



Reflexões sobre os realismos geográfico e social em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, “Deserto feliz” e “Árido movie”¹

Maria Helena Costa^{II}

RESUMO – Esse trabalho é resultado de uma reflexão sobre a construção do espaço geográfico a partir da análise da representação fílmica do percurso pela região Nordeste do Brasil dos protagonistas nos filmes “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009), “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) e “Árido movie” (Lirio Ferreira, 2006). Central para a reflexão são as noções de “espaço fílmico” e “realismo social” que, nos casos, tomam forma e exercem um papel fundamental no contexto da construção imagética e narrativa do espaço geográfico fílmico, construindo o imaginário coletivo relacionado a ambos espaços, o real e o representacional.

Palavras-chave: Cinema. Geografia fílmica. Espaço. Realismo social.

^I Esse trabalho foi apresentado na Avanca/Cinema Conferência Internacional em 24 de julho 2015, e em versão modificada, publicado nos Anais do evento.

^{II} Pós-doutorado em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doutorado e Mestrado em Estudos de Mídia pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação e Coordenadora do Curso de Especialização em Cinema (UFRN).

**Discussions about social and geographic realisms in
“Viajo porque preciso, volto porque te amo”, “Deserto
feliz” and “Árido movie”¹**

Maria Helena Costa^{II}

ABSTRACT – *This work results from the thinking about the construction of geographic space within the context of the film protagonists’ course through the Northeast of Brazil in “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009), “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) and “Árido movie” (Lirio Ferreira, 2006). Central to this paper is the notion of “film space” and “social realism” which take form and assume a key role within the context of the imagectic and narrative construction’s of both filmic space and the collective imagination related to both spaces: the real and the representational.*

Keywords: Cinema. Film geography. Space. Social realism.

^I This work was presented at Avanca/International Cinema Conference on July 24, 2015, and its modified version was published in the event’s proceedings.

^{II} Postdoc in Cinema at the International Film Institute - University of California, Los Angeles (UCLA) - USA; Doctorate and Master’s degree in Media Studies from the University of Sussex - England; Graduated in Architecture and Urban Planning from the Federal University of Pernambuco State – UFPE, Brazil. Productivity in Research Grant CNPq; Professor at the Art Department of Federal University of Rio Grande do Norte State (UFRN), Brazil; Coordinator of the Research Group Languages Scene: Image, Culture and Representation and Coordinator of the Specialization Course in Cinema (UFRN).

Espaços filmicos e geográficos

Filmes têm proporcionado uma forma direta e objetiva de percepção do espaço geográfico. Sendo assim, pode-se relacionar o cinema ao contexto geográfico, considerando-o como um aparato que constrói geografias e espacialidades.

A partir do momento em que os geógrafos culturais redirecionaram a investigação sobre conceitos da geografia como a paisagem, o território, o lugar e o espaço, abordando-os em seu caráter cultural e simbólico (COSGROVE, 1998), filme, passou a constituir um válido objeto de análise e acabou por possibilitar o surgimento de novas tipologias geográficas. Por sua vez o aparato cinematográfico, por meio da produção de imagens, passou a ser considerado como produtor de espacialidades e visibilidades alternativas relacionadas aos espaços geográficos. Como destaca Gruszynsky (2013) em referência ao que Catalã Domenech (2011) expõe sobre a visualidade:

A autonomia das imagens, ao possibilitar diferentes modos e graus de experiência estética e informativa, nos coloca diante de uma dinâmica de vivência da visualidade que compreende: (a) o visual, enquanto visão natural; (b) o visível, como visão cultural; (c) o visualizável, que corresponde à visão vinculada à técnica. (GRUSZYNSKI, 2013, p.54-55).

A relação do cinema com a geografia está pautada nessa “vivência da visualidade” referida acima. O “visual” do espaço geográfico se constitui e dá a ver, em primeira instância, pela “visão natural” – como vemos por meio dos nossos olhos o espaço; esta visão do espaço geográfico se dá ao “visível” por meio de uma concepção e entendimento do espaço que é formado culturalmente; é esta “visão cultural” que pode estar repleta de subjetividades e que molda a forma como tornamos o espaço geográfico “visualizável”, isto é, construído a partir do uso de técnicas de produção/formatação de imagens de si.

