

## DA ESTRADA AO MERGULHO: O SERTÃO CONTEMPORÂNEO DE *VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO*.

Márcia Vanessa Malcher Dos Santos – [marcia\\_malcher@hotmail.com](mailto:marcia_malcher@hotmail.com)  
Doutoranda em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP)

**RESUMO:** Este trabalho propõe uma análise do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz; Marcelo Gomes, 2010), que se passa no sertão, tema historicamente herdado da literatura e que se tornou também central para o cinema nacional. O objetivo é mapear como as formas de tempo e espaço estão assimiladas no longa. Para isso, baseia-se no conceito de cronotopo, cunhado por Mikhail Bakhtin. A análise propõe que o filme de Marcelo Gomes e Karim Ainouz atualiza o tema ‘sertão’ e demonstra aspectos relevantes da visão de homem na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** sertão; cronotopo; tempo; espaço.

### 1 INTRODUÇÃO

Historicamente, o sertão se tornou um elo inexorável de ligação entre a literatura e o cinema nacionais. Mesmo a semântica histórica da palavra “sertão” parece apontar para uma similaridade entre literatura e cinema, em termos de formação. Ambos, tal como o sentido inscrito em “sertão”, trazem “por dentro e por fora (...) onde quer que vá, a marca do colonizado e sua relação com o colonizador” (TELES, 2002, p.263). Podemos dizer que as oposições litoral *versus* interior ou a variante que adquiriu internamente, capital *versus* interior, tão marcadamente presentes nos sentidos atribuídos à “sertão”, também traduzem as marcas reflexas da constituição de uma literatura e cinema nacionais às voltas com a dualidade dentro/fora, nacional/estrangeiro, enfim, com os desígnios em torno de um projeto de identidade nacional.

Prova disso é o amplo e variado mapeamento realizado pelo regionalismo literário, em suas diversas variantes, dos diferentes tipos humanos, cenários e costumes presentes nas regiões brasileiras: de teor romântico (louvação às belezas da terra), passando pelo viés naturalista, pelo regionalismo de 1930, até a sua reinvenção em 1950, com Guimarães Rosa. O sertão também foi matéria temática prolífica para o cinema, desvinculando-se aos poucos, assim como na literatura, de uma referência geográfica exata, seja dos “campos gerais” ou da “caatinga”, por exemplo, para ganhar sentidos diversos, mais afinados a mapas de localização simbólica.

É notável a multiplicidade de abordagens e tratamento representacional que os grotões do país receberam em ambos os casos. No entanto, pode-se dizer que a narrativa cinematográfica e a literária compartilharam a variação ambígua de representar o sertão ora de forma romantizada,

assumindo o olhar exógeno e um imaginário “pronto e acabado”, ora buscando adentrar esse universo com um olhar crítico, esforçando-se para dar-lhe voz própria ou, ao menos, explicitar as formas contraditórias presentes na relação entre o “eu” e o “outro”.

De acordo com Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, no caso do cinema, nas primeiras décadas do século XX, prevaleceu a ideia de mostrar o que é “brasileiro” ou “nosso”, tanto no sentido de retratar uma “modernidade” urbana, como no de louvar as belezas da terra, os usos e costumes do interior (GALVÃO e BERNARDET, 1983, p.39). É só nos anos 1950 que o cinema repercute tardiamente o debate político e o viés de denúncia presente no regionalismo literário de 1930. Momento de formação do Cinema Novo que passou a reivindicar uma forma cinematográfica, a um só tempo, ideológica e estética, a qual elege o sertão como cenário privilegiado e afinado ao nacional-popular, especialmente na famosa trilogia do começo dos anos 1960: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra.

1950 é também a década da publicação de *Grande sertão: veredas* (1956), do escritor Guimarães Rosa. Romance inovador que disfarça o autor, imprimindo literariamente o modo de falar, vestir e se comportar do homem sertanejo, de maneira a universalizar os pensamentos e anseios de seus personagens, “porque o sertão (não fisicamente, mas como *forma de pensamento*) é *sem lugar* e, ao mesmo tempo, *está em toda parte*” (VIANA, 2009, p.240). Nesse sentido, é possível aproximar o romance roseano do filme-ícone do Cinema Novo, *Deus e o diabo na terra do sol*, pois ambos fazem alusão a um sertão como “forma de pensamento”, seja para enfatizar a universalização do “ser-tão”, no caso do primeiro, seja para conferir ao sertão o aspecto totalizador do princípio revolucionário, no caso do segundo.

