz do dia.

Com o som da estrada de fundo, a voz do protagonista José Renato se faz presente pela primeira vez no filme. Ele começa com uma lista de itens que leva para a viagem, enquanto a imagem ainda é da estrada, mantendo o mesmo enquadramento, com carros vindo na direção oposta vez ou outra:

- Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com umas seringas hipodérmicas, martelo, bússola geológica e a caderneta de campo quadriculada, é... Lupa de bolso oito vezes, lápis fitográfico, trena de dois metros e ímã... estereoscópio de espelho, cantil, ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso, mira, escalímetro, planímetro, curvímetro, altímetro, máquina fotográfica, câmera super 8 e a câmera

digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão. (Personagem José Renato em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; por volta de 1'30'')

Essa checagem de itens que leva a campo é interrompida com outro corte. O enquadramento continua sendo de dentro de um carro e o que vemos, pela janela lateral, é uma casa e alguns cactos na beira da estrada. O personagem nos explica: “Parada para mijar. Eita vontade de voltar!”. Mais um corte e o carro está atrás de um caminhão, percorrendo a estrada. Logo em seguida, uma árvore seca surge em tela, em meio a um terreno sem vegetação. Ao fundo, apenas uma casa, e, mais longe, alguns morros. José Renato continua:

- Dia dois. Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. Porra, 30 dias! Estou na BR 432, quilômetro 45, altitude 450 metros. O clima da região é árido, o terreno terciário, argilas de calcário compostas por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelho-arroxeados de idade cambriana. A região se chama Varzinha. Apesar disso, não vejo nenhuma várzea. São doze horas da manhã. Aproveito o trabalho de mapeamento para fazer contato com os poucos habitantes, o que vai ser necessário para a desapropriação das terras que vão servir para a travessia do canal. (Personagem José Renato em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; por volta de 4'30'')

Logo na sequência, a cena em que surgem Sr. Nino e D. Perpétua, já abordada anteriormente, explicita a existência daquelas pessoas que habitam a região, mas serão logo deslocadas para outro lugar, por conta da transposição do canal de águas.

Figura 28: Sequência inicial de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Essa construção de uma sequência remontada por meio de imagens de arquivo, obtidas anteriormente pelos diretores e recompostas em uma narrativa ficcional, utiliza ferramentas

caras à ficção para direcionar o receptor a uma leitura *ficcionalizante*. Sendo guiados pela análise a partir dos quatro níveis propostos por Odin (2011:48), temos a seguinte construção desse modo de leitura a partir da sequência inicial do longa:

Nível discursivo: há, nesse trecho, a construção de uma narração. O início, com imagens que conduzem à ideia de viagem; logo em seguida, um narrador que explicita essa travessia e dá as diretrizes para a correta interpretação da imagem, em uma tentativa de conduzir o leitor para a ficção e, principalmente, explicitar o nível diegético e espacial.

Nível espacial: há a construção de um mundo, uma manipulação das imagens para direcionar o espectador à diegese da cena. O narrador-personagem explica onde está, qual é aquela região, e nos coloca em um mundo específico do filme, inclusive quando deixa claro que quem irá fazer aquela travessia é ele e poderemos acompanhá-la pelos seus olhos, o que conduz a uma esfera emocional.

Nível emocional: ao nos direcionar para sua experiência naquela viagem, reclamando da demora pelos vários dias em que terá de percorrer aquelas estradas e expressando sua vontade de voltar, o personagem nos conecta com suas emoções, nos faz “vibrar no ritmo dos acontecimentos narrados” (Odin, 2011:48). Há uma intenção evidente da construção de uma *mise en phase*, ou seja, uma condução do espectador à identificação com o personagem. Ao explicitar seus sentimentos, José Renato também nos convida a vivenciar aquelas angústias, receios, aflições, tédios. É a partir daí que nos identificamos com sua história, imergimos na narrativa.

Nível enunciativo: nesse nível, o modo *ficcionalizante* pressupõe um enunciador ao qual é proibido indagar. No caso de *Viajo* isso ocorre até um certo ponto, como veremos mais à frente. No entanto, na sequência mencionada, há a construção de um enunciador que se impõe ao filme e conduz a narrativa, para o qual não cabe, ao menos nesse início, dúvida. Não conseguimos questionar se o nome do personagem é mesmo José Renato, nem se aquela viagem que ele faz é para medir um canal de águas. O pacto ficcional se constitui como crença nessa enunciação que nos coloca junto do personagem-narrador para acompanhar sua travessia. Não há, ao menos nesse início, motivo aparente no filme para duvidarmos de sua identidade. Tampouco colocamos em questão se ele realmente está ali, ou se o que diz é verdadeiro. Quando somos introduzidos ao filme, tendemos a compartilhar do pacto ficcional e imergimos em seu enredo.

Essas posições não são estanques nem definitivas em *Viajo*. Na sequência posterior, em que os personagens de Sr. Nino e D. Perpétua nos são apresentados, o caráter fictício da obra já começa a ser colocado em dúvida. Ao enunciador ficcional começam a se colocar

questões, o que causa uma possível fenda no nível enunciativo; do mesmo modo, há uma interferência da referencialidade espacial na diegese fílmica e no mundo construído para o filme, que dá sinais de correspondência com o mundo histórico e perturba, de certo modo, uma construção unicamente ficcional. Isso será o assunto das análises deste trabalho na sequência, no que acreditamos ser a possibilidade da construção de um modo *hibridizante* para dar conta desses tensionamentos da ficção.

3.3 Aplicações e tensionamentos: a constituição de um *modo hibridizante*

Os modos *ficcionalizante* e *documentarizante* se estruturam, segundo Odin (2011), como as duas grandes formas de leitura audiovisual, pensadas a partir da teoria semio-pragmática. No caso dos objetos desta pesquisa, pensamos que os modos mais próximos deles seriam esses dois. No entanto, ao considerarmos a natureza intrinsecamente híbrida dessas obras e analisarmos a instância da produção sob o ponto de vista do entremeio narrativo, parece haver a necessidade de constituir um modo de leitura que também abarque essas considerações e a natureza sobreposta das camadas de hibridação, perceptíveis ao espectador.

Seria inexato aplicarmos o modo *documentarizante* em *Sertão de acrílico azul piscina* sem considerar seu caráter experimental e ensaístico, carregado de subjetividade e poética na constituição de suas cenas. Da mesma forma, ao refletirmos sobre o modo *ficcionalizante* em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, há a necessidade de considerarmos a referencialidade documental em muitas das sequências do longa, além de sua estética por vezes experimental, que, por mais que não leve a uma experiência pela enunciação, faz isso por meio do personagem.

Se analisarmos apenas as sequências de forma isolada, como fizemos no item anterior, há possibilidade de acionar os modos *documentarizante* e *ficcionalizante* em vários momentos, mas ao pensar nos filmes de maneira ampliada, em uma cadência de cenas que compõem a totalidade da narrativa, essas classificações se tornam um pouco mais sutis e poderiam ser problematizadas ao menos em alguns dos níveis propostos por Odin (2011). Procuraremos, inicialmente, compreender em que momento há esse tensionamento das classificações e a expansão da narrativa a partir de sequências de *Sertão* e *Viajo*. Aplicaremos, então, em cada uma delas, os modos *documentarizante* e *ficcionalizante* para avaliarmos sua abrangência e, caso seja pertinente, desenvolveremos uma outra forma de leitura que aponte caminhos para as formas narrativas presentes nos filmes.

3.3.1 O modo *hibridizante* em *Sertão de acrílico azul piscina*

Ao avaliarmos a aplicação dos modos de leitura postulados por Odin (2011) a partir de um objeto, é essencial voltarmos à cena para compreender como se desenvolve cada um dos níveis que, segundo o teórico, devem nortear a classificação do modo. Em *Sertão*, a narrativa busca, a todo tempo, salientar o caráter subjetivo da obra, mas há alguns momentos em que o seu propósito documental fica mais evidente, como é o caso de uma sequência já citada e que será reexaminada sob o ponto de vista da recepção: a construção de um colchão de palha (descrita com detalhes no capítulo dois).

A cena, apresentada logo em sequência a uma personagem sentada em meio a uma feira, começa com três mulheres posicionadas em frente ao colchão, com um homem sentado ao lado delas, no que poderia ser uma loja onde o objeto é vendido, e termina com o mesmo colchão secando junto do pastoreio de cabras em um sítio. Entre uma e outra, há as tomadas da fabricação do colchão, com um jovem e um homem mais velho revirando a palha, secando, enchendo o tecido até que ele se transforme no objeto finalizado. Essas sequências em tela são sonorizadas com uma trilha instrumental melancólica, que se mantém na obra como uma constante, um indicativo emocional que conduz às sensações propostas na enunciação da obra.

A partir daí, podemos analisá-la sob a ótica de uma leitura *documentarizante*: sem restrições em relação ao nível discursivo; com a construção de um mundo ou espaço discursivo no nível espacial; sem uma mobilização de sentimentos – a *mise en phase* – no que diz respeito ao nível emocional; e, por último, a construção de um enunciador real e interrogável em termos de identidade, de fato e de verdade no nível enunciativo (Odin, 2011:53).

Porém, por mais que essa cena apresente alguns resquícios e evidências documentais, que resultariam nessa leitura *documentarizante*, ela também leva a lacunas que não condizem, exatamente, com esse modo, como podemos notar na exemplificação de cada nível a partir da sequência de *Sertão*.

