



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Paisagens afetivas em 'Viajo porque preciso, volto porque te amo'

Adalberto Müller

Para citar este documento / To cite this document:

Adalberto Müller, "Paisagens afetivas em 'Viajo porque preciso, volto porque te amo'", *Colóquio/Letras*, n.º 181, Set. 2012, p. 180-189.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

O mesmo pode notar-se no enunciado: «Basta que se saiba / que foi com o sangue / que sempre o escreveste», traduzido em italiano com «Basta che si sappia / che fu con il sangue / che tu hai scritto, sempre». Para além da leve intervenção no significado do original com a elisão do pronome pessoal «o», deslocando do eixo dos significados o objeto da ação, que percorre a primeira parte do texto, para o âmbito do genérico e da indeterminação, não há dúvida que na língua de chegada todo o período adquire uma melodia e um ritmo inéditos, originados por aquele «sempre», situado no final do enunciado, em posição de absoluto relevo, separado de tudo o resto pela vírgula, quase a querer remarcar a sua força expressiva, passada em surdina no original. A ganhar é seguramente o ritmo que, abrandado, vem conferir ao conjunto uma solenidade de tipo elegíaco, que encontra o seu *clímax* no próprio *explicit* da composição traduzida, naquele «Poiché / ognuno di essi / è scritto in rosso», de igual intensidade emotiva que no texto de partida.

Piero Ceccucci

NOTAS

* Albano Martins, *Scritto in rosso*, Antologia poética organizada por António Fournier, edição bilingue português/italiano, trad. Francesco Guazzelli e António Fournier, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

¹ Eduardo Lourenço, «Prefácio» a Albano Martins, *Vocação do Silêncio. Poesia (1950-1985)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 13.

PAISAGENS AFETIVAS EM «VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO»

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2010), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, é um diário de viagem. Um diário audiovisual. Começo a escrever sobre o filme com esta afirmação porque pretendo dar ênfase ao seu carácter literário, tendo em consideração que os diários (de viagem e outros) há muito são um género conhecido e estudado dentro do campo literário. Não é por ser um filme que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* escaparia às características desse género, mas é justamente por ser um filme que a narrativa (documental?) produzida e dirigida por Aïnouz e Gomes acrescenta a essa tradição novos matices estéticos e éticos. Posto isto, passo a tratar do filme como se fosse uma peça a mais no tabuleiro antigo dos relatos de viagem, como um seu avatar contemporâneo. Evidentemente que, em tal tabuleiro, todas as questões teóricas e conceituais relativas a trânsito, deslocamento, fronteiras, identidade, nomadismo — questões que transcendem campos

disciplinares definidos como cinema ou literatura — entram em jogo. Com os acréscimos de dois novos lances: paisagens e afetos.

Falar de paisagens e afetos é, de algum modo, estabelecer uma possibilidade de trânsito. Ou, então, é negociar conceitos numa zona de fronteira (Müller, 2011). Das teorias da paisagem no cinema e na literatura (Alves & Feitosa, 2010; Cauquelin, 1989; Costa, 2001; Lopes, 2007) aos estudos de filosofia e neurologia sobre afetos e emoções (Damásio, 1994; Deleuze & Guattari, 1994; Greco & Stenner, 2007; Roth, 2003), alguns elementos serão aqui contrabandeados de um lado para o outro, criando-se uma zona conceitual livre, um *flirt* de sistemas conceituais (Schmidt, 2008), que me parece salutar para compreender um filme que, nas suas articulações, está impregnado de misturas. Afinal de contas, trata-se de pensar o híbrido com um pensamento que é ele próprio marcado pela hibridação (Spielmann, 2010); como se não fosse possível entender o movimento e o trânsito a partir do fechamento das fronteiras disciplinares (cinema, letras, artes), que, a meu ver, reflete uma tentativa de fechar fronteiras geográficas e culturais, evitando o trânsito e a permeabilidade (cf., em sentido contrário ao nosso, Débray, 2010).