De todo modo, lugar social repleto de conflitos e marcado pela desigualdade econômica e regional, o sertão real permanece, afinal, “sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados” (ROSA, 1985, p.267). Essa insistência ou a não superação das nossas incongruências objetivas, talvez explique o fato de, volta e meia, o sertão reaparecer nos livros e filmes recentes, apesar da primazia e centralidade conferida ao espaço urbano na ficção contemporânea.

Na chamada *Retomada do Cinema Brasileiro*<sup>1</sup>, quando o tema foi reavivado nas telas, é notável como os filmes passaram a conferir mobilidade ao sertão, que carecia de imobilidade para reforçar o seu estado de isolamento e miséria à época do Cinema Novo. Assim, o sertão cinemanovista

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para designar o aumento da produção cinematográfica e do público do cinema nacional após um período de paralisia (especialmente durante o governo de Fernando Collor), a partir de meados da década de 1990, estimulada basicamente pela criação de uma política cultural de incentivo fiscal.

mítico e isolado torna-se o sertão verde, que coincide com a cidade, em *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996), o sertão alucinógeno de *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), o sertão do encontro do alemão que vende aspirinas e do sertanejo na boleia de um caminhão, em *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), ou então o sertão das idas e vindas de Suely, em *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e o da ‘grande viagem’ de José Renato, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), para citar apenas alguns títulos.

Optou-se aqui por analisar este último – levando em conta as diferenças entre a narrativa literária e cinematográfica - a partir do conceito de *cronotopo* (que significa ‘tempo-espço’ e expressa a indissolubilidade entre ambos), criado por Mikhail Bakhtin a fim de definir a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. Bakhtin (2002) expôs o conceito de cronotopo principalmente em seu texto *Formas de tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaios de poética histórica)*, escrito por volta de 1937 e 1938, no qual ele analisa as formas de gênero do romance europeu.

O filme de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz se filia a uma vertente latino-americana de “filmes de estrada”, como definiu Alessandra Brandão (2012, p.85), que dialogam e/ou se apropriam do gênero *road movie*<sup>2</sup>. Bakhtin aponta a existência de motivos isolados que são elementos constitutivos nos enredos dos romances. Tais motivos, como despedida (separação), perda, obtenção, buscas, descobertas, são cronotópicos por natureza, pois incidem essencialmente nas categorias de tempo/espço (BAKHTIN, 2002, p.222). Esse dado é fundamental na escolha assumida em relação à análise a seguir: buscou-se ressaltar o *motivo do encontro*, pois ele mantém uma relação estreita com o que se acredita ser a linha-mestra do filme, que é o *cronotopo da estrada*.

## 2 A ESTRADA

*Viajo porque preciso, volto porque te amo* é inteiramente ‘costurado’ pela montagem a partir de imagens colecionadas pelos diretores ao longo de dez anos. Nele, o espectador é levado a seguir José Renato, um geólogo que viaja de carro pelo sertão para estudar a viabilidade da construção de um canal que ligará a região de Xexéu ao Rio das Almas, depois da transposição deste último. No entanto, logo se percebe que o objetivo principal da viagem é a superação do fim do relacionamento amoroso com a ex-esposa, Joana, a quem ele chama de ‘galega’.

---

<sup>2</sup> Gênero próprio do cinema norte-americano que surge na década de 1960. *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) foi um marco desse modelo, quando seus protagonistas, Sal e Wyatt, resolvem cruzar os EUA de motocicleta, usando drogas, negando o *american way of life*. “Enfim, trata-se de um gênero que idealiza um certo tipo de fantasia masculina, que busca escapar das vicissitudes da vida doméstica, do casamento e do trabalho” (MÜLLER, 2006, p.3-4).

*Viajo...*, como pertencente ao conjunto de filmes de estrada, apresenta uma singularidade notória. A câmera subjetiva é predominante, assim como a *voz off* da personagem, através da qual imergimos nas impressões e pensamentos do viajante. Vemos o que ele vê e ouvimos o que ele diz, no entanto, não o vemos. Renato não tem corpo ou presença física na *diegese*, mas, apesar disso, torna-se um espaço vivo esteticamente acabado, o que lhe confere uma existência ficcional verossímil. A interpretação do ator Irandhir Santos é, portanto, completamente concentrada no tom, nas pausas e respirações de sua voz.