Nível discursivo: constituição de uma narrativa, em que o espectador é conduzido ao processo de construção do colchão de palha por dois homens e, ao final, pode compreender uma sequência lógica na exposição dessa atividade.

Nível espacial: há a construção de um mundo, que no caso específico dessa obra é condizente com um mundo histórico, próximo de uma referencialidade documental – há indícios disso na forma como os próprios personagens se comportam em frente à câmera, em uma ausência de *mise en scène*, o que seria mais apropriado ao documental, já que aparentemente não interpretam um personagem ficcional.

Nível emocional: esse é um dos níveis que se distanciam da leitura *documentarizante*. Por meio da narrativa sonora, do uso de uma trilha melancólica e do tom subjetivo e esteticamente experimental das imagens, é possível notar a busca do enunciador em causar uma reação emotiva no espectador. Não há uma distância do didatismo pedagógico, nem uma ausência da *mise en phase*, pelo contrário, é possível notar um interesse de provocar sensações no espectador, produzidas durante toda a obra e está presente nessa cena. O que poderia ser uma experiência didática se transforma em uma abordagem subjetiva, motivada por uma angústia que persiste na enunciação, conduzida em grande parte pelo espaço sonoro criado.

Nível enunciativo: há a construção de um enunciador, mas mais do que interrogá-lo em termos de identidade, fato e verdade, há um convite do filme à experiência conjunta com o espectador. Mais próximo de uma estratégia ficcional que documental, o filme procura investir o espectador de um ímpeto participativo, que compartilhe com o enunciador suas experiências, que também tenha suas impressões sobre aquelas cenas. Há, em termos de *identidade*, a possibilidade da dúvida de que fala Odin (2011:53), já que mesmo que a enunciação continue uma instância em nível abstrato, isso não deixa de caracterizar uma identidade a partir do olhar, pois o que vemos em tela é uma experiência de enunciação, porém o apagamento da identidade é mais próximo da ficção que do documental. No que diz respeito ao *fato*, há um questionamento a respeito da narração do acontecimento – se foi uma experiência documental ou produzida apenas para o filme –, que o aproxima do modo *documentarizante*; podemos questionar se o que é proposto pela enunciação realmente aconteceu ou não.

Por fim, no que diz respeito à interrogação em termos de *verdade*, não há propriamente a constituição de uma veracidade no percurso, nem a busca pela defesa de um ponto e pela detenção de uma verdade *da própria enunciação*, o que estaria bem próximo do método documental clássico, mas o relato de uma *experiência*, a preocupação mais com as sensações do que com as razões. A enunciação aqui procura ser mais verdadeira em relação ao *sentimento* – a melancolia, a angústia no decorrer do curta – que propriamente ao *acontecimento*. Nesse caso, poderia até haver uma verdade, mas aquela da emoção, do sentimento, e não a preocupação com a defesa de um ponto de vista ou a busca de uma verdade objetiva, por isso acreditamos que esse questionamento dificilmente se apresenta à enunciação em *Sertão*.

Podemos também, forma análoga, avaliar a mesma sequência a partir do modo *ficcionalizante*, que operaria completando ou saturando as lacunas que o *documentarizante* deixaria transparecer. Nessa forma de leitura, há a pressuposição de uma narração no nível

discursivo, ou seja, contar uma história. No nível espacial, há a construção de um mundo potencialmente habitável, uma *diegetização*. Para o nível emocional, há a construção de um texto que faça com que o espectador vibre na sequência dos acontecimentos: a *mise en phase* opera de forma intensa. Por fim, no enunciativo, a constituição de um enunciador que existe sem que se coloquem questões a ele, nem de identidade, nem tampouco de fato ou verdade: o processo de *fictivização* (Odin, 2011:48).

No caso da cena acima, há a construção de uma narração no nível discursivo, o que poderia fazer sentido nesse modo. No nível espacial, no entanto, por mais que haja a constituição de um mundo, esse mundo é o mesmo do histórico. Não há, nitidamente, uma construção de um mundo *próprio ao filme*. A diegese existente parece nos direcionar para o compartilhamento de uma realidade comum. É como se tivéssemos certeza de que, ao visitar aquele local nos dias de hoje, encontraríamos as mesmas pessoas realizando o mesmo trabalho, ou ao menos vizinhos que se lembrassem daquela fábrica de colchões, caso ela não existisse mais. Há, portanto, uma referencialidade na construção do mundo que se aproxima do documental.

Em termos emocionais, como já citamos, há aderência pela preocupação com a *mise en phase* e a condução do espectador para que vibre com o que se narra. No nível enunciativo, há um questionamento ao enunciador que não é propriamente de *verdade*, mas pode ser de *identidade* e de *fato*. Além disso, não há a proibição de se fazer perguntas a ele, com a isenção própria da diegese ficcional, mas a possibilidade de se questionar, por meio da sua experiência, o que ele nos convida a partilhar.

O quadro abaixo procura sintetizar as aproximações e os distanciamentos em relação a cada um dos modos na cena analisada em *Sertão*:

**Aplicação dos modos *documentarizante* e *ficcionalizante* em
sequência de *Sertão de acrílico azul piscina****

	MODO DOCUMENTARIZANTE	MODO FICCIONALIZANTE
NÍVEL DISCURSIVO	CORRESPONDE Construção de uma narração	CORRESPONDE Construção de uma narração
NÍVEL ESPACIAL	CORRESPONDE O mundo construído é o próprio mundo histórico	CORRESPONDE PARCIALMENTE Há uma construção diegética, mas o mundo aparenta ser o próprio mundo histórico
NÍVEL EMOCIONAL	NÃO CORRESPONDE Há uma intenção de provocar emoções no espectador	CORRESPONDE Há a utilização da <i>mise en phase</i>
NÍVEL ENUNCIATIVO	NÃO CORRESPONDE Há um enunciador a quem se pode questionar em termos de <i>identidade</i> e de <i>fato</i> , mas não diretamente em termos de <i>verdade</i>	NÃO CORRESPONDE Não há a construção de um enunciador a quem não se colocam questões

*Cena: sequência da construção de um colchão de palha, aos 14 minutos do curta.

Figura 29: Aplicação dos modos *documentarizante* e *ficcionalizante*, propostos por Odin (2011:48), a uma sequência do curta *Sertão de acrílico azul piscina*. Fonte: elaborado pelo autor.

Dessas primeiras impressões sobre a leitura em *Sertão*, refletimos sobre a necessidade de criarmos, a partir do que postula o autor, um novo modo que amplie essa forma de análise e se adeque, nos quatro pontos, ao objeto aqui estudado. Por isso, inicialmente sugerimos a utilização de um modo de leitura que classificamos como *hibridizante*. Esse modo operaria na sensação do próprio leitor de que não se trata de uma obra estanque, correspondente a apenas um gênero, mas que amplia seus caminhos e territórios em vários outros domínios, perceptíveis pela estética das imagens, pela abordagem narrativa, pela cadência específica das cenas postas em tela.

No caso de *Sertão*, esse modo seria um espaço de intersecção entre o documentário (ou o que seria o modo de leitura *documentarizante*) e um outro, mais próximo à experimentação e ao ensaístico, que convida o espectador a participar de suas impressões e a viver, junto à enunciação, as emoções e os sentimentos presentes em cena, induzidos por esse enunciador por meio de recursos muito caros ao audiovisual: a trilha sonora, a temporalidade das imagens (ora mais rápidas, ora mais lentas), a subjetividade no enfoque dos personagens – e a própria generalização deles mais como paisagem do que como indivíduos, como se compusessem uma experiência de viagem, de deslocamento, de trânsito por um ambiente desconhecido.

A esse modo, daremos inicialmente a classificação de “modo *hibridizante* I”, com o objetivo de diferenciá-lo de outro modo *hibridizante*, que será abordado mais adiante para uma outra reflexão. Esse seria o modo em que o documental convida à experiência do espectador, despertando-o para vivenciar sensações. Por isso, mais que postular uma verdade própria ao filme, ele se preocupa com o desenvolvimento de uma interação emocional entre a tela e o olhar, entre a narrativa e o sentimento do espectador. Na tentativa de constituí-lo segundo os preceitos sugeridos por Odin (2011:46), temos o quadro abaixo:

Figura 30: Constituição de um modo *hibridizante* a partir dos pressupostos elaborados por Odin (2011:46).
Fonte: elaborado pelo autor.

Em consequência dessa elaboração, podemos aplicar esse modo de leitura a outra cena do curta, também já analisada sobre outro ponto de vista: a que vai até um mirante construído pelos moradores de uma pequena cidade, no século XIX, para homenagear os outros que viriam depois, do século XX (capítulo dois).

A sequência tem início na praça da cidade, com som aparentemente direto na banda sonora, ao dar destaque para uma mosca que insiste em passar próxima. Há um corte e a câmera sobe uma escadaria bem alta, margeando um rio, até chegar ao topo desse mirante, cuja placa explicita a homenagem. A partir de então, se interrompe o som direto para dar

voz ao cordel que narra os últimos anos da virada da década de 1990 para o ano 2000, em tons apocalípticos.

