Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Ana Paula Daudt de Lima Brandão

A caligrafia do olhar de Karim Aïnouz: Possibilidades políticas de um cinema necessário

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro
Abril de 2019

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Ana Paula Daudt de Lima Brandão

A caligrafia do olhar de Karim Aïnouz: Possibilidades políticas de um cinema necessário

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Renato Cordeiro Gomes
Orientador
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Felipe de Castro Muanis
Instituto de Artes e Design – UFJF

Prof. Maurício de Bragança
Departamento de Cinema e Vídeo – UFF

Profª. Tatiana Oliveira Siciliano
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Profª. Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de abril de 2019

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Paula Daudt de Lima Brandão

Mestra em Comunicação Social pela PUC-Rio em 2014. Graduada em Comunicação Social (Publicidade) pela PUC-Rio em 1995. Foi Professora Assistente I na graduação de Jornalismo do IBMEC-Rio. Trabalhou em escritórios de design e editoras do Rio de Janeiro e de São Paulo, diagramando livros de arte e literatura, fazendo pesquisa iconográfica e participando da montagem de exposições. Atualmente é designer da Editora Arqueiro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Ficha Catalográfica

Brandão, Ana Paula Daudt de Lima

A caligrafia do olhar de Karim Aïnouz : possibilidades políticas de um cinema necessário / Ana Paula Daudt de Lima Brandão ; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2019.
206 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2019.
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Karim Aïnouz. 3. Cinema brasileiro. 4. Política. 5. Deslocamentos. 6. Contemporâneo. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Para minha mãe, que sempre nos estimulou
intelectual e culturalmente.

Para meu pai, um espírito aventureiro,
curioso, questionador e galhofeiro.

Ambos são exemplos de respeito por qualquer ser
humano e amor pela liberdade.

Agradecimentos

Ao Renato, por sua paciência e compreensão, especialmente na reta final. Espero ter sido contaminada por seu exemplo de pesquisador, sempre aberto a aprender.

A Vera Follain de Figueiredo e a Michele Salles, pelas críticas construtivas da qualificação e sugestões de bibliografia.

A Marise Lira, por ser um porto seguro de acolhimento no Departamento de Comunicação.

Aos meus irmãos e amigos que, depois dos anos de mestrado, continuaram respeitando minha falta de tempo e me apoiando por todo o período do doutorado, fazendo com que o processo fosse o mais ameno e leve possível.

À minha avó Regina, por ter trazido a música clássica para a minha vida, essencial para isolar o barulho exterior e ajudar na concentração. Também foi quem, com seu gosto eclético, me apresentou à riqueza do cinema internacional e fez o percurso pelo cinema nacional começar de forma leve, com as gargalhadas ao assistirmos juntas *Marvada carne*.

A Rafaella Lemos, pela revisão do texto e sugestões certeiras.

Ao Karim e a todos aqueles que procuram sacudir o estado das coisas através da arte.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Resumo

Brandão, Ana Paula Daudt de Lima; Gomes, Renato Cordeiro. **A caligrafia do olhar de Karim Aïnouz: Possibilidades políticas de um cinema necessário.** Rio de Janeiro, 2019. 206p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa procura analisar a filmografia do diretor Karim Aïnouz sob a perspectiva política. O cinema é uma arte que nasce na modernidade: fruto das inovações tecnológicas do século XIX, serviu às utopias das vanguardas, aos revolucionários contra a opressão, como um dos meios através dos quais se procurava levar o esclarecimento às massas. No Brasil, o Cinema Novo é o paradigma da luta pela emancipação nacional e cultural. No contexto atual, em que os grandes ideais da modernidade parecem ter esmaecido e se instaura um pensamento pós-utópico, a relação entre cinema e política é reconfigurada. A ausência de um objetivo comum e de soluções totalizantes por parte dos realizadores dá a impressão de uma luta pulverizada e com uma eficácia duvidosa. Assim, busca-se investigar em que medida o cineasta Karim Aïnouz tenta instigar os espectadores a mudar o "estado das coisas" (Rancière). Sua trajetória profissional, os temas e cenas recorrentes, bem como a estética dos filmes, serão levantados para tentar reconhecer tanto o que há de singular quanto as similaridades com alguns outros cineastas contemporâneos, principalmente alguns brasileiros, procurando não uma homogeneidade, mas diálogos e convergências geracionais. O foco principal será a relação entre arte e política depreendida tanto da narrativa de cada filme – passando pela escolha de personagens e pelas questões que Aïnouz procura suscitar em seu público – quanto da estética e do seu processo pessoal, buscando também desvendar sua caligrafia do olhar. A forma pela qual esse cineasta percebe as possibilidades políticas de seus filmes, assim como seus questionamentos em relação à sociedade e ao próprio fazer cinematográfico, servem para discutir os desafios do cinema frente à mentalidade estagnada do "tempo pós-" em que parecemos viver (Rancière). Também serão discutidas algumas ressurgências (ou permanências) do Cinema Novo e como são retrabalhadas nos filmes analisados.

Palavras-chave

Karim Aïnouz; cinema brasileiro; política; deslocamentos; contemporâneo; corpo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Abstract

Brandão, Ana Paula Daudt de Lima; Gomes, Renato Cordeiro (Advisor). **The calligraphy of Karim Aïnouz's view: Political possibilities of a necessary cinema.** Rio de Janeiro, 2019, 206p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research's purpose is to analyze director Karim Aïnouz's filmography under a political perspective. Cinema is an art form born through modernity – it's the result of technological innovations of the 19th Century. It served the avant-garde utopias, the revolutionaries against oppression, as one of the means to enlighten the masses. In Brazil, Cinema Novo is the paradigm of the national and cultural emancipation struggle. In today's context, when the great modernity ideals seem to be weakened and a post-utopic thought is installed, the relationship between cinema and politics is reconfigured. The absence of both a common goal and of totalizing solutions from the moviemakers gives the impression of an atomized struggle with doubtful efficacy. Thus, there's an attempt to investigate the extent in which Karim Aïnouz tries to instigate the viewers to change the "state of things" (Rancière). His personal trajectory, the recurring themes and scenes, as well as the aesthetics of the films, will be mapped to try to recognize not only singularities, but also similarities with other contemporary filmmakers, especially Brazilian ones – not in search for an uniformity but questing dialogues and generational convergences. The main focus is in the relationship between art and politics inferred from each film's narrative, the character's selection and the questions that Aïnouz tries to pose to the audience. It's also in the aesthetics and in his personal process, through which the calligraphy of Aïnouz view can be unveiled. The way he realizes his film's political possibilities, as well as the questions he poses to society and moviemaking, helps discussing the challenges of cinema against the stagnated mentality of the "post- time" where we seem to be living now (Rancière). It will also be discussed some resurgences (survivals) of Cinema Novo and how they are reworked in the analyzed films.

Keywords

Karim Aïnouz; Brazilian cinema; politics; displacements; contemporary; body.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Sumário

1. Introdução 10

2. Seams: fios que se entrelaçam 26
2.1. O feminino familiar 45
2.2. Um grito: João Francisco. Silêncios: Donato..... 61

3. Um cinema necessário 76
3.1. A utopia do corpo: intimidade e cotidiano..... 92
3.2. Espaço para o imponderável.....114

4. Deslocamentos, não-pertencimento, afetos e abandono 128
4.1. A circulação por lugares e não-lugares 143
4.2. O sertão das temporalidades e anacronismos 157

5. Conclusão 182

6. Referências bibliográficas 192

6.2. Filmografia.....205

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Há tantas histórias para contar, é difícil dizer por que se escolhe uma e não outra, deve ser porque com essa história se tem a sensação de que é possível contar muitas histórias, a sensação de que haverá nela alguma necessidade.

Susan Sontag

1.
Introdução

Nesta tese procurei dar continuidade à pesquisa de mestrado que se concretizou na dissertação *Uma flor rompe o asfalto: A esperança no cinema contemporâneo* (Brandão, 2014). Na dissertação, o objetivo era procurar traços de esperança utópica no cinema contemporâneo e discutir como certos filmes do cinema internacional poderiam servir como aliados a propostas de alteração do *status quo*. Foram selecionadas algumas obras que buscavam suscitar questionamentos no público e que traziam pistas de pequenas mudanças locais, individuais, através do cotidiano, o que parecia ser o que permaneceu como resquício da esperança utópica da emancipação universal (bastante enfraquecida) no cinema contemporâneo. No doutorado, achei que seria interessante enveredar pelo cinema nacional, e decidi focar nos filmes de Karim Aïnouz por ser possível, em linhas gerais, reconhecer em seu trabalho características similares às dos filmes analisados no mestrado.

A resolução se deu primeiramente em razão das narrativas dos filmes em si, por muitas vezes apresentarem personagens excluídos, deslocados, que passam por alguma situação que serve como gatilho para uma mudança de vida. São histórias de pessoas comuns, com ênfase no cotidiano, em muitos casos passadas fora do eixo Rio-São Paulo. Além disso, o que transparece nos filmes acabou sendo confirmado pelas entrevistas encontradas on-line: um desejo por parte do cineasta de contar histórias que considera necessárias, que falem do tempo em que vivemos e que de alguma forma possam mudar o estado das coisas.

Segundo Rancière, "toda descrição de um 'estado das coisas' confere um papel importante ao tempo", pois ele "se apresenta como um dado objetivo que exclui a possibilidade de outros estados de coisas. E o tempo é o melhor meio de exclusão." (2014a, p. 204)

> Uma formulação do tipo "os tempos mudaram" parece bastante inócua. Contudo, é fácil transformá-la numa declaração de impossibilidade. "Os tempos mudaram" não significa apenas que algumas coisas desapareceram. Significa que se tornaram impossíveis: não pertencem mais àquilo que os novos tempos tornam possível. A ideia empírica do tempo como uma sucessão de momentos foi substituída pela ideia do tempo como um conjunto de possibilidades. "Os tempos mudaram" significa: isto não é mais possível. E aquilo que um estado das coisas prontamente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> declara impossível é, tão só, a possibilidade de mudar o estado das coisas. (2014a, p. 204)

Para o filósofo francês, nosso presente pode ser condensado em uma só palavra: "fim". Fim das possibilidades de emancipação, fim da própria história, fim "de um grande número de esperanças ou ilusões revolucionárias". "O tempo em que vivemos pode, assim, ser referido como o tempo que vem após o fim, um tempo 'pós'" (Rancière, 2014a, p. 204).

Apesar da proclamação de tantas mortes ou fins: do autor, da história, das utopias, da arte, acredito que ninguém tenha coragem de decretar a morte da política no cenário contemporâneo. Porém este é um estado das coisas com interdições a certos tipos de política. A formulação mais geral de que houve um fim das "grandes narrativas" não deixa de ser em si uma grande narrativa que tenta abarcar uma compreensão do mundo que deixa a história de lado. Para Rancière:

> Uma narrativa corresponde a uma trama que propõe a compreensão da evolução global que determina a transformação de nosso mundo vivido. O que se diz que terminou foi a narrativa otimista que torna a história tanto um princípio de inteligibilidade do "estado das coisas" quanto o cenário de uma possível transformação desse "estado das coisas". (2014a, p. 204)

Portanto a interdição de pensar novos futuros é uma forma de congelar o presente em sua capacidade de mudança mais radical. Porém a realidade empírica entra parcialmente em choque com esse discurso, porque, no pacote das mortes, está a morte das ideologias. Acredito que possamos falar não de uma morte, mas de uma tentativa de assassinato da esquerda, por exemplo, nos países em que a extrema direita chega ao poder. Essa conjuntura é inclusive bem diferente do momento do mestrado, quando o mundo parecia um grande caldo de moderação política (direita moderada, esquerda moderada e "centrão" convivendo no Brasil). Assim, a ideologia de direita parece mais viva do que nunca, aferrada ao fim da história para que a "ameaça comunista" não ressuscite. E a esquerda luta por sair desse lugar ao qual foi relegada por estar vinculada aos "grandes fracassos" das tentativas socialistas que descambaram para ditaduras (o mesmo discurso "esquece" o fracasso do liberalismo em termos de igualdade social e as ditaduras de direita).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Por tudo isso, respondendo a um questionamento da banca de qualificação, mantive a decisão por utilizar Rancière como autor fundamental para pensar a relação entre arte e política, já que seus conceitos ajudam a pensar o estado das coisas e indicam o dissenso como possibilidade de mudança:

> Para mim, conceitos não são ideias platônicas, mas caminhos entre diversos campos que suspendem legitimações de poder ligadas a como estes campos estão circunscritos. Por exemplo, a "partilha do sensível" nos permite pensar sobre a estética na política e, vice-versa, a política na estética. (...) Os conceitos devem provar que permitem cruzamentos e que estes cruzamentos são esclarecedores. Os conceitos em si não interessam a não ser na medida em que trazem à luz conexões que de outra forma ficariam escondidas ou em que afrouxam aquelas que estão presas demais. (2014b, p.131, tradução minha)

Assim, as palavras política, polícia, consenso e dissenso[1] (aparentemente entendidas sem muita dificuldade) são ativadas tanto no campo político quanto na educação ou na arte, fornecendo cruzamentos esclarecedores e trazendo uma densidade a seu sentido que pode escapar a uma leitura apressada ou pontual, isolada.[2] Rancière não utiliza o termo consenso como uma concordância entre as pessoas, mas como um acordo feito entre um regime sensível de representação das coisas e uma forma de interpretação do seu sentido. Para ele, o governo do consenso é uma máquina de poder na medida em que é uma máquina de visão (2010b, p. viii).

[1] Sobre a palavra dissenso, Rancière explica: "A escolha desse termo não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade das culturas. O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria. Minha hipótese é portanto a seguinte: a racionalidade da política é a de um mundo instituído, tornado comum, pela própria divisão." (1996, p. 368)

[2] Uma justificativa para a utilização de palavras conhecidas (que podem criar confusão já que divergem do senso comum), e não de neologismos, que poderiam evitar interpretações errôneas, pode ser depreendida desta reflexão: "A meu ver, o que faz uma noção política ser propriamente política é o fato de haver disputas sobre ela, não o fato de haver sentidos múltiplos. A batalha política também é uma batalha pela apropriação de palavras. (...) Acredito que a luta envolvendo palavras é importante, e é normal que 'democracia' se refira a coisas diferentes dependendo do contexto." Na continuação dá o exemplo do que é democracia para certos intelectuais franceses (algo negativo, já que para eles a população consumista não tem critérios para exercer o voto, por exemplo) e do que é democracia na Coreia (país que ele havia acabado de visitar e onde houve um movimento de ocupação das ruas após décadas de ditadura). Conclui que apesar de parecer inapropriado o uso da palavra democracia no Ocidente, não há uma boa substituta: igualitarismo não é exatamente a mesma coisa, até porque democracia "é a igualdade no cerne da desigualdade. Que palavra nunca foi fragmentada ou desgastada pelo uso? Então existe outro problema sério: você precisa saber o que está fazendo antes de decidir usar uma palavra, que forças você pode estar ativando ou desativando." (2011a, p. 78, tradução minha)

Assim, Rancière entra na disputa sobre as palavras exatamente para problematizar seus sentidos e perceber as forças que são ativadas e desativadas em seus usos nas mais diversas situações.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> (...) consenso é um acordo entre (...) um modo de representação sensível e um regime de sentido. Consenso, como uma forma de governo, diz: não há problema nenhum que as pessoas tenham interesses, valores e aspirações diferentes, no entanto é apenas uma única realidade à qual tudo deve estar relacionado, uma realidade que é vivenciada como dado sensível e que só tem uma significação possível. O contexto invocado para reforçar as ideias e práticas pertencentes ao "consenso" é, como sabemos, a "globalização econômica". Precisamente por se apresentar como um desenvolvimento global que é nítido e irrefutável, indiferente às opiniões que se pode ter sobre ela (boas ou ruins). (2010c, p.144, tradução minha)

Os conceitos são relacionados em pares: é próprio da polícia o consenso. É próprio da política o dissenso. O consenso traz uma certa estabilidade à partilha do sensível na medida em que é considerado dado um estado das coisas que define papéis sociais, a utilização do espaço público, quem tem voz e direitos. E explica: "Eu não defino consenso pela ausência de posições polêmicas. Eu defino como uma afirmação da natureza intocável dos dados sensíveis, ou seja, um monopólio sobre a descrição das situações" (2014b, p.157, tradução minha).

