

Tensões Narrativas nas Obras de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes¹

Eduardo Paschoal de SOUSA²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O presente artigo busca analisar como quatro obras dos diretores brasileiros Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, realizadas em conjunto, expandem os limites dos territórios e gêneros cinematográficos, produzindo discursos híbridos e explorando entremeios narrativos. Aborda também a maneira como se aproximam do filme de arte e do filme-ensaio, em composições que tendem a um cinema de impressões, composto sensivelmente pelo deslocamento.

Palavras-chave: hibridismos; narrativa; entremeio; cinema brasileiro.

Durante as preparações para seus primeiros longas, enquanto ainda buscavam formas de captar recursos para viabilizar as produções, os cineastas brasileiros Karim Aïnouz e Marcelo Gomes decidiram empreender uma viagem de 40 dias por seis estados do nordeste brasileiro. A aproximação com o sertão, em uma profunda experiência de deslocamento, marcou profundamente a obra dos diretores, tanto em uma temática, que se desenvolve em alguns de seus filmes, como em uma abordagem do personagem mais próxima a um cinema de impressões, aplicado em suas obras próximas a esse período e que foi recorrente ao longo de suas produções.

É possível identificar, nas obras que ambos desenvolveram separadamente, uma certa sincronia de temáticas e recursos narrativos. O contexto vivenciado pela protagonista de *Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), para tomarmos como exemplo, se assemelha muito à concepção dramática e ao recorte ficcional de *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005). Por mais que o segundo trate de um sertão na década de 1940, a forma de composição do personagem na paisagem é a mesma, na intenção de levar o sertão para dentro, para conflitos íntimos. Como teoriza Müller (2006:03), são filmes “em que o sertão é projetado de alguma forma para o conflito individual, deixando de ser o palco de lutas e transformações sociais e políticas”, o que os difere da produção do Cinema Novo no Brasil,

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, na DT 4 – Comunicação Audiovisual, do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) na Linha de Pesquisa *Cultura Audiovisual e Comunicação*. E-mail: eduardopaschoals@gmail.com.

onde o sertão era palco de questionamentos políticos diversos, representado por um universo isolado, esquecido (Bentes, 2003; Nagib, 2006).

Mais do que essas obras e uma semelhança temática recorrente entre dois diretores, é possível notar a intenção comum em explorar diferentes territórios e campos do cinema, tensionar os limites e hibridismos da imagem e elaborar uma linguagem que delinea um entremeio narrativo, composto por várias características e nuances, como o filme-ensaio, o filme de arte e um cinema mais voltado às impressões – ora dos realizadores, ora transpostas aos seus personagens. Essa recorrência narrativa está presente nos filmes que fizeram juntos, mas também em suas obras individuais e com outros cineastas.

Para analisar como essa expansão entre campos está presente nas obras de Aïnouz e Gomes, vamos nos centrar em filmes que, para este breve estudo, representam em maior grau essa experiência narrativa: *Sertão de acrílico azul piscina* (2003), *Se fosse tudo sempre assim* (2004), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), dirigidos em parceria; e *Diego Velázquez ou le réalisme sauvage* (2014), dirigido por Aïnouz e roteirizado por Gomes.

A exploração sensorial

Foi em 1999 que Aïnous e Gomes decidiram viajar pelo sertão nordestino, em uma jornada de 40 dias para capturar imagens diversas, sem um objetivo específico. Era o primeiro projeto que os dois cineastas realizavam juntos. De acordo com Aïnouz, em entrevista a Bernardet (2010), a ideia inicial era de filmar as feiras, muito comuns no sertão, e suas relações com outros lugares do mundo, como a existência de produtos artesanais tradicionais da região ao lado de outros fabricadas no Paraguai. Essa proposta já tinha começado a tomar forma dois anos antes, mas foi a partir do patrocínio que eles a iniciaram. Foram 40 dias de viagem, passando por seis Estados brasileiros: Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe e Bahia.