Ao analisar essa cena sob o “modo *hibridizante* I”, temos uma narrativa no nível discursivo, a cadência de uma história contada mais por imagens que por palavras. No nível espacial, prossegue a referencialidade que faz alusão ao mundo histórico, bem próxima à estética documental, pois não há nenhum referencial que desqualifique o espaço diegético de uma suposta realidade.

Em relação ao emocional, há uma *mise en phase* na forma de ordenar as imagens, na tremulação da câmera, na subjetividade do olhar que não se mostra evidente em tela, mas pressupõe a constituição de um sujeito que conduz à apropriação das imagens. Por fim, no nível enunciativo, há a necessidade da enunciação de demonstrar as emoções: nessa cena, isso fica bastante evidente no emprego de uma música-cordel como forma de explicitar as sensações do sujeito do filme em relação à virada do século, à passagem de uma década para outra. Esse tom pessimista deixa subentendida a melancolia e a angústia que será constante no restante do filme, como uma justificativa para o desânimo: a pressuposição do fim; o prenúncio do apocalipse.

A elaboração desse modo busca dar conta deste filme específico, que pensamos portar uma complexidade narrativa decorrente de suas hibridações. Há inúmeros outros momentos em que esse modo de leitura opera e poderia ser identificado, como uma constante durante toda a elaboração do curta metragem e de suas opções estético-narrativas: a inexistência de um narrador que conduz explicitamente a história; o retrato das personagens sem grande individualização; a estética mais próxima ao experimento que à objetividade.

3.3.2 O modo *hibridizante* em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Assim como no curta metragem documental, o entremeio narrativo que fica mais evidente na produção de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tem reflexos em sua leitura. O caráter híbrido, de sobreposição de camadas, é perceptível em diversas cenas da obra e se alterna em momentos mais ou menos simbólicos desse tipo de construção. Apesar de uma grande influência do subjetivo e do experimental, acreditamos que no conjunto do filme o que fica mais evidente é uma junção da ficção com o documentário, uma aparente referencialidade que emerge da ficção e tensiona a narrativa e a diegese, interferindo na concepção da ficção clássica por parte do receptor.

Para refletir como isso se dá em algumas sequências do longa, analisaremos uma possível acepção desses hibridismos, além de colocar em teste, conforme fizemos anteriormente, as

leituras *ficcionalizante* e *documentarizante*, que acreditamos serem as que, novamente, melhor se encaixam no modo de recepção do espectador frente a esse filme. Posteriormente, caso sejam identificadas possíveis lacunas nessas formas, iremos sugerir uma outra maneira, que parta do objeto e possa ser aplicada em outras ocasiões no decorrer de sua narrativa.

A primeira dessas cenas, que em nosso ponto de vista é representativa da sobreposição de camadas como algo perceptível também na leitura do filme, é quando o narrador-personagem de *Viajo*, José Renato, interroga *Patrícia*, em uma emulação muito próxima das ferramentas documentais clássicas da entrevista.

A primeira vez que Patrícia aparece na tela, aos 45 minutos do longa, está ao lado de duas amigas, em frente a um colchão de palha forrado de chita. Sentado, à esquerda da tela, está o dono da loja e da fábrica dos colchões, apresentado pouco tempo antes por José Renato, que também introduz esta personagem: “Conheci Paty na frente da loja dos colchões. Ela estava saindo da delegacia que fica em frente. Me pediu um cigarro. Comprei uma carteira de cigarro para ela”. Continua, contando que ela é dançarina, faz programas nas horas vagas e relata que passou o dia todo em sua companhia: “Pela primeira vez, fiquei 24 horas sem pensar no meu passado”.

Na cena seguinte, ela está apoiada em um orelhão, vestindo uma roupa vermelha, ao lado de dois policiais, em frente do que possivelmente seria a delegacia da cidade. O som parece ser direto, com a conversa entre eles e algumas risadas.

Como em várias outras situações no longa, Patrícia é uma das personagens que José Renato escolhe para contar a história, e faz parte do trajeto por onde ele passou. Dessa vez, é a própria personagem que fala sobre sua vida, em um interrogatório que simula uma entrevista. Patrícia, na próxima cena, está em frente a uma banca de frutas, sentada, com um olhar direcionado para aquele que está atrás da câmera – retomando a diegese ficcional, o próprio José Renato. Ela sorri enquanto o narrador-personagem a interroga, por vezes de maneira um pouco ríspida e direta, dizendo exatamente o que e como ela tem de falar para a câmera:

José Renato: Diz teu nome.

Patrícia: Patrícia.

JR: Diz teu nome inteiro.

P: Patrícia Simone da Silva.

JR: Mas esse é seu nome é?

P: Meu nome é Patrícia Simone da Silva.

JR: Quantos anos você tem?

P: Vinte e dois.

JR: O que você faz da vida, Patrícia?

P: Eu estou apenas aqui, ganhando o meu né, mas seu achar outro trabalho melhor aí eu mudo de linha.

JR: Onde é que você trabalha?

P: Trabalho ali na boate.

JR: Fica onde a boate?

P: Fica... eu não sei como é o nome desse setor. E nem sei o nome da rua. Rua Manuel Pereira. O dono é?

JR: O lugar, aquele lugar, como é que chama?

P: Quer dizer, é uma boate, né. Agora eu não sei o nome da rua nem sei o nome do setor.

JR: A boate fica onde? Na feira é?

P: É.

JR: Fala que a boate fica perto da feira.

P: Fica perto da feira.

JR: Diga de novo.

P: A boate fica perto da feira.

JR: Me diga uma coisa, o que tu queria ser? Qual a profissão que tu queria seguir?

P: Eu desejava de ser tanta coisa na minha vida, mas e seja lá o que for né? Se for o melhor, eu tô indo para o melhor e se for o pior, eu tô indo para o pior.

[A câmera se aproxima, em um close]

P: Eu queria ter realmente, o meu sonho é tão alto nesse momento, era uma vida lazer para mim, minha filha e mais nada.

JR: Mas o que é uma vida lazer?

P: Uma vida-lazer é assim: eu na minha casa, eu e minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado, para esquecer esses momentos todos, porque não dá certo. É triste a pessoa gostar sem ser gostada.

JR: E tu queria ter um amor?

P: E como eu queria!

JR: Então diga aí, como é que você queria ter um amor?

P: Eu queria ter um amor assim, que seja reservado só para mim. Todo instante, toda hora que eu chegar encontrar ele, encontrar aquela pessoa só para mim. Eu acho romântico, apesar de todos preconceitos que a gente tem que aguentar, bafo de álcool, de cachaça, de cigarro, de outras coisas. Mas o que importa é que a gente tem que dar valor e dar lazer a quem dá à gente.

(Personagens José Renato e Patrícia, em Viajo porque preciso, volto porque te amo; trecho de 45'45" a 48'25")

Depois desse diálogo, Patrícia aparece em frente a uma barraca desmontada da feira, com uma roupa branca, fumando. Uma criança passa, pede o cigarro, pega e vai embora, segurando um saco de laranjas em uma mão e o cigarro em outra. Um *fade* e ela está em outra pose, novamente em frente à barraca desmontada. As pessoas passam olhando interessadas mais pela câmera que por Patrícia, como se ela fizesse parte de uma paisagem a que já se está acostumada: o intruso é o aparato. Um novo corte e Patrícia está no mesmo lugar, dessa vez com a roupa vermelha, a mesma que estava vestindo em frente à delegacia, fumando. Ela olha e espera. Um homem passa, alcoolizado, e fala alguma coisa para ela, mas continua andando. Um corte e a sequência seguinte é a casa de baile, analisada anteriormente, com a personagem dançando junto de outra mulher.

Figura 31: Sequência de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, em que o protagonista interroga a personagem Patrícia, aos 45 minutos do longa. Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

A primeira referência que nos vem em mente, ao assistir a essa cena, é a do documental. Com uma emulação de entrevista, um personagem se dirige ao outro e procura saber mais sobre sua vida, suas aspirações, seu papel no mundo a partir de uma abordagem direta e, por muitas vezes, um pouco ríspida. Apesar de o entrevistador ter uma aparente noção dos procedimentos dessa apuração documental, ele não parece ter muita perícia ao executá-la, dizendo como ela tem de se portar, possivelmente se preocupando com uma utilização posterior.

De forma intuitiva ou não, parece-nos que José Renato está ciente dos procedimentos de montagem e de corte do cinema documental clássico e, na tentativa de produzir um documentário que se utilize do discurso direto da personagem, procura acabar com a necessidade de sua voz na entrevista. Ao pedir a Patrícia “fala que a boate fica perto da feira”, ele demonstra não querer que sua voz apareça na edição final, aparentemente consciente de que seria melhor obter uma fala completa, isenta de intervenções do entrevistador, para que este pudesse ser posteriormente apagado da cena.

A empatia, algo que parece ser importante em uma entrevista documental, para que o personagem se abra mais ou conte coisas relevantes e profundas sobre sua vida, é substituída por um tom quase mandatório, impositivo. José Renato quer saber sobre a vida de Patrícia, mas à maneira dele, sem muitos protocolos ou cerimônias.

A clareza e a simplicidade com que a personagem fala sobre suas ambições, suas intenções de vida, suas vontades e frustrações, transparece numa *mise-en-scène*, uma performance, muito próxima de uma referencialidade documental. É como se pudéssemos, em algum momento, ir até aquela feira e descobrirmos mais sobre Patrícia.

