

A PAISAGEM POTENCIALIZANDO A ATMOSFERA FÍLMICA EM VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO

THE LANDSCAPE ENHANCING THE FILMIC ATMOSPHERE IN VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO

India Mara Martins*

RESUMO:

O objetivo deste artigo é refletir sobre a representação da paisagem no cinema contemporâneo brasileiro e sua capacidade de potencializar determinadas atmosferas. São filmes de ficção e não ficção que têm apostado na representação de paisagens muito diversas, do sertão nordestino às grandes cidades. Neste trabalho, retomamos os principais estudos sobre a representação do espaço no cinema e algumas noções sobre paisagem e atmosfera fílmica, que serão os aspectos analisados em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem, espaço cinematográfico, atmosfera

ABSTRACT:

The purpose of this article is to reflect on the representation of landscape in Brazilian contemporary cinema and its capacity to potentiate certain atmospheres. Brazilian contemporary cinema, fiction and non-fiction, has been betting on the representation of very diverse landscapes, from the northeastern backlands to the big cities. In this article we return to the main studies on the representation of space in cinema, some notions about landscape and filmic atmosphere, which will be the aspects analyzed in *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), by Karim Aïnouz and Marcelo Gomes.

KEYWORDS: Landscape, cinematographic space, atmosphere

INTRODUÇÃO

A paisagem é um dos aspectos fundamentais na criação de certos tipos de atmosfera fílmica, particularmente na atmosfera dramática, que emana da diegese. Partimos dessa afirmação originada após o desenvolvimento da pesquisa *A criação de atmosferas*

* Professora do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE/UFF). indiamartins@gmail.com

no audiovisual contemporâneo¹ e a experiência espectral com alguns filmes brasileiros, dos anos 2000, para refletir sobre a representação da paisagem no cinema contemporâneo brasileiro. Para estruturar este artigo revisitamos alguns conceitos sobre a paisagem, o espaço cinematográfico e a atmosfera fílmica, concluindo com a análise da atmosfera potencializada pela paisagem em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.

Viajo porque preciso, volto porque te amo foi gravado há mais de 10 anos; a princípio, o projeto era fazer um documentário no sertão nordestino. Os dois diretores tinham uma experiência anterior no semiárido em *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2004) e *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), mas queriam conhecer o sertão profundo e fazer um filme mais sensorial.

Estabelecer o espaço como ponto de partida para fazer um filme não é novidade no cinema brasileiro, e o uso de locações é provavelmente uma das características produtivas mais recorrentes na filmografia nacional. O cinema brasileiro a partir dos anos 1960 é associado a uma representação do espaço de tendência realista, com o uso recorrente de locações, o que pode ser observado nos filmes do Cinema Novo - que ganharam destaque internacional -, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e em muitos filmes do chamado Cinema da Retomada², como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Na produção cinematográfica brasileira contemporânea, o espaço novamente se torna, de vários modos, protagonista e relevante, seja na construção narrativa, em filmes que adotam enquadramentos e posicionamentos de câmera para gerar significados e revelar questões políticas e estéticas, como *Que horas ela volta* (2015), de Anna Muylaert, ou numa poética do espaço, como em *A história da eternidade* (2015), de Camilo Cavalcante.

Estilisticamente diferentes, o que esses filmes têm em comum é a representação da paisagem para além do seu aspecto físico e geográfico. Podemos falar aqui em um espaço simbólico que ultrapassa a materialidade, mas vamos adotar a noção de atmosfera. Ludwig Binswanger (1881-1966) considera a atmosfera como um espaço que põe em causa a relação do homem com o mundo. “A atmosfera é por natureza subjetiva, porque nasce a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no seu espaço” (BINSWANGER apud GIL, 2005, p.17). O psiquiatra suíço, na conferência “Le problème de l’espace en psychopathologie”, de 1932, que é situada no interior de um itinerário que cruza e conjuga sua prática médica, faz análises concretas e depuração filosófica dos problemas da psicopatologia, propondo cinco tipos de espaço: 1) espaço do mundo

natural, que ele define como espaço orientado, espaço geométrico e espaço físico; 2) espaço *thymique* ou atmosférico, que tem qualidades próprias ligadas à percepção afetiva; 3) espaço estético, que é o espaço da representação, através da perspectiva, da arquitetura e da própria música; 4) espaço técnico, assim como o espaço da arquitetura, que se edifica sobre o espaço objetivo da mecânica; 5) espaço histórico, que depende do momento da temporalização para ser descrito.

Desses cinco tipos, ele se aprofunda em dois: o espaço orientado e o espaço *thymique*. Os demais tipos de espaço são relacionados com esses dois conceitos que estruturam o seu pensamento. Quando nos propomos a analisar um filme a partir da representação do espaço, especificamente da paisagem, estamos, num primeiro momento, partindo da concepção de espaço estético. Por outro lado, como nos interessa pensar como a paisagem potencializa determinadas atmosferas, nos aproximamos da perspectiva fenomenológica, para a qual o espaço é *thymique*.

Em fenomenologia, o espaço sempre é espaço *thymique*, ou seja, um espaço afetado por uma coloração afetiva fundamental. A tonalidade climática especifica uma forma de “presença à...”; ou seja, um modo de comunicação determinado com as coisas, num mundo que não está simplesmente diante de nós, mas que atravessa o *pathos* inerente à situação (CHAMOND, 2011, p.6).

A paisagem é uma das formas de representação do espaço que certamente possibilita o desenvolvimento de atmosferas ou do que Binswanger chama de espaço *thymique*. Influenciada por Binswanger, Inês Gil³ afirma que “pode-se definir a atmosfera como sendo um espaço mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores. É a natureza dessas forças, o seu ritmo e a sua relação que determinam o seu caráter” (GIL, 2005, p. 19). O nosso entendimento é que a atmosfera pode ser considerada um elemento narrativo associado diretamente à representação do espaço, pois é no espaço que ela tem origem - seja no espaço diegético ou no espaço físico do próprio cinema⁴. A pesquisadora Inês Gil (Ibid.2011), quando trata da questão da atmosfera fílmica, está considerando essa noção como uma figura fílmica e propõe dividi-la em quatro “subatmosferas” fundamentais na sua elaboração e na sua expressão.

