

Comunicação, experiência e afeto no *road-movie* brasileiro *A busca* (2013)

Júlio César Lobo

Resumo

O objetivo deste texto é analisar o filme *A busca* (2013) em duas chaves: sua estrutura narrativa, ancorada no subgênero filme de estrada, e a construção de um drama doméstico de separação, que, por sua vez, desdobra-se no acompanhamento da rebeldia de um adolescente. No primeiro aspecto, têm-se os elementos esperados nesse subgênero da história de aventuras com o seu protagonista, um pai, submetido a um romance de provas na tentativa de localização do seu filho único. No segundo aspecto, há uma arquitetura dramática, que privilegia uma exposição bastante motivada de uma espécie de catálogo audiovisual de afetos, emoções e sentimentos com ênfase para o ressentimento. Um dos aspectos que chamaram a nossa atenção para essa obra é o fato de a mesma tornar uma experiência incomum de um homem comum, vivendo uma vida comum, em um drama singular, em que a sensibilidade do espectador é convidada a interagir com o filme, preenchendo suas lacunas audiovisuais.

Palavras-Chave

Filme de estrada brasileiro. Romance de provas. Adolescente no cinema brasileiro. Comunicação e afeto. Cinema e Psicologia.

Introdução

O início da presença mais visível da personagem adolescente no cinema brasileiro de ficção, *grosso modo*, pode ser remontada à segunda metade dos anos 1960 com os filmes mistos de mistério (policial) e musicais em torno da Jovem Guarda. No entanto, uma aproximação mais sensível às subjetividades em crise que cercam “aquele que cresce” tem um marco de qualidade em *Lição de amor* (1975, E. Escorel), ponto de partida para outros dramas, que exploram a iniciação afetivo-erótico-sexual, como *O cortiço* (1978, F. Ramalho Jr.) e *O caminho das nuvens* (2002, V. Amorim). Nessa relação, devem ser inseridos ainda com destaque os sensíveis *Inocência* (1983, W. Lima Jr.) e *A ostra e o vento* (1997, W. Lima Jr.).

Aspectos da rebeldia contra a autoridade paterna como um sintoma do conflito de gerações são o argumento-chave das ações e reações da filha mais velha do retirante em *Guerra de canudos* (1998, S. Rezende), do filho mais velho do pai de família d'*O caminho das nuvens* (2003, V. Amorim) e do filho único do protagonista de *Tropa*

Júlio César Lobo | jclobo2000@yahoo.com.br
Doutor em Estética do audiovisual pela Universidade de São Paulo – USP. Professor-associado III da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA, professor-titular aposentado da Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

de elite 2 (2010, J. Padilha). Em termos mais gerais, nesses filmes, o/a adolescente, em busca de sua independência, estaria, em termos psicanalíticos, lutando contra alguns sinais importantes que ainda o vinculariam à sua situação na infância, de infante (etimologicamente: sem fala), em síntese, buscando atenuar a sua ligação edípica. As caminhadas no sentido apontado anteriormente poderiam provocar a reação dos pais, que, aparentemente menos seguros e estáveis em suas posturas fundamentais até aqui, tenderiam a se revelar intransigentes, causando, por seu turno, mais revolta nos seus filhos adolescentes, os famosos “rebeldes sem causa”. Nesse cinema do adolescente brasileiro, ganharam intensidade, em filmes de ação e na resposta do público (bilheteria), títulos relacionados à exploração dramática de situações de risco, como *Cidade de Deus* (2002, F. Meireles), *Cidade dos homens* (2007, P. Morelli) e *Sonhos roubados* (2008, S. Werneck).

O filme *A busca* (2013, dir. Luciano Moura) tem traços em comum com vários daqueles títulos: iniciação amorosa, rebeldia contra o pai e situações de risco. Porém, em termos de estilo narrativo (pausado, omitindo cenas de violência), de ritmo e da delicadeza geral com que trata as peripécias do seu enredo, ele se aproxima de obras muito mais sensíveis como *Lição de amor* (1975), *Inocência* (1983) e *A ostra e o vento* (1997). Ou seja, esses filmes, mais a obra em foco são exemplares raros daquilo que o cineasta Walter Salles (2001, p.281) considera como “filmes em estado de graça”, em que se tem uma “descrição

inspirada de experiências, que nos são comuns: a primeira atração sexual, os desejos e embates entre amigos, os conflitos e as mesquinhas familiares”.

A emoção ciúme

A narrativa propriamente dita do filme *A busca* – em seu encadeamento regular – se inicia com uma imagem de câmera alta de um homem, que salta de um carro e para em frente a uma casa. Toca a campainha dela algumas vezes, mas ninguém o atende. Em seguida, com uma chave sua, tem acesso ao imóvel por uma porta lateral. Uma mulher, que, aparentemente, estava no banho, reclama que ele não tem mais direito de ir entrando assim, sem autorização. Alguns planos depois, ficaremos sabendo que o homem, Théo (Wagner Moura), havia se separado recentemente dela, Branca (Mariana Lima), e que vem lhe indagar se o filho único de ambos, Pedro (Brás M. Antunes), já havia chegado em casa, uma vez que este havia faltado a um encontro entre ambos na direção de uma entrevista para intercâmbio estudantil no exterior. Há uma discussão entre os pais do garoto, um adolescente, até que a visão de uma cadeira embrulhada, endereçada a ele, causa uma inesperada demonstração de raiva de Théo por ela ter sido um presente de aniversário do avô paterno do filho. Ele destrói esse móvel em um acesso de fúria. Tem-se aqui uma ilustração dramática da distorção cognitiva: “Pensamento, percepção ou crença falhos ou inadequados. A distorção cognitiva é um processo psicológico normal

que pode ocorrer em todas as pessoas em maior ou menor extensão” (Vanden Bos, 2010, p.301).