Sendo um relato audiovisual de uma viagem pelo sertão nordestino, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* exige que estes quatro termos, a saber, relato (ou narrativa), audiovisual, viagem e sertão nordestino, sejam pensados em conjunto, sejam compreendidos na sua simultaneidade, para que se possa jogar com o que ali está em jogo. Mas o que é o relato? Como é que ele se articula em imagem e som com a viagem e com o sertão nordestino? Teremos de responder a isto para entender o propósito do filme, a sua montagem, e, sobretudo, o lugar a partir de onde ele está «falando», melhor dizendo, «mostrando-se».

A primeira sequência de *Viajo porque preciso...* é constituída por imagens captadas em estradas do semiárido nordestino. Não vemos o protagonista da viagem, aquele que «vê» aquilo que estamos a ver, um olhar que «enuncia» exclusivamente de um único ponto de vista, o da câmara subjetiva, sem que haja nunca outro ponto de vista (objetivo) capaz de identificar o enunciador — esse olho-câmara (Jost, 1987) —, tal como ocorre no filme *The lady in the lake* de Robert Montgomery (embora aqui o enunciador seja desmascarado por espelhos). Nesta primeira sequência, tudo o que sabemos é que alguém segue por uma estrada conduzindo um automóvel. Mas não sabemos quem é essa pessoa. Por sua vez, a trilha sonora, que inclusive antecede as imagens (ouvindo-se logo nos créditos iniciais), mistura ruídos da estrada (pneus, barulho do motor) com sons do rádio a ser sintonizado, passando por diferentes estações, até que se detém — quando a imagem da estrada aparece — na canção «Sonhos», do cantor «brega» Peninha — elevado a *cult* por Caetano Veloso (mais adiante discutiremos o lugar do «brega» neste filme).

Na segunda imagem desta sequência há uma elipse temporal, marcada pela passagem da noite para o dia (embora o movimento do carro pareça ser o mesmo) e pela eliminação da trilha musical do rádio. A elipse e a articulação tempo/espaço projeta-nos claramente para o desenvolvimento de uma narrativa. Há aqui um antes e um depois, um tempo articulado num espaço-tempo. Mas, se há narrativa, onde está o narrador? Onde estão as personagens? E, mais intrigante, trata-se de uma narrativa ficcional ou documental? De forma deliberada, não vou responder a estas questões agora. Vou avançar na leitura do filme, pois entendo que não posso falar dele sem o ter lido, uma vez que **já não sou** o espectador que há 30 meses, numa sala escura, apenas se comoveu com as imagens. Aqui, o filme está submetido a um processo de leitura, que pressupõe antes de mais nada um leitor de DVD, que me permite avançar e retroceder.

Pois bem, a segunda sequência estabelece a narrativa, mas a súbita irrupção de uma voz (acompanhada sempre dos sons do carro, do vento, etc.) torna as coisas um pouco mais complicadas. De onde vem essa voz? Corresponde ao olhar-câmara? E o que é que me garante isso? Por ora, ainda não o sabemos, e tudo o que podemos dizer é que se trata de uma voz *off*. Mas teremos que avançar depois e questionar esse *off* (será um *off* ou *over*?), já que o filme irá estabelecendo aos poucos a coincidência entre a enunciação visual e a enunciação sonora, de modo que os termos «câmara subjetiva» ou «olhar-câmara» não serão suficientes para abarcar o processo enunciativo, que é, de facto, vocal-sonoro-visual. Adiante, direi como se entrecruzam três níveis narrativos: a narrativa de imagens, a narrativa vocal e a narrativa sonora. Por ora, registemos que a narrativa vocal, nesta segunda imagem (ou plano), se limita a arrolar uma série de coisas que compõem o equipamento de um profissional que mais tarde saberemos tratar-se de um geólogo. «Mochila para carregar amostras, soro antiofídico, bússola geológica, lupa de bolso 8x», etc.). O romancista Milton Hatoum, ao analisar o filme na sua coluna no *Estadão* (10/6/2010), considerou que o interessante em *Viajo porque preciso...*, além da moldura narrativa, é o contraponto entre o tema da prospeção geológica do solo e o da desilusão amorosa, que leva a uma «sondagem da alma humana». Já o crítico da *Variety* (4/9/2009) definiu assim o filme: um «scrapbook of the mind, with images and thoughts moving on a similar track, all accompanied by a selection of music whose style and lyrics are completely sync with the emotional arc».