A atmosfera temporal interessa-se pelo papel do tempo e por seus derivados (duração, acelerações, e outras formas temporais, como o flashback), e por certos princípios da montagem, como a elipse, os *raccords* etc. A atmosfera espacial depende de tudo o que tem a ver com o enquadramento, os movimentos de câmera e os conceitos consequentes (por exemplo, o fora de campo). A atmosfera visual está ligada ao caráter plástico da imagem, que envolve a estética cromática, os tipos de cenários e os jogos de atores e, por fim, a

atmosfera sonora que trata das vertentes fílmicas relacionadas com o trabalho da banda sonora (Id., 2002, p.96).

Do ponto de vista da obra audiovisual em si, a autora localiza na atmosfera fílmica dois tipos de atmosferas: a primeira chama-se *plástica* porque diz respeito à forma da imagem fílmica e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda é a atmosfera *dramática*, porque é expressa essencialmente a partir da diegese.

Por exemplo, os filmes do impressionismo francês têm uma atmosfera plástica muito mais forte do que a atmosfera dramática, porque a forma fílmica é claramente valorizada em relação à própria história. Os filmes ditos “realistas” terão tendência a ter uma atmosfera dramática mais importante do que a atmosfera plástica. No entanto, as duas estão sempre interligadas e têm o espaço como seu lugar de criação (GIL, 2011, p. 142).

A atmosfera constituída a partir do espaço pode ter origem na composição visual (que envolve desde os aspectos plásticos até o enquadramento fotográfico) e também na concepção cenográfica (de cenários construídos ou naturais, que passam por adequações necessárias à narrativa). No cinema, mesmo tendo um certo nível de analogia com o espaço real, os espaços não correspondem no filme exatamente ao que são em sua estrutura física e material. Isto é, quando pensamos os cenários, não estamos preocupados com o resultado que eles apresentam aos nossos olhos. Eles são concebidos em função do rendimento a ser alcançado a partir dos enquadramentos, das lentes e do sistema de exibição a ser utilizado. Os lugares são construídos e organizados, portanto, para render uma determinada imagem. Num cinema mais industrial, essa etapa é bastante planificada através do projeto visual, que já prevê o que será construído em estúdio (com plantas, maquetes), o que será feito em locação, no computador, e em *storyboards*, que preveem a composição visual do quadro, a posição da iluminação e das câmeras etc.

Por outro lado, o espaço ganha outra dimensão para alguns cineastas que percebem a paisagem a partir de uma noção romântica, na qual ela representa os estados subjetivos do personagem. Eisenstein, por exemplo, acredita que somente a paisagem pode sugerir certos estados da alma. O cineasta e teórico sugere em *Non-indifferent nature* que a paisagem tem a mesma força emocional do som em filmes do período silencioso (EISENSTEIN, 1987, p. 112). O plano-paisagem pode ser, então, a recuperação de uma retórica sem linguagem que o cinema sonoro esvaziou ao se concentrar nos rostos falantes. De certo modo, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e muitos filmes

brasileiros recentes participam dessa mesma chave enquanto processo criativo e estilo de representação da paisagem. São filmes constituídos pelos acasos, pela perambulação, pelos fluxos gerados pela própria paisagem. Esses filmes se diferenciam por buscar representar a experiência espacial e revelar como ela modifica a natureza própria da imagem.

ALGUMAS IDEIAS SOBRE PAISAGEM

A noção de paisagem para Anne Cauquelin está relacionada com uma construção social: “um objeto cultural sedimentado, tendo a sua função própria, a de garantir permanentemente os quadros de percepção do tempo e do espaço (...)” (CAUQUELIN, 2008, p.11). Para Natali (1996), que analisa a paisagem na perspectiva da iconologia:

A paisagem produzida pelo cinema constitui um vasto arquivo de fragmentos, uma arqueologia de ruínas estéticas do “belo”, do “sublime”, do “pitoresco”, do paisagístico. A paisagem fílmica se apresenta como uma escritura que espectraliza por sua vez a arte contemporânea. Mas o seu dispositivo de inscrição evoca uma paisagem que o romantismo, o impressionismo e a fotografia do XIX já procuravam apreender no limiar do esquecimento urbano (Ibid., p.61 e 60, tradução minha).

Diferente de Natali, Cauquelin (2008, p. 14) acredita que “a reconversão tecnológica, longe de destruir o ‘valor paisagem’, ajuda, pelo contrário, a demonstrar o seu estatuto. A tecnologia evidencia, de facto, a artificialidade da sua constituição enquanto paisagem”. A afirmação da autora corrobora o pensamento que desnaturaliza a paisagem e pensa nela como uma invenção, não como um equivalente exato da natureza. Para Cauquelin, o reconhecimento do estatuto da paisagem não é uma questão de nostalgia ou triunfalismo,

(...) mas de reconhecer que, se os conteúdos mudaram, a experiência do mundo, essa, passa sempre pelos mesmos caminhos, as paisagens digitais, o meio virtual onde vocês entram munidos de capacetes e luvas, não só são elementos reais do mundo que habitamos, como desempenham ainda o seu papel de aprendizagem, tal como acontecia outrora na arte pictórica, determinando então um conjunto de valores ordenados numa visão; por outras palavras, uma paisagem (Ibid., p. 13).

Estamos entendendo paisagem como um lugar que sofreu intervenções do homem, seja natural ou construído, como é o caso das cidades. Neste sentido, nos aproximamos de Lucrécia Ferrara e Milton Santos. Lucrécia pensa a paisagem no contexto de uma ecologia da cidade e sua complexidade:

A paisagem corresponde a uma forma visual da materialidade urbana, mas construída pelo imaginário que se amplia em múltiplos contornos. Nessa expansão, atinge a complexidade de um espaço qualificado como ambiente, onde toda a informação se organiza através de técnicas, tecnologias, produções, trocas, sentimentos e vida que, sem distinção, se misturam e permitem pensar em uma ecologia da cidade através das mídias que a registram (FERRARA, 2012, p. 47).