Transcorridos pouco mais de dez minutos de narrativa, estão colocados alguns dados fundamentais dessa história, que mescla um filme de estrada, na melhor tradição do romance de provas, uma história de ressentimento e uma busca, de que trata o seu título. Essa empreitada irá envolver não só a localização de Pedro, bem como, também, o reencontro do pai de Pedro com o pai de Théo. Ou seja, um homem sai à procura do seu filho e acaba (re)encontrando seu próprio pai.

A simples presença da cadeira-brinde torna-se o objeto material naquele momento de raiva que cristaliza a emoção ciúme por parte de Théo. Trata-se de uma emoção complexa porque é composta por diferentes afetos: “a impotência diante da perda do objeto [...]; a raiva de si porque não se é ou não se fez o suficiente para se manter a afeição do outro; [...] o desamparo da perda do amor do outro [...]; a decepção porque nosso laço com o outro não se mostrou suficientemente forte [...]” e “a submissão diante do terceiro porque este é percebido como melhor do que nós” (Dunker, 2010, p.17). A discussão entre Branca e Théo em torno do melhor lugar e da utilidade de o filho fazer intercâmbio em um país de língua inglesa revela o fato de que, na idade de Pedro, Théo não teria nem tido a oportunidade de escolher para que país ir ou até mesmo a possibilidade de não fazer intercâmbio, uma vez que Théo, desde os 12 anos de idade,

teve que trabalhar duro para sustentar a sua mãe e a si mesmo também. A menção desse dado do passado familiar e exclusivo desse pai de família, o qual, obviamente, não tem nenhuma relação com Branca e muito menos com seu filho, gera, nesse catálogo/almanaque audiovisual de emoções, sentimentos e afetos positivos e negativos, que é o drama *A busca*, a categoria do ressentimento. Muito esquematicamente, teríamos como evidências disso os seguintes dados: “O ressentido é um vingativo, que não se reconhece como tal” [Théo quer se vingar de seu próprio pai, bloqueando o acesso desse senhor ao neto]; “uma das condições centrais do ressentimento é que o sujeito estabeleça uma relação de dependência infantil com um outro, supostamente poderoso, a quem caberia protegê-lo, premiar seus esforços, reconhecer seu valor”; “[se] a inveja mobiliza a demanda, o ressentimento, uma queixa, que não visa à reparação” (Kehl, 2004, p.13;14;65).

O estado emocional de Théo, até um pouco antes da sequência de encerramento, mostra que a inveja destrutiva, a dele, “é frequentemente acompanhada de uma consciência persecutória, que, por sua vez, implica solidão e sensação de abandono” (Barrows, 2005, pp.18;76). Entre outras coisas, o desgosto de Théo pela qualidade de relacionamento, à distância, entre seu filho e o avô paterno acaba por evidenciar que “o ruim da inveja é o fato de que ela investe contra a bondade”. Há, inquestionavelmente, bondade, pelo menos, nos movimentos que ele faz no sentido de que Pedro vá passar um ano de intercâmbio no

exterior. Mas isso é encoberto pelo episódio do desmanche da cadeira. Enfim, ninguém sabe onde está o pai de Théo. E como seria vingar-se dele? Impedindo que Pedro dele se aproxime, mesmo que seja através de cartas e trocas de desenhos? Como se sabe, o receptor da vingança de um ressentido nem sempre é o seu causador.

Mistério e testes de caráter

Sem esboçar qualquer gesto de reação à atitude intempestiva acima do seu pai, bem como sem interferir na discussão entre Théo e Branca sobre o melhor lugar para o intercâmbio dele (Austrália ou Nova Zelândia), Pedro, aparentemente, irá passar o fim de semana do seu aniversário com um amigo. Antes disso, endereça um envelope para alguém, contendo um desenho estilizado de um cavalo negro. Na noite do domingo em que o trio jantaria junto em casa, Pedro não aparece. Cria-se o mistério do filme: ninguém sabe onde Pedro se encontra. Através de pistas, os pais dele chegam até um abrigo de animais e lá descobrem que o filho deles, de posse de uma carteira de identidade adulterada, havia retirado de lá um cavalo, também preto como do desenho citado. Não há informações para onde ele teria ido, temor que aumenta com o fato de que Pedro havia vendido o seu computador, aparentemente sem nenhuma necessidade, uma vez que é de classe média alta. Aqui, emerge um aspecto psicossomático com relação às áreas de conduta: diante dos fatos presenciados por ele – a discussão entre os seus pais, já separados, e a destruição do presente

do seu avô pelo seu pai –, Pedro poderia ter tido uma “prontidão para a agressão”, mas alojou-se na timidez e no isolamento dentro de sua própria casa. O ápice desse estado é a fuga.