Por outro lado,

> o dissenso político não é uma discussão entre pessoas com voz que confrontam seus interesses e valores. É um conflito entre quem fala e quem não fala, sobre o que deve ser ouvido como a voz da dor e o que deve ser ouvido como uma discussão sobre a justiça. (2011c, p.2, tradução minha)

Portanto, filmes que de alguma forma desobedecem às interdições, como os de Aïnouz, que trazem assuntos, enfoques, ideias, tipos de pessoas que não se enquadram no modelo e que não têm o direito de falar, podem gerar dissensos. Em um segundo nível, a própria tese, por buscar esses dissensos, pode tornar-se uma forma de questionar o estado das coisas.[3]

Aïnouz também foi escolhido por seus filmes terem sido aclamados pela crítica e premiados em festivais.[4] Além disso, pode-se considerar que têm certa

[3] "Não há uma divisão clara entre teoria e sua aplicação prática, assim como não há entre transformar o mundo e interpretá-lo. Toda transformação interpreta e toda interpretação transforma. Textos, práticas, interpretações e conhecimentos se entrelaçam e juntos definem o campo polêmico no qual a política constrói seus mundos possíveis." (Rancière, 2014b, p.xiii, tradução minha)

[4] *O céu de Suely* e *Madame Satã* encontram-se na listagem dos 100 melhores filmes brasileiros até 2015, da Abraccine. (Disponível em: https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/. Acesso em: 10/05/2017)

Os filmes de Aïnouz foram premiados no Festival do Rio (*O abismo prateado*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *O céu de Suely*), no Festival de Havana (*O abismo prateado*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, *Madame Satã* e *O céu de Suely*), no Festival de Tessalônica

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

abrangência de público[5] e possuem uma carreira internacional,[6] mesmo levando em conta as dificuldades de patrocínio, distribuição e espaço nas salas de exibição sabidamente enfrentadas pelo cinema nacional. Apesar de não ser uma pesquisa de recepção, para que uma obra política tenha algum impacto, é importante que haja público e repercussão.

Por esse mesmo motivo, procurei não me deter em discussões ou questões mais técnicas que cinéfilos ou estudiosos levantariam. Por ter como recorte o cinema político (ou seja, que precisaria extrapolar o cadinho dos já convencidos ou entendidos e chegar a um público mais amplo para ter uma maior abrangência), tentei aprofundar a análise em aspectos como a narrativa, as imagens e os recursos utilizados que poderiam, a meu ver, ser mais próximos de um "espectador comum", se é que essa categoria existe.

A decisão de pesquisar um cineasta específico foi tomada para que a tese tivesse um movimento diferente da dissertação. No mestrado, o foco era especificamente a esperança utópica e sua permanência, então todos os filmes foram analisados sob essa ótica. A gama de cineastas era ampla, mas o tema era único. Agora, apesar da utopia (como rastro) estar presente na pesquisa, é mais como um pano de fundo que foi ativado de forma pontual. Mesmo assim, considerando que Aïnouz não é uma voz isolada, por mais que não haja a pretensão de criar um panorama do cinema nacional contemporâneo, alguns filmes que dialogam com os analisados são inseridos para enriquecer o debate.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

(*O céu de Suely*), no Festival de Chicago (*Madame Satã*), no Festival Internacional de Cinema de Punta del Este (*O céu de Suely*), no Festival de Cinema de San Sebastián (*Praia do Futuro*), no Festival de Biarritz (*Madame Satã*), pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (*Madame Satã* e *Praia do Futuro*), no Festival de Berlim (*Aeroporto Central THF*), entre outros. O curta *Seams* recebeu o Prêmio de Melhor Curta-metragem no Ann Arbor Film Festival (Michigan, 1997), o Prêmio Vito Russo Award no New Festival (Nova York, 1994) e Prêmio de Melhor Curta-metragem no Atlanta Film Festival (1994). (Disponível em: https://bit.ly/2CnfYhG. Acesso em: 10/12/2018. Disponível em: https://bit.ly/2uniJeJ. Acesso em: 10/05/2017. Disponível em: https://bit.ly/2Jnif2u. Acesso em: 10/05/2017. Disponível em: https://glo.bo/2ues48k. Acesso em: 8/05/2017)

[5] De acordo com pesquisa da Ancine, nas salas de cinema brasileiras, *Madame Satã* foi assistido por 163.161 pessoas, *Praia do Futuro* por 133.022 e *O céu de Suely* por 73.892.

[6] O filme de Aïnouz com melhor desempenho financeiro nos Estados Unidos foi *Madame Satã*, que ficou em 300º lugar (de um total de 506) na lista de filmes com maior faturamento em 2003 (US$198.309,00) e chegou a ser exibido em nove salas de cinema, tendo ficado em cartaz por 23 semanas. (Disponível em: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=madamesata.htm. Acesso em: 7/05/2017)

Nos quatro anos do doutorado, a conjuntura teve um forte impacto na proposta inicial de pesquisar a esperança no cinema de Aïnouz. Como estudar a esperança nesse clima de polarização em que as batalhas parecem estar sendo perdidas (novamente)? Com isso, seguindo uma sugestão de Renato Cordeiro Gomes, ampliei o escopo e comecei a aprofundar a análise em quem é Karim Aïnouz. E uma entrevista concedida ao canal Arte 1 trouxe o importante conceito de *caligrafia do olhar*:

> Eu acho que hoje, pensando assim em retrospecto, tem uma coisa na pintura que é uma maneira de se olhar o mundo que é traduzida através da tua pincelada. Eu posso pintar essa rua de um jeito e você vai pintar de um jeito completamente diferente. Eu acho que isso foi pro cinema. Pra mim o cinema (...) é sempre sobre um olhar. Na realidade você tem sempre uma coisa ali que eu chamo de *caligrafia do olhar*. Então a forma pra mim é super importante. (...) É tão importante que cada filme tenha a cara do seu autor, que tenha a caligrafia mesmo do seu autor, porque é isso que faz com que um quadro do Caravaggio seja diferente de um quadro do Da Vinci, por exemplo. Tem gente que se emociona mais com um Caravaggio que com um Da Vinci, e vice-versa. Pra mim a questão da forma no cinema é fundamental.[7] (Grifos meus)

As ponderações da banca de qualificação fizeram com que o objetivo principal da tese passasse a ser procurar desvendar o que seria a caligrafia do olhar de Aïnouz, o que há nos filmes que a denuncia, o que torna a sua obra única. Porém muito se pode depreender dos filmes, haja vista a quantidade de artigos, teses e dissertações sobre eles.[8] O recorte, então, em um retorno às questões que me instigavam e afligiam, se tornou a relação entre arte e política. No fundo, exatamente por causa da onda conservadora que se eleva em tantos países, é importante debruçar sobre as possibilidades políticas da arte. Assim, procurei responder a questões como: o que os filmes analisados revelam sobre o tempo em que vivemos? Como o cineasta declara que procura fazer filmes que sejam necessários, há meios narrativos, técnicos e estéticos que Aïnouz utiliza conscientemente com o objetivo de torná-los necessários? E em que medida podem ser considerados necessários? Quais questionamentos suscitam? Como se dá a relação entre arte e política no cinema de Karim Aïnouz? O pensamento moderno, utópico, está presente em seu discurso? De que forma?

[7] Entrevista de Aïnouz a Gisele Kato, 03/06/2013. Disponível em: http://mais.uol.com.br/view/ee98b6ly9o6l/chico-como-inspiracao-04028D9C356EDCA14326?types=A&. Acesso em: 26/10/2016.

[8] Um apanhado, por exemplo, foi feito por Bibiana Nilsson e encontra-se em sua dissertação (p. 173-180). Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/164386/001026701.pdf?sequence=1. Acesso em: 10/11/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

A pesquisa levou em conta principalmente a narrativa dos filmes e procurei elencar temas principais que pudessem criar um panorama de como as questões políticas são trabalhadas. O *corpus* é constituído por *Seams* (1993), *Rifa-me* (2000), *Madame Satã* (2002), *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), *O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), *O abismo prateado* (2011), *Praia do Futuro* (2014) e *Aeroporto Central THF* (*Zentralflughafen THF*, 2018).[9] Apesar de haver outros filmes nos quais Aïnouz foi roteirista e que sejam mencionados em momentos oportunos, o foco está nos que dirigiu, pois pode-se considerar que participou mais ativamente tanto da concepção quanto da realização e do resultado final. *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* foram co-dirigidos por Marcelo Gomes e encontram-se na lista por serem fundamentais na estética, na maneira de trabalhar as imagens na montagem, e especialmente na visão sobre o sertão, que posteriormente foi retrabalhada em *Rifa-me* e *O céu de Suely*. Como no fundo há um interesse em desvelar aspectos do cinema contemporâneo e apreender sua relação com questões filosóficas e políticas utilizando a filmografia de Karim Aïnouz como lugar teórico, o trabalho em conjunto com Marcelo Gomes acrescenta informações e olhares. Esses dois filmes também ajudam a elucidar o processo criativo, a pesquisa prévia e muitas características específicas do "método" de Aïnouz. Portanto, não há o intuito de realizar uma pesquisa de recepção nem de mensurar os efeitos no público: o foco está no fazer cinematográfico.

A ênfase na narrativa se dá por ser o indicador mais claro dos objetivos do cineasta e do que pretende suscitar no público. Muito do que é depreendido da narrativa é confirmado pelo próprio Aïnouz em entrevistas[10], que também serão utilizadas pontualmente na tese. A fala do cineasta serve para elucidar algumas questões sobre seu método de trabalho e apresenta leituras possíveis (mas não únicas) dos filmes.

Além do roteiro em si, a escolha dos personagens, suas inquietações, seus percursos são elementos que contribuem com a mensagem a ser transmitida.

[9] A série da HBO *Alice* (2008) não foi analisada porque a duração, o formato, a construção em episódios e a questão do nível de intervenção de uma produtora dificultam a comparação.
[10] Tentei realizar uma entrevista com Karim Aïnouz mas não foi possível por conta de sua agenda.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Questões estéticas e técnicas (o uso do som, os enquadramentos, até o equipamento utilizado na filmagem) são de grande importância e essenciais para contar as histórias, porém aqui são mencionados em sua relação com a narrativa, e não isoladamente. O termo narrativa não se limita ao encadeamento da história nem aos diálogos (Aïnouz inclusive considera o cinema nacional muito verborrágico, com tudo sendo muito explicado para o público, e defende o mostrar mais do que o falar, muitas vezes sendo bastante econômico nos diálogos, preferindo sugerir, instigar), mas se refere principalmente às imagens e seu encadeamento para formar um sentido, muitas vezes aberto, dando ao espectador a liberdade de imaginar o desfecho, as possíveis consequências e os motivos das ações.

Em algumas entrevistas, Aïnouz menciona uma forte inquietação, que é exemplificada em uma fala de 2008, em que reconhece haver um projeto de utopia religiosa no mundo, e por isso procura oferecer aos espectadores um exercício de utopia através do corpo.[11] Uma década depois dessa entrevista, quando no mundo todo aparecem sinais fortes de intolerância e fanatismo, a relevância da filmografia de Aïnouz é atualizada. Vê-se no Brasil retrocessos tanto na educação quanto na saúde e nos direitos humanos maquinados por grupos religiosos com poder na política: o resultado das eleições, a censura de exposições, a persistência na criminalização do aborto, a cogitação da possibilidade de uma "cura gay", a patrulha ideológica em instituições de ensino, a diminuição de recursos para apoio de pessoas transgênero são alguns exemplos. Assim, o conceito de utopia material, através do corpo, gera uma discussão interessante. Nesse estado das coisas, um estudo sobre arte e política que procura reconhecer possibilidades de dissenso torna-se crucial e oportuno.

Para Rancière, pensar política e estética através do conceito de dissenso[12] é o que prepara um estágio teórico no qual a própria política e a estética são pensáveis, assim como os tipos de relação que unem seus objetos (2011c, p.1):

[11] A fala está transcrita e é analisada no capítulo *3.1. A utopia do corpo: intimidade e cotidiano.*

[12] "No nível mais abstrato, dissenso significa uma diferença entre senso e senso: uma diferença entre o mesmo, uma similaridade dos opostos. Se você assume que política é uma forma de dissenso, isso quer dizer que você não pode deduzi-la de nenhuma essência da comunidade, quer isso seja feito positivamente – em termos de implementação de uma propriedade comum como a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> A política advém quando aqueles que "não têm" tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. Esse trabalho de criação de dissenso constitui uma estética da política que nada tem a ver com as formas de encenação do poder e de mobilização das massas designadas por Benjamin como "estetização da política".
>
> A relação entre estética e política é então, mais precisamente, a relação entre essa estética da política e a "política da estética", isto é, o modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração, pelo qual elas recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, algo de comum e algo de singular. (2010a, p. 21)

Assim, o dissenso é a forma de reconfiguração da partilha do sensível e é concretizado nos momentos políticos em que há uma alteração na estética da política.[13] A percepção de Rancière pode ser considerada pessimista por declarar que vivemos na época do consenso automático, em que as democracias na realidade não passam de oligarquias, em que a polícia domina a partilha do sensível. Porém o filósofo reconhece a força do dissenso, sua capacidade de escapar aos imperativos da ordem policial, podendo reconfigurar tanto o espaço

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

---

linguagem comunicativa (Aristóteles) – ou negativamente – em termos de uma resposta a um instinto destrutivo que colocaria os homens uns contra os outros (Hobbes). Existe política porque o comum está dividido. Mas essa divisão não é uma diferença de níveis. A oposição entre senso e senso não é uma oposição entre o sensível e o inteligível. O dissenso político não é a aparência ou a forma que seria a manifestação de um processo social e econômico subjacente. Em referência à conceitualização marxista, luta de classes é a verdadeira realidade da política, não sua causa escondida." (2011c, p. 1, tradução minha)

[13] "A política não precisa de barricadas para existir. Mas precisa que haja duas formas de descrever a situação comum distintas e perceptivelmente opostas e de levar em conta os sujeitos envolvidos. É por isso que existe como momentos, não como rupturas fugidias. Um momento não é apenas uma unidade de tempo. É outra medida colocada na escala que mede situações e os indivíduos capazes de aproveitá-las. Um momento liberta ou sufoca um movimento. Nunca é uma simples vantagem de uma força que se opõe a outra, mas um rasgo no tecido comum, uma nova possibilidade que torna-se visível e que desafia a obviedade de um mundo dado.