De forma intrigante, é um filme inteiro baseado nesse corpo ‘ausente’. Sem a imagem de quem fala, apenas imaginamos (e nesse sentido, o longa dialoga com a narrativa literária) a personagem que narra sua própria viagem como uma espécie de diário. É Renato quem conduz toda a narrativa – centrada em sua própria experiência – e quem dá sentido ao encadeamento dos planos, bem como conduz o espectador, partilhando com ele suas impressões. Se por um lado, essa ausência acaba por causar um elevado efeito de estranhamento, capaz de desestabilizar o espectador pouco afeito a ela, devido à centralidade da imagem no cinema, por outro, torna-se uma estratégia narrativa eficaz para ressaltar o aspecto central do deslocamento empreendido pela personagem, que é, sobretudo, afetivo e interior.

A estrada, em diversos planos durante diferentes momentos do dia e da noite, é predominante na paisagem presente em suas margens e na monotonia da viagem. Até mesmo o carro dirigido pelo geólogo não se materializa na *diegese* (pois dele apenas vemos uma parte do painel). A personagem se encontra em movimento constante no cronotopo da estrada, o qual, de acordo com Mikhail Bakhtin, funciona como metáfora do ‘caminho da vida’ e revela com nitidez a unidade das definições espaço-temporais e uma concretude excepcional da *vida corrente*. Mantém uma relação essencial com a personagem e o seu destino, na qual ocorre “a fusão do curso da vida do homem (em seus principais momentos de crise) com o caminho real e espacial, ou seja, com suas peregrinações”<sup>3</sup>.

Durante o trabalho de mapeamento, o geólogo aproveita para “fazer contato com os poucos habitantes” que moram ali, o que será necessário para a desapropriação das terras que vão servir para a travessia do canal, segundo ele. Em vários momentos, então, descreve a ‘gente’ do lugar devido a isso, como na cena do casal seu Nino e dona Perpétua. Em plano médio, no interior de uma casa simples da região, vemos um casal de idosos em frente a uma parede repleta de imagens e quadros de santos. Som do rádio ao fundo. Um lampião pendurado no teto vai de um lado a outro como um pêndulo.

---

<sup>3</sup> Idem, p.242.

José Renato conta que seu Nino e dona Perpétua vão ser os primeiros a serem desapropriados na região. “Eles estão casados há mais de 50 anos. Nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram a noite um longe do outro. Seu Nino saiu pra desligar o rádio e eu pedi pra ele voltar”. Depois que seu Nino retorna, ele completa: “Não quis filmá-los separados”. Em outro momento ainda, ele encontra a família de seu Manoel Constantino sobre a qual diz: “vive em estado de isolamento extremo, mas parecem felizes. Eu duvido dessa felicidade. Nessa viagem só vi solidão na minha frente”.

Nos encontros de Renato com a população local, *Viajo...* demonstra outra característica fundamental do cronotopo da estrada, onde se cruzam os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, classes, religiões, nacionalidades e idades. Na estrada, “as séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas distâncias sociais, que não superadas”<sup>4</sup>.

Além do mais, Bakhtin compreende o cronotopo como uma categoria, a um só tempo, da forma e do conteúdo. Ou seja, tempo e espaço, na medida em que determinam “a unidade artística de uma obra literária no que ela diz com respeito à realidade efetiva”<sup>5</sup>, também determinam a imagem do indivíduo na literatura, ou ainda, a visão de homem de um determinado texto na história (em um determinado cronotopo).

Isso significa afirmar que há uma aferição histórica, social e cultural mais ampla do conceito, a qual nos leva a designar uma diferença fundamental entre *Viajo...* e o clássico *Deus e o Diabo*, no que se refere ao *Outro*, por exemplo. Se no modernismo essa questão estava centrada na alienação/desalienação, no sentido de que era preciso desvelar o escondido, hoje já não parece mais possível uma relação com o outro como existiu no Cinema Novo, “porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não fragmentado, do qual se alienar” (HARVEY, 2010, p.57).

A arte em geral e o cinema em particular - devido ao chamado fim das ideologias, fragmentação do sujeito, centralidade das políticas de identidade - características do tempo presente ou do cronotopo contemporâneo, passaram a assumir uma postura mais parcial e situada em relação ao outro. Em *Viajo...*, as diversas texturas das imagens, envelhecidas, fugidias, estremecidas, com diferentes luzes e cores, que ora passam rápidas pela janela do carro, ora se prolongam em cenas monótonas, conjugadas à narração/confissão em *off* de Renato, impregnam todo o filme – e, portanto, a maneira como o ‘outro’ é apresentado pela narrativa.