Já para Milton Santos, a paisagem compreende dois elementos, os objetos naturais, que não são obra do homem; e os objetos sociais, testemunhas do trabalho humano no passado e no presente. Assim, a paisagem nada tem de fixo ou de imóvel:

Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transformam para se adaptar as novas necessidades da sociedade” (SANTOS, 2012, p. 54).

Essas diferentes perspectivas sobre a paisagem, de certo modo, precisariam ser agrupadas para dar conta da definição da paisagem representada no cinema contemporâneo. Quando pensamos na representação da paisagem no cinema, estamos diante de um vasto repertório construído a partir de realidades locais e, também, de referências culturais oriundas de outras formas de expressão, que é a perspectiva de Natali (1996) e da iconologia. Por outro lado, também estamos contribuindo para ampliar esse repertório a cada novo filme que traz a paisagem enquanto forma visual da materialidade urbana ou rural, redimensionada pelo imaginário que se “amplia em múltiplos contornos” enquanto espaço cinematográfico.

ALGUMAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE O ESPAÇO CINEMATográfico

Apesar de se tratar de um tema que mobiliza os cineastas e críticos de cinema, os estudos sobre a representação do espaço no cinema, por sua abrangência e complexidade, foram aprofundados por poucos teóricos dentro das suas especificidades. André Gardies (1993), teórico francês, estuda o espaço no cinema a partir de uma perspectiva semi-narratológica. De acordo com ele, na maioria dos estudos o espaço cinematográfico é objeto de duas concepções dominantes: geográfica e plástica. A primeira geralmente se debruça sobre a forma de aproximação temática (inspirada em modelos literários) e consiste na análise do modo de representação fílmica do espaço. Estuda-se a cidade, a natureza ou, ainda, a geografia do *Western*, em articulação com a estética de uma

época, de um gênero ou autor. A segunda forma de estudo, que está relacionada diretamente ao meio cinematográfico, analisa prioritariamente a composição plástica da imagem articulada, eventualmente, com a dinâmica da montagem. Eisenstein é pioneiro nesses estudos, assim como Érich Rohmer (1977) para quem a atmosfera pode ser criada pela penetração de objetos no espaço fílmico. «À medida que eles invadem o campo, contaminam todo o espaço da sua existência e esta apropriação desencadeia uma atmosfera correspondente ao carácter do objeto” (ROHMER apud GIL, 2005, p.132). No contexto contemporâneo, o americano Bruce Block (2007) dá continuidade aos estudos da perspectiva plástica considerando três tipos de espaço: o espaço físico em frente à câmera, o espaço como aparece na câmera (espaço cognitivo influenciado por lentes, angulações, falseamentos cenográficos, e demais artifícios de manipulação visual) e o espaço que compreende as dimensões da tela.

Gardies (1993) nos interessa particularmente porque se propõe a pensar o espaço como parte constitutiva do espetáculo fílmico a partir da especificidade do meio cinematográfico. Para o autor, a anterioridade da narratologia literária e a influência que ela exerce no campo cinematográfico mascarou por muito tempo certas realidades próprias ao meio cinematográfico. “Se os estudos narratológicos, no campo literário, podem considerar o espaço como menor, isto seria um erro no domínio cinematográfico” (Ibid., p. 10). Por isso, para ele é importante pensar o espaço cinematográfico em toda sua especificidade e complexidade, não apenas o espaço diegético, principalmente se levarmos em consideração que o espaço é a base do dispositivo cinematográfico (sala de cinema). Neste sentido, o autor reflete sobre espaço cinematográfico desde o hall de entrada do cinema, passando pela sala de cinema, até a tela. A reflexão de Gardies sobre a questão espectral é considerada, por alguns teóricos, superada pela perspectiva dos estudos culturais, mas para as pesquisas sobre a representação do espaço no cinema segue sendo uma referência importante.

Jost e Gaudreault (2009) retomam os estudos de Gardies quando tratam do espaço da tela, onde se inscreve o significante visual resultante do profílmico⁵ e o espaço do espectador, a sala de cinema, chamado por eles de espaço de consumo. Apesar de o enquadramento, que gera o campo e o fora de campo, ser a base da representação do espaço de alguns estilos cinematográficos, o cinema pode reproduzir o espaço, fazendo com que o experimentemos através dos movimentos de câmera, que serão responsáveis pelo desenvolvimento de vários recursos narrativos. “A relação da câmera com o espaço

é, portanto, de uma importância muito grande no plano narrativo, já que, como notamos, é graças à mobilidade da câmera (no duplo sentido de mobilizar, de fazer mexer) que o cinema desenvolveu boa parte de suas faculdades narrativas” (Ibid., p. 106).

No cinema internacional, e mesmo em alguns filmes brasileiros, percebemos que os movimentos da câmera continuam desenvolvendo novas possibilidades narrativas e estéticas, só que agora esses movimentos são criados por algoritmos e não fazem mais parte do espaço profílmico, o que, de algum modo, extrapola o campo e podemos chamar de espaço extrafílmico, pois muitos recursos utilizados para criar novas dimensões espaciais através da composição visual ou dos movimentos de câmera não são mais realizados em frente à câmera, mas na pós-produção.

Por outro lado, a perspectiva teórica associada à narratologia não dá conta das possibilidades de representação do espaço que observamos em certos filmes contemporâneos⁶, incluindo o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que escolhemos para nossa análise. Antoine Gaudin (2015) propõe um modelo de análise e reflexão sobre o espaço no contexto da fenomenologia.

O espaço não é mais considerado apenas como um fundo, um motivo estável representado para o filme, e disponível para a visão (numa concepção óptica-sistêmica do espaço que poderia ser comum a todas as artes visuais), mas como um fenômeno dinâmico produzido pelo filme, e engajando o corpo do espectador. Ele será estudado como uma potência plástica autônoma, diretamente ligada à natureza das imagens fílmicas, a seu movimento, a sua sonoridade e a sua relação de sucessão. É para pensar esta concepção de espaço cinematográfico que será introduzido e desenvolvido neste livro o conceito de ‘imagem-espaço’ « (Ibid., p.10).