Isso quer dizer duas coisas aparentemente contraditórias. A primeira é que a política existe apenas através da ação de sujeitos coletivos que alteram situações concretamente fazendo valer sua criatividade e reconstruindo o mundo (...). A política também consiste nos esforços para aumentar o espaço do dissenso através da batalha contra o maquinário de interpretação que ou apaga a singularidade das circunstâncias eternamente ou a reabsorve em categorias de dominação, transformando aqueles que protestaram em representantes de populações retrógradas, entidades egoístas ou minorias restritas. A política existe apenas através da ação de sujeitos coletivos. A coerência de todos os mundos alternativos que constroem depende da batalha interminável sobre como os mundos são interpretados pelo estado, mídia, arte e ciência." (Rancière, 2014b, viii-x, tradução minha)

quanto o tempo para que o princípio da igualdade possa irromper em momentos políticos.

> É isso que quer dizer "consenso": o monopólio das formas de descrição do perceptível, do imaginável e do factível. No entanto, existem outras formas de temporalidade, formas dissensuais que criam distensões e rupturas naquela temporalidade. (...) É isso que significa emancipação: a prática do dissenso, construir outro tempo no tempo da dominação, criar o tempo da igualdade dentro do tempo da desigualdade. (2014a, p. 214-215)

Na tese procurei analisar como os filmes de Aïnouz rompem com o monopólio das formas de descrição do imaginável e como poderiam contribuir para a construção desse novo tempo que não é o da dominação. Os temas de seus filmes são assuntos pelos quais se interessa e que acredita serem pautas importantes para a sociedade. A postura de Karim Aïnouz é condizente com o que pensadores como Rancière reconhecem em certos intelectuais e artistas que, diferentemente dos modernos, não trazem respostas prontas, mas apresentam assuntos que precisam ser pensados e que de alguma forma procuram gerar dissensos.[14]

Assim, assisti aos filmes do *corpus* algumas vezes e fiz um levantamento de temas recorrentes na cinematografia de Aïnouz, com o foco naqueles que fazem com que os filmes possam ser considerados "necessários", ou seja, que tragam alguma proposta de reflexão, de questionamento do estado das coisas. Também procurei reconhecer os recursos estéticos e técnicos que Karim utilizou para tal. Por isso a divisão dos capítulos não se faz em função dos filmes. Procurei agrupar pontos em comum, dando exemplos e mostrando como uma mesma questão é acessada de diferentes pontos de vista. O abandono é uma dessas questões: em alguns filmes o protagonista é abandonado, em outros é quem abandona, e em cada um o efeito do abandono traz consequências diferentes. Além disso, as repetições em diferença também ajudam a desvendar a sua caligrafia do olhar:

> Eu nunca achei que eu ia fazer cinema por muito tempo, te falando com muita franqueza. Eu sempre achei que eu ia fazer um filme... depois ia fazer outra coisa. Eu nunca me vi muito cineasta. E aí eu fui me apaixonando, fui tomando gosto, fui

[14] O livro de Bert Cardullo, *World Directors in Dialogue: Conversations on Cinema*, traz entrevistas com diversos cineastas que não trabalham em Hollywood, como Mike Leigh, Ken Loach ou os irmãos Dardenne. Todos acabam, de uma forma ou de outra, corroborando a teoria de Rancière ao procurarem fazer filmes que trazem temas políticos sem levantar bandeiras, apenas procurando sensibilizar o público de alguma maneira não determinista para as questões levantadas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> fazendo um filme, fui fazendo outro. O *Abismo prateado* é o meu quarto filme. E tem algumas coisas que você vai fazendo, mas que não é uma decisão deliberada. Mas tem alguns assuntos que te assombram, que te perseguem, que estão presentes. Pra cada pessoa eu acho que é uma coisa. E aí olhando pra trás eu não consigo muito falar do meu trabalho até hoje como uma obra. São muito poucos filmes, são quatro filmes. Mas, enfim, eu acho que todos os filmes, quando eu olho pra trás – e é bacana olhar pra trás com um olhar um pouquinho mais analítico – têm alguns temas que são comuns, que são recorrentes, e que eu desisti de lutar contra eles. Mas ao mesmo tempo eu sinto que é muito importante que a cada filme seja uma nova história de amor: minha com o filme. Acho que a cada filme é importante que eu não fique me repetindo. Então sei lá se há uma persistência de temas, mas eu acho que não há uma persistência de olhar. Filmar *O abismo prateado* tinha várias coisas que eram recorrentes: a questão do abandono, a questão da separação. Mas ao mesmo tempo tinha coisas que eram absolutamente inéditas pra mim, como filmar o Rio de Janeiro contemporâneo.[15]

A partir dos temas levantados, da narrativa e da estética, procurei investigar como este cineasta vê a relação entre arte e política e confrontar sua visão com a de teóricos que trabalham estes conceitos. Portanto, a pesquisa, no tocante aos fins, é teórica (Barros, 1990, p. 33), pois parte de conceitos como utopia, temporalidade e da relação entre arte e política ao longo da história, articulando um arcabouço teórico com o cinema nacional atual, em concreto o desenvolvido por Karim Aïnouz. Do ponto de vista dos procedimentos adotados, foi feita uma pesquisa bibliográfica utilizando textos teóricos relacionados aos temas de fundo, bem como entrevistas feitas com Aïnouz.

Quando oportuno, procurei fazer relações entre os filmes analisados e o cinema moderno (que é paradigmático para o binômio arte/política), para discutir se ideologias, formas de pensar, propostas e estéticas modernas permanecem como rastros, espectros, ressurgências, na contemporaneidade do cinema brasileiro, em especial no cinema de Aïnouz.

A dimensão histórica foi levada em conta pela necessidade de revisitar o passado para se compreender o presente. Nas palavras de Deleuze sobre o método de Foucault:

> Há algo essencial de um extremo a outro da obra de Foucault: ele sempre tratou de formações históricas (de curta duração ou, no final, de longa duração), mas sempre em relação a nós, hoje. Ele não tinha necessidade de dizê-lo explicitamente em seus livros, era por demais evidente (...). As formações históricas só o interessavam

[15] Entrevista de Aïnouz a Gisele Kato, 03/06/2013. Disponível em: http://mais.uol.com.br/view/ee98b6ly9o6l/chico-como-inspiracao-04028D9C356EDCA14326?types=A&. Acesso em: 26/10/2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> porque assinalam de onde nós saímos, o que nos cerca, aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem. (Deleuze, 2013, p. 135-136)

Assim, os filmes do passado, especialmente do Cinema Novo, são indicativos de "onde nós saímos" e servem para entendermos melhor a situação das possibilidades do cinema político no presente. Não houve o intuito de fazer um levantamento exaustivo ou traçar uma história do cinema: a perspectiva moderna foi utilizada apenas como referência e contraponto para as questões relacionadas. Alguns filmes nacionais contemporâneos também foram utilizados para complementar, suplementar e dialogar com as questões levantadas na tentativa de confirmar a hipótese de uma tendência de filmes com um enfoque em questões do cotidiano, que deixam de lado as grandes utopias para propor um outro tipo de reflexão e uma possível mudança ou que denunciam o estado das coisas, como *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Um outro exemplo seria *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), que, assim como *Praia do Futuro* e *Madame Satã*, traz o tema da homossexualidade, mas com enfoques bastante diferentes.

Outros filmes foram utilizados em função de algumas questões levantadas, como *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), que ilustra a mudança e os conflitos das sociedades tradicionais quando o novo, o moderno, bate à porta. Esse filme (que tem Karim Aïnouz como um dos roteiristas) pode ser relacionado com a discussão de Octavio Paz sobre a mudança no conceito de tempo cíclico das sociedades tradicionais para a eterna mudança e o tempo linear da sociedades modernas (Paz, 1984, p. 44). A relação com a temporalidade e o caráter anacrônico da modernidade periférica é inclusive um tema mencionado expressamente por Aïnouz em entrevistas e transparecem nos filmes que fez sobre o sertão (*Sertão de acrílico azul piscina*, *O céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*).

Uma questão que surgiu ao longo do processo foi a pertinência de pensar o cinema brasileiro contemporâneo utilizando o trabalho de um filho de pai argelino e mãe brasileira, que, em uma entrevista, Liliane Reis apresenta como "um cineasta de nacionalidade franco-brasileira, nascido e criado em Fortaleza, que morou e estudou em Brasília e em Nova York, vive em Berlim, tem nome árabe e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

sobrenome do norte da África".[16] Para defender essa decisão há diversos argumentos: o fato de Aïnouz ter sido criado no Brasil e de voltar com frequência por motivos de família ou trabalho; de dirigir, juntamente com Sérgio Machado e Marcelo Gomes, o laboratório de roteiro na Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza, onde auxilia na formação de jovens cineastas; de colaborar em filmes de outros diretores brasileiros. Mas principalmente os filmes em si, por suas temáticas, estéticas, trazem personagens, paisagens, enfoques, situações que são incompatíveis com um olhar estrangeiro. Assim, o cinema de Aïnouz é o cinema de um brasileiro inquieto, que tem residência em Berlim, mas mantém interesse por questões nacionais, vínculos afetivos, uma atividade intensa voltada para o Brasil:

> Sabe em Recife, que tem o Porto Digital? Eu sonho que aqui [em Fortaleza] a gente ainda vai ter o Porto de Narrativas Audiovisuais. Sonho em montar um núcleo que a gente possa produzir tanto cinema quanto TV, e a gente possa pensar dramaturgia e possa de alguma maneira criar, construir e dominar nossas narrativas. (Aïnouz, in: Andrade, 2018, p. 12)

No trabalho como diretor, um projeto em andamento que dialoga com esse desejo é a adaptação para as telas do livro *O sol na cabeça*, de Geovani Martins, considerado um "autor-revelação". O livro traz contos sobre a periferia carioca na perspectiva de um autor negro, favelado, que trabalhou até como "homem-placa". São histórias sobre a violência policial, a transgressão do grafite, os conflitos morro/asfalto, o consumo de drogas, a mudança da vida com as UPPs. Ou seja, exemplificam como é possível criar, construir e dominar as narrativas mesmo de um ponto de partida menos privilegiado.

Outro filme também dirigido por Aïnouz, já em produção (com lançamento previsto para 2019), é *A vida invisível*, baseado no livro *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha.[17] O romance retrata a vida de duas irmãs no Rio de Janeiro dos anos 1940, mulheres com um grande potencial, mas que são criadas apenas para serem boas esposas. Quando leu o livro, Karim reconheceu muitos traços da história de vida de sua mãe, que tinha falecido recentemente, e teve vontade de adaptá-lo. No prefácio a autora esclarece que algumas das

[16] Entrevista de Aïnouz a Liliane Reis. Disponível em: http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel/episodio/cineasta-karim-ainouz-e-o-convidado-de-liliane-reis. Acesso em: 19/11/2017.

[17] O filme é dirigido por Karim Aïnouz, com roteiro de Murilo Hauser e Inés Bortagaray.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

histórias descritas no livro de fato aconteceram, mas o mais real está na vida das duas protagonistas:

> Elas ainda podem ser vistas por aí. Aparecem nas festas de Natal, onde passam a maior parte do tempo sentadas, com o guardanapinho nas mãos. São as primeiras a chegar e as primeiras a ir embora. Comentam sobre os temperos do bolinho de bacalhau, sobre os calores ou chuvas do dia, sobre o vinho que algumas tomam, mas não muito, não muito. Perguntam se o marido vai bem, se a sobrinha-neta tem namorado, se o sobrinho-neto está encaminhado. (…)
>
> Eurídice e Guida foram baseadas na vida das minhas e das suas avós. (2016, p. 7-8)

O livro traz questões presentes no curta *Seams*, sobre a vida da avó e das tias-avós de Aïnouz, e que questiona os papéis do feminino e do masculino na sociedade brasileira. Na análise do curta percebi que muitos pontos acabavam tendo desdobramentos nos filmes posteriores. Por isso, na organização dos capítulos, procurei seguir o fio da trama que começa em *Seams*, em um percurso que me pareceu natural: cada ponto da costura sendo alinhavado a outro em uma trama de encontros, nós, repetições, diferenças.

A tese é dividida em três blocos temáticos que acabam tendo pontos de contato. Em cada um há um capítulo inicial que dá um panorama mais geral ou fundamentos para o que será desenvolvido nos dois posteriores. Em *Seams: fios que se entrelaçam* é inevitável comentar um pouco sobre a vida de Aïnouz e sua relação com as mulheres que o criaram. Mas a experiência pessoal transcende a história particular e abre espaço para começar a desvendar como se dá o cinema político de Aïnouz partindo da sexualidade. E nos dois capítulos seguintes aprofundo a análise em como os conceitos de masculino e feminino são relativizados, questionados, ampliados nos filmes subsequentes.

Os pontos não muito apertados do feminino e do masculino, da sexualidade, amarram a ideia de cinema necessário, lugar de intercessão de todos os fios quando o enfoque é cinema político e que compõe o bloco seguinte. No capítulo introdutório do segundo bloco procuro discutir em que medida o cinema de Aïnouz é necessário para questionar o estado das coisas em que vivemos. O ponto de partida é *Aeroporto Central THF*, um documentário sobre refugiados que encontram-se temporariamente alojados no aeroporto desativado de Tempelhof. Além de conceitos de Rancière, utilizo a figura dos vaga-lumes de Didi-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Huberman para pensar as possibilidades políticas dos filmes de Aïnouz. No capítulo seguinte é apresentada a solução política da utopia do corpo pretendida pelo cineasta, que também é trespassada pela sexualidade inicialmente trabalhada em *Seams*. Procurei aprofundar o olhar em suas manifestações nos filmes através da forma de filmar os corpos, bem como na construção da narrativa e dos personagens.

O capítulo que fecha o segundo bloco, *Espaço para o imponderável*, é onde os bastidores do fazer cinematográfico são mais investigados em sua relação com os intuitos políticos de Aïnouz. É o ponto em que muitas entrevistas são utilizadas, pois apenas o próprio Aïnouz poderia esclarecer seus motivos e processos de produção: desde a preparação dos atores até a forma de lidar com o roteiro e a montagem. Alguns aspectos podem ser depreendidos dos filmes, como a construção clássica dos roteiros, com início, meio e fim, ao mesmo tempo que há muitas lacunas que o público deve preencher. Mas a fala do cineasta esclarece as razões pelas quais estrutura os filmes dessa forma e o que pretende com isso. Ou seja, é importante para desvendar a caligrafia do olhar.