---

<sup>4</sup> Idem, p.350.

<sup>5</sup> Idem, p. 349.

Ou seja, Renato vê as pessoas com um olhar de si mesmo, de maneira a não falar *pelo outro*, mas a falar de *si a partir do outro*. No encontro, estimulado por uma necessidade ‘técnica’ entre o geólogo e seu Nino e dona Perpétua, é notável o seu distanciamento - expresso nos próprios termos ‘habitantes’ do lugar, com os quais ele faz ‘contato’. Renato, diante de sua situação amorosa de separação, idealiza o casamento do casal de idosos, a ponto de se negar a filmá-los separados, interferindo e arranjando o plano a seu critério, o que causa a sensação de desconforto no delongar da cena, ou então, quando põe em dúvida a felicidade da família de seu Manoel Constantino, em uma espécie de autorreferencialidade.

Todo o filme apresenta um fator fundamental de definição da narrativa e do cronotopo da estrada que torna ainda mais complexo esse olhar íntimo em relação ao outro: o entrecruzamento das fronteiras entre a ficção e o documentário. Na estética de *Viajo...*, a conexão entre ambos é radicalizada em relação aos filmes que apresentaram esse mesmo diálogo na Retomada, como foi, entre outros, *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002) ou ainda, os mais recentes, *O Céu de Suely* e *Cinema, aspirina e urubus*. Podemos dizer que todos eles se filiam ao que Antonio Candido (2006, p.138) considerou o traço mais característico – e original – do nosso pensamento, uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil que combina imaginação e observação, ciência e arte.

A diferença essencial de *Viajo...* é que o longa incorpora a realidade positiva na própria narrativa. Não são atores interpretando papéis, mas são pessoas que têm uma existência positiva na realidade afílmica. Essas pessoas e as imagens ‘reais’ presentes no filme (*atitude documentarizante*), no entanto, são significadas por Renato e pela *atitude fictivizante*, para usar os termos de Gaudreault e Jost (2009, p.48). É nesse entrelaçado que o filme revela imagens que são verdadeiras poesias, como a cena em que o pai brinca com o filho pequeno e escutamos as risadas do menino ou a bela imagem de um casal que caminham abraçados na beira da estrada de costas para a câmera.

### 3 A FUGA

No momento em que poderíamos designar como o ápice da purgação do sofrimento, Renato resolve se esconder em uma feira. Enquanto diferentes planos mostram pessoas montando as barracas, as luzes se acendendo e os corredores se enchendo de gente - formas geométricas se esboçam sob uma luz dura, juntamente com uma música angustiante – ele desabafa: “Fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e só foi pior, só faço lembrar, sem parar. Esse lugar tá virando um pesadelo. Pela primeira vez tive vontade de largar tudo. Largar a

viagem, meu emprego, meu trabalho de geólogo, minha vida e me perder num labirinto. Um labirinto sem saída”.

A câmera se detém em detalhes da feira: rosas empilhadas, uma caixa de música e uma mulher de perfil. Um plano detalhe de uma flor de espuma sendo aparada por uma tesoura se prolonga. “Não consigo mais trabalhar. Abandonei as rochas tectônicas. Fico olhando só para flores e pessoas. Não aguento mais tentar te esquecer”. As flores que Renato encontrou pelo caminho – as ciperáceas, carquejas – que o fazem lembrar a ex-esposa, que é botânica, tornaram-se de plástico e espuma. Ele não mais suporta ‘aparar’, matutar sobre o relacionamento. É, então, que resolve fugir do que sente, como expressa a sua atitude ao encontrar na estrada uma menina que tinha os mesmos olhos de galega, ele diz: “Fui embora rápido, pra cada vez mais longe. Cansei de sofrimento...”.

As imagens ‘porosas’ (termo utilizado por Jean-Claude Bernardet (2010) em sua análise do filme) e fugidias que expressam o estado de espírito de Renato, traduzindo os sentidos, a aflição, cognição e emoção da personagem, revelam o indivíduo isolado e privatizado, “o homem para si”, como afirmou Bakhtin (2002, p.254). Esse sujeito disperso e fragmentado que se desintegrou, tornando-se ideal e abstrato, é a definição mais exata da personagem. Ao inserir a arte no fluxo da materialidade e das implicações político-econômicas que envolvem os processos culturais na contemporaneidade, Fredric Jameson (1997, p.43) argumenta que “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são [hoje] dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo”.