Para Gaudin, essa proposta de re-espacialização dos processos expressivos do cinema será a oportunidade de articular um questionamento estético (sobre a especificidade do meio) para um problema filosófico nascido da experiência sensível (a estrutura espacial do ser-no-mundo). A proposta de Gaudin encontra eco no pensamento de Binswanger e Gil, que a partir de seus conceitos particulares refletem sobre o espaço de uma perspectiva fenomenológica.

COLEÇÃO DE PAISAGENS E GEOPOÉTICA DO ESPAÇO

Viajo porque preciso, volto porque te amo é um filme que, essencialmente, articula oposições e paradoxos, e nesse sentido problematiza a especificidade do meio cinema, pois utiliza as possibilidades da imagem e do som para potencializar a atmosfera fílmica

e criar uma experiência estética. Por outro lado, evidencia um “problema filosófico” nascido da experiência sensível dos dois diretores com a sua região de origem. Assim, podemos dizer que nesse filme se coloca em jogo o que Gaudin chama de “a estrutura espacial do ser-no-mundo” (Ibid.). “As ‘geopoéticas’ do filme são precisamente uma proposta particular para a mobilização do material plástico do espaço de imagem na direção de uma intensificação da relação primordial do homem com a Terra que ele habita e atravessa” (Gaudin, 2015, p. 29).

Podemos dizer, num primeiro momento, que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se resume a uma coleção de imagens de paisagens (naturais e humanas) acompanhadas da narração do protagonista José Renato (Irandhir Santos). A narração assume as paisagens e situações, provocando intervenções experimentais tanto na montagem como na plasticidade de algumas imagens, numa tentativa de representar a atmosfera do momento e o estado de espírito do personagem, adotando nesse sentido uma perspectiva romântica⁷. Essa estrutura narrativa é tensionada pela natureza das imagens de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que apresenta uma representação do espaço (plástica e fílmica) que podemos associar à perspectiva realista e ao gênero *road movie*.

Bazin, quando define que o realismo é “todo sistema de expressão, todo processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991, p. 244), deixa claro que o cinema se diferencia das outras artes por registrar os objetos em sua própria espacialidade. Para o crítico francês, não deve haver montagem quando a ruptura de uma unidade espacial transformar a realidade em sua mera representação imaginária. Para Bazin (Ibid.), a decupagem do espaço introduz uma abstração na realidade. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a decupagem do espaço é mínima, e isso certamente favorece a relação com a expressão realista. Por outro lado, acreditamos que a voz *over*, fora do campo, induz uma abstração na realidade visível, pois percebemos a paisagem e a atmosfera que ela potencializa como um índice do amor perdido e da solidão presentes no espaço diegético.

Ainda na perspectiva bazaniana, o pesquisador coreano Ryu também enfatiza que “o cinema é o meio que mais claramente mostra a realidade em termos de espaço em que se encontram os bens, e em termos da espacialidade que os objetos possuem” (RYU, 2007, p. 14, tradução minha). No entanto, a percepção espacial dos objetos não pode explicar por que o filme é mostrado no contexto da realidade. Ao ver um filme não estamos vendo o real, mas sentindo a realidade que está incorporada no filme. Nesse

sentido, Ryu (Ibid., p. 14, tradução minha) afirma que “o aspecto mais importante da realidade não é a exatidão da representação do mundo real, mas o grau de crença que um filme pode inspirar de que o objeto de representação assemelha-se à realidade”.

Apesar da exatidão na representação do mundo real, com a valorização de imagens de caráter quase documental, o filme de Gomes e Aïnouz inicialmente provoca um certo estranhamento porque se enuncia através de imagens de uma câmera subjetiva, que se referem ao ponto de vista do protagonista Zé Renato, outra característica que reforça a chave romântica, a perspectiva subjetiva e pessoal de um indivíduo. O nosso contato inicial é com as paisagens que ocupam o campo e a voz *over* no fora de campo. Gardies (1993) nos lembra que, apesar de o quadro, por sua função de delimitação, marcar com clareza a fronteira entre o visível e o invisível, nós sabemos que o não visível não se encontra excluído do espaço diegético.

Ele está sempre lá, em qualquer parte, todo em torno do visível, mas sem que ele seja sempre possível de assinalar numa configuração precisa. Para tanto, nós sabemos que o fora de campo funciona como um campo virtual, a todo momento suscetível de receber uma atualização (Ibid., p. 25, tradução minha).

Nesse sentido, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* - com suas imagens de estética documental, com planos-sequência que revelam a paisagem a partir de *travellings*, e com o tratamento dado aos personagens que surgem ao longo do filme - certamente inspira a crença do espectador, pois se ancora na semelhança com a realidade, apesar de numa análise mais cuidadosa revelar certas rupturas com o estilo realista. O filme se inicia com uma estrada escura iluminada por poucas lâmpadas e um veículo em movimento, enquanto ouvimos o ruído do caminhão e a música *Sonhos* (Peninha, 1977), um clássico romântico/brega dos anos de 1970. Temos um corte brusco e a noite se faz dia, mas continuamos na mesma perspectiva frontal da estrada estreita quase vazia, a não ser por um veículo ou outro que passa eventualmente e pela voz do protagonista fazendo uma espécie de *checklist* dos objetos que carrega para o seu trabalho - ou, talvez, apenas para ouvir sua própria voz, o que de uma perspectiva narrativa acentua a solidão e o tédio do trajeto.