Diferente da ficção clássica e da construção de uma diegese apenas na ficção, essa cena parece ter um tensionamento claro do tecido narrativo, perpassado por uma referencialidade mais próxima ao mundo histórico que ao mundo ficcional. É claro que Patrícia poderia ser uma atriz desempenhando um papel e simulando um encontro documental, mas sua postura e o rastro de referencialidade que vemos em tela é decisivo para essa percepção no espectador. Mais que verossimilhante, seu depoimento é construído a partir de alguma realidade.

Ao refletir sobre essa cena inicialmente sob o modo *ficcionalizante*, podemos perceber que em alguns momentos há uma fenda em alguns dos níveis sugeridos por Odin (2011:48). No nível discursivo, há a construção de uma narração, que nos envolve em uma cadência de acontecimentos e dispara a sensação da *mise en phase* que determina o nível emocional dessa forma de leitura. Ou seja, somos engajados em uma narração que nos leva a compartilhar com Patrícia suas vivências, que nos leva a refletir se nós também queremos a vida lazer de que ela fala, a nos incomodar ou não com a forma como o narrador-personagem aborda aquela mulher, conduzindo a entrevista de forma autoritária.

No nível espacial, há a construção da diegese fílmica, um mundo do filme que opera em caráter lógico e se constitui um local *habitável* (Odin, 2011:46), ou seja, faz sentido aquela personagem naquele local. É aceitável, em termos de verossimilhança e também de coerência da própria obra, aquela experiência de José Renato. No entanto, há uma interferência constante, a partir da referencialidade a que a imagem está sujeita, do mundo histórico. Como se a diegese fílmica, ficcional, fosse constantemente posta em dúvida a partir da diegese histórica, do mundo real que opera em tela, da possível existência de um cenário que não foi projetado especialmente para o filme, mas que poderia existir hoje, se quiséssemos conhecer.

Essa possível interferência também contribui para um questionamento no nível enunciativo. Há a constituição de uma enunciação que ordena o filme, mas pelo fato de o personagem principal emular uma tarefa que pode ter sido dos próprios realizadores – ou, porque não, da própria enunciação da obra –, parece indicar uma alteração na forma como nos comportamos frente ao enunciador. Se na ficção esse enunciador não pode ser questionado, nem em termos de *identidade*, nem de *fato* ou *verdade*, em um primeiro momento isso condiz com a cena de *Viajo*. Mas ao refletirmos que há uma personificação desse entrevistador na figura de José Renato com o objetivo de emular uma entrevista feita, anteriormente, por um outro, há a possibilidade de interrogá-lo nas três esferas: quem é essa figura da enunciação?

Há de fato aquela feira e aquela personagem? Ela realmente é dançarina e faz programas nas horas vagas?

A colocação dessas questões, em busca de respostas que podem ser *conferidas* se verificado o mundo histórico, deixa de operar no modo *ficcionalizante*. Porém, isso não quer dizer necessariamente que se introduza o modo *documentarizante* no lugar dele. Se no nível discursivo há a construção de uma narração, e no nível espacial a construção de um mundo – e nesse caso ser invadido diversas vezes pelo mundo histórico não é propriamente um problema –, é no nível emocional que a sequência se distancia do modo *documentarizante*.

Há uma nítida preocupação em despertar emoções por parte da obra. E elas podem não ser apenas positivas: o incômodo com a forma como o entrevistador trata a personagem entrevistada; a frustração dela com sua própria vida; seus planos que não são concretizados. A identificação ou não com esta personagem e com o protagonista leva a uma emoção diante da obra, portanto mobiliza a *mise en phase*.

No nível enunciativo, há uma adequação parcial. O fato de o narrador ser hibridizado, ou seja, de início tratar-se de um personagem ficcional, mas à medida que a cena se desenrola haver a possibilidade de uma projeção desse personagem na própria enunciação do filme, como uma atividade anterior a essa, gera uma maior adequação com o modelo *documentarizante*, em que se interroga a enunciação nos três níveis. Não acreditamos ser imediata essa projeção, por isso não se pode dizer que esse nível enunciativo é prontamente descartado de sua referencialidade documental, mas sim elaborado no decorrer da cena, por isso parcialmente atendido. Dessas suposições a respeito dos modos de leitura, podemos desenvolver a seguinte tabela:

**Aplicação dos modos *ficcionalizante* e *documentarizante* em
sequência de *Viajo porque preciso, volto porque te amo****

	MODO FICCIONALIZANTE	MODO DOCUMENTARIZANTE
NÍVEL DISCURSIVO	CORRESPONDE Construção de uma narração	CORRESPONDE Construção de uma narração
NÍVEL ESPACIAL	CORRESPONDE PARCIALMENTE Há a construção de um mundo diegético, que é invadido em alguns momentos pelo mundo histórico	CORRESPONDE Há uma construção diegética e o mundo aparenta ser o próprio mundo histórico
NÍVEL EMOCIONAL	CORRESPONDE Há a utilização da <i>mise en phase</i>	NÃO CORRESPONDE Há uma intenção de provocar emoções no espectador
NÍVEL ENUNCIATIVO	NÃO CORRESPONDE Devido à emulação da entrevista, o processo de <i>fictivização</i> é comprometido em alguns momentos e o enunciador se torna questionável	CORRESPONDE PARCIALMENTE O questionamento ao enunciador não é imediato, mas acontece em alguns momentos

*Cena: sequência da entrevista com a personagem Patrícia, aos 45 minutos do longa.

Figura 32: Aplicação dos modos *ficcionalizante* e *documentarizante*, propostos por Odin (2011:48), a uma sequência de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Fonte: elaborado pelo autor.

A partir dessas primeiras impressões e em decorrência das lacunas abertas tanto no modo *ficcionalizante* quanto no modo *documentarizante*, pensamos ser possível estabelecer uma outra forma de leitura, que no caso de *Viajo* seja suficiente para compreender os hibridismos da obra e dar conta da sutileza com que o enunciador é substituído e colocado em xeque em muitas ocasiões. Por isso, pensamos na elaboração de mais um modo *hibridizante*, dessa vez classificado como “modo *hibridizante* II”, em que o ficcional é tensionado a partir do documental, com suas inúmeras fendas e fissuras, transparecendo uma possível referencialidade na narrativa diegética ficcional, conforme o esquema abaixo:

MODO HIBRIDIZANTE II (ficcional documentarizado)

NÍVEL DISCURSIVO

Construção de uma narração.

NÍVEL ESPACIAL

Construção de um mundo potencialmente habitável (diegetização), mas há a percepção de corresponder, de alguma forma, ao mundo histórico e referencial.

NÍVEL EMOCIONAL

Construção de uma identificação emocional, a *mise en phase*.

NÍVEL ENUNCIATIVO

Há a percepção de um enunciador ficcional, mas que esconde, em algum ponto, um enunciador real e que, portanto, pode ser interrogado em termos de identidade, fato e verdade, abalados por essa emulação.

Figura 33: Constituição de um novo modo, o *hibridizante II*, a partir dos pressupostos teorizados por Odin (2011:46). Fonte: elaborado pelo autor.

Esse modo parece ser mais próximo de uma adequação ao longa metragem, por permitir uma flexibilização maior na espacialidade retratada na obra e também na dúvida da enunciação, quando colocada em questão pelo personagem e pelo mecanismo da história que há por trás dele. Para analisarmos se há outras cenas de *Viajo* que mobilizam esse mesmo modo de leitura, iremos aplicá-lo em uma nova sequência. Trata-se da apresentação de um outro personagem por José Renato: o sapateiro Severino Grilo.

A sequência anterior, próxima dos 56 minutos do longa, retrata alguns trabalhadores descansando depois do almoço em suas redes. O narrador-personagem faz algumas observações sobre a vida e seus sentimentos, terminando por dizer que “nada é eterno, nem um acampamento de beira de estrada, nem as falhas geológicas. Nem o amor é eterno. Até o amor se acaba”.

Um corte e há dois homens trabalhando em uma oficina de sapatos de couro. Um deles está sentado mais ao fundo e ao centro, atrás de uma pequena mesa. O som é aparentemente direto, com o barulho de conversas e uma correia ao fundo, como se uma máquina de costura trabalhasse a todo momento. Eles batem os martelos em seus calçados. José Renato explica de quem se trata: “Sr. Severino Grilo é sapateiro faz 35 anos. Ficou três horas conversando comigo sobre a transposição do rio. Depois da conversa, ele começa a cantar músicas românticas”.

A cena é cortada e agora há um plano mais fechado no personagem, que canta uma das canções de que falava o narrador-personagem, “Último desejo”, de Noel Rosa:

“Nosso amor que eu não esqueço, e que teve o seu começo, numa festa de São João. Morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar e sem violão. Perto de você me calo. Tudo penso, nada falo. Tenho medo de chorar. Nunca mais quero teu beijo, mas meu último desejo você não pode negar”. (Personagem Severino Grilo, aos 57 minutos de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*)

A cena seguinte é a volta do protagonista à estrada, em uma imagem do pôr-do-sol ao lado da rodovia, com a temporalidade lenta na câmera. Ele repete os versos da música, mas os completa: “Se alguma pessoa amiga pedir que você diga se você me quer ou não, diga que você me adora. Que você lamenta, que você chora a nossa separação. E às pessoas que eu detesto, sempre diga que eu não presto, que o meu lar é o botequim”.