Através de uma chamada anônima para o celular de Théo, fica-se sabendo que Pedro havia sido atropelado em uma rodovia federal, sofrera ferimentos leves e que, a cavalo, havia se dirigido, não se sabe bem, para o Espírito Santo ou para Salvador. Um adolescente tímido e mimado ir a cavalo da cidade de São Paulo para um ponto, até então, indeterminado, desconhecido, evidencia que o medo do seu pai – acentuado pela violência com que este senhor havia quebrado a citada cadeira – talvez houvesse disparado o gatilho (na Psicologia, um estímulo que induz uma reação e que acompanha um estado de excitação emocional [Vanden Bos, 2010, p.443]) na direção de uma atitude de fuga. Entre outras coisas, essa atitude inusitada do adolescente corporifica para os seus pais, que parecem conhecê-lo pouco, um gosto dele pelo risco como uma espécie de compensação, de descarga, diante de uma situação conflitiva. A propósito sobre medo: “A verdade é que quem não é capaz de sentir medo é tolo, e não corajoso. A coragem de que se trata aqui é a de enfrentar o desejo, que se articula no medo. O que seria do frio na barriga, do sentimento de que perdemos o chão e o afeto, que nos desorienta, se não a expressão maior do medo diante da paixão? Onde existe medo há desejo nas imediações” (Pinto; Dunker, 2010, p.79).

A partir da vaga informação do destino de Pedro, Théo passa a experimentar um componente de um filme de estrada – um romance de provas ou de provação –, a bordo de sua possante caminhonete, em que esse pai angustiado é submetido a uma série de situações-teste, nas quais serão validadas ou não “sua lealdade, suas virtudes, suas façanhas, sua magnanimidade, sua santidade”, tendo os consequentes incidentes ou imprevistos organizados visando testar “a inocência, a pureza e a fidelidade dos protagonistas” (Bakhtin, 1992, p.225). Essa série de infortúnios, consequências dos citados incidentes, do pai-protagonista é moderadamente alternada com as perspectivas de localização do adolescente em fuga. A cada pista do percurso de Pedro, Théo vai descobrindo particularidades da personalidade de seu filho. Ao dar carona para um grupo de jovens acampados à beira de um rio, Théo, orgulhosamente, descobre que a breve passagem (uma noite) de seu filho pelo lugar chamara a atenção de algumas pessoas e que mesmo a situação aflitiva, que o fizera fugir de casa, não o impedira de se envolver afetivamente com Maura, uma adolescente grávida.

A estadia de Théo junto ao grupo de mochileiros é um momento de descanso para ele, o que é revelado mais concretamente por suas imagens imergindo e emergindo do rio à beira do qual acabara de fazer um parto (ele é médico). Esse banho noturno de Théo, acreditamos, aponta para um simbolismo bastante antigo: “O contato com a água supõe sempre uma regeneração; de um

lado, porque a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’; de outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida” (Eliade,1991, p.151-52). Talvez por esse simbolismo, não houvesse sido à toa que a recém-mãe havia insistido em parir dentro do rio. A isso tudo, se acrescem, como motivações para a sua distensão, as imagens de Pedro feliz no celular de Maura. Essa passagem, de certa forma, instaura um clima de jovialidade, de “juventura”, de um astral alto no cinema brasileiro, cinematografia essa, às vezes, sobrecarregada de jovens em eternas “situações de risco”. Tem-se, nessa sequência do acampamento, repetimos, um clima positivo poucas vezes encontrado em nosso cinema, entre os quais, citamos aqui, por exemplo, os momentos construtivos de um grupo de adolescentes e jovens brasileiros de *O sonho não acabou* (RJ,1982, S. Resende), notadamente na sequência em que eles dormem em uma plataforma da antena de televisão de Brasília apenas para acompanhar o nascer do sol.

A família do balseiro

O *road-movie* de Théo não é apenas rodoviário. Assim como ele havia dormido entre jovens no acampamento, para atravessar um determinado rio, ele é obrigado a pernoitar em uma balsa-casa. Talvez não seja sem propósito que a instância narradora tenha criado aqui uma balsa cuja parte maior abriga uma curiosa casa de dois pavimentos. Mais do que isso: o balseiro ali trabalha-mora com a mulher e o filho pequeno.

Podemos intuir que essa família navegante, de modestos recursos, esteja aqui como um espelho invertido da própria imagem de lar que esse filme nos dá a ver logo no início. Pais de classe média alta, vida afetiva conjugal em baixa, casa em reforma, filho acuado. Aqui, mais uma vez, Théo pode testemunhar uma experiência aparentemente feliz de vida familiar, mais ou menos como tivera no acampamento, porém na qual, diferentemente da balsa-casa, não havia nenhuma “família nuclear básica”, mas, sim, uma proposta de vida comunitária. Proposta essa, por sinal, que, no filme *O sonho não acabou*, havia tanto mobilizado o jovem casal de protagonistas (Lucélia Santos e Lauro Corona).