O último bloco é sobre um tópico essencial em todos os filmes analisados: os deslocamentos, o que também remete ao conceito de utopia (o lugar-outro) de uma realização pessoal não-transcendente. O capítulo de abertura tem o foco nos afetos, nos vínculos entre os personagens e no seu não-pertencimento, que não é uma condição que paralisa, mas que gera mobilidade. O abandono desestabiliza e abre espaço para novas possibilidades. E a partir dele os personagens costumam também se deslocar pelo espaço de lugares e não-lugares, que são aprofundados no capítulo seguinte. O último capítulo dá um destaque para o sertão anacrônico, que foi conhecido em uma viagem junto com Marcelo Gomes e que rendeu os filmes *Sertão de acrílico azul piscina*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, *Rifa-me* e *O céu de Suely*. Assim como em alguns pontos da tese, neste capítulo o Cinema Novo (paradigma do cinema político nacional) é convocado como referência, já que é sobre o lugar mítico do sertão.

No Festival do Rio, em novembro de 2018, antes da projeção de *Aeroporto Central*, Aïnouz dirigiu-se à plateia e leu um texto preparado, algo que não costuma fazer. Abriu esta exceção pois, mais que nunca, considera importante

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

ocupar os espaços que temos direito de ocupar. O cineasta disse que acordou no dia seguinte ao resultado das eleições brasileiras cheio de raiva, mas uma raiva maravilhosa: não de tristeza, mas de indignação. Apesar de parecer paradoxal, foi a raiva também que o levou a fazer o filme que seria exibido em seguida. Porque quem fugia das guerras do Oriente Médio era mostrado pela mídia como um exército invadindo a Europa, sem solidariedade, tratando pessoas como números, como um "vírus". A indignação então se concretizou em um filme que falasse de empatia e solidariedade, um filme de amor. Essa mesma raiva produtiva é conclamada como resistência ao retrocesso e à iminente falta de liberdade de criação:

> Mas eu quero continuar lutando, porque agora estamos diante de uma guerra. E pra lutar, a arma que eu tenho é o cinema. É como eu consigo me expressar. E é por isso que a minha alegria hoje é maior do que a minha raiva. Sim, alegria e fúria. (...) O Festival do Rio sempre foi uma trincheira de resistência e de sonho. (...) A hora é de enfrentamento. Brasil livre! O que faremos? Vamos ficar nos lamentando? Não! Sugiro continuarmos lutando, em um grande movimento de defesa do pensamento brasileiro, da imprensa livre e da liberdade de criação. Minha arma é o cinema e é com ele que eu vou continuar lutando sempre por um mundo solidário, sem desigualdade econômica e pautado pela tolerância. Salve o cinema, e avante! Com alegria e fúria.[18]

Enquanto aguardamos os próximos projetos de Aïnouz e as formas como esse manifesto irá se concretizar em ficções, vale revisitar sua filmografia procurando essa indignação otimista, essa fúria que ama, essa luta alegre.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[18] Transcrição de trechos da fala de Karim Aïnouz no cinema Odeon, no Festival do Rio, em 4/11/2018.

2.
Seams: fios que se entrelaçam

Abra suas asas
Solte suas feras
Caia na gandaia
Entre nessa festa
E leve com você
Seu sonho mais louco
Eu quero ver seu corpo
Lindo, leve e solto (...)
Na nossa festa vale tudo
Vale ser alguém como eu
Como você (...)[19]
– Trecho de "Dancin' Days", de Nelson Motta e Rubens Queiroz

Quando terminou o curso de arquitetura em Brasília e após ter trabalhado por algum tempo com habitações populares na década de 1980, Karim Aïnouz decidiu mudar de profissão. Pensou em estudar fotografia, mas acabou decidindo fazer mestrado em artes plásticas em Nova York. Nessa época, sua avó, que o criou junto com a mãe, tinha 85 anos. Como estava morando longe, com saudades, e temia que ela falecesse, comprou uma câmera High-8. Durante cerca de dois anos, quando vinha ao Brasil, filmava a avó e suas quatro irmãs. O material foi guardado como um álbum de família.

Ao ver-se desencantado com o curso e procurando algo mais instigante, o futuro diretor, que não se considerava cinéfilo, apesar de assistir a muitos filmes de autor (Herzog, Fassbinder, Bressane), e lia Marx desde os 16 anos, acabou optando por estudar teoria do cinema, com o objetivo de ser crítico de cinema:

> Dava para estudar psicanálise, teoria cultural, história da arte e história do cinema, então era meio fazer um curso de cultura em geral, com o cinema de pretexto. Mas não era o cinema que me despertou interesse pelo curso. Foi o curso que fez eu me interessar pelo cinema. Porque eu estava atrás, naquele momento, de um conjunto de informações. Isso me levou a ver mais filmes.
>
> (...) Minha motivação de fazer cinema é originalmente política, quase populista, política no sentido pior do termo, de mudar o mundo, de convencer as pessoas de minhas ideias, quase messiânica, uma bobagem, mas ela foi se mudando e virou um tesão pelo ofício.[20]

[19] A música toca na última cena de *Seams*.
[20] Entrevista de Aïnouz a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm. Acesso em: 10/01/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Apesar de a motivação inicial (a "política no pior sentido do termo") ter se alterado com o tempo e dos estudos teóricos terem sido a razão para que se interessasse pelo cinema, com o "tesão pelo ofício" aparecendo apenas posteriormente, o cunho político foi mantido, não mais com o intuito de querer convencer as pessoas de suas ideias. Isso é reiterado por Aïnouz em diversas entrevistas e depreendido de seus filmes. Pode parecer contraditório chamar as ideias messiânicas de "bobagem" e depois produzir um cinema que procura suscitar uma reflexão por parte dos espectadores. Porém talvez tenha sido um movimento natural de quem mergulhou na teoria, nos filmes políticos de décadas passadas, e depois passou à prática, em um processo de construção de si mesmo como cineasta, trazendo a bagagem dos conhecimentos adquiridos e em constante transformação.

Este processo foi sendo desenvolvido aos poucos, através de experimentações: em um dos primeiros curta-metragens de Aïnouz,[21] *Seams* (1993), o álbum de família em movimento sai da gaveta, primeiro para virar um documentário, depois se concretizando em um ensaio sobre a relação do machismo com as mulheres do Nordeste. O trabalho de edição, adicionando um narrador que dá voz a Aïnouz, imagens de arquivo e a encenação de uma história de amor que as tias-avós gostavam de contar e recontar fazem com que as imagens ultrapassem os limites do núcleo familiar e possam servir a um público mais amplo.

A trajetória de Aïnouz também é permeada pelo "aprender fazendo". A falta de recursos financeiros, especialmente no início da carreira, em vez de paralisá-lo foi assumida como uma das regras do jogo. Como teve pouca experiência em produção, em sets de filmagem,[22] os seus próprios filmes serviram de escola. Vale

[21] Em sites que listam sua filmografia, o primeiro curta que aparece é *O preso* (1992), que não foi encontrado para que pudesse entrar na pesquisa. Mas em diversas entrevistas Aïnouz fala de *Seams* como o primeiro curta, talvez por ter sido filmado antes ou por ter ganhado prêmios que viabilizaram sua edição e finalização. Não importa tanto a ordem dos filmes, mas o papel fundamental de *Seams* na trajetória do cineasta.

[22] "Sabe o que aconteceu? Quando eu comecei a fazer esse curso de teoria do cinema, que era caríssimo, menti para meu pai e disse que estava fazendo arquitetura. Então não ia gastar essa grana para aprender produção. Queria ganhar aprendendo isso. Tinha de gastar para aprender teoria porque foi prático para minha cabeça. Queria pensar cinema. Sem desprezar a prática, que acho fundamental. Eu sofro do problema oposto de muitos diretores. Não tenho muitas horas de set e fui péssimo assistente de direção. Tenho muitas horas de sala de montagem como assistente de direção. De set, não. Mas eu pensava assim na escola: 'quando terei dinheiro para estudar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

destacar esta questão não como simples retórica e, claro, não como uma característica apenas dele (quantos outros cineastas não tiveram uma experiência similar). E isso não se limita apenas ao que se refere ao fazer cinematográfico (tipos de câmera, de película, de enquadramentos, de roteiros, como preparar os atores, iluminação, etc.). Invariavelmente, em entrevistas sobre seus novos lançamentos, quando é perguntado sobre os motivos que o levaram a realizá-los, a resposta passa pelo desejo de se aprofundar em algum assunto, de certa forma com a mesma curiosidade que o levou a estudar teoria do cinema. Esta postura o leva a colocar-se também como espectador, que é impactado pela pesquisa prévia ao filme, pelas imagens que capta, pelas situações que surgem durante a filmagem, pela troca com outros profissionais, não impondo suas descobertas, mas deixando que cada um tire suas próprias conclusões. Em consequência disso, diversas formas de política e resistência podem surgir, com o público tendo um papel mais ativo. Em uma linha similar, Jacques Rancière defende questionar a hierarquia entre atores (que também abrange cineastas, dramaturgos, diretores) e espectadores:

> Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. (...) Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. (Rancière, 2012b, p. 21)

O filósofo francês utiliza o conceito de "mestre ignorante" em oposição a uma mentalidade didática, presente por exemplo em intelectuais modernos e em certos movimentos do teatro e do cinema que buscavam formas de esclarecer e mobilizar o proletariado.[23] A mesma mentalidade didática podia ser encontrada

---

cinema?' Nunca, né? Então tinha de aproveitar. Quando meu pai descobriu, ele parou de pagar. Eu tinha um carro no Brasil e vendi para continuar estudando. Mas não ia estudar produção, pois teoria me enriquecia mais. Imagina gastar toda essa grana para aprender produção?" (Entrevista a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm. Acesso em: 10/01/2017)

[23] "Gostaria de exemplificar esse aspecto com uma pequena digressão por minha própria experiência política e intelectual. Pertenço a uma geração que ficou dividida entre duas exigências opostas. Segundo uma delas, os que tinham entendimento do sistema social deviam ensiná-lo aos que eram vitimados por esse sistema, a fim de armá-los para a luta; segundo a outra, os supostos intelectuais na verdade eram ignorantes que nada sabiam do significado da exploração e da rebelião e deviam aprender com os mesmos trabalhadores que eles tratavam de ignorantes. Para atender a essas duas exigências, primeiramente eu quis encontrar a verdade do marxismo para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

tanto no cinema revolucionário quanto no nazista ou nos filmes que propagavam o *American way of life*: há uma verdade conhecida que deve ser divulgada e aceita, abraçada pelo público. Essa postura estava de acordo com o seu tempo e é importante não descartá-la simplesmente como algo ultrapassado (até porque, dependendo do tipo de filme político, a tentativa de convencimento nesses moldes permanece ainda hoje), mas perceber como faz parte da história do cinema, do pensamento e da cultura, sendo essencial para pensar o cinema político contemporâneo (que é influenciado por essa postura ou faz oposição a ela). Porém, a história do cinema não nos serve nos moldes da visão de história teleológica, com um encadeamento linear e que muitas vezes traz a ideia de evolução.

A utilização do passado, especialmente a visita aos ideais modernos, serve para elucidar o presente, o contemporâneo. O Cinema Novo é uma referência paradigmática para o cinema político nacional. Por mais que hoje em dia os cineastas não estejam engajados da mesma forma, não tenham um plano compartilhado de nação, muito da técnica, da experimentação, dos temas, acabam permanecendo de formas diferentes. Isolar os filmes de Aïnouz dessa tradição empobreceria o debate, por isso, sempre que for oportuno, serão mencionadas como questões do Cinema Novo são retrabalhadas.

Porém é importante frisar que, nessa revisitação ao passado, é levada em conta a crítica de Walter Benjamin sobre as formas de escrever a história que se apoiam na mesma concepção de um tempo homogêneo, vazio, cronológico e linear (Gagnebin, 1987, p. 8). Benjamin considera que ouvimos ecos de vozes que emudeceram, que "existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa" (Benjamin, 1987, p. 223). Ele denuncia as historiografias que "sob a aparência da coerência, cuidam de apagar as dúvidas possíveis na transmissão da história e mesmo de silenciar os abismos irredutíveis do acontecido" (Gagnebin, 2014, p. 203). A narração histórica coerente (de acontecimentos do passado como etapas preparatórias para as conquistas do presente) encobre os momentos em que a história poderia ter sido outra. O próprio

armar um novo movimento revolucionário, depois aprender com aqueles que trabalhavam e lutavam nas fábricas o sentido da exploração e da rebelião. Para mim e para a minha geração nenhuma dessas duas tentativas foi plenamente convincente." (Rancière, 2012b, p. 21-22)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

cinema de Aïnouz não é a norma, é a exceção, e encontra-se junto com tantas manifestações e movimentos que estariam fadados a ser silenciados em uma narração histórica coerente que priorizasse o cinema hegemônico industrial.

O conceito de atualidade de Benjamin não é uma repetição de um valor do passado no presente, mas exatamente a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto do passado – o vir a ser de uma potência. Dessa forma, o presente estaria apto para acolher esse ressurgir do passado (Gagnebin, 2013, p. 184-186). Essas considerações encontram-se nas *Teses sobre o conceito de história*:

> Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. (Benjamin, 1987, tese 2, p. 223)

Assim, todo o empenho moderno por esclarecer, emancipar, diminuir as desigualdades, por mais que não tenha se realizado, transforma-se em clamor às gerações futuras. A resposta ao clamor vai sendo dada de formas diferentes, com menos convicção em uma relação de causa e efeito entre um filme e a mobilização das massas, por exemplo, e substituindo propostas universais pelas individuais e locais. Podem ser os vaga-lumes de Georges Didi-Huberman, os geradores de dissenso de Jacques Rancière ou os rastros de Raymond Williams:[24] esses ecos do passado que insistem em ressurgir como resistência ao *status quo*. Portanto, o conceito de "mestre ignorante" não deixa de ser uma resposta à mentalidade mais didática e programática percebida em certos intelectuais e artistas. Mas ao mesmo tempo é uma postura que dificilmente poderia ganhar força em outras circunstâncias. Vale ressaltar que Rancière parte de Joseph Jacotot, pedagogo

[24] Raymond Williams traz os conceitos de residual e emergente ao considerar formas alternativas e opositoras à cultura dominante: "práticas, experiências, significados e valores que não são parte da cultura dominante" (2011, p. 55): "Por 'residual' quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores. (...) Por 'emergente' quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados. Mas há, então, uma tentativa muito anterior de incorporá-los, apenas por eles fazerem parte – embora seja uma parte não definida – da prática contemporânea efetiva. Com efeito, é significativo em nosso período o quão cedo essa tentativa ocorre, o quão alerta a cultura dominante está hoje em relação a tudo o que pode ser visto como emergente. (...) Um significado ou uma prática pode ser tolerado como um desvio e, ainda assim, ser visto apenas como mais um modo particular de viver. Mas à medida que a área necessária de dominação efetiva se estende, esse mesmo significado ou prática pode ser visto pela cultura dominante não apenas como desrespeitando-a ou desprezando-a, mas como um modo de contestá-la." (Williams, 2011, p. 56-58).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

francês do século XIX, que era uma voz dissonante em seu tempo, para desenvolver o conceito de mestre ignorante.[25] Apesar de ser um conceito que nasce da pedagogia, Rancière explica que, para Jacotot, "a Escola e a sociedade infinitamente se simbolizam uma à outra, reproduzindo assim indefinidamente o pressuposto desigualitário" (2013, p. 15). No tempo de Jacotot, as sociedades confessavam a desigualdade e a divisão de classes.