O que denominamos de “geografia fílmica”, portanto, é aquela resultado da impressão da “visão cultural”, a partir do visível, no espaço geográfico produzido pelo aparato cinematográfico. Esse processo oferece “quadros emoldurados” de experiência da realidade sensível do visível que, em última instância, permite que ponderemos acerca da materialidade e da subjetividade dessas imagens geográficas fílmicas.

Devemos pensar o espaço geográfico no contexto do visualizável por meio da noção de dispositivo, não como suporte imagético, mas como matriz que propõe e impõe determinado formato ao espaço (texto) geográfico e se institucionaliza a partir de um olhar cúmplice do espectador; isto é, aquele que sustenta o espaço geográfico visualizável, por meio de um processo de reconhecimento do espaço geográfico imageticamente reconstruído e projetado na tela a sua frente.

Nesse contexto, não seria então necessário mencionar o realismo social? Aquele que sustentou, como explica Kilpp (2013), pontos de vista na arte pictórica que são facilmente reconhecíveis. Kilpp aqui se refere à noção de que o visualizável, no caso na representação pictórica, se baseia no entendimento do realismo social diferenciado a partir do ponto de vista individual do artista: “Gustave Courbet foi chamado de realista por pintar o homem comum sem melhorá-lo, enquanto Caravaggio o foi porque pintou São Mateus com os pés sujos.”(p.112), ressalta Kilpp. É esse mesmo realismo social que passou a denominar e a interessar no contexto dos modos como alguns cineastas contemporâneos, se preocupam com

[...] a descrição realista da miséria ou da pobreza com o intuito de despertar a consciência dos homens, de provocar indignação ou piedade, de sugerir a necessidade de se promover uma espécie de justiça social em prol dos marginalizados. (KILPP, 2013, p.112)

Os três filmes discutidos nesse artigo concebem o realismo social por meio de “dar a ver o visual” associado às geografias de espaços específicos ao mesmo tempo em que torna visualizável a problemática das espacialidades fílmicas construídas a partir de uma visão cultural.

A diversidade de espaços geográficos (os espaços urbanos, as favelas, o sertão, o deserto, as praias, etc.) que são organizados em uma geografia fílmica terminam lançando os conceitos de espaço, ou espacialidade, ao *foreground* das discussões. A forte impressão de realismo concedida pelo cinema ao visual do espaço geográfico, se constitui em uma alternativa de visualização e interpretação do mundo. Por isso mesmo é que Gomes (2008) afirma que as representações imagéticas “não espelham o mundo, elas o criam” (p.193). Portanto, é também no espaço fílmico que novas vivências, articulações e entendimentos se constituem culturalmente, que se projetam e

constroem novos mundos e visualidades. Dessa dinâmica advêm novas espacialidades que regulam diferentes formas de interação, convivência, produção, etc., dos indivíduos, situações e fenômenos que se dão no espaço geográfico (real e fílmico).

O espaço fílmico potencializa e estrutura geograficamente os espaços e a experiência do percurso nesses espaços. O filme, e a experiência que ele concede ao espectador, tanto influencia, quanto remete a sensações e sentimentos relacionados a uma geografia da experiência cotidiana relacionada a determinado espaço. O espaço geográfico, em sua diversidade, comporta uma infinidade de imagens e discursos que, inspirados em sua forma e constituição, acabam por atribuir ao espaço nova forma, característica e identidade amparadas pelo realismo social. Esse processo está intimamente relacionado ao imaginário, onde a atribuição de diferentes significados às imagens semelhantes e divergentes é constante. Uma nova geografia, portanto, nasce enquanto forma, texto e discurso.

É nessa perspectiva, portanto, que os filmes “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo” (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009), “Deserto Feliz” (Paulo Caldas, 2007) e “Árido Movie” (Lirio Ferreira, 2006) são discutidos.

Espaço e realismo social em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, “Deserto feliz” e “Árido movie”

“Viajo porque preciso, volto porque te amo” tem como protagonista José Renato (Jurandhir Santos), um geólogo que sai de Fortaleza e viaja pelo sertão cearense com a incumbência de analisar a viabilidade de construção de um canal que resultará da transposição das águas de um rio. Durante o seu percurso o geólogo reflete sobre sua vida amorosa e a recente separação da sua esposa como também tece relações entre as suas vivências e a das pessoas que encontra pelos locais por onde passa.