Nessa circunstância, em que vivemos a radicalização do espaço construído pelas mãos do homem na dominação espacial da globalização e da tecnologia, em que a percepção do tempo social e a subjetividade se reduzem ao presente, Jameson (1997) se utiliza da esquizofrenia e desordem linguística em Lacan para interpretar os mecanismos psicológicos e o comportamento em relação ao ser no mundo contemporâneo. É a partir daí que ele afirma haver uma espécie de ruptura na cadeia significativa para se perceber a historicidade, o que gera um enfraquecimento do sentido de temporalidade tanto nas relações com a história pública como nas formas de temporalidade privada.

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar o seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (JAMESON, 1997, p. 52).

A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que a personagem de José Renato representa esse indivíduo contemporâneo, pois a

[...] redução da experiência a “uma série de presentes puros e não relacionados no tempo” implica também que a “experiência do presente se torna poderosa e arrasadoramente vívida e ‘material’: o mundo surge diante do esquizofrênico com uma intensidade aumentada, trazendo a carga misteriosa e opressiva do afeto, borbulhando de energia alucinatória” (JAMESON, 1984 apud HARVEY, 2010, p.57).

Renato vive de forma aguda o fim do relacionamento à quase exasperação. Essa personagem coincide com grande parte das personagens das narrativas contemporâneas, em que temas modernos que mantinham uma relação com o indivíduo coeso da modernidade (como solidão, perplexidade, alienação ou desespero) “vão cedendo passagem à apatia, à anomia, à indiferença ou impotência absoluta em relação à realidade circundante, que não se pretende mais enfrentar ou transformar” (PELLEGRINI, 2003, p.32). Dessa forma, em um mundo não mais localizável, de subjetividades múltiplas, a realidade objetiva é transformada, pela ficção, em uma manifestação interior e subjetiva. É assim que as paisagens de pobreza, miséria e desigualdade tornam-se enevoadas no longa, como se fossem uma espécie de alucinação de Renato, um devaneio.

O tempo tingido pelo ritmo da viagem, demarcado pela montagem fragmentada e de colagem, e o espaço, configurado no sertão inóspito, abandonado e desértico, envolvem, abarcam e se combinam com as fronteiras da alma de Renato. Dessa forma, o cronotopo da estrada é impregnado, no filme, pelo tempo/espaço subjetivo da personagem. “Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, sempre a mesma coisa. Parece que não sai do lugar”, ele afirma, por exemplo, no começo da viagem. Em outro momento, diz ainda: “Que agonia esse lugar, tudo se arrasta”.

Ou seja, o tempo que se arrasta, a monotonia da paisagem e a repetição tediosa da estrada significam o estado emocional do viajante, que se encontra enclausurado, atado ao relacionado com Galega. Em uma ‘agonia’ que ‘se arrasta’, Renato vive intensamente o presente das suas angústias, na imobilidade do espaço/tempo (repetido, monótono) da viagem, por mais que a personagem se movimente na estrada. Poderíamos dizer, assim, que o cronotopo da estrada em *Viajo...*, portanto, está contaminado pelo cronotopo contemporâneo, no qual predomina a intensidade e a sensação de repetição, apesar da velocidade, acrescida do avanço tecnológico, da quebra de fronteiras decorrente da chamada globalização e do tempo acelerado que lhe é característico.

Em sua fuga, o geólogo acaba por transitar do amor abstrato, do amor por Joana, para o corpo-imagem, na busca por prostitutas que encontra na estrada e nos comentários de teor sexual



que faz. No entanto, nessa ida ao terreno, encontra Paty, uma dançarina que faz programas nas horas vagas, com quem passa o dia e através de quem ressignifica sua percepção puramente carnal e utilitária em relação àquelas mulheres, até então descritas apenas por suas características físicas - *piercing* no umbigo, tatuagem de coração na virilha, peitos pequenos, batom vermelho de *gloss*, por exemplo.