Além do tensionamento entre uma narrativa que se estrutura nos moldes do romantismo e imagens que estão no registro do realismo, o filme traz algumas estratégias, como a repetição, que favorecem a criação de certas atmosferas. São planos da traseira de outros veículos e as paisagens vistas pelas janelas laterais, assim como planos frontais

de estradas que parecem não ter fim, a profundidade de campo desse enquadramento e o próprio efeito que o calor gera imagens instáveis, angustiantes. A paisagem sonora é fundamental para acentuar essa atmosfera de solidão e tédio. Temos excertos de notícias radiofônicas e uma seleção de músicas do gênero romântico/brega⁸ que enfatizam o estado apaixonado do protagonista. Outra estratégia que se repete é mostrar o protagonista se localizando geograficamente e apresentando o tempo de viagem para chegar a cada lugar, com algum tipo de comentário pessoal que, em geral, revela seu desespero em relação à data do retorno. Essa alternância entre um comentário pessoal do protagonista e o rápido retorno ao tom impessoal, usado para descrever as características geológicas do local, também se configura como um recurso narrativo.

Algumas semelhanças com o livro *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), podem ser observadas⁹ em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Não por acaso, o protagonista é geólogo e tem o objetivo de fazer um estudo da região para implantação de uma barragem de usina hidrelétrica. Em seu trabalho de campo, além da descrição dos aspectos geológicos com planos-detelhe de objetos e texturas das rochas da região, o protagonista relata a história de algumas pessoas do local que terão sua área desapropriada. Ele começa com o casal de idosos Seu Nino e Dona Perpétua, que “são casados há mais de 50 anos, vivem na mesma casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram uma noite longe do outro” (VIAJO..., 2009). Aqui, novamente, temos uma fala pessoal, que ressalta a duração do casamento, para em seguida ele voltar a falar da área útil por onde o canal vai passar. Essa miscelânea de informações técnicas que descrevem o espaço físico do sertão nos leva a pensar na primeira parte do livro de Euclides da Cunha: a terra.

No início do filme, compreendemos que o protagonista é apaixonado por alguém, a quem se refere como Galega, e que a deixou na cidade de Fortaleza. A sequência em que faz esse comentário pessoal é construída com imagens instáveis do céu antes do nascer do sol, que chegam a se tornar quase manchas abstratas. Um contraponto interessante é que, após as imagens absolutamente legíveis das rochas, temos imagens de natureza quase abstrata quando ele se refere a sua vida amorosa. É a primeira vez que ouvimos a música *Morango do Nordeste* (Walter de Afogados e Fernando Alves, 2015), e o personagem revela que faltam 27 dias e 12 horas para acabar a viagem, comentando que isso parece uma eternidade, que não viu quase ninguém nesses dois dias, só ouve rádio e pensa em Galega o tempo todo. Após esses comentários do protagonista, temos

imagens de caminhões se deslocando e, em uma parada, ele encontra a frase que dá origem ao nome do filme num cartaz. Nesse momento, temos uma câmera fixa na diagonal da paisagem da estrada, com um posto de gasolina ao fundo, que permanece por alguns segundos. Em seguida, o protagonista reclama que mal começou a viagem e já se sente irritado, pois a paisagem não muda. Corte para o final do dia - o sol se põe nas montanhas ao fundo, nuvens densas sobre o céu, as cores da paisagem são de um púrpura profundo com reflexos lilases, e o personagem revela seu desespero com a paisagem e a saudade profunda que sente: “Que agonia este lugar, tudo se arrasta” (VIAJO..., 2009). A densidade material e plástica dessa paisagem certamente contribui para evidenciar a atmosfera de solidão e desespero do personagem. Por outro lado, também revela outra semelhança com *Os sertões*, relativa ao estado de espírito de Euclides da Cunha quando inicia seu trabalho no semiárido.

A paisagem do nascer do sol anuncia um novo dia, que começa com planos-detelhe da textura das coloridas pedras de quartzo existentes na região. Essas sequências, se não fosse pela voz *over* que as situa na narrativa, se tornariam quase abstratas. A maioria das imagens noturnas também apresenta essa textura abstrata, com os reflexos da iluminação interna do caminhão e as linhas da estrada sobre o fundo da noite escura, que ganham contornos geométricos em alguns momentos e, em outros, formas indefinidas. Também na sequência em que o protagonista se depara com uma menina com os olhos de Galega e decide fugir rapidamente, as imagens da mata ao redor são aceleradas até se tornarem um borrão abstrato. A natureza plástica dessas imagens certamente tem relação com as opções da fotografia do filme, que mescla imagens de duas câmeras 16 mm (Bolex), uma câmera Super-8, uma mini-DV VX1000 (Sony), uma câmera tcheca (Minockner) e o trabalho de colagem realizado na montagem.

Contudo, assim como podemos assumir que existe um padrão que repete as paisagens do nascer e do pôr do sol, com o objetivo de estabelecer uma organização temporal para a narrativa e revelar a mudança de perspectiva do personagem em relação à viagem, que vai se operando gradativamente ao longo do filme, também observamos que as imagens de paisagem são distorcidas quando o personagem fala sobre seus sentimentos e sensações. O uso de imagens de dispositivos diferentes, que trazem uma nova textura para a imagem, geralmente tem a intenção de ser expressiva, para revelar um clima, um ambiente ou uma atmosfera. A pesquisadora Inês Gil lembra que «A criação,

a transformação, a interrupção ou a suspensão da atmosfera é dependente do conteúdo da imagem fílmica, que entra ou se retira do campo» (GIL, 2005, p. 137)

A paisagem durante o dia revela uma vegetação rasteira, terra seca, céu azul com algumas nuvens e um sol inclemente. Há algumas casas de tijolo caiadas de branco, com suas pequenas janelas, cercas de arame farpado e sarrafos, e alguns animais domésticos no quintal. As paradas de caminhão são simples, e as imagens revelam uma outra temporalidade, de modo que parecem deslocadas no tempo e no espaço. Quando o protagonista se aproxima de uma área mais urbana, passa por alguns caminhões repletos de pessoas em suas carrocerias, os chamados pau-de-arara, enfeitados por bandeirinhas e flores artificiais. As pessoas entoam cantos religiosos e gesticulam se despedindo. Temos várias imagens desses caminhões em diferentes ângulos, que muitas vezes não coincidem mais com o ponto de vista do nosso protagonista. A câmera também se aproxima das pessoas de um modo diferente. Mas a voz *over* do protagonista se apropria destas imagens para a sua narrativa pessoal, justificando que saiu da rota porque «precisava ver gente, e a cidade dos romeiros sempre tem gente» (VIAJO..., 2009).