O filme inicia com a imagem da estrada (Figura 1), primeiramente de dia e depois à noite, sendo mostrada sob o ponto de vista de quem está dirigindo ou dentro de um veículo em movimento. Ouvimos pela primeira vez a voz/narração do protagonista, nesse momento descrevendo a lista de materiais necessários ao seu trabalho de pesquisa geológica.



FIGURA 1 – Fotograma do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.

Ao longo de toda a viagem, somos conduzidos pelos pensamentos (voz em *off*) de José Renato que comenta constantemente sobre a ex-mulher, as anotações que faz sobre os locais por onde passa (“BR 452 km 45”) a paisagem e a geologia dos locais (medidas do solo, definição da paisagem: semiárido), si mesmo e seus sentimentos (“Eta vontade de voltar!”, “Galega, Joana”, “amor da minha vida”), as pessoas que vai conhecendo pelos vilarejos e cidades por onde passa (“Sr. Manoel Constantino”, “Larissa”, “Michele”, “Shirley”, “Jéssica”, “Pati”; “Juazeiro”, “Piranhas”, “Rio das Almas”).

A “câmera subjetiva” permitiu a exposição de um mundo no qual é evidente o olhar do espectador (confundindo-o com o do protagonista do filme). Institui também uma verdadeira “geoestratégia do olhar” (AMÂNCIO, 2000) propiciada em primeira instância pela câmera, que ao instituir e estabelecer o que ver a partir de que ponto de vista, legitima o que é visualizado, corroborando com a conclusão de Amâncio (2000) segundo a qual “não existe paisagem sem observador” (p.47).

Mesmo não aparecendo fisicamente em cena, a presença do protagonista é marcada por sua narração em *off*, que em alguns momentos toma a forma de pensamento e em outros é justificada pela diegese nos momentos de diálogo com outros personagens. Assim, o filme se constrói como revelador privilegiado da, e por meio da, construção/visualização de espacialidades que se articulam geograficamente a partir do visual da

paisagem do sertão nordestino. Paisagem esta que ratifica o visual cultural associado ao imaginário coletivo desta área geográfica específica (Figuras 2/3).



FIGURAS 2 (esq.) e 3 (dir.) – Fotogramas do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.

A fragmentação do olhar e da paisagem numa profusão de recortes de espaços e tempos abre a possibilidade para uma "geografia imaginária" (AMÂNCIO, 2000) que permite a inserção de um plano filmado em um contexto tempo-espaial-documental em outro contexto discursivo completamente distinto. Ademais, os comentários/pensamentos do protagonista nos “guiam” enquanto espectadores ao sentido geográfico das palavras, que, associadas às imagens (Figura 4), constróem uma geografia fílmica. Por exemplo:

“A paisagem não muda”, parece que não sai do lugar”; “aqui nunca chove, só vem mormaço de matar”; “de repente as coisas mudam de lugar”; “Garganta do Rio das Almas, profundidade 15m, largura 20m a 30m; “Piranhas, a 1ª cidade a ser coberta pelas águas do canal”; “cidade abandonada” [...]