Em terra firme, atravessando um canal, Théo surpreende um tratorista com a camisa que Pedro estava vestido quando havia saído de casa. Ele se assusta com a possibilidade que seu filho tenha sido sequestrado ou vítima de um latrocínio. Mais um sentimento de surpresa. Ao mentir para o colega com que passaria o fim de semana de seu aniversário, ao mentir para o responsável pelo Centro de Zoonoses, de onde retira um cavalo, e ao sair de sua casa, sem avisar o seu destino, nem pedir permissão aos seus pais, Pedro produz, entre outras emoções, uma perturbação em seus pais diante da ameaça de perigo: “[...] na relação com os adultos (não só sua família), o adolescente, não conseguindo produzir respeito, prefere e consegue produzir medo. O medo é o equivalente físico, real, do que o respeito seria simbolicamente” (Caligaris, 2013, p.44). Essa construção está

relacionada, no texto citado, ao adolescente delinquente, mas acreditamos que ela pode ser estendida para a situação dramatizada nesse filme. Afinal de contas, Pedro havia falsificado uma carteira de identidade. Como em uma boa história de provação, o protagonista apanha física e mentalmente ao lutar com o tratorista, que não entende a motivação para aquilo tudo: “Mas tudo isso por causa de uma camisa”. Depois de muitos socos para lá e para cá, o ruralista diz que a camisa fora trocada por uma garrafa de pinga. Ou seja, Théo, definitivamente, não conhece o seu próprio filho. Havia se regozijado com o fato de Pedro ter “ficado” com uma jovem no citado acampamento e, agora, esse dado não o alegra.

Outra perda e um luto

Enquanto Théo se aventura pela estrada, Branca é encarregada por ele de ficar de plantão em casa. Ao vasculhar o armário de Pedro, encontra um envelope endereçado ao filho, dentro do qual está um desenho de um cavalo negro com uma mensagem: “A falta dele me lembrou de outras faltas. Abraço, seu avô”. A curta mensagem do avô, que chega também pela voz *over* de Lima Duarte, sinaliza para uma perda, mais precisamente para um luto, uma dimensão intensa da tristeza como “[...] uma forma de saudade porque o sujeito ainda não se separou do que perdeu [...] [induzindo] um estado de solidão na medida em que ela, a tristeza, envolve um recuo diante do mundo (separação) e a realização de uma ausência (perda)” (Leite, 2010, pp.22;49). Mais especificamente, estamos

tratando aqui do luto oculto ou a privação do luto: “Pesar que a sociedade não espera ou não permite que uma pessoa expresse [pois] geralmente espera-se que as pessoas, que perderam um companheiro animal, guardem sua tristeza para si mesmas” (Vanden Bos, 2010, pp.733-34). Talvez esse sentimento específico de luto do avô tenha mobilizado Pedro a sair de casa, até então, sem ninguém saber para onde. O desenho do animal, o citado luto e o próprio estado de fragilidade em que se encontrava esse adolescente – diante da separação dos pais e prestes a ser “despachado” (palavras de Branca) para um intercâmbio no exterior – parecem-nos motivos para a empreitada dele.

Aí, então, Branca comunica-se com Théo – este com o celular roubado de um cardíaco, que usa marca-passos –, que espera ser essa boa nova um motivo de alegria para ele. Mas não é isso que acontece. Na verdade, toda a sequência de diálogos com um consertador de telefones (Abraão Farc) em uma comunidade de beira de estrada culmina com a retirada do único aparelho daquele senhor que se encontra com pouco crédito e sem possibilidades de recarregá-lo. Aproveitando-se que esse senhor lhe vira as costas, Théo deixa um dinheiro sobre a mesa – como um pagamento não combinado – e sai correndo com o aparelho sob os gritos de “pega ladrão” e apedrejamento. Curiosamente, ele se mostra alegre com a façanha transgressora, a qual poderia causar a morte do citado senhor, alegria essa que simboliza, para nós, uma espécie de “nostalgia adulta de

transgressão” (Caligaris, 2013, p.28), igualando-se ao filho quando esse havia falsificado a sua carteira de identidade, aumentando sua idade. Em um típico romance de provas, como é *A busca*, o seu protagonista tem testado “sua lealdade, suas virtudes, seus princípios, sua santidade [pois] o mundo é apenas o teatro das lutas e das provas do herói” (Bakhtin, 1992, p.225). Aqui, como se fosse um espelho, um eco, uma rima de sequência, Théo vai transgredir moralmente tanto quanto o seu filho ao adulterar a carteira de identidade dele, tornando-se “graficamente” maior de idade, para adotar um cavalo de um centro de zoonoses na capital paulista.

A boa nova de Branca instaura mais um imprevisto: Théo tem um choque; chora convulsivamente. Sai do carro como se houvesse levado uma forte pancada física até ser atropelado por uma camionete. Esse acidente configura mais uma peripécia (do grego *peripeteia*, incidente, acidente, imprevisto) nesse filme. Para Aristóteles (2011, p.57) o sistematizador desse conceito, há uma peripécia quando “[registra-se] uma mudança para a direção contrária dos eventos, em conformidade com a probabilidade ou com a necessidade”. Esse dado novo prova um desvio: “O enredo, no romance de provas, é sempre construído sobre um desvio em relação ao curso normal da vida dos heróis, sobre acontecimentos excepcionais e situações tais que não existem na biografia típica, normal e habitual dos homens [...] e termina onde a vida retoma seu curso habitual” (Bakhtin, 1992, p.228).

A instância narradora, pouco interessada na espetacularização desse acidente, instaurador do principal desvio dessa narrativa (especialmente do ponto de vista do buscador), “solta” algumas pontas pretas, como tivéramos no prólogo antes dos créditos de abertura. Há aqui um uso de pontas pretas bastante distante do que tem sido usual ao longo da história do cinema: passagem de um trem por um túnel, na perspectiva de seus passageiros; fechamento de uma cova, observado da perspectiva do “morto”, ou em introdução a sequências tipo “algum tempo depois...”. No caso de *A busca*, acreditamos que o uso das pontas pretas revela uma qualidade, destacada por Walter Salles (2007), em determinados cineastas, a saber: “[eles] acreditam no não-dito e no silêncio como elementos narrativos essenciais. Propõem um cinema em que o invisível é mais importante do que aquilo que está à mostra”.