Paty conta a ele que apenas gostaria de ter uma vida lazer para ela e sua filha. “Mas o que é uma vida lazer?”, ele pergunta. “Uma vida lazer é assim: eu na minha casa, eu e minha filha. Um companheiro que estiver ao meu lado para esquecer esses momentos todos, porque não dá certo...”, responde. Ele ainda questiona: “E tu, queria um amor?”. Ela diz: “E como eu queria...”. Fala que sonha com um companheiro ‘reservado’ só para ela, acha romântico, e completa: “Mas o que importa é que nós devemos dar valor e dar lazer a quem dá a gente”. Após essa cena, seguem-se imagens de diversos elementos de um circo, a fachada, pipoca, palhaços, malabaristas. Toca uma música melancólica. José Renato sussurra várias vezes: “Eu quero uma vida-lazer, eu quero é ter uma vida-lazer...”.

*Viajo...* parece acentuar a chamada falência da lei do pai, apontada por Lucia Nagib (2006) como um traço marcante da Retomada. Nagib (2006, p.83-89) ressalta, por exemplo, o que ela chama de “crepúsculo do macho” em sua análise de *Latitude zero* (Toni Venturini, 2000), filme que se passa no sertão, onde a aridez do lugar reitera a rigidez da opressão do pai. Renato é o homem aprisionado no ressentimento após ter levado um ‘pé na bunda’ e parece representar a própria figura do pai da Retomada que agora empreende uma viagem a fim de depurar a sua ruína. Apesar de ele ter a possibilidade de se movimentar através do automóvel e uma condição material estável, o desmoronamento do casamento e o seu consequente colapso emocional, indicam a sua incapacidade e o seu limite, se o compararmos a outra personagem do sertão contemporâneo do cinema nacional, Suely, d’*O Céu de Suely*, que não possui as condições materiais para se locomover e, ainda assim, “inventa” uma saída – rifar a si mesma – para se movimentar e buscar um novo começo.

Em sua fuga de Galega e na busca por inúmeras mulheres, que percebe apenas como um corpo-mercadoria, está impresso esse limite. Paty é a única personagem com quem ele conversa, explicitamente, durante todo o filme. Ela se torna fundamental na narrativa, pois confere inteireza (corpo e subjetividade) a ela e às demais mulheres, definindo uma expectativa real e concreta de felicidade: uma vida-lazer. É através dela que Renato passa a definir um objetivo de vida também palpável. As cenas do circo – e do espetáculo – fazem, assim, alusão a um lazer racionalizado, tão presente na mercadoria-imagem característica do cronotopo contemporâneo, distante da simplicidade que é ter uma vida-lazer.

#### 4 O MERGULHO

A viagem continua e ao passar por um acampamento de beira de estrada, Renato afirma que nada é eterno: “Nenhum acampamento de beira de estrada, nem as falhas geológicas, nem o amor é eterno. Até o amor se acaba...”. Essa superação se confirma na cena em que Severino Grilo, sapateiro há 35 anos, canta a música de Noel Rosa, *O último desejo* - para a câmera, em um plano americano - que José Renato continua na estrada, recitando a letra: “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, sem violão (...)”. Se durante todo o filme apenas ouvimos, como ele, as músicas do rádio do carro, agora em um esforço, ele não canta, mas declama o restante da letra. Um claro empenho de verbalização do fim do romance, o homem ressentido esboça uma atitude nova e de sensibilidade.

Ao final da viagem, após ruminar e deglutir o fim do relacionamento, a personagem se percebe inteiro. “Eu sinto que sobrevivi a um terremoto, seis semanas longe de casa são como seis gotas de um calmante poderoso”. O fim da estrada antecipa a sua chegada ao Rio das Almas (lugar que será o começo do canal), na última sequência do filme.

Nela, a câmera na mão no começo de uma escadaria leva o espectador ao ponto mais alto de observação da paisagem do rio, enquanto ele: “A gente pensa que é um super-homem 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: pra me mover, voltar a caminhar. Voltar a comer o sanduíche de filé. Voltar a andar de moto. Voltar a ver o Fortaleza ganhar. Voltar a ir à praia no domingo. Voltar a viver”.

A câmera se aproxima do monumento branco em formato triangular que fica no final da escadaria, no qual está escrito: “Homenagem do povo do século XIX ao povo do século XX”. Continua: “A minha vontade agora é mergulhar para 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”. Corte seco e surge o mar batendo nas pedras dos rochedos do México. Só após o primeiro salto e mergulho em som ambiente, começa a tocar uma música instrumental mexicana que consolida o vigor da cena, ao mesmo tempo em que alude a um

verdadeiro ‘anúncio de batalha’. Seguem diversos saltos dos mergulhadores de Acapulco que encerram o filme.