Esse procedimento de assimilação de imagens pela narração do protagonista acontece em vários momentos, como ocorre com a imagem da menina na beira da estrada, que olha fixamente para a câmera, quando o protagonista diz que seu olhar lembra os olhos cor de mel da “sua Galega”. Essa estratégia se justifica pela forma de produção do filme: as imagens documentais foram realizadas antes, sem um roteiro prévio; já a narração do protagonista teve roteiro e objetiva relacionar as imagens realizadas e criar uma narrativa, que se ancora no ponto de vista do protagonista e na sua mitologia. As imagens agora são de pessoas posando com a estátua de Padre Cícero, ou “Padim Ciço”, como costuma ser chamado pelos devotos. Também vemos imagens de capelas com objetos chamados de ex-votos.

O protagonista diz que vai deixar uma foto do seu casamento na sala dos milagres e pedir ao Padre Cícero para proteger o seu casamento. Algumas imagens realizadas nessa sequência também escapam do registro realista, por exemplo a da igreja, que é desfocada e sofre uma sobreposição, tendo ao fundo os cânticos religiosos, e a das crianças brincando na contra-luz, que revela arcos e palmeiras. A iluminação alaranjada e os risos das crianças criam uma atmosfera bucólica, mas permeada por certo conforto e uma alegria que está na simplicidade, talvez pelo fato de que faltam 20 dias para a viagem terminar. Para Binswanger é possível associar espaço orientado e

o espaço *thymique* em determinadas circunstâncias quando a situação acontece no espaço físico, mas apresenta um tom afetivo que reverbera no espaço físico. “Nós vemos aqui a coexistência de um espaço *thymique* mágico e do espaço orientado normal” (BINSWANGER, 1998, p. 111, tradução minha).

O protagonista começa a associar questões técnicas ao seu sentimento em relação à paisagem. Ele cita uma série de medidas das fraturas das rochas e reclama da repetição das medidas, dizendo ser tão exasperante quanto a paisagem. Nesse momento temos um corte na narrativa da viagem, quando o protagonista revela que precisa encontrar para Galega uma planta chamada ciperácea para que a alegria volte para sua casa. Trata-se de um momento bastante poético, com árvores do sertão repletas de flores e a luz refletindo sobre seus galhos com as montanhas ao fundo, quando ele revela que a sua Galega é botânica. As imagens são acompanhadas da narração, na qual o protagonista faz um paralelo entre as atividades dos dois: “um estuda a falha nas rochas, o outro estuda flores, um casamento perfeito... Todo casamento é perfeito até que acaba” (VIAJO..., 2009). A fusão das flores com uma imagem frontal da estrada deserta e o súbito silêncio do protagonista dão o peso necessário para a revelação de que a ausência da amada é permanente e acentuam a atmosfera de tristeza. Esse é um momento de inflexão, que provoca uma mudança radical na narrativa, pois até então compartilhávamos da ilusão do personagem de que ele voltaria para sua casa e encontraria sua companheira.

Uma parada na cidade de Caruaru para dormir num «hotel de verdade» é o momento de sofrimento mais intenso e também o início da mudança de atitude do personagem. Primeiro ele confessa que saiu da estrada porque “não se aguenta mais” (Ibid.). Durante a noite tem um pesadelo: enquanto descreve o sonho numa conversa imaginária com Galega, vemos imagens pouco definidas, quase abstratas, que aos poucos vão tomando forma, e então percebemos que se trata da movimentação dos trabalhadores de uma feira, ainda antes de amanhecer. Na feira, temos imagens quase oníricas: duas caixinhas de música tocando e, ao fundo, uma mulher sentada entre tecidos pendurados. Vemos flores artificiais com gotas de orvalho, mulheres produzindo as flores. O enquadramento quase abstrato desses objetos e situações, nos transmite um sentido de continuidade da atmosfera de sonho revelada pelo personagem em *voz over*. Gil diz que « Na imagem fílmica e no sonho, existe um sistema cujo sentido se serve da realidade para encontrar sua própria lógica de expressão » (GIL, 2005, p. 84). O protagonista confessa que não

consegue mais trabalhar, pois só quer ficar olhando as flores e as pessoas: "desisti das rochas... Não aguento mais tentar te esquecer" (Ibid.). A música incidental de teclado intensifica a atmosfera de tristeza.

Binswanger cita Hordeling que, ao se referir ao "sofrimento vivido", diz: "No limite máximo do sofrimento, não há mais que as condições do tempo e do espaço" (HORDELING apud BINSWANGER, 1998, p. 120, tradução minha). Binswanger explica:

Por outro lado, na forma de experiência do amor verdadeiro é inerente um princípio de criação, ampliação, aprofundamento e, acima de tudo, o preenchimento do espaço, mas ao mesmo tempo também um princípio de superação do espaço, de unificação do espaço (Ibid., p.120 , tradução minha).

Podemos inferir que ocorre uma mudança no protagonista porque, a partir do momento que assume o fim do casamento como realidade, ele deixa a estrada e começa a se aproximar das pessoas. Primeiro, faz uma pequena parada para dar esmola às pessoas que pedem na beira da estrada. Em seguida, conhece Larissa, "que tem duas pintas no rosto que lembram uma atriz de cinema" (VIAJO..., 2009), com a qual passa a noite no motel. As imagens dessa sequência são distorcidas, confusas, com reflexos das lâmpadas de iluminação pública da estrada, reflexo das luzes de neon, faixas pintadas na estrada - novamente saímos do registro realista, pois entramos no regime das sensações. O protagonista revela que está atrasado cinco dias no cronograma e que não tem mais pressa, e desabafa: "Não quero que esta viagem acabe nunca" (Ibid.). Então aparecem imagens de outro motel, o Oásis, o som de música eletrônica, uma mulher dança quase nua sobre a cama. Há um corte para uma imagem de dois cavalos que atravessam uma estrada deserta de um lado para outro sem nenhuma justificativa narrativa. Aqui novamente percebemos que, mesmo quando a natureza plástica das imagens é realista, a montagem pode inseri-las num contexto onírico.