Avancemos mais um pouco: o plano seguinte é emoldurado, no enquadramento, pela janela lateral do carro, que está parado. Da moldura da janela fora de foco vê-se uma faixa horizontal de asfalto, uma várzea de vegetação verde, com dois pés de mandacaru, postes de luz e

uma casinha, com montanhas ao fundo. A *déixis* (segundo os linguistas, aquilo que remete para o lugar/posição de quem enuncia) agora é dada pela imobilidade da câmara, ao contrário dos planos anteriores, em que era «marcada» pelo movimento daquela, que acompanhava o do carro e do corpo/olhar do motorista. Mas a *déixis* também é sonora: ao invés do ruído do motor e dos pneus sobre o asfalto, a ambiência é campestre, com som de passarinhos. Passados alguns instantes, ouve-se a respiração e a voz do mesmo plano anterior. Só que, em vez de um enunciado técnico, ouvimos uma mistura de relato de viagem («parada pra mijar») seguido de uma fala que remete *afetivamente* para o enunciador, denunciando algo sobre os seus sentimentos, mas também sobre o seu *sotaque* e identidade, sobretudo pelo uso da interjeição «eita!», típica do Nordeste brasileiro: «Eita vontade de voltar!» Saberemos, adiante, que essa «vontade» está ligada à relação afetiva do falante com Joana/Galega. Ao mesmo tempo, a interjeição «eita» traduz um certo grau de sofrimento, assim como a respiração, a ambiência e a imagem do pássaro solitário que atravessa horizontalmente o quadro no final do plano.

O importante a destacar nesta análise, até aqui, é a formação de um tecido — de um texto — narrativo, que pode ser entendido ao mesmo tempo como discurso e enunciação. Discurso porque pressupõe um olhar sobre o mundo, e não apenas um olhar, um modo de ouvir e de fazer ouvir (um discurso que solicita uma atenção do espectador, mas também uma identificação). Enunciação, na medida em que nos permite dissociar os enunciados — «sou um geólogo e estou viajando por uma estrada no semiárido nordestino ouvindo rádio e quando paro para mijar ouço passarinhos e tenho vontade de voltar» — da situação enunciativa — reconhecível pelos deíticos visuais e sonoros acima descritos (câmara trémula, voz, ruídos).

Até aqui, já podemos afirmar que o tecido narrativo (imagético, vocal e sonoro) compõe uma paisagem afetiva, na medida em que os elementos sonoros e visuais dos planos eminentemente *descritivos* remetem para o quadro afetivo do sujeito da enunciação, tal como para o quadro «referencial» (sertão, estrada, restaurantes, etc.). Quero pensar em que medida a prevalência deste quadro afetivo sobre outras disposições (políticas, filosóficas) compõe aquilo a que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chama *Stimmung*, elemento que torna possível ler textos não a partir da clássica oposição texto-contexto, texto-realidade (histórica), mas a partir daquilo que constitui o seu elemento vivido (experenciado) pelo leitor/espectador. Gumbrecht situa o termo alemão *Stimmung* (que em português se traduziu, na obra de Emil Staiger sobre a poesia, por «disposição anímica» ou «clima») entre os termos *climate* e *mood*. Enquanto *mood*, define-se uma *Stimmung* como «um sentimento íntimo tão privado, que, para sua definição, não se