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

Criamos a ideia das feiras porque é um lugar onde se tem uma industrialização um tanto esdrúxula, rapadura sendo vendida com santinhos holográficos importados do Paraguai, tá tudo ali junto nessa encruzilhada. Mas a coisa primordial é que queríamos viajar pelo sertão. O Karim nunca tinha ido pro sertão e eu tinha ido muito pouco. Era um

lugar que conhecíamos de memórias, conversas de família, é um lugar mítico pra nós cineastas. É o nosso western. Existia o desejo de se perder no sertão. Havia o mote da feiras, mas assumimos logo no segundo dia de filmagem que íamos filmar tudo o que nos emocionasse. No terceiro dia decidimos que não cumpriríamos o plano de filmar feiras. Filmamos feiras mas se existia alguma coisa que nos emocionasse a gente parava e filmava e passava o dia. (BERNARDET, 2010)

Esse rompimento com qualquer roteiro pré-estabelecido e a vontade de produzir captações sensoriais daquilo que os emocionava levou os diretores a um vasto material, com mais de 40 horas de gravação, tanto de paisagens quanto de entrevistas com pessoas comuns com quem cruzavam pela estrada. Essa travessia ganhou a forma de conhecer o sertão profundo antes da virada daquele milênio, se perder por meio de imagens e pessoas. A ideia da captura de um material que não sabiam ao certo se ia terminar constituindo um filme já era claramente subjetiva e buscava transpassar à imagem a sensorialidade daquelas descobertas.

Em 2003, os realizadores decidiram montar essas imagens de arquivo em um curta, parte do Projeto Rumos, financiado pelo Instituto Itaú Cultural, cuja intenção era mostrar um novo Brasil. Indexado sob a insígnia documental, o projeto *Brasil 3x4* buscava compor um panorama do país por meio de cinco curtas documentais, revelando a diversidade cultural brasileira e suas particularidades. Entre essas obras estava *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, nome escolhido para o filme de Aïnouz e Gomes.

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

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

Não há, em *Sertão*, uma narração clássica do documentário, ou uma voz que conduza o roteiro, que explique as imagens ou que faça ligação entre os planos. Essa “voz *over*”, que Nichols (2005) classifica como muito típica do documentário, não aparece em nenhum momento do curta. O que se tem em algumas cenas são vozes fora do quadro, proferidas por um personagem ou outro e deslocadas em sua sincronia.

Transparece no curta as impressões dos realizadores sobre a descoberta conduzida pelo deslocamento entre paisagens e personagens, como em uma das sequências, que retrata uma incursão dos diretores à romaria na cidade de Juazeiro do Norte (CE). Um caminhão decorado com flores e fitas irrompe na tela aos cinco minutos e vinte e cinco segundos. Há um conjunto de cânticos na banda sonora, ao mesmo tempo em que a câmera mostra várias pessoas em cima do caminhão, carregando bandeiras e imagens de santos. Dentre essas vozes, uma se destaca: “viva os romeiros de Alagoas”, diz uma mulher. Depois disso, sobe uma música instrumental, enquanto a câmera fecha nos rostos dos romeiros em cima do caminhão, que passam da esquerda para a direita. À medida em que veem a câmera, acenam para ela, percebem que ela está direcionada a eles. Um corte e o mesmo enquadramento se repete, dessa vez em um caminhão da esquerda para a direita da tela. O movimento se repete e intercala um e outro, como se as duas imagens coexistissem e colidissem.

Há um corte e novamente a mesma imagem dos romeiros sobre o caminhão, dessa vez com a pista sonora em som direto, captando o som do caminhão e suas conversas. Outro corte seco e a câmera fecha no rosto de uma senhora, que se pendura no caminhão. O que vemos é ela sorrindo para a câmera, enquanto ouvimos cânticos de uma reza, aparentemente em um ambiente amplo como uma igreja, com várias vozes ao mesmo tempo acompanhando a música.