Após parar num posto e adquirir, entre outras coisas, preservativos, o personagem passa a se relacionar com as mulheres que encontra pelo trajeto. Ele apresenta as mulheres que conhece pelo nome e algum detalhe que as diferencie (Shirley, Jéssica, Maria de Fátima, Cláudia Rosa), com destaque especial para Patrícia, uma dançarina local, que o protagonista interroga numa espécie de entrevista, na qual pergunta o que ela deseja: "Uma vida-lazer para mim e a minha filha, ao lado de um companheiro" (Ibid.). Através delas, começa a estabelecer contato com os sonhos, os problemas, a realidade das pessoas que vivem nos locais por onde passa. Ele visita uma fábrica de colchão, onde fica

fascinado com o vigor físico e faz alusões à potência sexual do jovem que lá trabalha. Também conhece Seu Severino Grilo, que é sapateiro há 35 anos - conversa com ele durante muito tempo - e depois canta músicas românticas. A música cantada por Seu Severino é *Último desejo*, de Noel Rosa, que tem um trecho declamado pelo protagonista enquanto vemos imagens distorcidas da paisagem ao redor da estrada. Nesse aspecto, a associação feita é com a segunda parte do livro de Euclides da Cunha: o homem.

A luta, que seria a terceira parte do livro, no filme não é entre homens e projetos político-religiosos como em *Canudos*¹⁰, mas do homem consigo mesmo, trazendo a narrativa para o contemporâneo. Tanto que a paisagem da estrada, representada por *travellings* laterais e visível nos espelhos retrovisores do caminhão, que representam claramente o olhar do protagonista, é um elemento fílmico recorrente. A luta interior do personagem reforça a ideia romântica do conflito entre os desejos individuais pequeno-burgueses (a “vida-lazer” desejada por Patrícia), por exemplo, de permanecer ao lado de sua esposa e ter uma vida estável, o que já não era possível, ou de assumir o desgarramento como condição existencial. Por outro lado, quando protagonista assume o fim do casamento e começa a se relacionar com as mulheres que encontra pelo caminho, passando a visitar pequenas cidades e a conversar com as pessoas, percebemos uma mudança na atmosfera fílmica. De forma paradoxal, o filme articula estratégias visuais que remetem ao cinema documentário, mas revelam uma mudança no estado de espírito do personagem pelo afeto e pela delicadeza observados no contato com essas mulheres, que falam de suas vidas e seus sonhos. De certo modo, há um deslocamento do que costumamos chamar de amor romântico, por uma mulher, e do sofrimento provocado por ela, enfatizado pela música brega/romântica e pela fala inicial do protagonista, para um afeto mais universal, pelas pessoas que encontra ao longo do seu trajeto.

Na sequência final do filme, na garganta do Rio das Almas, ponto inicial da criação do canal, na cidade de Piranhas (a primeira a ser alagada por este), o protagonista explica que fez a viagem para sair da paralisia que o fim do relacionamento provocou. Enquanto sobe os degraus para um farol, diz que vai mergulhar na vida, como os mergulhadores de Acapulco, e nesse momento a câmera se desloca do farol e num chicote mostra o rio por trás da vegetação. Em seguida temos um corte e imagens de homens (*clavadistas* de La Quebrada, Acapulco, México) mergulhando de um penhasco no mar. Esse deslocamento do rio para o mar pode ser apenas uma forma simbólica de renovação, como acontece em *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut,

ou retomar uma das grandes utopias do sertão¹¹, de modo que novamente o deserto vira mar, como em *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha.

Para concluir, retomamos a tensão entre opostos observada no deslocamento entre a subjetividade e a universalidade, que ocorre quando o protagonista se desloca do sofrimento pela perda de um amor para um amor mais universal, revelado ao se interessar pelas pessoas e por suas vidas, o que inicialmente pode ter sido uma forma de se afastar do seu passado, mas resulta na aproximação da realidade do sertão. Essa tensão também está na estratégia fílmica, que se estrutura a partir de um protagonista não visível no espaço diegético, provocando certo estranhamento inicialmente - superado pelo espectador, entre outros motivos, por conta de um conjunto de músicas românticas e bregas do repertório popular que facilitam o diálogo com o público. Logo somos envolvidos pela narrativa romântica, e a música *Morango do Nordeste* ressoa na alma do espectador. Por outro lado, há nessa aproximação do personagem com as pessoas dessas pequenas cidades um sentido utópico, para além da mudança de perspectiva do protagonista. Apesar de, inicialmente, a paisagem ser a forma de expressar e potencializar a atmosfera de solidão que torna visível o relato íntimo de um homem sofrendo por amor, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* transforma a paisagem numa estratégia fílmica e faz um panorama sensível sobre a realidade das pessoas que vivem nos rincões do Nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS

AÏNOUZ, Karim, GOMES, Marcelo. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Edições Sesc São Paulo, 2015, 224p.

A HISTÓRIA da eternidade. Direção: Camilo Cavalcante. Produção: Camilo Cavalcante, Marcello Ludwig Maia e Stella Zimmerman. Coprodução: Canal Brasil. Rio de Janeiro: Ludwig Maia Arthouse, 2015. (120 min), son., color. Disponível em: <https://bit.ly/2fFEChm>. Acesso em: 24 jun. 2019.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BINSWANGER, Ludwig. *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirai, 1998.

BLOCK, Bruce. *The visual story: creating the visual structure of film, TV, and digital media*. New York: Elsevier, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1998. (115 min), son., color.