encontram facilmente conceitos adequados» (Gumbrecht, 2010: 10). Já como *climate*, a *Stimmung* corresponde a algo de objetivo, uma dada disposição que pode ter uma determinada influência física sobre indivíduos e grupos. Uma *Stimmung* pode ser, pois, localizável em diferentes camadas culturais de uma época, como o «tom» de uma presença material, como uma atmosfera que define a relação de um texto com o seu ambiente. Ler a *Stimmung* de um texto significa, pois, não entendê-lo como alegoria de um tempo histórico, mas buscar a concretude do seu *timbre* no presente da leitura (na «produção de presença» que o texto institui). Se isso pode parecer uma forma de «anacronismo» aos historicistas de plantão, ou um esteticismo vazio aos culturalistas e aos pensadores críticos, a resposta de Gumbrecht é categórica:

A distância entre a leitura orientada para a *Stimmung* e a leitura de textos literários como alegoria de argumentos filosóficos (que não deveria ser a única forma de leitura de textos) não significa que a presentificação de uma *Stimmung* do passado não se realize de forma filosófica. A ênfase na imediatez (*Unmittelbarkeit*) histórica não deve ser entendida como ingenuidade política, histórica ou filosófica. O que diferencia a leitura da *Stimmung*, em relação a outros modos literários de leitura, é, pelo menos na maioria dos casos, uma indiferenciação entre a experiência histórica e a experiência estética. Na leitura que Vossler faz de textos espanhóis do século XVII, por exemplo, um momento do passado se torna presente, e assim um momento de alteridade se atualiza. Ao mesmo tempo, nessa experiência histórica se desenvolve no seu livro uma consolação e uma edificação, que eu não gostaria de subsumir como alteridade histórica, mas como alteridade «estética».

(Gumbrecht, 2010: 20-1)

Assim, a leitura da paisagem afetiva — a minha versão para a *Stimmung* de Gumbrecht para pensar o cinema — enfatiza a experiência estética do espectador sobre o *quantum* afetivo disposto na enunciação narrativa. Num filme como *Viajo porque preciso...*, e em filmes recentes, caberia perguntar se essa disposição de leitura não está já pressuposta no próprio tecido narrativo. Dito de outro modo, caberia perguntar se o «estético» (no sentido da experiência afetiva) não está já sobreposto e saliente no filme em relação ao «histórico». Mais ainda, caberia perguntar se o «estético» não é hoje o «histórico», do mesmo modo que perguntamos se o sertão no cinema brasileiro recente não remete mais para uma *Stimmung* do que para uma Alegoria (cf. Xavier, 1999). Falo aqui de *Stimmung* como de um termo próximo a «sensibilidade», para enfatizar que, em filmes como *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *O Céu de Suely* (2006) interessa observar a História através das suas frestas

e dos seus interstícios, mais do que tentar recuperar a totalidade do seu sentido, mais do que procurar situar-se criticamente na diversidade de produtos culturais. Por isso, nestes filmes, a motivação explicitamente política do espaço do sertão (tão forte no Cinema Novo, mas antes dele na literatura regionalista) dá lugar a inquietações afetivas, a deslocamentos e trânsitos motivados menos por pressões económicas do que psicológicas e/ou afetivas.

Não nego que tenham desaparecido as pressões políticas e económicas (atraso, subdesenvolvimento). O que desapareceu foi antes uma forma esquematizada e maniqueísta (para não dizer chapada) de pensar a política. Hoje, há espaço, além da política contra a miséria, de uma política de afetos, assim como de uma política de géneros. E não devemos olvidar que a dimensão afetiva não é alheia à política, antes constitui um dos seus ingredientes. Basta lembrar, para tanto, que o nosso último ex-presidente não raras vezes fez questão de explicitar o seu «sentimento» pelo povo brasileiro vertendo copiosas lágrimas diante das câmaras.