Até então, tínhamos acompanhado Théo frente a uma série de conflitos externos, demandados como requisitos fundamentais da estrutura dramática de qualquer narrativa fictícia de provas, como é esse filme de estrada *A busca*. Normalmente, em narrativas desse subgênero, tendemos a torcer para o protagonista se safar dos obstáculos que compõem as peripécias. Claro que somente torcemos por ele se formos levados com ele a nos identificarmos, seja herói ou vilão, mocinho ou bandido. No entanto, o gatilho que o telefonema de Branca aciona em Théo faz de seu conflito interno (a aproximação entre o seu filho e o avô paterno) a alavanca para o seu estado de catatonia, que o

leva a ser atropelado. O atropelamento promove uma circularidade: a dor física é o resultado da dor espiritual (ressentimento), levando-o a ficar tonto em meio a uma pista. Entendemos que, aqui, a instância narradora promove uma espécie de rima audiovisual para o sentimento do protagonista, como se fosse possível uma isomorfia de sentimentos (o físico e o espiritual).

Após brevíssimos intervalos – marcados pelas pontas pretas –, corta-se para Théo convalescendo sentado em meio a um ferro-velho. Se a construção da piscina (“aquele buraco”) na casa onde moram sua ex-mulher e seu filho parece-nos a cenografia para um impasse – eles haviam discutido sobre essa obra em meio ao caso da relação marital de ambos –, a composição dessas cenas nesse ferro-velho, em nosso entendimento, também tem o intuito de trabalhar dramaticamente essa ambientação: pedaços de automóveis, pedaços de Théo. Curiosamente, Théo, um médico, recusa-se a ser hospitalizado e improvisa um colete no tronco a partir de um pedaço de pano. A pessoa que o atropelou e o socorreu, ao se despedir dele, dá-lhe um conselho de como ele deveria agir ao encontrar o filho dele. Entretanto, a motivação para o que ele lhe diz – adiante, revelaremos – é mostrada com poucos elementos: esse senhor dirige-se a um cômodo de sua casa-depósito, que se encontra fechado (aparentemente, ele mora sozinho e não se vê razão para o fechamento), afasta um pesado móvel em frente à porta do citado cômodo, lacrada com cadeado. Lá dentro, sozinho, anda por pouco

tempo, o suficiente para que nós – mas não Théo – tenhamos o olhar desviado para um retrato de um casal na parede, outro retrato de uma menina e, por cima de um grande armário, roupas e sapatos de menina e um cachorrinho de pelúcia. Esse passeio bisbilhoteiro da câmera por esse cofre afetivo do citado senhor, em nosso entendimento, aponta para uma situação de perda dele, talvez para uma situação de luto, situação que, por sinal, colocaria esse senhor em homologia de estado afetivo (perda) com o pai de Théo.

E aqui voltamos à cena da despedida em que o senhor que atropelou Théo diz para ele, com quem quase nada conversou: “Quando você encontrar seu filho, leva pra casa. Não fala nada. Leva pra casa”. Como em um bom romance de provas, Théo, aparentemente, é despertado para uma possibilidade de adormecer a sua raiva, a sua tristeza, o seu ressentimento, o seu ciúme, a sua inveja. Talvez, quem sabe, livre de tudo isso, ele possa, então, se preparar a alegria do (re)encontro, pelo menos, com seu filho. Vale lembrar que a breve sequência do quarto interdito citado e a sequência inicial desse filme criam as condições para que uma relação produtiva possa ser feita, do ponto de vista da encenação, entre lugares, interdições e valores: “Se uma personagem entrar num lugar, que lhe é interdito, ela adquire imediatamente o estatuto de ‘transgressor’ e até de fora-da-lei. Lugares e personagens são portadores (e até constituídos) de valores, que podem ser permutáveis”. Esse dado, digamos cenográfico, seria “o próprio

fundamento da atividade narrativa: entre a personagem e o espaço negocia-se constantemente uma relação associativa, feita de disjunção e conjunção” (Gardies, 2008, p. 84).

Em termos da ação narrativa, o tempo em que Théo permanece se recuperando com o senhor que o atropelou intensifica o componente do tempo psicológico nesse filme, que é um dado importante do romance de provas: “Trata-se de um romance dotado de percepção subjetiva e de duração. Observa-se isso mais detidamente na representação do perigo, da espera cansativa, da paixão que não acaba etc.”. Esse período de recuperação e de uma certa inação do protagonista é muito comum em filmes de aventura, como se tem nas várias versões cinematográficas da *Odisseia*, de Homero, mais recentemente, até no último James Bond: *Operação Skyfall* (Skyfall, 2012). Nele, o agente 007 tido como morto, após ser alvejado e cair de um trem em um rio profundo, passa um tempo indeterminado com uma mulher, que o salvara. Sarado, volta a Londres e à ativa.