CHAMOND, Jeanine. Fenomenologia e psicopatologia do espaço vivido segundo Ludwig Binswanger: uma introdução. *Revista da Abordagem Gestáltica*, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 3-7, jan./jun. 2011.

CINEMA, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes. São Paulo: Dezenove Filmes; Recife: REC Produtores Associados, 2005. (101 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nVLPcBgTqQI>. Acesso em: 30 jun. 2019.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões* (Coleção: Descobrimos os clássicos), São Paulo: Editora Record, 2000.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes: Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964. (119 min), p&b. Disponível em: <https://bit.ly/2Les3v4>. Acesso em: 24 jun. 2019.

EISENSTEIN, Sergei. *Non-indifferent nature*. Cambridge: University Press, 1987.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo in GINSBURG, J. *O Romantismo*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FERRARA, Lucrecia D'Alesio. As mediações da paisagem. *Líbero*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 43-50, 2012.

GARDIES, André. *L'Espace au Cinema*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, 2015.

GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO - Volume I, 2005.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura*, Lisboa, n. 2, p. 95-101, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2tYyjxl>. Acesso em: 11 jan. 2018.

JOST, François; GAUDREAU, André. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, DF: Editora UnB, 2009.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NATALI, Maurizia. *L'Image-paysage, iconologie et cinéma*. Saint-Dennis: Presses Universitaires de Vincennes, 1996. (Esthetiques hors cadre).

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes; Lisboa: Fado Filmes, 2006. (88 min), son. color.

QUE HORAS ela volta. Direção: Anna Muylaert. Coprodução: Globo Filmes. São Paulo: Gullane: Africa Filmes, 2015. (112 min), son. color.

ROHMER, Erich. *L'Organization de l' espace dans le "Faust" de Murnau*. Paris: 10/18, 1977.

Ryu, Jae Hyung. *Reality & Effect: A Cultural History of Visual Effects*. Dissertation, Georgia State University, 2007.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2012.

SOURIAU, Étienne. *Le univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Recife: REC Produtores Associados, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2XomOzp>. Acesso em: 24 jun. 2019. (75 min), son., color.

NOTAS

1. Pesquisa realizada de 2011 a 2015, financiada pelo Programa de Fomento à Pesquisa da Universidade Federal Fluminense (Fopesq/UFF), que levou à criação de uma metodologia para o ensino dos fundamentos da direção de arte e impulsionou a atual pesquisa de pós-doutorado *A direção de arte e a representação do espaço no audiovisual contemporâneo*.
2. Lúcia Nagib define como cinema da retomada os filmes realizados a partir dos anos de 1994 a 1998, após a promulgação da Lei do Audiovisual em 1993 (NAGIB, 2002).
3. A pesquisadora portuguesa Inês Gil foi uma das primeiras a propor a noção de atmosfera como um conceito operatório para a análise fílmica. Sua abordagem estabelece uma relação entre a atmosfera fílmica e o espaço, e também considera os elementos fílmicos materiais envolvidos na produção cinematográfica. Por isso adotamos essa perspectiva enquanto tema de pesquisa e metodologia para os processos criativos na direção de arte.
4. A atmosfera que trata do espaço do cinema e sua relação com o espectador é um aspecto da atmosfera espectral. Para Gil “a atmosfera espectral estuda o fenômeno que existe entre o espectador e o filme (...) e põem em causa os processos de identificação e distanciamento » (Gil, 2005, p. 23)
5. Espaço profílmico, para Souriau (1953, p. 8), se refere a “tudo que está em frente à câmera e fica registrado na película”.
6. Antoine Gaudin está pensando sobre o que chama de “poética do espaço” no trabalho de alguns cineastas contemporâneos como Gus Van Sant, Abbas Kiarostami, Lisandro Alonso, Jia Zhang-Ke, Bruno Dumont, Philip Grandrieux, Albert Serra e Apichatpong Weerasethakul. Em termos de cinema brasileiro, pensamos em Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, Camilo Cavalcanti, Cao Guimarães, entre outros.
7. Estamos nos referindo ao romantismo como categoria estética, e à ideia da paisagem como representação do estado de espírito do personagem. Um sistema de representação condicionado ao relacionamento do sujeito com o objeto, neste caso com a paisagem. «Os objetos, que já condensam a percepção sentimental e emotiva do sujeito neles projetado são, como abreviaturas dos estados de ânimo e das coisas, do interior e do exterior, do subjetivo e do objetivo, núcleos de correlações cambiantes, ordenadas pelas afinidades e pelos contrastes da imaginação.(FALBEL apud GUINSBURG , 1978, p. 66).
8. A presença da música romântica/brega, além de ser importante para acentuar a atmosfera de tristeza e solidão por causa da ausência da mulher amada, também revela um pouco da realidade local, pois supostamente são músicas tocadas na programação radiofônica da região.
9. No livro homônimo, «Viajo porque preciso, volto porque te amo», da editora do SESC, que foi lançado em 2016, essa referência é assumida. Na ficha técnica do livro há a informação de que ele foi inspirado no clássico *Os sertões*, de Euclides da Cunha. As duas obras têm em comum a paisagem do sertão e a trajetória de homens de formação científica, que inicialmente têm dificuldade para perceber os aspectos humanos da paisagem, mas após a experiência no sertão saem transformados.

10. A Guerra de Canudos, ou Campanha de Canudos, foi o confronto entre o Exército Brasileiro e os integrantes de um movimento popular de fundo sociorreligioso liderado por Antônio Conselheiro, que durou de 1896 a 1897, na comunidade de Canudos, no interior do estado da Bahia, Nordeste do Brasil.
11. No filme de Glauber Rocha, a primeira vez que ouvimos a expressão “o deserto vai virar mar” é na pregação de Sebastião; depois ela é novamente citada no giro de Virgulino. No cinema recente, além de estar presente em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, também é tematizada em *A história da eternidade* (2015), de Camilo Cavalcanti, numa cena poética que reforça a utopia de fuga dos problemas com a ida do sertão para o litoral.

Artigo recebido em: 9 de abril de 2018.

Artigo aceito em: 17 de junho de 2019.