Na sequência, várias tomadas com fotografias de pessoas comuns, algumas crianças vestidas de anjo, fotos 3x4, uma colagem de rostos e situações cotidianas. A cena muda e dessa vez percebemos que se tratava de uma sala de milagres, cujas paredes são forradas com fotografias de pessoas que alcançaram ou querem alcançar uma graça. No áudio, uma voz *over* desconhecida: “Eu fiz uma promessa para a recuperação de um menino e graças a Deus alcancei a graça. Ele nasceu com uma infecção e graças a Deus...”. Ela é interrompida por outra voz *over*, que aparentemente contava uma história: “aí quando foi numa noite, ela...”; e mais outra, e um conjunto de vozes fundidas em múltiplos relatos, que não conseguimos distinguir. Pouco tempo depois, sobressai a voz de um homem: “eu caí de um trem com 55 quilômetros. O cara atirou cinco vezes em mim e eu não morri”.

No meio desse último relato, há um corte e um grupo grande de pessoas surge em frente a uma igreja, com a trilha instrumental de volta, dividindo o som com os últimos relatos, até que ela sobe o suficiente para ocupar todo o áudio. A música que começa a seguir é árabe, enquanto a câmera mostra imagens da feira que se forma em frente à igreja. Há uma fusão dessa música com outra, vários ruídos em tela, e a imagem começa a ficar mais lenta, com exposições de luz sobre a câmera, criando uma tensão cujo desfecho parece ser iminente. Ao fundo, ainda o conjunto de vozes de romeiros que fazem suas rezas. Não parece mais ser uma feira, mas uma vertigem. É como se, ao olharmos para aquelas imagens, fôssemos ficando tontos e cansados, a ponto de a imagem se confundir e embaçar nossos olhos. Esse tipo de representação é comum, e transparece uma imagem que está mais próxima a um filme preocupado com uma inclinação estética ao filme de arte, não ao documentário.

Não há, em *Sertão*, nenhum personagem individualizado. O que quer dizer que não há o estabelecimento de um indivíduo como personagem único do filme. As pessoas, quando surgem em tela, são para compor um quadro narrativo maior, não para individualizá-las. A ordenação narrativa também não é clássica, como percebemos no trecho descrito acima. As impressões transparecem nas imagens: quadros borrados, sequências mais devagar e logo em seguida mais rápidas, com a nítida alteração da temporalidade da imagem como recurso poético e descritivo; não são contadas histórias, mas o espectador compreende que a narrativa segue uma cronologia e uma espacialidade por meio da ligação entre um plano e outro, do deslocamento realizado na própria imagem, não na vida de algum personagem.

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

A possibilidade de levar materiais audiovisuais para outros espaços além do cinema é constante e relevante na trajetória de Aïnouz e Gomes. Em 2004, pouco tempo depois de concluírem *Sertão*, os cineastas compõem a videoinstalação *Se fosse tudo sempre assim* para a 26ª Bienal de São Paulo, cujo tema era o carnaval brasileiro. A obra reunia trechos capturados durante o carnaval de Recife e Olinda. As impressões sobre a festa popular

foram classificadas por eles e pelos curadores da Bienal como documentário. A descrição a respeito das intenções da obra, no catálogo daquele ano, deixa transparecer o tom poético e subjetivo da instalação:

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

Furtado (2011:150) comenta, sobre a exploração de outros ambientes que não o cinema não acontece somente porque os cineastas colocam obras em espaços onde antes só se expunham outros tipos de artes visuais, mas também porque o próprio processo criativo é alterado para outras matérias que não as ferramentas típicas do cinema. A esse tipo de criação a autora dá o nome de “pequenos gestos (des)narrativos”, um cinema que não pretende contar histórias, reconstituir fatos, mas sim ser “uma linha de tensão que se constitui um narrar no presente”. No caso de filmes documentais em instalações, a obra se altera, estrutura e narrativamente. Não é o caso, para a autora, apenas do local de exibição, mas também do conceito da criação e do produto gerado com esse intuito, por isso uma aproximação da obra a um natural hibridismo narrativo, que transcende apenas o campo do filme de arte.

Ao tratar desse cinema no circuito de arte, Parente (2009) também constata a diferença narrativa desse tipo de obra. Ao citar Philippe Dubois e sua teoria do “efeito cinema na arte contemporânea”, o autor acredita que esse movimento é natural ao cinema e à arte, e essas experimentações devem ser cada vez mais intensas, já que para essas condições o que interessa não é a impressão de realidade, típico do cinema de representação, mas a intensão e a duração das imagens transmitidas: “Obviamente, um filme de oito horas que mostra um homem que dorme não é feito para ser passado numa sala de cinema. Hoje, esse tipo de experiência ganhou galerias e museus” (Parente, 2009:38).