Mas voltemos ao filme e à sua tessitura narrativa. O quarto plano retoma o movimento, mas desta vez há um camião à frente do carro, e a narrativa visual (uma câmara com obturador em baixa velocidade que cria uma imagem desfocada) dirige-se para o canto direito da pista (ainda um sertão verdejante), emoldurado por um céu muito azul; enquanto isto, a narrativa sonora é constituída por ruídos de carro e por um programa de rádio, no qual o locutor fala sobre o dia do funcionário público. Em seguida, uma sequência de quatro planos de durações variadas enquadra diferentes paisagens da zona rural do Agreste, paisagens que se aproximam mais de uma imagem de aridez e de desertificação típica dos filmes cinemanovistas. Algumas pessoas aparecem no quadro, mas nada revela que se trate de pessoas miseráveis e famintas, até porque elas são mostradas sempre à distância. A narrativa vocal emitida por aquele que passa a ser o «personagem» do filme (um personagem-narrador!) explicita que está ali para fazer medições necessárias à desapropriação de terras para a criação de um canal. Apesar de os enunciados serem eminentemente técnicos, volta e meia aparecem certas marcas (como interjeições) que remetem para o sujeito de enunciação mais do que para o enunciado: «Tempo de duração da viagem: trinta dias. Porra, trinta dias!» Essas marcas vão constituindo dentro da narrativa vocal uma caracterização afetiva do personagem-narrador, e associam-se à trama de imagens e sons para constituir a *Stimmung* da narrativa fílmica, de modo que a paisagem (visual e sonora) é afetada pela voz do narrador-personagem, e vice-versa.

Só esse facto já nos permite deslindar o problema de género provocado quando do lançamento do filme. *Viajo porque preciso...* foi

apresentado e premiado em diferentes festivais de formas distintas: ora como documentário, ora como ficção. Irandhir Santos, o protagonista-narrador, chegou a ganhar um prêmio de melhor ator num desses festivais (Paris)! Esta indefinição genérica é também resultado do próprio processo de produção do filme: a princípio, o filme é resultado de uma «viagem afetiva» que Marcelo Gomes e Karim Aïnouz fizeram pelo sertão oito anos antes à procura de locações (um trabalho de pesquisa, como se diz) e tentando documentar as feiras do Nordeste. Anos depois, Karim pensa em apresentar uma montagem dessa pesquisa como vídeo-arte numa exposição. Mas ambos começam a redigir um roteiro, que é na verdade um diário de viagem ficcional, com um geólogo que vai relatando um processo de fim de caso e separação durante uma viagem. Segundo entrevista que fiz a Marcelo Gomes (em março de 2011), esse diário de viagem — um livro — seria lançado juntamente com o DVD. Trata-se, portanto, de uma forma híbrida, que corresponde perfeitamente a uma narrativa que também mostra um processo de hibridações e deslocamentos culturais nesse sertão que não se tornou mar, mas onde a diminuição parcial das desigualdades sociais se fez acompanhar por uma mescla entre a cultura popular sertaneja e a cultura de massas, representada sobretudo pelo fenómeno do «brega». Da música de Peninha, que abre o filme, às canções de Lairton dos Teclados (como «Morango no Nordeste»), passando pelas flores de plástico, os prostíbulos da beira da estrada, tudo no filme se contamina de uma ambiência «brega».

O «brega» é um fenómeno cultural interessante para pensar o Brasil recente. Nascido nas grandes cidades do Nordeste e do Sudeste, o «brega» é a versão brasileira do *kitsch*, isto é, do popular massivo. Mas o interessante é que aqui o «brega» — que devia ser de consumo exclusivo das classes menos favorecidas — é valorizado pela alta cultura já desde o Tropicalismo, sobretudo nas interpretações de Caetano Veloso e de Maria Bethânia. Talvez o Tropicalismo seja justamente um sintoma de uma certa «permeabilidade» do sistema cultural brasileiro, que admite que um compositor como Caetano, ligado ao Concretismo paulista, transforme num sucesso entre os ouvintes mais refinados canções como «Sonhos» e «Sozinho». Por outro lado, nos anos 1990/2000 muitos cantores «bregas» como Odair José passam a receber a atenção de autores e intérpretes mais cultos, ou então são ouvidos por um público bastante diferente daquele para o qual as suas composições se dirigiam originalmente. Não devemos esquecer, contudo, que a presença do «brega» em *Viajo porque preciso* é parte da verosimilhança interna da narrativa: José Renato sintoniza o rádio, e era de se esperar que, viajando pelo sertão nordestino e pelo interior do Brasil, as músicas não fossem outras senão as que ouvimos. Mas, se atentarmos no que