Branca: controle, repressão, vergonha

Enquanto Pedro está sumido da história e Théo vive a sua aventura típica de uma narrativa de superação de obstáculos consecutivos, Branca é vista com pouca ação, dormindo no sofá da sala, etc. Na maior da parte da narrativa, enquanto o *roadrider* Théo experimenta um cardápio recheado de afetos, emoções e

sentimentos, Branca é vista mergulhada na tristeza – “supressão da ação” (Leite, 2010, p.23) –, imobilidade que a impede, em determinado momento, de responder ao pedreiro sobre as cores dos azulejos na piscina, fechando a porta na cara dele. Essas imagens exteriorizam possivelmente, até então, a sua postura frente a várias adversidades, como sendo de controle, ou, melhor dizendo, de repressão de suas emoções, como vimos diante da ansiedade de Théo em reatar o seu casamento com ela e das dificuldades de relacionamento deste com o filho de ambos. Um exemplo evidente do que se afirma aqui é o semblante dela após ter sido quase que forçada a fazer sexo com seu ex-marido em pé, espremida contra uma parede, ambos vestidos; tecnicamente, um estupro.

No terreno da realidade mais imediata, com relação a controle, sofrimento e questões de gênero, pesquisas mais recentes têm mostrado que “a forma de socialização das meninas na sociedade ocidental caracteriza-se pela não expressão da raiva ou da agressividade” (Carvalho, 2010, p.53). No entanto, a despeito dessa repressão de gênero, sentimos vergonha por Branca pelo constrangimento que ela expressa discretamente após a consumação daquela violência. Se não tinha havido, por parte de Branca, após aquela, a sua recriminação, houve, por outro lado, outro componente essencial para a configuração da vergonha: o “ato vexatório” (Assadi, 2010, p.40;46). Em síntese, “[...] quando nos envergonhamos, é sempre porque algo de

nossa fantasia inconsciente foi tocado, referido ou representado. E ela tem justamente a dupla função de nos incluir no campo do Outro e de nos excluir dele”.

Decidido a continuar a sua busca mesmo com uma fratura em uma vértebra, Théo retorna ao local em que foi atropelado para reaver o seu carro. Consta que foram roubados todos os pneus e procura um borracheiro, mas o negócio que o protagonista faz lá não tem a ver com isso. Acontece que Théo reconhece na borracharia, com contentamento, mais um imenso desenho de seu filho, mais uma evidência de que ele continua vivo. Mais ainda: repara no papel vegetal, que se espreme, entre imensas fotos de mulheres em poses provocantes, que seu filho “é macho”. Essa breve produção artística de Pedro havia sido negociada com o borracheiro (Leandro da Hora) por um prato de comida. Ou seja, ao seu modo, o filho dele também vive um romance de provas, associado, obviamente, com um romance de formação (*Bildungsroman*), um romance de aprendizagem (*Erziehungsroman*): ele vai aprendendo a se virar longe dos pais burgueses e atormentados. Théo compra a moto do borracheiro, que, anteriormente, se recusara a vender o pôster improvisado de Pedro. Esse dado coloca nesse filme de estrada um componente do filme de viagem, especialmente nas odisseias de migrantes carentes.

Théo tem mais um momento de sobressalto quando divisa na estrada em direção ao sítio do

seu pai uma barreira policial, motivada por um acidente com um animal. Há um cavalo morto na pista, mas ele não é de cor preta. Segundos depois, tem, enfim, um momento de relaxamento: avista ao alto o filho com um cavalo preto. Aqui, em poucos minutos, há uma regulação bem distribuída de dois elementos fundamentais de qualquer narrativa de aventura: tensão e distensão. Théo segue o filho de moto em velocidade bem lenta, mas não o aborda, nem Pedro se dá conta disso. Théo dá meia-volta e vai embora. Aparentemente, havia se contentado com isso, pois sabia que o seu filho estava indo para o sítio do avô.

Há uma cancela fechada em um sítio à beira-mar em lugar não identificado. Théo vai entrando na casa silenciosamente, mas, desta vez, a porta está aberta, não precisa transgredir. Ele nota vários desenhos com cavalo espalhados pela casa, cheia de móveis, diferentemente do apartamento vazio em que ele mora após a separação de Branca. Há barulho de carpintaria. A fonte do som da serra guia a caminhada de Théo. Vemos, junto com ele, um senhor grisalho (Lima Duarte de peruca). Quando Théo se aproxima de seu pai, este diz: “Levou uma surra, hein, cara?”, ao que este responde: “Várias”.

O diálogo é esse:

– Viu só? Ele desenha. Seu filho desenha.

E saiu igual a mim: desenha paca.

– É. Não sabia.

– ...tudo que eu perdi com você.

Pedro não conhecia pessoalmente o avô e

atravessou dois Estados a cavalo, animal referenciado como uma perda pelo avô nas cartas trocadas entre ambos. O movimento do adolescente revela sinais de uma coragem que, pelo que fora dado das sequências iniciais no embate entre seus pais, não se poderia esperar. Normalmente, relaciona-se essa coragem à consecução de desejos de emancipação e fuga, estimulados como uma reação à dependência e à pressão da família.

Sem acerto de contas

Se essa narrativa estivesse interessada na consumação de uma vingança para que Théo desse fim ao seu ressentimento, possivelmente teríamos – como acontece em uma telenovela – um acerto de contas em que o protagonista diria “poucas e boas” para o seu pai, que o abandonou quando era adolescente, etc. Não há isso. Nem Théo acerta suas contas nem tampouco o pai dele pede desculpas ou coisa parecida. Apenas esboça frases – “Se quer me xingar, vai assim de frente... menino bacana...tudo que eu perdi com você”. Pai e filho se abraçam. Ambos avistam Pedro chegando lentamente no sítio. Poucos instantes depois, Théo e Pedro se encaram. O menino sorri para ele, eles se abraçam, e o avô imóvel, de longe, contempla esse reencontro.