Ao fundo, há a mesma música instrumental melancólica que acompanha todo o filme, em contraste com o ritmo da canção anterior, agora apenas recitada por José Renato. Ele continua: “E que eu arruinei tua vida, que eu não mereço nem a comida que você pagou pra mim”. Anoiteceu e o que vemos é o rastro dos faróis de freio, vermelhos, de um caminhão seguindo na estrada. Há um clima de tensão favorecido pela música e pelo som dos carros que aceleram na direção oposta da estrada. A sequência termina com um corte e na seguinte já é dia. O silêncio impera em um grande terreno com vegetação seca, em um contraste brusco com a estrada e a noite.

Figura 34: Sequência de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, com o sapateiro Severino Grilo, por volta dos 56 minutos do longa. Fonte: frames obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Nessa sequência fica explícita a construção de uma narração no nível discursivo. Há também uma condução da *mise en phase*, na tentativa de fazer com que o espectador se envolva com o que é contado, que ele “vibre no ritmo dos acontecimentos” (Odin, 2011:48). No nível espacial, há a continuação da diegese fílmica, em que o narrador-personagem nos convida para o percurso de transposição do canal das águas. Esse amparo diegético é

confirmado pela própria narração, quando ele diz que aquele personagem, Sr. Severino Grilo, havia conversado por mais de três horas com ele sobre a transposição do rio.

Essa confirmação da ficção coloca em dúvida o nível enunciativo, por se tratar mais uma vez de uma *mise en scène* próxima da documental: aparentemente, aquele senhor retratado pela câmera está interpretando apenas a si mesmo, sem uma pretensão artística ou sem exercitar, pela verossimilhança, uma aproximação com um sapateiro existente naquela localidade. Ele parece *ser* realmente quem o narrador fala. Por mais que não se coloquem questões a essa enunciação – Odin (2011:56) destaca que o fato de o enunciador poder ser interrogado não quer dizer que ele o será, necessariamente –, ela abre uma possibilidade de questionamento no nível enunciativo, uma pressuposição da emulação ficcional em um relato documental.

Quando Sr. Severino passa a cantar, nos parece ser uma estratégia para comprovar o que o narrador-personagem comenta. Ao dizer que ele gosta de cantar canções românticas e, logo na sequência, nos mostrar o personagem fazendo isso, pode ser uma forma de comprovar, em termos de fato e de verdade, uma suposição colocada por José Renato e, em analogia, tudo o que ele havia falado até então.

A existência dessa dúvida frente à razão da ficção fere o pacto que o espectador faz com a obra quando se engaja em sua narrativa, por isso abre espaço para *Viajo* ser compreendido como um filme híbrido. O comportamento do espectador de ficção por excelência – que Aumont (2014:11) classifica como sendo aquele que faz um pacto com o filme e realiza duas operações ao mesmo tempo, tanto a de crer na realidade do que é contado em tela, quanto saber que se trata de uma representação apenas, mantendo um distanciamento com o que é dito, mas se envolvendo na narrativa – é posto em questão em momentos como esse.

Ao mesmo tempo em que o leitor é investido de uma sensação de que se trata de uma ficção e acompanha a trajetória de José Renato e a transposição de um canal de águas, a referencialidade na representação dos personagens no decorrer do longa, suas formas de agir frente à câmera – um misto de incômodo com uma certa inocência em relação ao aparato, encarando-o frente a frente em diversos momentos –, nos traz a sensação de ser *mais que uma ficção* e, por isso, acreditamos que mobilize um diferente modo de leitura, ciente desse hibridismo em cena: um modo *hibridizante* em que o documental interfere no processo de constituição da ficção, na *fictivização* de que trata Odin (2011:57), necessária ao pleno funcionamento do contrato ficcional.

Por mais que esse modo não opere o tempo todo no longa – em alguns momentos, como a tomada inicial citada anteriormente para justificar o modo *ficcionalizante*, parece-nos

que a ficção é que permanece —, como a maior parte dos modos de leitura, que são acionados em diferentes tempos de uma mesma obra, ele está presente em muitas situações. Como exemplo, citamos especialmente aquelas em que o protagonista introduz outros personagens, cuja referencialidade se torna mais evidente em tela: é o que acontece novamente em outra cena, pouco antes, aos 37 minutos do filme.

O início é em um posto de gasolina. José Renato nos explica: “Comprei oito Chokitos, seis sanduíches embalados a vácuo, duas dúzias de Coca-Cola normal e dois pacotes de camisinha com lubrificante”. Um corte e a imagem é a de uma jovem posando ao lado do que aparenta ser uma loja de artigos diversos, uma espécie de papelaria. Quem fala ainda é o geólogo: “Larissa, 19 anos. Foi a São Paulo duas vezes a trabalho. Tem duas pintas no rosto que me lembra uma atriz de cinema, e um *piercing* no umbigo, que foi presente do namorado”. Enquanto ele fala sobre ela, as imagens se aproximam cada vez mais de seu rosto, em uma sequência de *slides* como fotografias.

Enquanto as imagens são do posto de gasolina à noite, no áudio a música instrumental aumenta, e a imagem fica embaçada com os rastros das luzes dos postes na beira da estrada. Ele continua: “Passei a noite no motel com Larissa. O quarto custou 15 reais porque estava em promoção. Café da manhã era grátis e incluía cuscuz, café com leite e suco de polpa de goiaba”. O dia vai amanhecendo e, entre o barulho de carros passando pela estrada, cresce a música “Dois”, de Paulo Ricardo, cantada por outro intérprete: “Quando você disse nunca mais, não ligue mais, melhor assim, não era bem o que eu queria ouvir”. A música continua no áudio e há as imagens do motel, luminosos em formato de coração, um quarto simples com as paredes manchadas, uma televisão antiga de tubo. Um corte e o dia nascendo, uma árvore com contornos alaranjados. O sol aparece no horizonte, no contra tela. As imagens se estouram e o personagem está mais uma vez na estrada, com a música agora projetada na diegese do rádio de dentro do carro. Para finalizar a sequência, ele muda de assunto, falando sobre os tremores que andavam acontecendo naquela região.

Figura 35: Sequência de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, com a personagem Larissa, por volta dos 37 minutos do longa. Fonte: *frames* obtidos por este autor a partir do DVD da obra.

Assim como na cena anterior, há a dúvida que persiste: a mulher jovem retratada pelo narrador-personagem se chamava Larissa? Ele passou a noite com ela em um motel? Ou até detalhes menos importantes, mas que colaboram para a busca de verossimilhança na descrição, como o preço do local, o que se serve de café da manhã. Da mesma forma, a referencialidade presente nessas sequências parece despertar o espectador para a dúvida e, portanto, aciona um outro modo de leitura que é diferente daquele da ficção.

A aplicação de um modo de leitura *hibridizante* nessa cena, como sugerimos, parece ser apropriada: no nível discursivo, há a construção da narrativa – bem engendrada e diegeticamente lógica; no nível emotivo há a estimulação sutil da *mise en phase*, com o ritmo dos eventos narrados pelo personagem principal e a utilização da trilha sonora, que contorna o trecho com a tensão que se quer mostrar; no que diz respeito à enunciação, há um enunciador fictício, que nos parece ocultar um outro, real, a quem se pode colocar questões. Por fim, em termos espaciais, há a construção de uma diegese, mas tensionada com a referencialidade da cena.

Sobre esse último ponto, notamos que em *Viajo* a percepção de referencialidade do espectador se amplia quando há a abordagem de um outro personagem, imagético, em cena. Sempre que o protagonista nos apresenta alguém que passou pelo seu caminho, a estética é muito próxima de uma referencialidade documental: isso ocorre com Sr. Nino e D. Perpétua, logo no início do longa, mas também com todos os personagens na sequência, como a romaria em Juazeiro do Norte, a sequência na fazenda de Sr. Manoel Constantino, o envolvimento com Larissa, a construção do colchão de palha, a entrevista com Patrícia, o baile de forró do Solidão NN, o casal na entrada do circo, Sr. Severino Grilo.

Também com outros, cujas aparições não foram por nós analisadas nesta pesquisa, mas cuja referencialidade está presente: as mulheres com quem José Renato diz passar as

noites; os trabalhadores de beira de estrada que repousam em suas redes; os personagens diversos que cruzam seu caminho. Em todos esses casos, mais do que a reapropriação de imagens obtidas em contexto documental em um filme ficcional, há a persistência da *mise en scène* própria das pessoas retratadas, seus estranhamentos em relação ao aparato, o desconforto ou a curiosidade quando estão em frente à câmera. Esse resquício documental no olhar daquele que é filmado leva o espectador a uma sensação da referencialidade, ainda que na cena da ficção.

Portanto, ao tentarmos sistematizar como a hibridação de *Viajo* se comporta no contexto da recepção, tivemos a intenção de refletir de que maneira o entremeio narrativo na produção tinha efeito quando encarado pelo espectador da obra. Dessa forma, acreditamos que estabelecer um modo de leitura *hibridizante* seja uma possibilidade de compreender e ampliar essa sensação do espectador ao produzir sentido a partir das vibrações sonoras e imagéticas que emanam da obra audiovisual, especialmente em relação aos objetos analisados: obras híbridas, que não podem ser compreendidas senão por um vasto espaço de intersecção entre múltiplos gêneros, domínios e territórios do cinema, mesmo que do ponto de vista de sua leitura.