No caso de uma instalação indexada como documentário, esse deslocamento não é apenas uma mudança no dispositivo ou na narrativa. Para Furtado (2009), a extensão dessa alteração ultrapassa a mera relação de diálogo entre práticas documentais e artísticas, refletindo uma outra forma de fazer cinema, um tipo de sensibilidade contemporânea que

transcende a modalidade discursiva da representação clássica do cinema. Segundo a autora (idem:77), esse movimento aponta para certas produções audiovisuais “que, a partir de suas referências mais localizadas, digam sobre um mundo cujas classificações estejam cada vez mais sem lugar”.

A alteração da natureza ontológica do filme, segundo a autora, também leva a uma mudança de sua concepção imagética. Para ela, não se trata da inserção do filme documentário no circuito de arte, mas de uma mudança estrutural desse campo como uma prática e uma forma de pensamento. São as ferramentas do documentário que são transpostas para o pensamento de arte, não o produto documental. Não se trata, portanto, apenas do local de exibição do filme, mas na alteração do produto em si.

A busca pela ficção

Depois de elaborar um primeiro material fundamentalmente híbrido com as imagens obtidas na viagem de 1999, os diretores resolveram desenhar um projeto para que as filmagens usadas no documentário e outras, que ficaram fora dele, pudessem ser recompostas, mas dessa vez em um longa. Eles ainda não haviam decidido sobre como fariam essa adaptação, se optariam por um documentário ou um longa ficcional. Queriam, sobretudo, que o filme fosse um reflexo da intensidade dos 40 dias de viagem que empreenderam pelo sertão e toda a experiência que haviam obtido desse período.

Viajo porque preciso, volto porque te amo é concluído em 2009. Trata-se de um filme ficcional, mas que foge da narrativa clássica do cinema. Inicialmente, porque toda obra é conduzida por um personagem fora de quadro – ao menos no que diz respeito à sua presença imagética. O geólogo José Renato percorre os estados do nordeste brasileiro a fim de conduzir um estudo sobre a viabilidade de implantação de um canal de águas que ligaria a região do Xexéu, em Pernambuco, ao Rio das Almas, em Goiás.

Para Gomes, foi com o objetivo de demonstrar essa viagem à flor da pele que escolheram um personagem ficcional para conduzir a narrativa e viver, de alguma forma, a mesma sensação que eles próprios presenciaram:

[Pensamos em] um personagem ficcional que desse conta de todos esses elementos sobre os quais refletimos nesses 40 dias e que as imagens refletem. O Karim sugeriu que redimensionássemos essas imagens construindo um personagem ficcional à flor da pele, viajando pelo sertão, que não entende direito o que é aquele sertão e tá vivendo um drama interior e ao mesmo tempo vê aquela paisagem solitária. Ele vira reflexo da paisagem e a paisagem vira reflexo dele. [...] De uma forma ou de outra

tínhamos sentido o que era um documentário com aquelas imagens. Então por que não redimensionar e trabalhá-las de outra forma? (BERNARDET, 2010)

Ao explorar os limites e as possibilidades do documentário em um curta, reeditando as imagens de arquivo obtidas em um contexto documental, os diretores sentiram que as ferramentas do campo haviam se esgotado, e só poderiam dar conta do filme utilizando a narrativa ficcional.

Esse hibridismo na construção de *Viajo* não foi apagado no processo de montagem e na construção do roteiro com o personagem ficcional. Pelo contrário, é com a referencialidade documental que as imagens ganharam contornos de ficção. Os realizadores não se preocuparam em apagar essas fendas e esses vestígios, mas sim levá-los para a diegese da obra. Quando abordam os personagens, instância que em um filme documental remeteria diretamente ao realizador, é o personagem quem o faz.