> A instrução era, para elas, um meio de instituir algumas mediações entre o alto e o baixo: um meio de conceder aos pobres a possibilidade de melhorar individualmente sua condição e de dar a todos o sentimento de pertencer, *cada um no seu lugar*, a uma mesma comunidade. Nossas sociedades não estão muito longe desta franqueza. Elas se representam como sociedades homogêneas, em que o ritmo vivo e comum da multiplicação das mercadorias e das trocas anulou as velhas divisões de classes e fez com que todos participassem das mesmas fruições e liberdades. Não mais proletários, apenas recém-chegados que ainda não entraram no ritmo da modernidade, ou atrasados que, ao contrário, não souberam se adaptar às acelerações desse ritmo. A sociedade se representa, assim, como uma vasta escola que tem seus selvagens a civilizar e seus alunos em dificuldade de recuperar. (Rancière, 2013, p. 14-15)

Ou seja, Jacotot já questionava a distância entre inteligências muito antes que acontecimentos como o nazismo, as ditaduras de direita e esquerda, a Guerra Fria, os desastres ecológicos, entre outros, fizessem com que a humanidade desconfiasse de sua competência de projetar um futuro utópico. Consequentemente a capacidade de grupos que se achavam esclarecidos de contribuir para o progresso universal ficou em xeque. Essa insegurança em relação ao futuro e em relação também às certezas relacionadas à emancipação universal é um terreno mais propício para que a figura do mestre ignorante seja

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[25] "Na França dos anos 1830, isto é, no país que havia feito a experiência mais radical da Revolução e que, assim, se acreditava chamado por excelência a completar esta revolução, por meio da instituição de uma ordem moderna razoável, a instrução tornava-se uma palavra de ordem central. (...)

Fazendo passar os conhecimentos que possui para o cérebro daqueles que os ignoram, segundo uma sábia progressão adaptada ao nível das inteligências limitadas, o mestre era, ao mesmo tempo, um paradigma filosófico e o agente prático da entrada do povo na sociedade e na ordem governamental modernas. Esse paradigma pode servir para pedagogos mais ou menos rígidos, ou para liberais. Mas estas diferenças não desmerecem em nada a lógica do conjunto do modelo, que atribui ao ensino a tarefa de reduzir tanto quanto possível a desigualdade social, reduzindo a distância entre os ignorantes e o saber. Foi sobre esta questão, exatamente, que Jacotot fez escutar, para seu tempo e para o nosso, sua nota absolutamente dissonante.

Ele preveniu: a distância que a Escola e a sociedade pedagogizada pretendem reduzir é aquela de que vivem e que não cessam de reproduzir. Quem estabelece a igualdade como *objetivo* a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve ser sempre colocada antes." (Rancière, 2013, p. 10-11)

mais frequente, com o importante pressuposto de que o aluno pode aprender algo que o mestre ignora.

No entanto a ideia de igualdade das inteligências, a rejeição da relação entre mestre (ou cineasta) esclarecido e aluno (ou espectador) ignorante, não deve levar a uma análise apressada que tome o conceito como simples negação da mentalidade moderna, da confiança no progresso da humanidade. Não quer dizer que Eisenstein, por exemplo, achasse que tinha uma inteligência superior, até porque acreditava que o público iria desvendar a montagem dialética e tornar-se esclarecido. Porém o objetivo era que o espectador chegasse às mesmas conclusões que ele, sua inteligência, de certa forma, era a medida. Mesmo com todas as discussões entre forma e conteúdo, uma delas sobre se o cinema revolucionário deveria ter também uma linguagem revolucionária (o que foi experimentado tanto na Europa quanto na América Latina), havia a ideia de que uma verdade era conhecida pelos realizadores dos filmes e deveria ser propagada aos quatro ventos.

Claro que levava-se em conta o pensamento crítico e o público era valorizado como capaz de chegar às conclusões pretendidas. Mas a diferença essencial está em que o pensamento moderno por excelência tem uma resposta, um objetivo, o lugar aonde se procura chegar, porque existe a fé no progresso, no futuro, seja o da Revolução, seja o da prosperidade capitalista. Porém o cinema surrealista, por exemplo, também deixava a compreensão do filme a cargo do espectador: por mais que pudesse haver um sentido definido pela mente do cineasta, dificilmente ele seria alcançado, o que era esperado. Ou seja, na heterogeneidade do moderno, encontram-se alguns elementos que são rechaçados e outros que ressurgem. A discussão sobre a autonomia do espectador já estava de certa forma no cinema engajado e vai sendo repensada em função do estado das coisas.

Em Aïnouz, o desejo de não entregar uma história pronta para os espectadores e toda a questão de ter passado do intuito messiânico para uma outra forma de encarar o cinema político não podem ser compreendidos sem que demos esse passo atrás, portanto, mas seguindo o alerta de Benjamin. Até porque o discurso hegemônico atual procura tirar a importância de certas manifestações

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

artísticas do passado, descontextualizando-as e vinculando-as às ditaduras de esquerda, em um movimento perverso e superficial que procura legitimar um capitalismo que se diz triunfante apesar de tantas desigualdades.

Lyotard afirma que a modernidade não é uma época, mas um "modo"[26] no pensamento, na enunciação, na sensibilidade (1987, p. 35). E um modo ocidental, centrado principalmente na Europa e na América do Norte, como bem explicitou Paz, e que gera uma divisão entre os modernos e os "atrasados", que ainda não participam da plenitude do progresso material e científico, um progresso que se apresenta como uma linha reta com etapas a serem percorridas (1984, p. 39-40). São feitas propostas universais no discurso (emancipação, progresso da humanidade como um todo), mas que na prática entram em choque com o tempo heterogêneo percebido especialmente nas margens, nas antigas colônias europeias. Mais ainda, no próprio ocidente hegemônico, há distâncias consideráveis entre centro e periferia, com conflitos entre o tradicional, o arcaico e o moderno.

> A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental, e não aparece em nenhuma outra civilização. O motivo é simples: todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais,[27] dos quais é impossível deduzir, inclusive como negação, nossa ideia de tempo. (Paz, 1984, p. 43)

Seguindo o conceito de tempo de Santo Agostinho,[28] a modernidade nega o tempo cíclico e considera o tempo algo irrepetível e sucessivo. Porém, diferente

[26] É a origem latina da palavra (Lyotard, 1987, p. 35).

[27] Saber que há outros arquétipos temporais e outras formas de pensar em diversas culturas ajuda a relativizar esses conceitos e perceber sua função (ou disfunção, em tantos casos, como nos países periféricos, em que a modernidade foi imposta ou entrou em conflito com a cultura local). Porém são modos de pensar que influenciaram a economia, a cultura, as relações internacionais e especialmente a forma de lidar com passado, presente e futuro. Paz sublinha que uma das funções do arquétipo temporal é oferecer às sociedades uma solução trans-histórica às contradições (conflitos intelectuais, religiosos ou políticos, por exemplo), para assim preservá-las da mudança e da morte (1984, p. 43-45). Nas sociedades tradicionais, o passado é um tempo que reaparece no final de cada ciclo, é "uma idade vindoura". Nas sociedades modernas, a meta está no futuro, que é irrepetível e mostrou-se, na prática, inalcançável.

[28] Hannah Arendt refuta a tese "de que a moderna consciência histórica possui uma origem religiosa cristã e veio a existir através de uma secularização de categorias originalmente teológicas" (2011, p. 97). Para ela, o conceito moderno de história é diferente daquele da antiguidade, porém "o grande impacto da noção de história sobre a consciência da época moderna veio relativamente tarde, não antes do último terço do século XVIII, e chegou com relativa rapidez a seu clímax na filosofia de Hegel" (2011, p. 101). Um de seus argumentos consiste em afirmar que Santo Agostinho não deu importância à história secular e aplicou seu conceito de tempo apenas como oposição ao tempo cíclico das religiões pagãs (2011, p. 98). Seja qual for a origem, há um consenso na mudança do conceito de tempo, sendo a história vista como processo. Dessa forma, tanto a religião quanto a filosofia e a política estão influenciadas pelo tempo linear e progressivo da modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

da sociedade cristã medieval – que vê na história um processo finito, com um futuro limitado culminando em um presente eterno–,[29] a sociedade moderna se fundamenta na eterna mudança (Paz, 1984, p. 44).

Abril despedaçado (2001), filme de Walter Salles, com roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz, Daniela Thomas e João Moreira Salles, ilustra a vida que se repete em ciclos através da história de uma rixa entre duas famílias. Aïnouz teve experiências em roteiros colaborativos, especialmente em seus próprios filmes. *Abril despedaçado* é a adaptação de um livro homônimo[30] e, segundo Salles, foram feitos ajustes no roteiro durante todo o processo, com a participação de todos. Ele lamenta que:

> Algo maravilhoso se perdeu com o fim do cinema mudo: a possibilidade de o espectador construir o seu próprio diálogo, completar o que via. E sem a colaboração criativa do espectador, não existe filme. Com a ajuda dos co-roteiristas, Sérgio Machado, Karim Aïnouz e Daniela Thomas, tentei fazer um filme não-verbal, em que os momentos de silêncio fossem tão importantes na narrativa quanto aqueles determinados pela palavra. Um filme de não-ditos, em que as pessoas fossem tão ásperas quanto a geografia que as envolve.[31]

Considerando a maneira como o roteiro foi construído, não faz sentido tentar medir qual a colaboração de Aïnouz para que o filme fosse não-verbal, mas é importante sublinhar que ele também costuma ser muito comedido com os diálogos em seus filmes, buscando que as imagens falem por si só, valorizando o não-dito: dando espaço para a criatividade do espectador. Considerando que *Madame Satã* (2002) demorou sete anos para ser feito e foi lançado apenas um ano depois do filme de Salles, provavelmente houve muitas trocas entre os dois cineastas neste aspecto específico, em suas experimentações para deixarem mais espaço para a reflexão do espectador. Passado em 1910, *Abril despedaçado* é sobre um ciclo de vingança[32] que atravessa gerações e tem o tempo contado pela

[29] O processo histórico cristão é finito, pois espera-se a segunda vinda de Cristo, o Apocalipse, seguido do presente eterno do Céu.

[30] O livro do albanês Ismail Kadaré é descrito no site da editora como um "romance cujo enredo trágico é impulsionado pelo *Kanun*, código de honra que há séculos se transmite oralmente em regiões da Albânia. Determinando que o assassinato é um direito e um dever, o *Kanun*, minucioso e cruel, aprisiona famílias e aldeias inteiras num círculo vicioso de execuções." (Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10292. Acesso em: 1/13/2019)

[31] Entrevista de Walter Salles a Fabio Cypriano. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0201200106.htm. Acesso em: 23/11/2018.

[32] A vingança em *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) será analisada no capítulo *4.2. O sertão das temporalidades e anacronismos*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

cor do sangue na camisa ao vento do último morto. A família do protagonista trabalha moendo cana, com a ajuda de bois que andam em círculos. Salles explica:

> Num filme em que a passagem do tempo tem uma função essencial, a bolandeira é como um imenso mecanismo cujas engrenagens moem não somente a cana, mas aqueles que nela trabalham. Aliás, é por isso que, à medida que o filme avança, os personagens são filmados de forma cada vez mais opressiva quando trabalham na bolandeira, como se estivessem presos dentro dela, e dela não pudessem mais escapar.[33]

Em certo momento, Menino, o filho caçula, exclama: "A gente é que nem os bois: roda, roda, roda e nunca sai do lugar." É o mesmo Menino que, narrando a história, mostra um desejo por quebrar o ciclo. É ele quem não se conforma com a morte do primogênito, Inácio, e não quer perder também Tonho, o irmão do meio, questionando a tradição: "A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior do que a gente pode carregar. Conversa fiada! Às vezes Ele manda um peso tão grande que ninguém guenta."

O novo, personificado na dupla circense Clara e Salustiano, que se apresenta na cidade mais próxima, encanta os dois irmãos. Clara dá um livro sobre uma sereia de presente ao Menino, que não sabe ler. Os pais não querem que os filhos se aproximem da dupla nem que Menino perca seu tempo vendo as figuras do livro. O progresso das indústrias a vapor começa a ameaçar a economia familiar, pois a rapadura fica mais barata: de todos os lados, o modelo tradicional vai sucumbindo. Em certo momento, quando Tonho está em conflito com o seu destino e Menino diz que ele precisa fugir, os bois começam a girar sozinhos, sem motivo, como um paralelo ao ciclo da vingança, que é um ciclo do eterno retorno.

Os pais não desejam perder os filhos, esperam que consigam sobreviver ao ataque do representante da família rival que virá cobrar a vingança, assim como o pai sobreviveu no passado. Tonho, apaixonado por Clara, desiste de fugir com ela e volta para aguardar o ataque de seu algoz. Apenas quando Menino, agora

[33] Entrevista de Walter Salles a Maria do Rosário Caetano. Disponível em: http://www1.uol.com.br/revistadecinema/fechado/entrevista/edicao24/entrevista_01.html. Acesso em: 23/11/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

"batizado" como Pacu por Salustiano, morre em seu lugar, Tonho desiste da vingança e caminha, calmamente, na direção do mar.[34]

Abril despedaçado revisita aspectos do Cinema Novo. A cena final remete ao fim de *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964): quando Corisco é executado por Antônio, o casal Manuel e Rosa é poupado e começa a correr. Segundo Ismail Xavier:

> Essa corrida do casal de camponeses é o primeiro vetor em linha reta dentro de uma trajetória de curvas e hesitações, sempre marcada por mais um volteio do olhar, do corpo ou do pensamento. Ela define e reforça a projeção para o futuro, a certeza da transformação radical assumida pelo refrão cantado pelo coro: "O sertão vai virá mar, o mar virá sertão." Retoma-se o discurso projetivo, a frase síntese dos sonhos de Sebastião e Corisco[35]. (2007, p. 89)

Na continuação, Xavier analisa a corrida de Manuel e Rosa. Ele "corre em linha reta", "projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora do seu alcance". O mar, então, invade a tela. "Esse ato final define um momento de plenitude que atualiza o *télos* (objeto da vontade transformadora) que orienta o comportamento das personagens ao longo do filme, mas permanece ausente no aqui e agora". A sequência final do filme, portanto, consolida a esperança no futuro. Xavier ressalta que há uma descontinuidade entre a corrida e o mar, há um "hiato entre esse futuro que virá e a sua experiência particular" e que acredita que nessa brecha, entre a metáfora do mar e a corrida pela caatinga, esteja um dos pontos fundamentais do filme. (2007, p. 90-91)

O final "é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta" (Xavier, 2007, p. 91): "o futuro reserva necessariamente o encontro com o mar. A consumação do *télos* é um *pressuposto*, embora permaneça indefinida sua forma particular de realização" (Xavier, 2007, p. 140). Apesar da referência clara ao filme de Glauber Rocha, a caminhada de Tonho para o mar é distinta da de Manuel: primeiro, segundo Lúcia Nagib, o mar "não encontra justificativa na

[34] Lucia Nagib analisa *Abril despedaçado* juntamente com outros filmes que fazem referência ao "mar utópico" inaugurado por Glauber Rocha. No capítulo *4. Deslocamentos, não-pertencimento, afetos e abandono* será analisada a relevância do mar especificamente nos filmes de Karim Aïnouz.