Conectando inicialmente a produção e os hibridismos mobilizados na gênese da obra com a recepção – e, conseqüentemente, a forma como o espectador irá ser impactado por esses filmes híbridos –, percebemos que as hibridações ocorrem desde o início e continuam de forma concomitante. Não há, portanto, apenas uma junção de diversos gêneros e territórios do cinema, mas sim grandes espaços constitutivos do entremeio narrativo em nível também discursivo: há a intenção na obra e o reflexo em sua leitura de constituir-se como um amálgama de múltiplos domínios, que tem início em sua produção, e continua em sua recepção, por meio de uma leitura *hibridizante* acionada pelo espectador.

Repletos de complexidade em suas estruturas discursivas e narrativas, com diversas camadas de subjetividade, *Sertão* e *Viajo* nos permitiram analisar com profundidade o processo de elaboração dessas narrativas híbridas. O objetivo deste percurso foi refletir sobre algumas formas de análise para objetos híbridos – em especial para os filmes aqui estudados – que buscasse compreender como se traçam esses espaços de intersecção, ativos tanto na produção quanto na recepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre o caráter híbrido presente em *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, buscamos encontrar uma possibilidade de sistematizar as obras e suas características que fosse além do que se via em trabalhos voltados a esse tipo de abordagem: nosso principal questionamento não deveria ser o fato de a obra pertencer ou não a um campo híbrido, o que consideramos desde início uma premissa, mas compreender esse direcionamento, para onde vai e como se forma essa intenção de tensionar a narrativa. Nosso propósito foi conduzir esses questionamentos e buscar encontrar seus mecanismos em duas direções complementares, tanto na produção do filme quanto em sua leitura, na acepção que o espectador terá da obra em sua totalidade.

Acreditamos ter sido fundamental realizar uma primeira investida em torno dos gêneros e territórios que as obras mobilizam, como o ensaio, o experimental, a ficção e o documentário. Se transitam por esses domínios, seria mais interessante encontrarmos suas características no tecido fílmico, ao invés de ignorar esses traços e tratar o filme como um emaranhado indistinto de formas e procedimentos. No lugar de delimitar campos, procuramos analisar os pontos de contato e distanciamento, um grande espaço que leva em conta o caráter híbrido dos objetos estudados, um território que pudesse mobilizar ao mesmo tempo o repertório de muitos gêneros e domínios em um outro espaço narrativo, o que denominamos um *espaço de entremeio*.

No tecer dessa história, na sobreposição de suas inúmeras camadas, o que resta é um amálgama, a junção desses territórios. Na tentativa de analisar os filmes a partir desse amplo espaço de intersecção, levamos em consideração suas tessituras narrativas primordiais, em que cada uma de suas tramas se articula em um conjunto indissociável de fios enlaçados, confundidos e misturados, mas que conservam, em certa conta, características próprias a suas origens. É como se pudéssemos identificar, nesse tecido, colorações diversas, mas que remontam a uma síntese própria, identificada à medida em que nos aproximamos de cada um deles, mas que não podem ser pinçados separadamente.

A primeira característica a que nos atentamos ao decupar os objetos, com o objetivo de compreender sua composição, é a forte utilização da instância da montagem como ferramenta fundamental para propiciar uma hibridação. É a partir dela que se consegue obter um resultado ficcional ao se utilizar imagens capturadas, inicialmente, em

um contexto documental, como o que foi realizado em *Viajo*. A remontagem das cenas de arquivo dos próprios diretores – o que caracteriza, segundo Brenez e Chodorov (2015:2), uma *reciclagem endógena* do material fílmico – com um outro propósito é uma forma de explorar, a partir da montagem, as possibilidades narrativas e, inevitavelmente, conduz a um resultado mais próximo do ensaístico (Rascaroli, 2009) e com fortes traços de autoria (Blümlinger, 2013). É o que podemos considerar como a presença de uma instância da enunciação no filme que transcende os territórios apenas da ficção ou do documentário: a ressignificação das imagens a partir de seus novos contextos (Bernardet, 2000).

Também é na montagem que se concretiza a criação do personagem *acousmêtre* (Chion, 1999) de *Viajo*, cuja presença se faz apenas pela voz, em uma narração que dá traços de existência à imagem de um indivíduo que jamais aparece em tela, mas cujas ideias, experiências e impressões são compartilhadas com os espectadores a todo tempo.

Esse *convite à experiência* nos é feito também em *Sertão*, mas dessa vez não por um personagem, mas sim pela própria enunciação. Com uma presença contundente do ensaio (e, em sentindo mais amplo, do ensaístico), nos é posta a possibilidade de partilhar da vivência daquele que conduz o aparato. O olhar da câmera passa a ser também o nosso, como espectadores; as emoções da enunciação podem ser as mesmas que temos diante daqueles eventos, direcionadas em grande parte com a ajuda da banda sonora, que tende ao melancólico, ao abandono, à angústia e à frustração. A existência dessas características ensaísticas tão presentes no curta faz com que ele transcenda sua indexação como documentário e apresente traços mais amplos e sintomáticos do filme-ensaio e de um cinema muito próximo à experimentação.

Viajo compartilha desses traços ensaísticos, porém mais na ordenação de suas camadas e na presença de uma instância autoral e enunciativa – personificada na figura do narrador-personagem José Renato – do que na estrutura fílmica. Por mais que como método se tenha o ensaístico fortemente presente no longa, quase todas as características típicas de um filme-ensaio são justificadas pela ficção, em uma tentativa de dissuadir o espectador e fazê-lo retomar a diegese ficcional. Dessa forma, vemos mais em *Viajo* o ensaístico como procedimento (Corrigan, 2015) do que propriamente como território fílmico. Isso não deixa de marcar uma forte presença do hibridismo, seja no procedimento de sua construção narrativa, seja nos tensionamentos constantes entre ficção, documentário, experimental.

Identificados esses territórios cujas características estão presentes na composição dos dois objetos desta pesquisa, partimos para uma análise narrativa das obras para

compreender como se desenvolvem as hibridações. Para analisar as obras, a partir do espaço de comunicação que movimentam – conforme sistematiza Odin (2011) –, pensamos ser necessário dividir entre uma primeira etapa, que seria aquela da produção, o *espaço de emissão*, que considera a expressão desses múltiplos domínios na intenção dos realizadores; e um outro, da leitura, o *espaço de recepção*, no qual se constroem as impressões do espectador.

Para Odin (idem), tanto na emissão quanto na recepção há a produção de texto, a partir da vibração que imagem e som constituem na obra audiovisual. No entanto, o texto produzido pela emissão não é necessariamente igual àquele do espectador, na recepção, por isso a possibilidade de se abordar a produção separada da leitura. A partir dessa distinção, passamos a considerar que há uma sobreposição de camadas já na produção da obra, na intenção e nas características de concepção do próprio filme e de sua enunciação, que levam a um entremeio narrativo. A hibridação nessa fase partiria, a princípio, de sua camada de indexação.

Quando um filme é indexado como documentário ou ficção, o que se espera dele? Quais as características caras a um território e a outro que destoam ou o transcendem e que, portanto, seriam justificativas para explicitar a sobreposição de camadas narrativas a partir da indexação? Foi com esse objetivo de delimitação, para depois refletir sobre a expansão desses territórios, que traçamos o que seria próprio ao documental e ao ficcional.

Admitindo essa sobreposição de camadas, sugerimos um modelo de constituição de obras híbridas a partir do *entremeio narrativo*: um espaço construído desde a camada indexadora, a que se sobrepõem outras. Percebemos que, apesar de haver uma tensão constante e um tensionamento da narrativa, não há quebra diegética na constituição do entremeio: o documental busca manter sua linha lógica, assim como a ficção, mas há fendas com mais ou menos transparência entre uma camada e outra.

No caso de *Sertão*, indexado como documentário, notamos a sobreposição de uma camada ensaística, por meio da qual há uma presença substancial do subjetivo e da enunciação; e de uma outra, experimental, na condução estética do filme, na utilização de suas imagens com temporalidade alterada, na sutileza com que se conduzem as emoções a partir da banda sonora. Em *Viajo*, esse entremeio é marcado desde a camada ficcional indexada, com uma sobreposição do documental, na forte referencialidade presente em grande parte das imagens, e também do experimental, pela mesma razão do curta.

Sugerimos esse modelo de entremeio como uma sobreposição de camadas narrativas de diferentes territórios e domínios do cinema, em nível de profundidade. Isso

quer dizer que em uma mesma cena podemos ter a presença de várias camadas, de maneira mais ou menos intensa, dependendo da condução da história – por isso a composição do entremeio a partir da produção é também uma forma de análise narrativa.

Fora a profundidade, há no deslocamento temporal a alternância entre a opacidade e a transparência de cada uma das camadas, ou seja, quanto mais opaca estiver a camada, mais presente está determinado território na sequência analisada. Em suma, o entremeio narrativo se constitui como uma trama na sobreposição de várias camadas narrativas cujas intensidades variam de acordo com o passar do tempo, podendo estar mais ou menos presente em cada uma das sequências fílmicas.