O modo como essa narrativa é trabalhada confia, de certo modo, na suspensão de nossa descrença, descrença eventual nossa de que um adolescente possa viajar da capital paulista

a uma cidade (fictícia) no Espírito Santo ou a uma praia de Salvador a bordo de um cavalo. Tomando de partida que aceitamos esse pacto, o final da travessia dele – que acompanhamos apenas através de depoimentos de testemunhas ou cúmplices –, entre outras coisas, pode apontar para um feito que provaria ao seu pai, no mínimo, um pensamento que propõe, como “a preocupação fundamental do adolescente”, “[ele] ser aceito ou reconhecido pelos adultos como um par”, como um adulto mesmo, apesar de que, “para ser reconhecido, ele parece ter que transgredir” (Caligaris, 2013, p.74). Talvez não fosse muita licença poética nossa encararmos toda a citada travessia de Pedro como uma sequência de uma superação de obstáculos consecutivos – no que se ombrearia com a *via crucis* de seu pai –, como a aprovação após ser submetido a um rito de passagem e a ter sobrevivido a um brutal e intenso romance de aprendizagem. Essa última experiência incluiria ainda, com algum destaque, uma educação sentimental: o aprendizado da solidariedade (com o avô) e o tortuoso teste de amor de seu pai e por seu pai.

Quando destacamos o reconhecimento que Pedro busca – e acabou tendo – do seu pai, pelo menos, sentimos uma necessidade de retornarmos àquela discussão familiar sobre a viagem de intercâmbio internacional prevista e paga por seu pai. O modo como Théo reage é uma demonstração de que, para ele, o seu filho ainda não poderia “ter vontades”, ainda era uma criança. Considerar Pedro ainda como tal e que não pode se recusar

ao intercâmbio é considerar que ele, como uma criança, “[tem] o amor incondicional dos adultos, sua proteção e solitudes imediatas, [pois] qualquer adulto parece estar investido da dupla missão de proteger as crianças e torná-las felizes, [uma vez que] criamos, vestimos, arrumamos as crianças para comporem uma imagem perfeita e segura de felicidade” (Caligaris, 2013, p.24;60;65).

Lembremos que esse adolescente não quer viajar nem para a Austrália, nem para a Nova Zelândia. É Théo quem mostra a importância de que isso ocorra. E isso é importante para ele como é para o seu pai. Não é à toa que Théo compara a oportunidade que ele estaria proporcionando ao seu filho com as oportunidades que ele não tivera em sua própria adolescência, pois fora obrigado, na idade de seu filho, a tomar conta da mãe dele. Esse dado biográfico do protagonista também é um dos indícios do ressentimento que ele tem pelo avô paterno de Pedro e que seria o gatilho para o acesso de raiva ao quebrar a cadeira-brinde. Desdobrando as apostas da abordagem anterior, podemos apontar na direção das considerações finais de que, Pedro adolescente, “[...] a adolescência assume assim a tarefa de interpretar o desejo inconsciente (ou simplesmente escondido, esquecido) dos adultos, [uma vez que] o adolescente é a atuação de desejos dos adultos” (Caligaris, 2013, p. 26;34).

Ponta preta. Há um corte seco, abrupto, para uma mangueira sendo cheia d’água e serpenteando. Logo se vê que ela está enchendo a piscina,

que era apenas considerada como um buraco inconveniente para o ex-casal no início dessa narrativa. Vê-se também Branca alegre, balançando seus pés, sentada à beira desse equipamento. A água fluiu pela mangueira, a vida volta a fluir naquela casa paulistana. De nada mais se fala porque nada mais foi mostrado. É o fim.

Como esse filme busca se distanciar de um aspecto importante do melodrama, não há espaço para culpa ou desculpa. Não há um esperado remorso, etimologicamente, “o tornar a morder”, pois, similarmente à fome, o remorso “parece ser uma ‘mordida interna’” (Singh, 2005, p.46). Tem-se aqui, com o filme *A busca*, entre outras qualidades, o tratamento sensível, delicado, um exemplo daquilo que já foi dito, a propósito de outro objeto, sobre as novas narrativas, as quais, “ao iluminarem o homem comum, passageiro de um espaço e de um tempo quaisquer, em uma situação excepcional por sua própria insignificância, [investem] no realismo radical da experiência imediata, dos fragmentos de vida, das pequenas histórias, [procurando] pensar a experiência do homem contemporâneo de maneira radical” (Luz, 2002, p. 87).

Enfim, esperamos ter demonstrado que o filme *A busca* é singular por vários aspectos: trabalha criativamente uma narrativa típica do filme de estrada, associada à construção de um drama de separação, o qual se desdobra no acompanhamento da rebeldia de um adolescente;

sua dramaturgia privilegia uma exposição bastante motivada de uma escalada de afetos, emoções e sentimentos com ênfase para o ressentimento. E ainda: tem-se a experiência incomum de um homem comum, em um drama singular, em que a sensibilidade do espectador é convidada a interagir com o filme, preenchendo suas lacunas audiovisuais.