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

Por mais que busquem a ficção, a referencialidade das imagens documentais de arquivo utilizadas no filme é algo que rompe com a possibilidade de apagamento do campo documental na obra. *Viajo* nasce híbrido e assim persiste, por mais que construa uma ordenação narrativa clássica, com um roteiro pensado para uma angústia crescente do personagem em sua viagem, o cansaço desse trajeto e a solidão que encontra por estar longe da figura amada – na viagem e mesmo fora dela.

As paisagens que passam a ser construídas pela visão do personagem não são elaborações puramente ficcionais, locações premeditadas, mas espaços com dimensão e presença maiores na obra. Essa estética muito próxima ao documentário, que se rompe muitas vezes pela justificativa diegética que a narrativa busca encontrar o tempo todo, é uma construção híbrida decisiva na obra e que constitui um entremeio narrativo, um espaço em que convivem contiguamente a ficção, o documentário, o filme de impressões e uma estética sensorial na forma de se potencializar as imagens.

Essa pluralidade de interações entre territórios e gêneros cinematográficos, criando outros campos narrativos, podem constituir um entremeio, uma junção entre vários formatos, estéticas e estratégias na construção do discurso fílmico que leva a um outro entendimento da obra, muito além das delimitações claras.

Stam (2015) aponta para essa pluralidade de hibridações pelas quais o cinema passa – no caso de sua teoria especificamente o cinema documental, mas que pode ser expandido para outros campos – não simplesmente no cruzamento de documentário e ficção, mas em um “flerte poliândrico entre documentário e videoclipe, documentário e instalação artística, documentário e adaptação literária, documentário e vídeo experimental, (...) documentário e o ensaio” (STAM, 2015:121).

Para Soares (2010), há uma valorização da impureza nesses discursos audiovisuais, fruto de uma contaminação de vários campos, constitutiva de “um certo discurso contemporâneo que se estende também ao cinema” (SOARES, 2010:144). Podemos compreender, então, que não se trata de algo particular apenas ao cinema, mas à própria estrutura da comunicação e das artes contemporâneas.

Não se trata, evidentemente, de se dispensar as características de cada obra, que é comum tender mais a um ou outro gênero ou território, ou ainda se utilizar de características de muitos campos para produzir seu discurso. Mais do que isso, o que procuramos refletir é a existência incidência nas obras citadas de Aïnouz e Gomes de um equilíbrio narrativo, uma igual tensão de forças na constituição desse campo do entremeio fílmico. São obras que não tendem nem a um gênero mais fortemente, nem a outro.

Reincidência de uma linguagem híbrida

Diego Velázquez ou le réalisme sauvage (2014), dirigido por Aïnouz e roteirizado por Gomes, é influenciado por um caráter ensaístico, ainda que se construa e seja indexado como um filme documental. Produzido pela TV francesa Arte, o longa discorre sobre a vida e obra do pintor espanhol a partir da visão de um personagem que permanece apenas com a voz no extra-tela, *over*, cuja presença imagética nunca se completa, muito semelhante ao que ocorre em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, na mesma estratégia narrativa. Com a criação ficcional de um personagem para justificar uma viagem exploratória à obra de Velázquez, o filme mostra por meio das percepções de Marco, um estudante de cinema, a vastidão da produção e da vida do pintor, considerações produzidas pelo deslocamento, que unem o percurso da obra com o da vida do personagem.

O caráter ensaístico, centrado diegeticamente na figura do protagonista, é retratado também pelo deslocamento da imagem, uma viagem de descoberta do narrador-personagem, mas também do espectador à diversidade da obra de Velázquez. Sobre essa ferramenta ensaística na condução das narrativas cinematográficas, Corrigan (2015:09) comenta a recorrência no uso desse recurso para a composição de obras que se preocupam com a elaboração subjetiva do conteúdo, que “tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais”.

O autor teoriza que o ensaístico, princípio do filme-ensaio, está presente em muitas formas artísticas e é caracterizado por estruturas narrativas ou experimentais que transmitem o próprio fluxo de pensamento, impressões que transcendem a ordenação convencional da ficção, e que o filme-ensaio pode ser definido como “uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar” (Corrigan, 2015:10).