Como falamos anteriormente, a camada indexadora está sempre presente, ainda que dê mais ou menos espaço para as demais, para que não haja quebra diegética da indexação. Em *Sertão*, por mais que o ensaístico e o experimental dialoguem constantemente com o documental, em uma presença sensível e com níveis diferentes de opacidade e transparência no decorrer de suas sequências, a camada indexadora da referencialidade está sempre presente, conservando a lógica e a coerência narrativas. Da mesma forma, em *Viajo* há uma intencionalidade da ficção constante, fazendo-se ativa ainda que invadida, em muitos momentos, pelos atravessamentos documentais ou pela experimentação nas imagens.

A constituição de um entremeio na produção não quer dizer, necessariamente, que a obra será entendida como híbrida pelo espectador, por meio de sua leitura. Buscamos testar, nesse espaço da recepção discursiva, se alguns dos modos de leitura elaborados por Odin (2011) dariam conta de uma interpretação da obra e da produção de sentido nos casos de *Sertão* e *Viajo*. Para isso, aplicamos os modos de leitura *documentarizante* – mais próximo da referencialidade documental, com a construção de um enunciador presente na obra, que ordena o raciocínio do filme e a quem se pode interpelar em termos de identidade, fato e verdade – e *ficcionalizante* – com a criação de um mundo próprio à obra, habitável, que envolva o espectador de maneira emotiva, na constituição do que o autor classifica como *mise en phase* e na produção da ficcionalização de maneira satisfatória, isto é, mantendo o leitor imerso no ambiente ficcional sempre que possível.

Cada um desses modos é elaborado considerando quatro níveis de composição: nível discursivo, que aborda a característica do discurso elaborada na obra, seja ela narração, conjunto de argumentos, eloquência discursiva sem a constituição de uma narrativa, entre outras; nível espacial, que versa sobre a criação ou não de um mundo onde a obra será ambientada, ou ainda a reprodução do mundo referencial, já existente; nível

emocional, que diz respeito ao engajamento do espectador com a obra, o fato de ela envolvê-lo ou não em um conjunto de sensações; e por último o nível enunciativo, a forma como se constrói a enunciação, se a partir de um enunciador fictício – a quem não se colocam questões, cuja existência não é interrogada – ou um enunciador real – que, por outro lado, pode ser questionado sobre tudo.

A partir disso, notamos algumas fendas e espaços de incompatibilidade de cada um dos modos em cenas de ambos os objetos. No entanto, por mais que houvesse essa tendência a uma leitura dos filmes como híbridos, cada uma das obras fazia sentir suas hibridações de uma maneira diferente, motivo pelo qual sugerimos a criação de dois modos de leitura que dessem conta, especificamente, do curta documental e do longa ficcional abordados nesta dissertação.

O primeiro deles seria um modo em que o documental convidaria a uma experiência, mais próxima do método ensaístico, perceptível também na leitura da obra. Não haveria apenas a preocupação do relato e a intenção de se defender um ponto de vista, despreocupado com a interação do espectador com a obra e de despertar uma emoção, fazer com que ele vibre de acordo com os acontecimentos narrados, como nos sugere Odin (2011) no caso do modo de leitura *documentarizante*.

Ao refletir sobre esse modelo a partir de *Sertão*, percebemos que: no nível discursivo, há a construção de uma narrativa, mas aquela que conduz a uma experiência; no nível espacial, a constituição de um mundo referencial, muito próximo do mundo histórico e que dialoga com ele, o que seria uma característica mais cara ao território documental; em termos emocionais, há o emprego da *mise en phase* como estratégia para fazer com que o espectador vibre a partir das sensações em tela, viva em alguma medida as mesmas reações e as mesmas experiências provocadas pela enunciação; por fim, no que diz respeito à enunciação, há a construção de um enunciador real, interrogável em termos de identidade e fato, porém não de verdade, já que a verdade seria a própria experiência e vivência do filme, à maneira ensaística, documentado em algum grau na própria tela.

Do outro lado, pensamos que para *Viajo* seria necessário refletir sobre outro tipo de hibridação, aquela do filme ficcional que, em maior ou menor grau, tem uma influência da referencialidade documental. Esse modo seria composto por uma invasão constante do referencial sobre o ficcional – e no caso do longa analisado observamos que isso é mais comum quando as personagens cujos depoimentos foram obtidos em um contexto não tão propenso à ficção, ou mesmo em um contexto documental, são retratadas em tela.

Nesse modo, na mobilização com o objetivo de produzir sentido, temos os seguintes níveis: no discursivo, a construção de uma narração, uma história para o filme, mobilizada e lembrada constantemente – no caso de *Viajo*, há a evocação o tempo todo das impressões e das vivências do narrador-personagem José Renato –; no espacial, a tentativa de se construir um mundo diegético a partir do referencial, mas uma percepção, por parte do espectador, dessa construção – que, de alguma forma, invade o mundo diegético e se traduz em fendas de onde pode se avistar o mundo histórico; no emocional, a manutenção constante de uma identificação do espectador com o filme e seus personagens; no enunciativo, a percepção de que há um enunciador ficcional, mas que busca esconder, de algum modo, um enunciador real e, portanto, que pode ser interrogado em termos de identidade, fato e verdade – a enunciação, abalada por essa emulação, abre espaço a um questionamento por parte do espectador, que não haveria se houvesse apenas a ficcionalização operante.

A intenção nessa elaboração, a partir do postulado por Odin (2011), não é traçar uma forma de análise de modos de leitura para filmes híbridos, seja qual for sua hibridação, mas sim ampliar a análise e dar conta das sutilezas dos objetos aqui abordados, com o objetivo de expandir as possibilidades do modo semiopragmático proposto pelo autor, a partir de uma orientação que ele mesmo deixa clara em sua obra.

Como comentamos inicialmente, o objetivo desta dissertação foi traçar algumas formas de análise para objetos híbridos – em especial e aplicadas mais intensamente aos filmes estudados –, buscando compreender, a partir da premissa de que se tratam de obras híbridas, como se desenham, efetivamente, esses espaços de intersecção narrativos, esses entremeios, tanto na produção da obra quanto em sua recepção. Complexos em sua estrutura narrativa, com diversas camadas de subjetividade e direcionando o espectador a vivenciar a experiência da angústia, da impaciência pela passagem do tempo e, em *Viajo*, a desilusão da perda e da frustração amorosa, os filmes abordados nesta pesquisa nos permitiram analisar, por meio da forma, o processo de elaboração dessas narrativas híbridas.

Em um possível desenrolar desta investigação, como próximos passos na abordagem dos hibridismos de que se constituem muitas das obras no cinema nacional contemporâneo, pensamos ser possível refletir sobre diferentes maneiras do entremeio narrativo: não apenas aquele da forma, no *intraobra*, mas outro, que vai além dela, no que seria um entremeio narrativo *extraobra*, motivado principalmente pelo contexto social, político e cultural da recepção discursiva.

Quando Odin (2011) postula sobre os modos de leitura, ele nos adverte que a responsabilidade no caso da recepção é, em grande monta, do contexto em que está imerso o espectador. Não só com o objetivo de diferenciar os vários tipos de filme, mas também com o propósito de refletir sobre qual o contexto social que é mobilizado na leitura. Para o autor (idem:56), o modo *documentarizante*, por exemplo, é melhor compreendido pelo público quando se inscreve em um debate que já ocorre socialmente, quando está inserido em um *espaço de comunicação* que compartilha daquelas pautas, cujas discussões estejam em consonância com o tema abordado.

A fim de refletirmos sobre a possibilidade desse desdobramento *extraobra* do entremeio narrativo, em que o contexto seria uma camada que agiria na transversalidade de todas as outras, invadindo os demais territórios e domínios de forma perpendicular, alterando a concepção que se tem da obra, sugerimos uma análise breve de acontecimentos a partir do lançamento recente do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e como o contexto foi fundamental para um direcionamento mais documental da obra, elaborada narrativamente como uma ficção clássica.

O longa conta a história de Clara, interpretada por Sônia Braga, moradora de um pequeno edifício – que dá título ao filme – no Recife, em Pernambuco, em frente à praia de Boa Viagem. A temática de fundo da obra é a especulação imobiliária e a protagonista sofre pressões de todos os lados – da empreiteira, da família, dos amigos e conhecidos – para deixar o apartamento (único que permanece ocupado no prédio) ser demolido e, em seu lugar, construído uma grande torre, como aconteceu com os demais na orla.

Afora a crítica social presente na obra, característica também dos outros filmes de Kleber Mendonça Filho, o longa ganhou uma leitura mais específica em sua recepção. Algum tempo antes da estreia nacional, o filme foi exibido no Festival de Cannes, na França. Na ocasião, com a grande cobertura da imprensa estrangeira e de veículos brasileiros, os atores fizeram um protesto no tapete vermelho, levantando placas que tinham relação com o cenário político do Brasil, denunciando para o “golpe de Estado em curso” no país.

Com o reforço posterior de entrevistas do diretor e dos próprios atores – inclusive da protagonista, Sônia Braga –, esse tom de protesto foi elevado e se tornou o grande mote do filme. A revolta da personagem principal contra o sistema imobiliário opressor que queria despejá-la de sua casa deu gás para um protesto ruidoso também nas salas de cinema: foram muitos os relatos de, ao final do filme, a plateia gritar por vários minutos “Fora Temer”, em crítica ao governo que tomou posse após o golpe institucional que teve

curso no país em 2016 e que levou ao fim do governo Dilma Rousseff, deposta do cargo pelo Congresso Nacional.