[35] Após matar o coronel por sentir-se lesado pela partilha do gado de que cuidava, Manuel foge dos jagunços e adere a Sebastião, o "santo milagreiro". Após o massacre dos seguidores de Sebastião, feito a mando dos senhores de terra e da Igreja Católica, Manuel e Rosa, os únicos sobreviventes, juntam-se ao sobrevivente de outro massacre: Corisco, que era do bando de Lampião.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

geografia ou no enredo do filme"[36] e "trata-se de acontecimento mágico" (2006, p. 57). Tonho também não corre como Manuel em *Deus e o diabo,* em longos planos-sequência que evidenciavam "o esforço físico do ator; a luta heróica do indivíduo contra tudo e todos, (...) deixando para trás mesmo a mulher, que cai e não consegue acompanhá-lo", em direção ao "mar utópico, por ele jamais visto" (Nagib, 2006, p. 35).

Pelo contrário, o protagonista de *Abril despedaçado* "caminha calmamente numa série de planos curtos atravessando a caatinga e emergindo afinal, graças ao poder da montagem, sobre dunas de areia junto ao mar". O encontro com o mar, nesse caso, "é pura nostalgia da utopia cinematográfica individualista de Truffaut, combinada à social de Glauber. (...) Mas trata-se de uma utopia virtual, cujo objeto não é a sociedade nem o indivíduo, mas o próprio cinema". (Nagib, 2006, p. 57)

Enquanto o encontro de Manuel com o mar está no futuro, o de Tonho é no presente. Como se dar as costas à vingança fizesse com que mudasse de tempo: do tempo cíclico ao do progresso.

A ruptura de Tonho com a tradição tem um ar de liberdade: uma geração que se desobriga a manter costumes que parecem não fazer mais sentido. O passado deixa de ordenar as ações, de modo similar ao ocorrido na passagem para a modernidade. A quebra histórica da modernidade também é uma libertação dos grilhões do passado, porém trouxe consigo outros imperativos. Em vez da manutenção das relações, do passado como referência primordial, dos modelos holísticos e do movimento circular como norma,[37] o Ocidente tomou uma linha

[36] A questão de não haver justificativa no enredo é uma interpretação de Nagib. Outra possível, em uma clave mais poética, mas que não nega a referência a *Deus e o diabo na Terra do Sol*, é que Tonho acabou de perder o irmão. Menino tinha uma fixação pelo fundo do mar, sereias, peixes e chegou a se incomodar com a escolha do nome Pacu, por ser um peixe de rio. Assim, apesar da geografia racionalmente não contribuir, o filme é uma ficção. Tonho pode caminhar até realizar duplamente o sonho do irmão: quebrar o ciclo da vingança e alcançar o mar.

[37] No documentário *O botão de pérola* (2015), Patricio Guzmán usa um botão como símbolo do tempo cíclico. No século XIX, um indígena descendente dos primeiros povos da Patagônia aceita entrar no barco de Fitzroy em troca de um botão (por isso é apelidado de Jemmy Button). Depois de um ano na Inglaterra para aprender a ser um *gentleman*, Jemmy volta ao Chile. O narrador (que é o cineasta) diz que ele "viveu por um ano em um planeta desconhecido. Navegou desde a idade da pedra até a revolução industrial. Viajou milhares de anos para o futuro e depois milhares de anos até o passado." Foi um viajante no tempo, que jamais foi o mesmo, apesar de ter tirado as roupas assim que pisou em sua terra natal. O filme continua contando o processo de extermínio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

reta rumo ao progresso, com o novo e a mudança sendo vistos como bens supremos e o individualismo marcando o compasso, rumo a um futuro teoricamente definido.

O modo característico da modernidade é o projeto, o tempo linear, a vontade orientada para um fim (Lyotard, 1987, p. 60-61). A origem etimológica latina *projectus*, que significa "o que é lançado para frente" (cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*) – noção que se mantém em projétil e no verbo projetar –, fornece uma ideia de movimento, o que é característico da modernidade, e cria um elo entre presente e futuro: é o presente que lança seus sonhos para o futuro. Porém esse futuro universal do Ocidente é pautado por um modelo europeu, branco, heterossexual, masculino.

Uma resposta a isso é dada por intelectuais e artistas de países periféricos que tomam para si as rédeas de sua própria entrada na modernidade. No Brasil, o Cinema Novo precisou "lidar com o reconhecimento do descompasso entre as expectativas nacionais e a realidade", em um momento em que havia "grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformações o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária" (Xavier, 2012, p. 29).

Mesmo com as particularidades locais, bebendo na fonte do Modernismo, da antropofagia, de outras manifestações artísticas da América Latina, fugindo dos modelos europeus ou norte-americanos, o objetivo era colocar o Brasil nos trilhos do trem da história, com uma ideia de causa e efeito entre o cinema revolucionário e a revolução:

> Nos anos 1960, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão,

dos indígenas (quando foi filmado havia apenas 20 sobreviventes) e como a ditadura chilena torturava e matava a oposição. O mar é o grande personagem, próximo dos indígenas, que não se consideram chilenos, distante dos chilenos que não sabem lidar com ele nem aproveitar seus recursos. O mar fala, e traz de volta um corpo de uma mulher: assim descobre-se que milhares de pessoas foram presas a barras de ferro e jogadas no oceano a partir de helicópteros, na esperança de que isso ficaria em segredo. Décadas depois, quando equipes de mergulhadores procuram vestígios dessa prática, é encontrado um botão encrustrado em uma delas, juntamente com musgos, conchas e cracas (mensagens do mar, segundo o narrador). A conclusão é que os dois botões mostram uma história (cíclica) de extermínios. E fica a pergunta: quantos outros botões há no oceano?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> finalidade, em direção a um *telos*. Refiro-me a *Deus e o diabo*, filme no qual o *telos* é a salvação, o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. O futuro – a revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade –, mas o campo de atuação em que se manifesta essa história, que cumpre fases rumo a um objetivo, é a experiência nacional. Como concluí na análise feita no livro *Sertão Mar*, há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar tal representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo, no filme, se compõe como movimento próprio e interno à sociedade brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem um projeto.
>
> Essa teleologia da história figurada no filme de Glauber é correlata a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior de 1964. (Xavier, 2012, p. 34-35)

O otimismo utópico do Cinema Novo é atropelado por acontecimentos variados. No Brasil um marco é o golpe militar de 1964, que posterga a realização da "vocação do oprimido para a liberdade". E leva a abordar a "questão do intelectual face ao golpe e à revolução", sua possível culpa com "a ilusão de proximidade e a real distância entre o intelectual e as classes populares", o exame da "alienação" do povo e da classe média (Xavier, 2012, p. 41-42). Esse exercício de tom messiânico resultou em produções importantes do cinema nacional e teve um papel essencial na resistência e na denúncia. Também vale reafirmar que o cinema nunca é descolado do tempo, muito pelo contrário. Ou seja, se a modernidade é definida pelo projeto, pela fé no progresso universal (seja pelo capitalismo, seja pela Revolução), o cinema moderno político partilha dessa mentalidade e procura posicionar-se.

O cinema contemporâneo porém não representa um corte radical com o cinema moderno, que inclusive é difícil de ser definido por sua diversidade.[38] São

[38] A definição dada por Ismail Xavier em *O cinema brasileiro moderno* mostra a riqueza de correntes e autores sob essa denominação (ele próprio precisou limitar o conceito de cinema moderno em função dos objetivos do livro): "Falar em cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, mas tomo aqui como baliza as experiências que podem, primeiro, ser referidas à formação do estilo moderno no sentido de André Bazin – este que envolve a referência a Renoir, a Welles e ao neorrealismo. E podem ser referidas, em segundo lugar, a Antonioni, Pasolini e Rossi, à *Nouvelle Vague* e Resnais, a Cassavetes e Gutierrez Alea, entre outras figuras de tal cinema em seu momento mais canônico. Falo, portanto, da sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura." (2001, p. 14-15)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

nomenclaturas que ajudam na discussão sobre a história mas não são compartimentos isolados. Ismail Xavier reafirma o Cinema Novo como paradigmático, pujante, terreno fértil para a experimentação:

> O essencial, porém, é que o mérito maior deste cinema moderno, em seus momentos mais fecundos, foi saber, acima de tudo, "capturar o tempo", entender o mecanismo mais fundo dos entraves então vigentes ao cinema da América Latina, de modo a compor o período mais brilhante de uma cinematografia, inventando uma estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los. (Xavier, 2001, p. 40-41)

O crítico brasileiro deixa escapar um saudosismo compreensível pelo Cinema Novo, diante do qual tudo o que veio depois parece fraco, já que o entusiasmo pela capacidade emancipadora da arte (e pela própria emancipação) foi esvaziado. Mas o desafio está exatamente em fazer um cinema político quando o ambiente não é propenso a esperanças. Depois Xavier analisa o cinema da década de 1990 fazendo menção ao cinema moderno:

> Na conjuntura atual, o sentido de "capturar o tempo" – intervenção apta a adensar e definir a personalidade e os horizontes do novo cinema – é necessariamente diferente do que foi em qualquer momento mais ou menos feliz do passado. (...) O dado típico da década de 1990 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor. E o dado curioso desse "viva a diferença" é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos o autor tenha prevalecido. Mais aberto a parcerias e talvez menos soberbo na postura, ele ou ela continuaram como força maior na constituição de um polo de qualidade na produção. O clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como polos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. (...)
>
> Quando observo a ausência de debate, isto vale acima de tudo para a relação estética com o passado. O cinema da década exibiu sua diferença, mas não esteve preocupado em proclamar rupturas. Privilegiou alguns dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizaram os temas da migração, do cangaço e da vida na favela, num retorno a espaços emblemáticos do Cinema Novo. (...) Mas há agora nítidas diferenças na forma de se entender o papel da fotografia, do cinema e da televisão na formação do sujeito, e na maneira de se conceber o jogo de poder no qual os produtores de imagem estão inseridos, numa tônica bem distinta daquela que tendeu à heroização do cineasta independente como revelador de um Brasil-verdade para os brasileiros, tal como vimos nos anos 1960 e 1970. O cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade. (...) Digamos que perdeu a inocência, que conduz seu trabalho já não mais tão convicto da legitimidade "natural" de seu encontro com o homem comum, com o oprimido. Perdeu as certezas típicas daquela época em que a cinefilia continha, em si mesma, uma forte dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade. (...) Não vivemos mais o tempo em que o cineasta se via como portador de um mandato que, no caso brasileiro, se concebia como vindo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> do próprio tecido da nação, suposto muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar. (2001, p. 41-43)

Xavier fala que o cinema dos anos 1990 (sobre o qual se debruçava em um livro escrito em 2001) capturava o tempo de uma forma diferente. Pode-se dizer também que a percepção de tempo estava diferente: não mais um presente que olha para o futuro, já que o futuro mostrava-se incerto. O teórico de cinema usa expressões como cinema de autor, padronização do mercado, vanguarda, que eram questões modernas e procura reconhecer suas novas relações no período que analisava naquele momento.

Vale um destaque para a "questão nacional",[39] que não aparece tanto quanto no passado, já que Xavier dedica parte de seus escritos a tratar como o cinema, e em especial o Cinema Novo, está imbuído na identidade brasileira, em uma "nova consciência nacional a construir" (2001, p. 22). A diversidade como valor bem como a abertura às parcerias e uma postura menos soberba percebida por Xavier são características importantes. Claro que é preciso tomar cuidado com as generalizações, já que a unidade do Cinema Novo que se opõe à diversidade do cinema posterior é apenas um dos recortes possíveis: dependendo do ponto de vista, das características elencadas, há multiplicidade no Cinema Novo. Também é importante ressaltar as permanências: o retorno aos espaços e temas emblemáticos do Cinema Novo. A isso pode-se acrescentar a parte técnica, estética, que irá influenciar o cinema brasileiro posterior.

Portanto, em vez de rechaçar um cinema político mais engajado como algo ultrapassado, é importante ressaltar seu empenho por dar voz aos oprimidos, por discutir questões sociais, por apresentar formas de resistência contra o *status quo*, sem as quais não teríamos chegado a debates contemporâneos como o lugar de fala, por exemplo: foi preciso que primeiro houvesse uma preocupação com aqueles que não são ouvidos, que ficam à margem, quer seja pelo viés da luta de classes, seja pela oposição entre desenvolvimento e subdesenvolvimento tão presente quando via-se o Brasil como parte do Terceiro Mundo. O desdobramento destas questões e novos posicionamentos filosóficos e políticos, no campo das

[39] No capítulo *4.2. O sertão das temporalidades e anacronismos* veremos como a questão nacional aparece (ou não) nos filmes de Aïnouz.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

artes, das pesquisas acadêmicas e dos movimentos feministas e negros também leva a um questionamento de quem se diz porta-voz do "outro":

> (...) experiências comuns resultantes do lugar social que ocupam impedem que a população negra acesse certos espaços. É aí que entendemos que é possível falar de lugar de fala a partir do *feminist standpoint*:[40] não poder acessar certos espaços acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas (...). O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional[41] e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.
>
> Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. (Ribeiro, 2017, p. 66)

O cinema, assim, com uma forte tradição em apresentar "o outro", seja o estrangeiro,[42] o exótico, o oprimido ou simplesmente alguém que traz uma perspectiva diferente sobre assuntos mais corriqueiros, acaba refletindo a forma contemporânea de lidar com este "outro".

No cinema nacional, o filme de Paulo Sacramento *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) ilustra bem esta questão: os próprios presos do Carandiru receberam câmeras e fizeram as filmagens durante sete meses. Isso não quer dizer que o filme seja mais real, verdadeiro ou que para respeitar o lugar de fala o cinema deveria ir sempre por este caminho, já que há o olhar do diretor na escolha das cenas, na montagem (Sacramento pretendia inclusive deixar as 170 horas de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[40] "(...) a origem do termo [lugar de fala] é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal 'ponto de vista feminista' –, diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. As reflexões e trabalhos gerados nessas perspectivas, consequentemente, foram sendo moldados no seio dos movimentos sociais, muito marcadamente no debate virtual, como forma de ferramenta política e com o intuito de se colocar contra uma autorização discursiva. Porém, é extremamente possível pensá-lo a partir de certas referências que vêm questionando quem pode falar." (Ribeiro, 2017, p. 60)

[41] No livro *O que é lugar de fala?*, Djamila Ribeiro comenta o trabalho de um grupo de estudos da UFRJ, organizado por Giovana Xavier, que reivindica a prática feminista como sendo negra. Esta tese não é o lugar para aprofundar-se nesta questão, mas é inevitável pensar no conceito de história de Benjamin e da necessidade de "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1987, tese 7, p. 225). E leva a refletir como mesmo na história dos vencidos (nesse caso, as mulheres que lutam por respeito e igualdade) há muitas camadas e dá-se mais destaque às "vencedoras" (mulheres brancas, das classes mais altas, sufragistas, por exemplo), enquanto a luta das "vencidas" (mulheres negras, recém-saídas da escravidão, por exemplo) é abafada.

[42] O primeiro filme documental conhecido é *Nanook* (Robert Flaherty, 1922), sobre a vida de um inuíte e sua família, no Canadá.

material gravado disponível na Cinemateca Brasileira para que outros cineastas pudessem retrabalhá-lo).