dizem as canções, veremos que elas fazem parte da paisagem afetiva que envolve a personagem tanto quanto as flores de plástico com gotas de orvalho artificiais ou as imagens de motéis e de restaurantes de beira de estrada por que passa o nosso herói invisível.

O plano seguinte ao último que analisámos é um «retrato filmado». Estamos aqui diante de um género cinematográfico tão antigo quanto o «travelogue» do início. Os «travelogues» eram pequenos cartões postais filmados, filmes de viagem (*travel*) que eram apresentados por um comentador durante a *sessão* (*dialogue*). Antes de ser um *road movie*, *Viajo porque preciso...* é um «travelogue». O retrato filmado, assim como o «travelogue», pertence ao «cinematógrafo de atrações» (Gaudreault, 2008), aquilo a que chamávamos «cinema primitivo». Aqui, no filme de Gomes e Aïnouz, vemos um casal de sertanejos cujas terras serão, segundo a voz do protagonista-narrador, desapropriadas. A iluminação parca deixa ver não apenas as personagens de meio-corpo, mas uma parede cheia de retratos de família, retratos de santos e cristos com guirlandas de plástico e fita colorida, numa estética que já prenuncia — como a canção de Peninha — a estética «brega» e a sua revalorização poética no filme. No plano sonoro, uma melodia sertaneja, que lembra as caixinhas (também «bregas») de música, é acompanhada pelo som de passarinhos. E a narrativa vocal agora mistura os planos do enunciado e da enunciação: «Seu Nino saiu para desligar o rádio. Eu pedi para ele voltar. Não quis filmá-los separados.»

Se voltarmos daqui para a canção «Sonhos», de Peninha (que fala de separação: «quando a poesia realmente fez folia em minha vida / você veio me falar / dessa paixão inesperada por outra pessoa») — mesmo sem saber ainda que se trata de um filme sobre a separação do geólogo José Renato da sua «galega», a bióloga Joana, do sofrimento advindo dessa separação e da superação de um estado melancólico-traumático —, se voltarmos a recompor o tecido narrativo — graças à leitura do filme — nas suas três camadas narrativas (imagética, vocal e sonora), entenderemos por que, com apenas seis minutos de filme, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz já criaram uma narrativa de grande complexidade e de grande força, que se sustenta sobre a capacidade, rara no nosso tempo, de superar o acúmulo de informações sobre todas as coisas, e devolver ao narrador a possibilidade de compartilhar experiências. E não apenas experiências existenciais, filosóficas ou políticas, mas experiências afetivas.

Impossível descrever em poucas páginas toda a beleza e complexidade deste filme. Lembremos (para quem o viu) algumas coisas imprescindíveis para a sua compreensão. Como filme de viagem, ele pode evocar toda uma tradição de narrativas que remonta, pelo menos, à Odisseia. Aliás, parece que o «Ulisses» José Renato se compraz em