No caso de *Aquarius*, o contexto político do país influenciou diretamente na alteração da leitura fílmica, que passou a ser um instrumento de protesto e reivindicação e, portanto, mais próximo de uma leitura *documentarizante* que do contorno ficcional a que a obra inicialmente se propõe. Por mais que houvesse um mote político de transcendência do *status quo* por parte da protagonista, ele operaria em outra chave, talvez relacionada à especulação imobiliária, mais do que um fortalecimento da figura feminina – muito ligada ao que ocorreu no Brasil e em diálogo com a própria figura da presidenta Dilma Rousseff, que naquele mesmo momento denunciava as injustiças de que fora vítima por, dentre outros motivos, ser mulher, e também o preconceito e a misoginia presentes no golpe de Estado protagonizado por parte da classe política.

O fato de os próprios emissores – diretor, produtores, atores – propagarem uma outra visão para o filme colaborou para fomentar a alteração em sua recepção. Isso ocorreu também no sentido inverso, com o boicote de pessoas que não sabiam do que o filme se tratava exatamente, mas só por ouvirem os protestos relacionados a algo que não compartilhavam – não tinham a convicção de que o que ocorrera fora um golpe, mas sim um processo legítimo e democrático, insatisfeitos que estavam com o governo da então presidenta – deixaram de ir às salas de cinema e passaram a recomendar aos amigos que não fossem assistir ao filme.

Essas reflexões, ainda incipientes, procuram direcionar um possível futuro para a pesquisa: interpretar e ampliar a questão do contexto social, político e cultural no qual as obras são recebidas e, a partir daí, buscar compreender como ele influencia em sua recepção, em uma outra formação de entremeio. Também consideramos que a crítica – aquela do crítico de cinema e dos veículos de comunicação, mas também a outra, na leitura crítica da obra e nas formas de mediação pelas quais o filme passa até chegar ao espectador, que desempenha também uma instância mediadora – influencia essa recepção e tende a direcionar o modo de leitura do filme. Isso, evidentemente, não ocorre com todos os filmes de forma automática, mas nos parece estar em grande medida em muitas das obras atuais na produção do cinema nacional. Convém, futuramente, elaborar melhor os parâmetros metodológicos e de análise que nos permitam estabelecer em quais obras e por quais motivos.

Utilizando o contexto como o espaço de compartilhamento de concepções comuns entre emissor e receptor – e nos atendo ao *intraobra* –, buscamos nesta dissertação

elaborar um possível caminho para objetos audiovisuais híbridos, obras que devem ser compreendidas não por uma segmentação e delimitação entre gêneros, territórios e domínios, mas a partir de um vasto espaço de intersecção, que não podem ser analisadas senão como um amálgama narrativo indissociável, que trazem em si a complexidade e a potencialidade que apenas as narrativas audiovisuais conseguem exercer sobre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÏNOUZ, Karim. **Se fosse tudo sempre assim**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, catálogo de exposição, 2004, p. 58-61.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.

_____. *Limites de la fiction: considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Montrouge: Bayard, 2014.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. *Entre-images: photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence, 1990.

_____. *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalité*. Paris: Presses de Sciences Po, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *A subjetividade e as imagens alheias: resignificação*. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A migração das imagens*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil - Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. 2010. **Entrevista Marcelo Gomes e Karim Ainouz**. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em 03 de abril de 2016.

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do *found footage*. **Revista Laika**, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015.

BRETON, Stéphane. "Le regard". In: REMAUD, Olivier ; SCHAUB, Jean-Frédéric ; THIREAU, Isabelle (org.). *Faire des sciences sociales – comparer*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

- CHION, Michel. *The voice in cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1999.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Maker. Campinas: Papirus, 2015.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- FREIRE, Marcius; SOARES, Rosana. “História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção”. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 10, n. 28, 2013.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.
- GENETTE, Gérard. *Fiction and diction*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben. “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente”. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LINS, Consuelo. “Rua de Mão Dupla: documentário a arte contemporânea”. In: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea**. São Paulo: Hedra, 2009.
- LÓPEZ, Antonio Weinrichter. “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. In: NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. In: **Revista Concinnitas**. Ano 4, v. 5, 2003.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck, 1991.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. “A montagem cinematográfica como ato criativo”. In: **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, v. 33, 2006.
- NAGIB, Lucia. *The new Brazilian cinema*. Londres: I.B. Tauris, 2003.
- _____. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- ODIN, Roger. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin, 1997.
- _____. *De la fiction*. Paris: De Boeck Université, 2000.
- _____. *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

_____. “Filme documentário, leitura documentarizante”. In: **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 39, 2012.

PAPAZIAN, Elizabeth; EADES, Caroline. *The essay film: dialogue, politica, utopia*. Londres: Wallflower Press, 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

RASCAROLI, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press, 2009.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. **O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont**: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital. 2008. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

SALDANHA, Gabriela Lopes. **Geração Árido Movie**: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco. 2009. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valência: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Seuil, 1999.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Patricia Rebello da. **O documentário sob o risco do ensaio**: subjetividade, liberdade e montagem. Tese (Doutorado), Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

SOARES, Rosana de Lima. “Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais”. In: **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 37, 2010.

STAM, Robert. “Do filme-ensaio ao *mockumentary*”. In: TEIXEIRA, Francisco E (org.). **O Ensaio no Cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. (org.). **O Ensaio no Cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo : Cosac Naify, 2012.

_____. “A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo”. In: TEIXEIRA, Francisco E (org.). **O Ensaio no Cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

WEES, William. ***Recycled images: the art and politics of found footage films***. Nova York: Antology Film Archives, 1993.

Filmografia

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. 2016. 146 min, cor. Formato: DVD.

BAILE perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. 1996. 93 min, cor. Formato: DVD.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. 2006. 90 min, cor. Formato: DVD.

DIEGO Velázquez *ou le réalisme sauvage*. Direção: Karim Aïnouz. 2015. 52 min, cor. Formato: DVD.

DOMINGO. Direção: Karim Aïnouz. 2013. 26 min, cor. Formato: Vídeo (disponível no acervo da Associação Cultural Videobrasil).

MARACATU, maracatus. Direção: Marcelo Gomes. 1995. 14 min, cor. Formato: 35mm, online. Disponível em: < http://portacurtas.org.br/filme/?name=maracatu_maracatus>. Acesso em 16 de janeiro de 2017.

SÃO PAULO sinfonia e cacofonia. Direção: Jean-Claude Bernardet. 1994. 40 min, cor. Formato: 35mm, DVD.

SE TUDO fosse sempre assim. Direção: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. 2004. Videoinstalação na 26ª Bienal de Arte de São Paulo.

SERTÃO de acrílico azul piscina. Direção: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. 2004. 26 min, cor. Formato: 35mm, online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xd-hhionf6g>>. Acesso em 16 de janeiro de 2017.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. 2009. 99 min, cor, Formato: DVD.

ANEXOS

Anexo 1: Cenas analisadas em Sertão de acrílico azul piscina

INÍCIO 0'30'' CENA Abertura TEMÁTICA Documentário Subjetivo LOCALIZAÇÃO Pág. 74	INÍCIO 5' CENA Transição para cena da Romaria TEMÁTICA Montagem LOCALIZAÇÃO Pág. 40	INÍCIO 10' CENA Letreiros e baile de forró (Solidão NN) TEMÁTICA Proximidade com o filme-ensaio LOCALIZAÇÃO Pág. 51	INÍCIO 5'20'' CENA Romaria em Juazeiro do Norte TEMÁTICA Entremeio narrativo LOCALIZAÇÃO Pág. 91	INÍCIO 14' CENA Colchão de palha sendo fabricado TEMÁTICA 1 Entremeio narrativo LOCALIZAÇÃO 1 Pág. 96 TEMÁTICA 2 Modo de leitura <i>hibridizante</i> LOCALIZAÇÃO 2 Pág. 131	INÍCIO 16'40'' CENA Montagem da feira TEMÁTICA Modo de leitura <i>documentarizante</i> LOCALIZAÇÃO Pág. 123	INÍCIO 23' CENA Mirante do séc. XIX para o séc. XX TEMÁTICA 1 Entremeio narrativo LOCALIZAÇÃO 1 Pág. 98 TEMÁTICA 2 Modo de leitura <i>hibridizante</i> LOCALIZAÇÃO 2 Pág. 135	

Anexo 3: Percurso metodológico da pesquisa

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS
Conclusão e possibilidade de pesquisas futuras.

Anexo 4: Reprodução dos esquemas originais de Odin (2011)

Espace E	Espace R
$E - - - V - - - \rightarrow T$	$V T' \leftarrow - - - - - R$
Contexte E Contraintes a, b, c,... n	Contexte R Contraintes b, c, d, g,... n

Esquema 1: extraído de Odin (2011:24) e traduzido na página 66 desta dissertação.

Espace E	Espace R
$E - - - V - - - \rightarrow T$	$V T' \leftarrow - - - - - R$
Contraintes universelles	
Contraintes liées à la langue	
Espace discursif La compétence communicationnelle comme réservoir de processus Les modes	
Espaces de communication Sélection des processus, du ou des modes à utiliser	

Esquema 2: extraído de Odin (2011:63) e traduzido na página 116 desta dissertação.