E é neste estado das coisas contemporâneo em que se procura falar do "outro" com um cuidado de lhe dar uma voz ativa, em que não se tem mais um projeto de futuro, em que parece haver mais perguntas que respostas, mais problemas que soluções, que os cineastas que procuram fazer filmes políticos estão submersos. Precisam reconfigurar o mapa do possível, quebrar a lógica da dominação que define o que se pode e o que não se pode ver, falar, pensar. Karim Aïnouz começou seu percurso neste sentido com o curta *Seams*.

Morando em Nova York, Aïnouz foi assistente de Todd Haynes (considerado pioneiro do "New Queer Cinema") tendo algumas funções diferentes (desde limpeza de escritório, passando por iluminação e assistência de elenco) mas encontrando seu espaço em assistência de montagem. Imerso no cinema independente americano dos anos 1990, com o movimento gay sendo mais includente e tocando em questões do feminino,[43] Aïnouz afirma que tinha um "olhar privilegiado" porque a "distância permitia ver um monte de coisas" (Aïnouz, 2013, p. 35) e usou isso a favor de *Seams*:

> Acho que o fogo de ignição do filme é a experiência delas, que criou um vínculo de aliança. A experiência delas consegue se aliar à minha experiência daquele momento. É sobre como o movimento de gênero naquela época conseguia se apropriar da história da opressão feminina para se colocar. A grande operação que eu tinha quando fazia o filme era: como não ser apenas um retrato delas, mas ao mesmo tempo ser contundente com o momento que eu estou vivendo? E contundente para a geração que divide isso comigo. O filme tem este esforço de aproximação entre estas duas questões. (Aïnouz, 2013, p. 37)

Quando apresenta Ilca, Pinoca, Juju, Dedei e Banban,[44] Karim mostra que possuem personalidades fortes mas distintas e representam universos e experiências de múltiplas representações do feminino e formas de agir no mundo, afetividades e papéis sociais. A sociedade patriarcal e o machismo depreendidos de seus depoimentos abrem caminho para falar do masculino e da homossexualidade.

[43] Entrevista a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm. Acesso em: 10/01/2017.

[44] Quando apresenta cada uma, o narrador fala o apelido e o nome: Dedei – Zélia, Ilca – Ilca, Banban – Branca, Juju – Joanita, Pinoca – Pina – Maria Erundina. Comenta o estranhamento destes sons para o idioma inglês. Porém ao longo do filme prioriza chamá-las pelo apelido.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Assim, *Seams* é escolhido como ponto de partida para a pesquisa sobre o cinema político do cineasta porque fornece elementos essenciais para um entendimento mais completo de sua filmografia. Os temas mais caros e que serão desenvolvidos ao longo desta tese já podem ser encontrados nele. Portanto, em vez de categorizá-lo como um "filme menor" e deixar que se perca em menções esporádicas ao longo do texto, já que os capítulos não são divididos em função dos filmes, este primeiro dá um destaque merecido para *Seams*. A partir dele abre-se um leque de possibilidades que serão aprofundadas nos capítulos subsequentes.

O título em inglês, que pode ser traduzido por costuras, emendas, junções, acaba sendo oportuno para relacionar este filme com os outros. Além de ser uma homenagem à avó, que era costureira, parece que Karim apresenta uma trama inicial que será tecida com novos matizes, expandida, costurada, remendada, com elementos que se repetem em diferença, com pontos de encontro e desencontro, nos filmes posteriores. Não se trata de elencar simples repetições mas de ver como os mesmos temas são aprofundados.

Seams é essencial na discussão-chave de como os papeis sociais do feminino e do masculino são representados, ampliados e questionados ao longo da filmografia de Aïnouz.[45]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[45] É importante frisar que feminino e masculino são categorias mencionadas abertamente por Aïnouz quando se refere aos próprios filmes: *Praia do futuro*, por exemplo, foi uma quebra em uma sequências de filmes que focavam mais o feminino. Porém estas categorias não são camisas de força: são questionadas, ressignificadas. Invariavelmente é possível depreender dos filmes o conflito entre o que é social e culturalmente aceito para homens e mulheres e o que é desviante, dissensual. Em *Seams*, a fala do narrador e as entrevistas com as tias-avós fazem com que fique mais óbvio o que a sociedade brasileira binária, heterossexual, machista apresenta como norma.

Nos outros filmes isso será depreendido de diálogos, olhares, censuras (às vezes veladas) aos comportamentos que não se enquadram nessa norma e igualmente questionado pelos personagens e situações que transgridem as regras. Assim, questões de gênero serão trabalhadas transversalmente com o cuidado de não enveredar em discussões específicas que são importantes para o estudo de gênero, mas que não cabem no escopo da tese.

Ao traçar um panorama do feminismo, Judith Butler explica que "a circularidade problemática da investigação feminista sobre gênero é sublinhada pela presença, por um lado, de posições que pressupõem ser o gênero uma característica secundária das pessoas, e por outro, de posições que argumentam ser a própria noção de pessoa, posicionada na linguagem como 'sujeito', uma construção masculinista e uma prerrogativa que exclui efetivamente a possibilidade semântica e estrutural de um gênero feminino. Essas discordâncias tão agudas sobre o significado do gênero (se *gênero* é de fato o termo a ser discutido, ou se a construção discursiva do *sexo* é mais fundamental, ou talvez a noção de *mulheres* ou *mulher* e/ou de *homens* ou *homem*) estabelecem a necessidade de repensar radicalmente as categorias da identidade no contexto das relações de uma assimetria radical do gênero" (Butler, 2003, p. 30-31). Portanto, se nos próprios estudos específicos há vozes discordantes no que se refere a gênero, sexo, homem e mulher, e seu peso na

2.1.
O feminino familiar

Ainda que sendo tarde e em vão,
perguntarei por que motivo
tudo quanto eu quis de mais vivo
tinha por cima escrito: "Não"
– Cecília Meireles[46]

Seams começa com um mapa do Brasil em preto e branco, seguido por imagens coloridas do Rio de Janeiro (Jardim Botânico, Igreja da Glória) e o narrador, em inglês, fala do texto de um guia de turismo de 1966 que descreve o país como:

> Terra de grande beleza: loiras, morenas, cor de creme, negras-ébano. O próprio país é uma jovem, deitada, com uma baía azul ao seu redor.
>
> Seu corpo é uma colagem de mosaicos em preto e branco, florestas grandes e úmidas, encostas cobertas de árvores.
>
> Os movimentos são lentos e leves, sua respiração é pesada, doce e morna.[47]

O som de fundo é de passarinhos, evocando a natureza. As imagens de arquivo deste trecho inicial têm movimento e são todas do Rio de Janeiro, provavelmente dos anos 1950-60. Na sequência em que o país é comparado a uma mulher, aparece uma vista de cima da Baía de Guanabara em movimento de panorâmica com a câmera desvendando a topografia, depois corta para um homem apontando para a montanha do Pão de Açúcar. Quando é mencionado o movimento e a respiração femininos, a imagem é de praia e, além do canto dos pássaros, ouve-se o som de vento e mar, com mulheres jogando peteca no primeiro plano. Assim que aparecem mulheres e meninas na água já não há mais narração e entra a primeira música, bossa nova instrumental, e, por fim, aparecem homens e meninos jogando futebol na areia. Esse primeiro trecho, antes dos créditos iniciais, traz o olhar estrangeiro sobre o país, o fascínio pela mulher brasileira, ao mesmo tempo que a escolha das imagens acaba mostrando os grupos separados, apesar da música de fundo evocar um clima de tranquilidade: mulheres para um lado, homens para o outro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

---

construção dos sujeitos, aqui estes conceitos serão ativados em função da interpretação que será feita dos filmes e como estes conceitos são trabalhados por Aïnouz, sem a intenção de se alinhar com alguma corrente específica dos estudos de gênero.

[46] Estrofe do poema "A última cantiga".

[47] Tradução minha.

As imagens após os créditos são dos anos 1930,[48] trazendo a narrativa para a época da juventude de suas tias-avós e aprofundando o machismo já esboçado no trecho anterior: o narrador, que empresta a voz para Karim, menciona um escritor brasileiro descrevendo seu país como muito agressivo, muito machista, muito masculino, muito bruto, enquanto a imagem é a de mãos colhendo algodão delicadamente. Mais para a frente apresenta a avó, Banban, apelido de Branca, explica que o nome é a cor, *white*, como seu cabelo, como o algodão que ela usa para costurar, o que esclarece que essa imagem logo antes do título do filme era uma homenagem à avó, ao mesmo tempo que contrapõe a fala sobre o machismo, bruto, e a delicadeza do feminino através, também, da avó. Depois há a explicação de que o Nordeste do país, onde sua avó e quatro irmãs nasceram e ainda moram, e onde ele nasceu e foi criado, é conhecido como a terra dos machos.

A partir de então há uma alternância entre as falas das cinco matriarcas. O narrador detém-se com ironia nas definições de palavras como: moça (*virgin*), menina (*girl*), mulher (*woman*), coroa (*spinster*, *crown*), veado (*deer*, *faggot*, *queer*), sapatão (*big shoes*, *dyke*, *queer*), puta (*whore*) e explica que no Nordeste é muito raro usar a palavra lésbica (lembrando que o filme é da década de 1990). A escolha das palavras e das definições não é gratuita: enquanto algumas têm uma tradução direta (mulher, *woman*), chama atenção que moça seja *virgin* (virgem) e coroa seja *spinster* (solteirona), o que indica a valorização da virgindade e do casamento para quem conhece os dois idiomas. Esse tipo de didatismo é encontrado apenas em *Seams*, porém a importância das palavras e estes mesmos conceitos são trabalhados em outros filmes.

No livro *O ódio à democracia*, Rancière se detém longamente em esclarecer a origem etimológica e o percurso histórico do conceito de democracia pelo viés da filosofia política. O filósofo francês chega à confusão atual que existe em torno do termo e afirma que "a confusão não é apenas um uso ilegítimo de palavras que basta corrigir", já que se "as palavras servem para confundir as coisas, é porque a

[48] Na verdade as imagens dos anos 1930 são da Amazônia, pois foi o único material que Aïnouz encontrou naquele momento para ilustrar a época. Este uso de materiais diversos e a forma como retrabalha imagens de arquivo (tanto de terceiros quanto dele mesmo) serão aprofundados nos capítulos *3.2. Espaço para o imponderável* e *4.2. O sertão das temporalidades e anacronismos*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

batalha a respeito das palavras é indissociável da batalha a respeito das coisas"[49] (2014d, p. 117). Colocar essa frase de Rancière em diálogo com a série de conceitos que Aïnouz trabalha em *Seams* através da fala das tias, do narrador, conjugando com as imagens e depois reconhecendo como estes mesmos conceitos são retrabalhados e expandidos nos filmes subsequentes é um exercício de reconhecimento de dissensos, na medida em que transcendem as palavras e fazem parte de batalhas a respeito das coisas: ou a respeito de modos de ser. Os modos de ser feminino e masculino hegemônicos vão sendo relativizados pela apresentação de modos desviantes, fora da norma.

Em outro livro, Rancière explica a relação entre arte e política na reconfiguração do possível, através de novas formas de dizer, ver, ouvir, ser. A arte tem a potência de criar diferentes formas de circulação da palavra, de ampliar os horizontes para além do que é consensual:

> Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (2012b, p. 63)

Para o filósofo francês, portanto, a capacidade política da arte independe do desejo dos artistas: ou seja, não tem como ser programada, seus efeitos não são previsíveis. Isso não retira dela sua potência transformadora. Os conceitos trabalhados em *Seams* expõem como as palavras relacionadas principalmente com a sexualidade circulam e configuram possibilidades e impossibilidades do sensível. Quando os mesmos conceitos são desvirtuados ou questionados, abrem

[49] Uma digressão oferece uma fonte rica de exemplos que chegam a ser caricatos de disputas sobre conceitos e de como as batalhas vão além do uso ilegítimo das palavras e trazem consequências práticas, por vezes devastadoras. Nas eleições de 2018, no Brasil, a confusão em torno de conceitos como direitos humanos, direita, esquerda, fascismo, racismo, meritocracia, socialismo, feminismo, ditadura, gênero, foi estimulada e teve um papel importante no resultado. E mesmo passadas as eleições continua a ser fomentada para procurar uma legitimação de atos e decisões por parte da opinião pública favorável ao governo (a ponto de, no discurso de posse, o presidente afirmar que o Brasil viveu em um regime socialista). Em um cenário como este, iniciativas de jornalistas, intelectuais, artistas, pessoas da oposição, de esclarecer os deslocamentos destes conceitos, se fossem eficazes, seriam capazes de mostrar a certos indivíduos que o que estavam rechaçando com veemência na verdade, paradoxalmente, era o que almejavam.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

caminho para outra configuração do sensível. Enquanto o feminino (que quando segue as regras é virgem, mulher, e quando não segue é puta, coroa) é apresentado através das cinco entrevistadas, o masculino aparece mais nas palavras do narrador, com o apoio de imagens de arquivo, ora de virilidade (treinamentos, corridas, competições, trabalhos braçais), ora de ternura (amigos se abraçando, homens dançando juntos), e em apenas uma foto de família em que aparece o bisavô do cineasta. A forma como o conceito é construído dá a entender que há uma distinção entre "macho" e "homem". Socialmente é ensinado que os homens devem ser machos: violentos, que jogam futebol, falam pouco, brincam de brigar, são cruéis com as mulheres e maltratam os "veados".

Ao mesmo tempo que é apresentado o binarismo cultural homem/mulher, também há pinceladas de matizes e estigmas femininos que serão ilustrados com as falas das tias, recheadas de interdições e regras que as mulheres deveriam cumprir. Os conceitos de mulher, moça, coroa, menina, são atualizados nas conversas, em que cada personagem acaba mostrando possibilidades (expectativas sociais) e impossibilidades do feminino (uma conta que a primeira moça que usou uma saia curta quase foi linchada, outra que quem estivesse solteira com 16-17 anos era considerada "moça-velha" e não casava mais, e que as mães solteiras eram expulsas de casa). Também exemplificam como a própria realidade leva a subversões: se os homens abandonam os lares, as mulheres precisam trabalhar fora mesmo que isso seja malvisto.