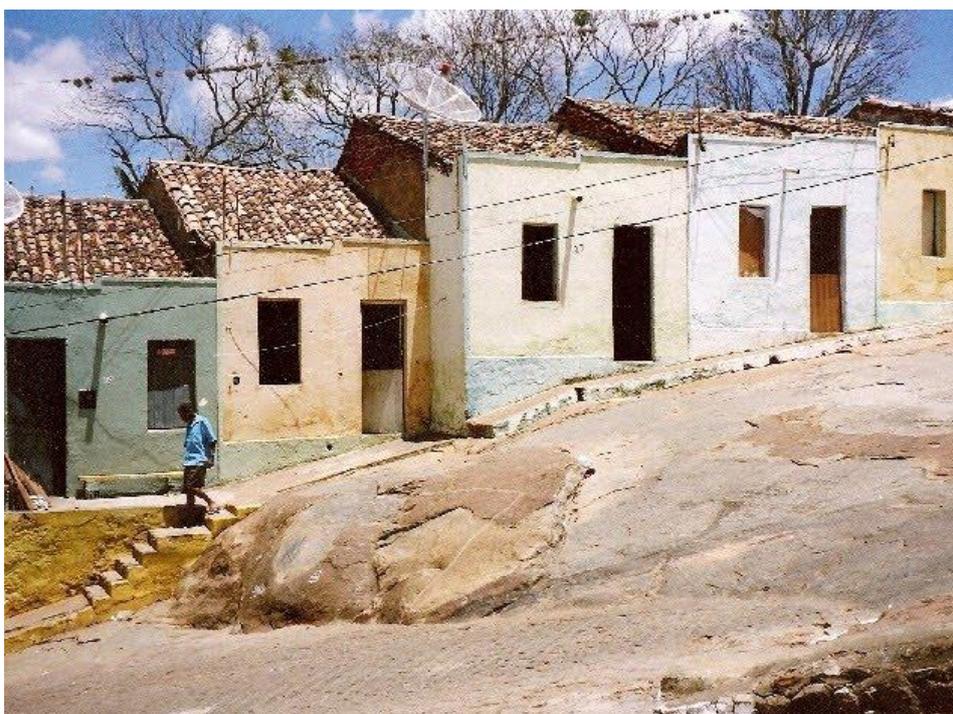


FIGURA 4 – Fotograma do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.

Apesar de os personagens e a história do filme serem fictícios, as imagens, algumas tendo sido captadas com o intuito para um documentário, não são ficcionalizadas e, portanto, mantêm uma constante relação com o dito cinema documental e com as bases do realismo social. Exemplo é o caso da cena da entrevista com Patrícia (Pati), dançarina e prostituta de uma das cidades interioranas pela qual o protagonista passa. Mesmo que o depoimento de Pati evidencie a coexistência de elementos da ficção e do documentário presentes na narrativa, ratificando a individualidade da personagem enquanto sujeito único e real, é através das imagens do espaço, da paisagem do sertão nordestino, que as relações e interações humanas acontecem e evidenciam a questão da “espacialidade” contextualizada pelo realismo social a que me referi anteriormente.

“Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) conta a história da trajetória de Jéssica (Nash Laila), uma jovem de 15 anos que vive em Deserto Feliz, uma cidade do sertão pernambucano. Após ser violentada pelo padrasto, e se prostituir no posto de gasolina local, é levada por um caminhoneiro para a capital do Estado, a cidade de Recife, onde passa a trabalhar como prostituta no contexto do turismo sexual – servindo os “clientes” estrangeiros.

A esperança de Jéssica é conhecer um estrangeiro e sair do país em busca de uma vida melhor, mais digna. Em suas próprias palavras: “Casar com um branquelo, ter vida de madame. Não quero morrer como brasileira não”. Uma das 3 prostitutas amigas de Jessica (Nash Laila) fala: “Quem já viu puta sonhar”. O plano inicial de “Deserto feliz”, aparece em vários momentos do filme sem nenhuma alteração. É a partir deste plano que a marcação de tempo e espaço fílmicos, em torno da qual toda a narrativa se organiza. Como descreve Cleber Eduardo (2007):

Plano simples, com a luz retirada, câmera enquadrando o rosto de uma adolescente de olhar perdido, Jessica (Nash Lila), a mirar para além dali, no tempo e no espaço. Ao fundo, vemos um rapaz, dorso nu, deitado na cama. Jessica está sentada na ponta. Ela é menina ainda, como se vê, e prostituta já, como logo somos informados. Ele, cliente alemão. (Acesso em: 23/04/14)

Cenas aparentemente desconexas mas com algo em comum – ambiente e cenário. Este filme quase não tem diálogo; as falas dos personagens são mínimas. A *mise-en-scène* trabalha com as imagens da ambiência da cidade

interiorana do nordeste brasileiro em contraste com as da capital do estado de Pernambuco, Recife e ainda com a diferenciação não apenas geográfica mas climática postas pelas imagens da cidade Alemã para onde Jéssica acaba indo em companhia do seu alemão.

O Sertão, o Agreste, como destaca Cunha Filho (2010) são para “brutos sem regras que se contentavam com paisagens inválidas porque vagas demais, planas demais, secas demais”(p.47). O lugar para incultos com suas peles rachada pelo sol, insistindo em sobreviver da plantação e criação de vacas sem água e sem pasto.