Nessa sequência, Renato ganha corpo através dos mergulhadores, como expressão de sua vontade de transformar a si mesmo, após um caminho difícil e doloroso. Após um longo sertão de aridez sentimental, o mar é o desafio, o salto para vida, um voltar a viver corajoso. A imagem do mar, como ressalta Lucia Nagib (2006, p.27), é uma presença acentuada no cinema nacional. Para ela, houve um percurso de ascensão e queda da utopia marítima na Retomada. O otimismo presente no mar realizado – no sentido de utopia cumprida e já alcançada - de *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry), *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paulo Caldas), *Crede-Mi* (Bia Lessa; Dany Roland), lançados entre 1996 e 1997, arrefece juntamente com o neoliberalismo, como revelam os filmes de cunho realista, ligados à favela, a exemplo de *Cidade de Deus*, nos quais a utopia do mar torna-se novamente distante.

Ainda de acordo com Nagib (2006, p.57), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) é um ícone desse distanciamento da utopia marítima. Ao contrário do esforço presente na sequência final de *Deus e o diabo...* - na qual ao final da corrida de Manoel, uma massa do mar toma conta da tela por obra da montagem, representando a revolução e o cumprimento da profecia de que o sertão se tornaria mar - em *Abril despedaçado*, o mar tem um horizonte limitador em linha reta, luz fria, e surge no enredo inexplicavelmente após a personagem Tonho caminhar até a praia, revelando-se como uma expressão nostálgica e individual.

Em *Viajo...*, novamente, o mar ocupa a tela no encerramento do filme. No entanto, as ondas quebram agressivamente nas rochas, diferente tanto da linha do horizonte e das ondas que morrem na praia de *Abril despedaçado*, como da massa viva que inunda a tela em *Deus e o diabo*. O mergulho, o mar e os clavadores se tornam a imagem da reestruturação da personagem de José Renato. Não se trata de vislumbrar o mar, observá-lo, mas sim desafiá-lo. Essa sequência última de *Viajo...* parece se distanciar da nostalgia e do ressentimento presente durante toda a narrativa, no estado de dormência da personagem, de modo que o final surpreendente, o qual talvez não seja capaz de superar a melancolia da viagem diante do espectador, sugere e insinua – através da música vigorosa e dos saltos impressionantes dos mergulhadores - um ‘voltar a viver’ do sujeito individualista, sem corpo e enclausurado em si mesmo.

Considerando a trajetória do sertão no cinema nacional, desde o momento em que se tornou símbolo, uma verdadeira metáfora da nação nos anos 1960, até o seu reavivamento em meados da década de 1990, percebe-se a sua ligação fundamental com a própria trajetória da *intelligentsia* brasileira. Houve um reposicionamento do intelectual/artista – que passou a fazer parte de uma Indústria Cultural consolidada - no decorrer das transformações históricas, econômicas e

políticas pelas quais passou nossa sociedade nesse período. Em uma chave alegórica, pode-se dizer que o filme de Aïnouz e Marcelo Gomes fala justamente de uma parcela da atual *intelligentsia* brasileira.

Ainda que tenha prevalecido a lógica do dinheiro e a padronização capitalista na produção cultural, o sertão sempre volta a rodear, como disse a personagem de Riobaldo, em *Grande sertão*. O intelectual que se tornou, em sua maioria, burocratizado e individualista (RIDENTI, 2001, p.17), agora, na figura de Renato, volta ao sertão miserável, revelando todo o seu estranhamento em relação ao lugar. Em uma perspectiva alegórica, podemos afirmar que o fim do romance amoroso se revela uma depuração das expectativas frustradas e das ilusões de parte da *intelligentsia* brasileira que se, por um lado, distanciou-se do sertão real, ao menos não está – como Renato - na repartição, completamente presa aos interesses pessoais.

O motivo da viagem de Renato, sem dúvida, é uma referência ao projeto de transposição do Rio São Francisco, levado a cabo pelo governo Lula e que estava em andamento na ocasião do lançamento do filme. O sertão que viraria mar ganhará um canal alimentado pelas águas que serão desviadas de um rio, isso se este último não secar até lá, como ressalta José Renato – algo distante da utopia cinemanovista. Não deixa de ser premonitório, aos olhos de hoje, o mar desafiador e a música eloquente da sequência final de *Viajo...* se considerarmos as intensas transformações políticas e sociais pelas quais passou o país nos quase sete anos após o lançamento do filme – dos ciclos de protestos de massa iniciados em 2013 ao impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2017, pouco antes da inauguração da obra de transposição.