Referências

- ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Ediopro, 2011.
- ASSADI, Tatiana. **Vergonha**. São Paulo: Duetto, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARROWS, Kate. **Conceitos da psicanálise: inveja**. São Paulo: Rio de Janeiro: Relume, 2005.
- CALIGARIS, Contardo. **Adolescência**. São Paulo: Publifolha, 2013.
- CARVALHO, Luciane; CARVALHO, João E. **Raiva**. São Paulo: Duetto, 2010.
- DUNKER, Christian. **Ciúme**. São Paulo: Duetto, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [1952].
- GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- KEHL, Maria R. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- LEITE, Eduardo. **Tristeza**. São Paulo: Duetto, 2010.
- LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.
- PINTO, Graziela; DUNKER, Christian. **Medo**. São Paulo: Duetto, 2010.

SALLES, Walter. “Dois filmes em estado de graça”.
Folha de S. Paulo, “Ilustrada”, 3 fev.2001, s/pág.

SALLES, Walter. “Jia Zhang-Ke”. *Folha de S. Paulo*,
“Ilustrada”, 31 dez. 2007, s/pág.

SINGH, Kalu. **Conceitos da psicanálise: culpa**. Rio de
Janeiro: Relume, 2005.

VANDENBOS, Gary (org.) **Dicionário de Psicologia da
APA**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

Communication, experience and affection in the Brazilian road movie *A busca*

La comunicación, la experiencia y el afecto en el roadmovie brasileño *A busca*

Abstract

The aim of this paper is to analyze the Brazilian movie *A busca* (2013) in two keys: its narrative structure, anchored in the road movie subgenre, and the construction of a domestic drama of separation, which, in turn, unfolds in monitoring rebellion of a teenager. In the first aspect, we have the expected in this subgenre of adventure story with its protagonist, a father, underwent a novel of evidence in an attempt to locate his only child. In the second aspect, there is a dramatic architecture that favors an exhibition quite motivated a kind of audiovisual catalog affections, emotions and feelings with emphasis on resentment. One aspect that caught our attention to this work is that it make an unusual experience of an ordinary man living an ordinary life in a unique drama in which the sensitivity of the viewer is invited to interact with the film, filling it audiovisual gaps.

Keywords

Brazilian road movie. Novel of evidence. Teenager in Brazilian movies. Masscommunication and affection. Cinema and Psychology.

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la película brasileña *A busca* (2013) en dos claves: su estructura narrativa, anclado en el subgénero roadmovie, y la construcción de un drama doméstico de la separación, la cual, a su vez, se desarrolla en el monitoreo de la rebelión de un adolescente. En el primer aspecto, se la espera en este subgénero de la novela de aventuras con su protagonista, un padre, se sometió a una prueba novedosa en un intento de localizar su hijo. En el segundo aspecto, hay una arquitectura dramática que favorece una exposición bastante motivado de una especie de catálogo audiovisual de afectos, emociones y sentimientos, con énfasis en el resentimiento. Un aspecto que nos llamó la atención a este trabajo es que se crea un inusual experiencia de un hombre normal, que vive una vida normal, en un drama único en el que se invita a la sensibilidad del espectador a interactuar con la película, llenando sus lagunas audiovisuales.

Palabras clave

Road-movie brasileño. Romance de evidencia. Teen nel cine brasileño. Comunicación y afeto. Cine y Psicología.

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.18, n.1, jan./abr., 2015. A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Alexandre Farbiarz, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Ana Regina Barros Rego Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Andrea França, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Antonio Carlos Hohfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Álvaro Lorangeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cláudio Novaes Pinto Coelho, Faculdade Cásper Libero, Brasil
Daisi Irmgard Vogel, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Daniela Zanetti, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Eduardo Antonio de Jesus, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Elizabeth Moraes Gonçalves, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Francisco Elinaldo Teixeira, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gabriela Reinaldo, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gisela Grangeiro da Silva Castro, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Goiamérico Felício Carneiro Santos, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Gustavo Daudt Fischer, Unisinos, Brasil
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jiani Adriana Bonin, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Kati Caetano, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Lilian Cristina Monteiro França, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Liziane Soares Guazina, Universidade de Brasília, Brasil
Luiza Mônica Assis da Silva, Universidade de Caxias do Sul, Brasil
Luciana Miranda Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Maria Ogécia Drigo, Universidade de Sorocaba, Brasil
Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil
Maria Clotilde Perez Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Mauricio Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mirna Feitoza Pereira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Nísia Martins Rosario, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Regiane Ribeiro, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rogério Ferraraz, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rozinaldo Antonio Miani, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Sérgio Luiz Gadini, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Walmir Albuquerque Barbosa, Universidade Federal do Amazonas, Brasil

16/16

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.18, n.1, jan./abr. 2015.

COMISSÃO EDITORIAL

Cristiane Freitas Gutfreind
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Irene Machado
 Universidade de São Paulo, Brasil
Jorge Cardoso Filho
 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
 Universidade Federal da Bahia, Brasil

REVISÃO DE TEXTOS | Press Revisão

SECRETÁRIA EXECUTIVA | Helena Stigger

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente
Eduardo Morettin
 Universidade de São Paulo, Brasil
eduardomorettin@usp.br

Vice-presidente
Inês Vitorino
 Universidade Federal do Ceará, Brasil
ines@ufc.br

Secretária-Geral
Gislene da Silva
 Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
gislenedasilva@gmail.com