permanecer viajando, apesar da dor da distância. Não por acaso, a certa altura ele diz: «Viajo porque preciso, *não* volto porque te amo ainda.» Não se furta a compartilhar a sua tristeza com as «circes» que vai encontrando no caminho. Mas, se ele mergulha nessa catábase por inferninhos do interior, é porque quer menos o alívio do gozo fácil do que a busca de uma resposta para entender a sua própria separação. E é com a prostituta Paty — entrevistada à maneira de um documentário — que ele se vai aproximar de uma resposta. De Paty, ele escuta não o lamento de estar a vender o corpo, nem as causas que a levaram a essa degradação física e moral, mas o desejo de encontrar «um alguém» e de viver com ele uma «vida-lazer». É no mínimo curioso, se não for trágico, ouvir de uma prostituta essa confissão íntima, que desenha um traço decisivo na paisagem afetiva em que está imerso José Renato. Por fim, se o movimento desde o início até meio do filme é uma catábase, nas cenas finais vemos um movimento de ascensão, que culmina com a subida de uma longa escadaria. E, com um desfecho inesperado — como uma coda musical —, o filme fecha-se com o salto dos mergulhadores de Acapulco, no México. Uma bela metáfora da sublimação de toda a dor. Como na canção de Peninha: «Tenho um sonho em minhas mãos / amanhã será um novo dia / certamente eu vou ser mais feliz.»

Acredito que num tempo em que tudo parece estar em crise, em que os valores se corrompem e se transformam com grande velocidade, em que tudo parece ruína e decadência, em que falar de violência se tornou divertimento e moda, nestes tempos sombrios, recuperar a importância da dimensão afetiva é uma das formas possíveis de resistência política. Para resistir ao brutal, ao corrupto, ao desumano — e inclusive ao acúmulo confuso de representações sanguinolentas que mais divertem que subvertem o *statu quo* — é preciso voltar a *fazer sentido fazendo sentir*. Recuperar a dimensão afetiva, a delicadeza (Lopes, 2007), mergulhar no labirinto das emoções pode ser talvez um «veneno antimonotonia» para os nossos tempos. O processo dessa resistência requer, pois, que se compreendam outras paisagens, como esta que se desenha de modo tão poético em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Paisagens afetivas.

Adalberto Müller

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

AÏNOUZ, Karin, *O Céu de Suely*, Brasil/França/Alemanha, 88'Cor, 2006.

AÏNOUZ, Karin & Marcelo Gomes, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Brasil, 75'Cor, 2010.

GOMES, Marcelo, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, Brasil, 99'Cor, 2005.

MONTGOMERY, Robert, *The Lady in the Lake*, USA, 105'Cor, 1947.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, I. & M. Feitosa (org.), *Literatura e Paisagem. Perspectivas e Diálogos*, Niterói, EdUFF, 2010.
- CAUQUELIN, A., *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.
- COSTA, A., «Invention et réinvention du paysage», *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, Montréal, vol. 12, n.º 1, outono 2001 (*Le Paysage et le cinéma*).
- DAMASIO, A., *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Londres, Penguin Books, 1994.
- DÉBRAY, R., *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.
- DELEUZE, G. & F. Guattari, *What is Philosophy?*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1994.
- GAUDREULT, A., *Cinéma et attraction*, Paris, CNRS, 2008.
- GRECO, M. & P. Stenner, *The Emotions: A Social Science Reader*, Londres, Routledge, 2007.
- GUMBRECHT, H. U., *Stimmungen Lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Munique, Carl Hanser Verlag, 2010.
- JOST, F., *L'Œil-Caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- LOPES, D., *A Delicadeza. Estética, Experiência e Paisagens*, Brasília, Editora da UNB, 2007.
- MÜLLER, A., «Fronteiras da Literatura: Poesia, Mídia, Cinema», in M. Weinhardt e M. Cardozo (org.), *Centro, Centros. Literatura e Literatura Comparada em Discussão*, Curitiba, Editora UFPR, 2011, p. 165-76.
- ROTH, G., *Aus Sicht des Gehirns*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.
- SCHMIDT, S. J., *Systemflirts. Ausflüge in die Medienkulturgesellschaft*, Weilerwist, Velbrück, 2008.
- SPIELMANN, Y., *Hybridkultur*, Berlim, Suhrkamp, 2010.
- XAVIER, I., «Historical Allegory», in T. Miller e R. Stam (org.), *A Companion to Film Theory*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999, p. 333-62.