O propósito do filme de Aïnouz, nesse sentido, não é de apenas narrar didaticamente a vida e obra do pintor, mas transparecer em tela as impressões do espectador, que também é narrador e personagem do filme, frente às obras, em diferentes planos narrativos: o personagem com a obra, o espectador do filme com a obra de Velázquez e, em terceiro nível, o espectador do filme com a obra cinematográfica.

Semelhanças e recorrências

A partir do conjunto dessas quatro obras, é possível estabelecermos algumas recorrências temáticas e reincidências narrativas nas obras de Aïnouz e Gomes. A primeira delas é que há, em todos os filmes citados, a exploração de uma estética de deslocamento, presente também em outros momentos dos diretores separadamente, conforme já comentamos.

Em *Sertão de acrílico azul piscina*, essa estética é percebida pela viagem dos realizadores pelos estados do nordeste brasileiro, o que é recriado em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, na figura do personagem José Renato. A viagem que o protagonista do longa empreende é muito próxima da que vivencia Marco, de *Diego Velázquez ou le réalisme sauvage*.

A subjetividade de um encontro com o espaço, que se reflete também no encontro com o outro, é motivada por essa paisagem geográfica e emotiva, mas também é uma

extensão da condução narrativa da obra, sempre em um teor exploratório, de descoberta – no caso dos personagens ficcionais, pela criação diegética e a partir do seu próprio ponto de vista.

O estranhamento de um encontro e as questões de identificação que ele gera está presente nas três obras, mas também é acentuada em *Se tudo fosse sempre assim*, o curta com base em um conjunto de frames fotográficos sobre o carnaval pernambucano, clicados depois que Aïnouz havia passado mais de 10 anos fora do país, em 1996, e montado em formato de filme para exposição apenas muitos anos depois.

No aspecto da incidência poética e subjetiva na narrativa, os curtas (*Se tudo e Sertão*) se aproximam mais, tensionando a linguagem documental a outras hibridações, mais próximas de um cinema de impressões, mas que conserva o rastro documental na circunstância e na intenção da obtenção das imagens.

No caso dos longas, tanto em *Viajo* quanto em *Diego*, há uma preocupação na elaboração diegética a partir da construção de um personagem ficcional, para dar conta de uma narração de impressões. No primeiro caso, a narrativa em si é ficcional, mas traduz a experiência dos diretores pelo sertão brasileiro; no segundo, o enredo é ficcional, mas o relato a respeito das obras e da vida do pintor espanhol tem uma intenção de realidade, busca fazer considerações sobre uma obra que existe, que pode ser experimentada. É um recurso de expansão narrativa que poderia ter sido alterado por uma voz *over* tradicional no documentário, mas talvez muito longe de produzir o mesmo efeito estético e narrativo.

Essa conjunção de campos, gêneros e estratégias faz dos filmes de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes aqui abordados objetos intrincados, profundos, cujo relevo não pode ser compreendido a partir da planificação de territórios, mas em um grande espaço narrativo do entremeio, uma junção de características e traços de muitos discursos que se conjugam e que, ao serem tensionados, borram fronteiras e delimitações, ainda que de forma diferente em cada uma das obras.

REFERÊNCIAS

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

BENTES, I. “*The sertão and the favela in contemporary Brazilian film*”. In NAGIB, L. **The new Brazilian cinema**. Londres: I.B. Tauris, 2003.

BERNARDET, J.C. **Entrevista Marcelo Gomes e Karim Ainouz**. Disponível em: <http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em 03 de abril de 2016.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Maker**. Campinas: Papyrus, 2015.

FURTADO, B. “O documentário e as artes visuais”. In: **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 31, 2009.

_____. **Cinema de exposição e os pequenos gestos (des)narrativos**. In: Festival de cinema de Avanca, 2011, Portugal. Anais do evento. Avanca: 2011.

MÜLLER, A. “Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e urubus”. **Revista Logos 24**: cinema, imagens e imaginário. Ano 13, 2006.

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

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

PARENTE, A. “A forma cinema: variações e rupturas”. In: MACIEL, K. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

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

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