Podemos dizer que o amor ruminado por galega é também a ruminação da temporalidade esquizóide do cronotopo contemporâneo. Esse amor que não passa traz à mesma sensação de um presente que permanece. É no sertão que historicamente menciona os conflitos e desigualdades do país onde se dá o ‘acerto de contas’. E é no mar de Acapulco, no mergulho dos clavadores mexicanos, em um tempo/espço imaginado por Renato, que se projeta uma temporalidade diferente. O tempo se acelera nos saltos, assim como se desindividualiza. Os mergulhos ensejam um tempo de *Vir-a-ser* que se distingue radicalmente do *Ser* enfocado durante toda a viagem, fazendo alusão a uma historicidade necessária.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sertão, com toda certeza, tornou-se um espaço (real e simbólico) prolífico para a ficção brasileira. Um tema que enseja travessias, entre a literatura e o cinema, entre o “eu” e o “outro”, entre o universal e o particular. E que, além do mais, sugere a árdua jornada em busca de nossa

definição, da identidade nacional. Como travessia, a representação do universo sertanejo se transformou ao longo das mudanças históricas, sociais, culturais e econômicas pelas quais passou o país.

*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, ao confundir as fronteiras do sertão real com as fronteiras subjetivas da personagem de Renato, é uma prova disso. Expressa em sua forma narrativa as marcas do tempo e do espaço contemporâneos, cuja visão de homem mais fragmentária e dispersa se distancia da visão de homem na modernidade. Procurou-se, aqui, além de enfatizar esse aspecto através de uma análise do filme, também sugerir uma leitura possível – em uma chave alegórica – do significado da viagem da personagem, em vista da trajetória da *intelligentsia* brasileira.

Nesse sentido, é como se *Viajo...* dissesse que é necessário retornar ao sertão, ao que ele representa e significa, para se reencantar, depurar os sentidos e superar as ilusões. Só que ao final desse trajeto repleto de amor e ódio, é também preciso escapar à complacência em relação à ‘queda eterna’ ou ao sonho. É necessário o *despertar* da *ação*, no tempo de um mergulho desafiador.

## 6 REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In:\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance**. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002, p. 211-362.

BERNARDET, Jean-Claude. Blog do Jean-Claude. **UOL**, 10 de maio de 2010. Disponível em: <<http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 14 de maio. 2017.

BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Revista Brasileira de estudos de cinema e audiovisual (Rebeca)**, ano 1, número 1, 2012, p. 72- 98, jan./jun. 2012. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca\\_1\\_3.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_3.pdf)>. Acessado em: 14 de maio. 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira** - Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural**. 20 ed. Edições Loyola, 2010.

JAMESON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio. In:\_\_\_\_. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

MÜLLER, Adalberto. Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e urubus. **Revista LOGOS 24**: cinema, imagens e imaginário. Ano 13, p. 1-7, 1º semestre 2006. Disponível em: <[http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/2\\_adalberto.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/2_adalberto.pdf)>. Acesso em: 14 de maio. 2017.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: AGUIAR, Flávio. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e romantismo revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**, vol.15, n.2, 2001, p. 13-19, abr. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200003)>. Acessado em: 14 de jun. 2017.

TELES, Gilberto Mendonça. O Lu(g)ar dos sertões. In: Fernandes, Rinaldo de (org). **O Clarim e a oração**: cem anos de *Os Sertões*. São Paulo: Geração editorial, 2002.

VIANA, Irma. A escrita da nação no grande sertão de Guimarães Rosa. **Baleia na Rede** – Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura da Unesp. São Paulo, vol.1, n.6, p.236-259, dez. 2009.

**Title**

From the road to the dive: the contemporary sertão of *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

**Abstract**

This work proposes an analysis of the film *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz; Marcelo Gomes, 2010), which takes place in sertão, a theme historically inherited from literature and also became central to Brazilian cinema. The goal is to map how the forms of time and space are assimilated into the movie. For this, it is based on the concept of cronotopo, created by Mikhail Bakhtin. The analysis proposes that the film by Marcelo Gomes and Karim Aïnouz updates the theme 'sertão' and demonstrates relevant aspects of the vision of man in the contemporaneity.

**Keywords**

Sertão; chronotope; time; space.

---

Recebido em: 11/07/2017.

Aceito em: 30/08/2017.