A personagem Dona, protagonizada pela atriz Zezé Mota, é uma cafetina que mora no Edifício Holiday no bairro de Boa Viagem em Recife e agencia as garotas que vêm do interior do estado na prática da prostituição. É através de Dona que Jessica, uma vez em Recife, encontra o alemão Christopher (David Rosembauer). Várias cenas em sequência apresentam Jéssica e o alemão no quarto, transando; então há um corte para uma cena deles em um bar à noite em Recife, e em seguida os dois juntos em um apartamento de luxo no estrangeiro (Alemanha). O filme trabalha com o deslocamento de cenas de forma a camuflar qualquer noção temporal. Isto é, não se tem a mínima noção quanto tempo passou de uma cena para outra, ou até mesmo de um movimento (viagem) de um país para outro. Sertão – Recife – Alemanha. O filme começa e termina na mesma cena no quarto com Jessica e o alemão. – a noção temporal é imprecisa (*flashback*).

Em “Árido movie”, o apresentador do tempo de um canal de televisão viaja para sua cidade natal, Vale da Rocha, uma cidade devastada pela seca na região nordeste do Brasil, e, durante o seu percurso sob a justificativa de ir ao enterro do pai, é forçado a encarar os elementos geográficos e suas memórias. “Árido Movie” instala a câmera nos ambientes do sertão, constrói um cenário-mosaico de tipos da região e coloca-os em contato com as figuras urbanas, de alguma forma tematizando o próprio olhar de fora do sertão de Lírio Ferreira. O cineasta desde o início, adota o paralelismo entre o fio-narrativo concentrado em um sertanejo urbanizado e um outro dividido por membros de sua família no sertão pernambucano.

A opção pela abrangência de núcleos faz do filme um constante “enquanto isso...”, sem se concentrar nos momentos necessitados de mais

retenção do espaço e das situações. A impressão é que sempre se está virando a página, numa narrativa de paralelismos e simultaneidade, que vive a tirar a câmera dos espaços, sem realmente tocá-los e absorvê-los.

As questões sérias como a exploração política da falta de água, a vingança à morte do pai do sertanejo urbanizado, o sentimento de estrangeiro do personagem em seu retorno à raiz, são o mote da narrativa. Para salientar a seriedade da questão-água, aciona-se signos berrantes (além de repetitivos), de modo a não esquecermos o tema relevante. Assim temos o homem do tempo, a documentarista e o guru da água, exploradores da seca, torneiras sem uma gota, imagens do mar, do rio e um título que não deixa dúvida: o árido da região e da configuração política, o *movie* da integração entre sertão e cidade - no caso, integração promovida pelo filme. (EDUARDO, 2005).

A título de conclusão faz-se necessário destacar que o espaço fílmico potencializa e estrutura geograficamente os espaços e a experiência do percurso nesses espaços. Os filmes comentados nesse artigo, e a experiência que eles concedem ao espectador, tanto influenciam, quanto remetem a sensações e sentimentos relacionados a uma geografia da experiência cotidiana relacionada a espaços específicos e, claro, identificáveis em suas particularidades. Mesmo considerando suas particularidades no que diz respeito ao espaço geográfico representado, há semelhanças visuais, estéticas e espaciais postas pelos três filmes, que ainda pode comportar e/ou dar margens para uma infinidade de imagens e discursos que acabarão por atribuir aos mesmos espaços novos formatos, características, e identidades; estas sempre amparadas pelo realismo social

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, T. **O Brasil dos gringos**: imagens no cinema. Niterói: Intertexto, 2000.

AZEVEDO, A. F. Geografia e cinema. In: SARMENTO, J.; AZEVEDO, A.F.; PIMENTA, J.R. (Orgs.). **Ensaio de geografia cultural** (pp.59-79). Porto, Portugal: Livraria Editora Figueirinhas, 2006.

BRUNO, G. **Atlas of emotion**: journeys in art, architecture and film. New York: Verso, 2002.

EDUARDO, C. Disponível em:
<<http://www.revistacinetica.com.br/desertofeliz.htm>>. 2007. Acesso em: 23/04/14.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FRANCASTEL, P. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.

GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

GOMES, P. C. da C. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações (pp.187-210). In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. (Orgs.). **Espaço e cultura**: pluralidade temática. Rio de Janeiro. EDUERJ, 2008.

GRUSZYNSKI, A. Instantes do cinema em fluxo: tramas de imagens em celulose e bits (pp.47-59). In: GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

KILPP, S. Cinema e reality shows: apontamentos sobre um fantasma (pp.109-125). In: GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SILVA, J. G. B. R. Tensões e transformações tecnológicas. A Genesis industrial do cinema revisitada (pp.27-45). In: GERBASE, C. **Cinema em Choque**: Diálogos e Rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

Recebido em: 07.08.2015

Aceito em: 09.10.2015