Aïnouz tem o cuidado de selecionar o que cada tia-avó tem de específico, para apresentar uma variedade de visões e maneiras de lidar com o que é dado como norma. Por um lado relatam em seu discurso como são os papéis sociais clássicos (esposa, mãe), as funções primordiais como donas de casa, a proibição do sexo antes do casamento e o estigma correlato de quem o praticasse. Em uma fala de Ilca fica explícito que um casamento é bom quando não falta nada em casa, mesmo que o marido tenha amantes. Porém não endossam o discurso oficial plenamente. Há a que jamais acreditou no amor, a que nunca se decepcionou porque sabia que já tinha aproveitado tudo na vida de solteira e que deveria renunciar a tudo que de gostasse depois de casada, a que sofreu preconceito por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

precisar trabalhar fora para se sustentar, a que nunca quis casar porque pretendia ser freira. Mas em nenhuma fala transparece amargura ou tristeza:

> Quando eu olhei pra aquilo eu pensei, o que me interessa ficar entrevistando essas mulheres? E tinha uma coisa muito bacana é que eram mulheres que foram criadas no Ceará, foram criadas em Fortaleza, de classe média, e nenhuma teve sorte com homem. Uma o marido abandonou, outra o marido se separou, outra o marido morreu, outra o marido traiu e tal, clássico, né? Clássico do tempo delas. O que era fascinante é que nunca nenhuma delas reclamou de nada. Não é que era só felicidade, mas em nenhum momento das entrevista você tem um gostinho de azedo. E eu acho que essa é uma grande lição pra quando eu comecei a fazer cinema. (...) Essa coisa do não se lamentar pra mim é uma coisa muito importante. [Nos meus filmes] são personagens (...) que passam por experiências de prova com a vida e tal, mas que eu fico brincando, dizendo que o *Madame Satã* não teria sido um filme que eu assinaria se aquele cara não tivesse saído da prisão e brincado Carnaval. Se o filme tivesse terminado quando tem um crime, pra mim não interessa muito. De fato essa coisa de não se lamentar é muito dessa experiência que eu tive na vida.[50]

Em paralelo é encenada uma história que Karim ouviu muitas vezes pelas tias-avós, que o faz lembrar do destino da mãe e da avó, e que entra de forma intercalada ao longo do curta com um fundo musical:

> Meu mundo caiu
> E me fez ficar assim
> Você conseguiu
> E agora diz que tem pena de mim
>
> Não sei se me explico bem
> Eu nada pedi
> Nem a você nem a ninguém
> Não fui eu que caí
>
> Sei que você me entendeu
> Sei também que não vai se importar
> Se meu mundo caiu
> Eu que aprenda a levantar[51]

É um melodrama sobre Maria, uma conhecida da família, mulher inteligente mas que não pôde estudar porque, como todas, estava fadada ao casamento. Casou-se com o primeiro namorado aos 19 anos. Sua tia solteira, que havia ajudado a criá-la, achava que o marido não era rico o suficiente mas também tinha ciúmes da relação e, quando ele foi realocado no Sul por questões de trabalho, a tia sabotou a correspondência entre os dois. Anos mais tarde, Maria encontrou as

[50] Entrevista de Aïnouz ao Viva Fortaleza, da TV O Povo, 14/10/2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RcQmRh9Seug. Acesso em: 15/10/2017.
[51] "Meu mundo caiu", de Maysa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

cartas dele, mas era tarde demais: enquanto ela ficou esperando, ele casou novamente. A história que as tias gostavam tanto de contar é sobre um amor impossível, mas, nas falas delas ao longo do curta, negam que tenham se apaixonado alguma vez ou que tenham casado por amor: também estavam fadadas ao casamento.

A música de fundo tem uma leitura clara em relação à vida de Maria: quando começou a ter um problema de saúde que causou a separação física de seu marido, seu mundo caiu. Mas a última estrofe é um chamado a levantar-se, movimento realizado uma e outra vez pelas mulheres da família de Aïnouz.

> A minha mãe era uma mulher muito guerreira, uma mulher muito forte, que passou coisas duríssimas na vida. Mas isso nunca era tema, nunca era assunto de debate. O assunto sempre era daqui pra frente, nunca daqui pra trás (...). Ela era uma mulher fascinante. Foi a primeira mulher que estudou na turma de agronomia na década de 1950. Uma mulher que estava não sei se à frente do tempo dela. Muito independente, sempre pagou as contas dela, era ela que era arrimo de família. Morava com a minha avó, que era costureira, e começou a dar aula na universidade e a sustentar a casa. Então, era uma mulher brava, não no sentido de raivosa, mas uma mulher com muita bravura e que depois teve uma vida muito complicada, porque meu pai se separou dela. Imagina o que era na década de 1960 uma mulher separada com um filho de um pai estrangeiro, que nunca apareceu aqui. Não tinha uma coisa de ser só "mãe solteira", ela não era casada, não tinha certidão de casamento para mostrar que tinha marido, mas minha mãe também era uma cientista, então tinha uma coisa de fazer aquilo que uma mulher não fazia naquele momento, na década de 1960. Nessa carta que eu escrevi pra ela, eu queria dividir, pra fazer justiça, para inspirar as pessoas que estavam ali [no velório] e muito pra falar também da posição da mulher no mundo contemporâneo e da mulher na década de 1950. Nos anos 1950, só 10% das mulheres trabalhavam fora de casa, e na década de 1960 não tinha nem divórcio nem desquite no Brasil, então eu acho que ela passou por coisas muito duras. (Aïnouz, in: Andrade, 2018, p. 12)

A experiência de vida molda a visão que Aïnouz tem sobre o feminino, formada pelo exemplo de mulheres fortes, que sofreram as consequências do machismo sem amargura, a começar por sua mãe. Uma mãe solteira, como tantas brasileiras, arrimo de família, que escolheu uma formação incomum para mulheres, viajava em função do trabalho de professora e apesar de tanta independência não podia fazer como os homens que largam tudo para viver um sonho, uma aventura. Esse é o gancho que utiliza para criar *O céu de Suely* (2006): queria que a personagem tivesse a liberdade que a mãe não teve, de ganhar o mundo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> O *Céu de Suely* é um filme que foi sobre a minha mãe. Na verdade, é um filme muito simples, é um fato que eu via na minha família: todos os homens iam embora e as mulheres tinham que cuidar das crianças, entendeu? Não tinha muita opção ali. Não dava pra você ir na esquina, fumar um cigarro e não voltar, né? Os homens tinham essa opção e as mulheres não tinham. Então um pouco de *Céu de Suely* é sobre isso: as mulheres também têm o direito de ir na esquina, fumar um cigarro e não voltar, porque existe uma rede de solidariedade feminina mesmo. No *Céu de Suely* é isso: ela vai – que é o que eu sempre quis que minha mãe pudesse fazer, mas, coitada, nunca pôde, não dava –, e aí o filho fica com a avó, e a avó toma conta do filho. No filme, na verdade, você pode até imaginar que ela volta pra pegar aquele filho, mas eu queria muito fazer um filme sobre o contracampo dessa coisa: no Nordeste, a quantidade de homens, de maridos que abandonam suas mulheres e que vão embora e tal. É um tema que vinha ali, do meu primeiro curta, que era sobre a minha avó e sobre a solidariedade entre as irmãs da minha família. (Aïnouz, in: Andrade, 2018, p. 12)

Este arcabouço tem ecos em outros filmes, especialmente nos que o protagonismo é feminino, como *Rifa-me* (2000) (curta prévio a *O céu de Suely*) e *O abismo prateado* (2011), neste caso focando no assunto da mulher abandonada que fica na cidade (como as mulheres de sua família, mas diferente de Hermila de *O céu de Suely* e de Ana Paula de *Rifa-me*, que procuram uma mudança depois do abandono) e acrescentando um personagem masculino que cria a filha sozinho. Um dos conceitos traduzido para o inglês pelo narrador de *Seams* é puta (*whore*), segundo ele uma ofensa temida por toda menina. *Rifa-me* é inspirado no cordel *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*, de Abraão Batista, que por sua vez é baseado em uma história verídica que saiu nos jornais sobre uma jovem de Juazeiro do Norte que fez uma rifa de si mesma para conseguir pagar uma viagem para São Paulo. Apesar de pontos de encontro com *O céu de Suely*, há diferenças importantes. Nos dois filmes o conceito de puta é retrabalhado.

Vale mencionar que Aïnouz é co-roteirista de *Cidade Baixa* (2005), filme de Sérgio Machado, em que dois amigos dividem e disputam o amor de uma prostituta. Também em *Madame Satã* (2002) a prostituição aparece como tema transversal. Mas, assim como em outros filmes nacionais como *Pixote* (Hector Babenco, 1980) ou *Iracema – uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, 1976), não há um julgamento moral sobre a prostituição,[52] mas fica no ar a ausência de

[52] Sobre o tema, inclusive com certa glamourização da prostituição, *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, 2011) encontra-se em outra vertente, de uma jovem de classe média que foge de casa e acaba sendo bem-sucedida, apesar de mostrar o início da carreira com exploração e clientes desagradáveis. É um filme bastante comercial, convencional na fotografia e na estrutura narrativa,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

possibilidades de escolha por parte das mulheres que seguem por esse caminho. De certa forma ela é naturalizada, uma profissão como qualquer outra, até que se consiga algo melhor. Iracema quer uma carona para ir para uma cidade grande, Karinna, de *Cidade Baixa*, usa o sexo como moeda de troca para conseguir uma carona para Salvador, onde irá trabalhar como *stripper*. Madame Satã mora com as prostitutas Tabu e Laurita, seu núcleo familiar. Um passo diferente é dado pela dupla Ana Paula e Hermila: a rifa é apenas por uma noite, como se a repetição fosse a cola necessária para fixar o estigma de puta.

Mas nos dois filmes essa questão está presente em diálogos: Hermila pergunta à amiga Georgina, que é prostituta, quanto custa um programa. É possível deduzir que o valor não é o suficiente para solucionar seus problemas, pelo menos não a curto prazo, o que a leva a pensar na rifa. Acredita, primeiro, que com o dinheiro arrecadado conseguiria comprar uma casa para morar com o filho. Quando conta a ideia para a tia, esta indaga: "Que ideia de puta é essa?". Ao que Hermila responde: "Puta nada, só vou trepar com um cara." A João, homem com quem se relaciona, pergunta sorrindo, com um ar sedutor, se ficaria com ela se "fosse rapariga, se fosse puta" e ele pergunta: "Tá doida?". Depois declara que a adora e exclama "que história!". Hermila continua sorrindo e diz que já parou de história. Tanto Hermila quanto Ana Paula mostram-se muito seguras da decisão, não precisam da chancela de ninguém, apesar de aceitarem a ajuda de quem tem boa vontade.

Em *Rifa-me* não há uma forte oposição à iniciativa de Ana Paula. Uma mulher (não fica claro se é da família ou amiga), Merinda, é a responsável pela venda das rifas. Merinda é bem-humorada no geral, ao falar com um idoso que compra 4 rifas, brinca: "Tá disposto, hein?" Também traz um vestido vermelho para Ana Paula ("Se anima, já que vai fazer isso, faz direito!"), leva a moça até o motel para dar apoio e ver quem ganhou o sorteio. Na lanchonete do posto de gasolina, que tem o motel anexo, o dono explica para Merinda que separou o melhor quarto para a ocasião. A rifa parece ser o assunto na cidade, especialmente entre os homens. Tudo é comentado de forma leve, diferente de *O céu de Suely*,

com elenco "global" mas que tem o mérito de não oferecer juízos de valor pré-concebidos e trazer para a discussão a sexualidade e uma certa hipocrisia da sociedade que diz prezar a "moral e os bons costumes".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

em que a cidade se opõe através de situações de conflito, como quando um homem se sente ofendido com a rifa ou quando uma mulher vai tomar satisfações de Hermila pelo fato de o cunhado ter comprado um bilhete.

O mais incomodado com tudo em *Rifa-me* é Welinton, que fala para Merinda que está disposto a pagar a passagem de Ana Paula para que ela não precise ir adiante com seu plano. Ele conhece Ana Paula desde a infância e manda um recado anônimo apaixonado pela rádio da cidade assim que ela volta a Quixeramobim sem o marido, apenas com a filha de colo. Um freguês da venda de Welinton, na hora de pagar, acaba deixando à mostra um bilhete. A dona comenta: "Até o senhor, seu Bento?" O cliente responde rindo: "Vou me dar bem." Ela torce: "Tomara." Na cena anterior, seu marido havia arrematado todas as 20 rifas restantes de forma apressada, tentando não ser visto. Apesar da ironia e leveza da cena, que tem também a filha do casal brincando na bancada, alheia ao teor da conversa, é possível depreender que a mulher sente-se ameaçada pela volta da paixão da juventude do marido, que além de tudo está se rifando em uma cidade pequena, onde todos se conhecem e se chamam pelo nome. Quando ele ganha o sorteio e conversa com Ana Paula no motel, diz que largaria tudo para fugirem juntos, confirmando os temores da esposa (e o *modus operandi* de tantos homens, inclusive da família de Aïnouz).

A mãe de Ana Paula, Alice, de início não aprova a ideia da rifa mas acaba apoiando a filha. Alice é uma mulher de poucas palavras. Aparece cuidando da casa e da neta. Um dos poucos momentos em que há algum movimento de câmera no curta é quando a acompanha preparando o almoço: mexendo a comida no fogão, cortando alimentos, colocando a panela para esfriar na janela, de onde um menino, que está do lado de fora brincando com um carrinho no batente, assiste a tudo. Na sequência, a câmera parada mostra a mesa da sala de jantar. Enquanto colocam a mesa, em uma situação corriqueira e íntima, Merinda e Ana Paula conversam, e Alice, em silêncio, vai trazendo as coisas da cozinha. Merinda conta quem ficou rondando a banca (Welinton), quem comprou rifa e que já foi vendida metade. Alice dobra o vestido vermelho que estava pendurado em uma das cadeiras para que todas possam se sentar e diz:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

– Abre teu olho filha, se teu marido descobre que você está aqui se rifando ele vem e te mata.

– Mata não, mãe. Porque pra mim ele já morreu.

– Morreu nada, minha filha. Vaso ruim bate no chão e não quebra.

Nesse momento, a câmera parada está com planos mais fechados, focalizando as personagens individualmente. Merinda reclama da comida:

– Tá grudento.[53]

Faz-se um silêncio enquanto comem. O comentário de Merinda mostra sua intimidade com a dona da casa (parece inclusive que elas moram juntas pela frequência com que Merinda aparece na casa de Alice, apesar de apenas a mãe de Ana Paula aparecer cozinhando ou colocando a roupa no varal), mas, mais do que isso, coloca um ponto final na conversa. Assim como em outros filmes de Aïnouz, os diálogos são econômicos, com gestos, olhares, situações, enquadramentos sendo privilegiados para os esclarecimentos, também bastante pontuais. Então o que é dito é medido, sendo o não dito mais eloquente em possibilidades de interpretação.

Portanto a fala da mãe, que não menciona a questão da prostituição, mas transfere a crítica para o marido ausente, leva a cogitar outros motivos mais profundos: evitar um conflito direto com a filha, escondendo-se atrás do que o genro iria pensar ou fazer; mostrar o machismo de perceber a mulher como posse do homem (mesmo quando ele "não presta") e sua ausência de liberdade sobre o próprio corpo; indicar a preocupação materna com uma possível reação violenta do genro; mas inclusive criticar a atitude "de puta" da filha sem falar diretamente sobre isso, indo pelas beiradas, mais pelas consequências que pelo ato em si. Merinda reclama da comida mudando de assunto como uma mediadora que indica que Alice já deu sua opinião, que Ana Paula está decidida e que o plano deve ir adiante. A partir desse momento é firmado o pacto de auxílio entre as mulheres: quando vai embora, Ana Paula deixa a filha com Alice. O mesmo irá acontecer em *O céu de Suely*, onde os laços entre as mulheres são mais aprofundados até pelo filme ter mais tempo de duração e poder mostrar os vínculos mais a fundo.

[53] *O céu de Suely* tem uma cena similar que será analisada no capítulo *4. Deslocamentos, não-pertencimento, afetos e abandono*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Tanto Hermila quanto Ana Paula deixam os filhos para trás amparadas por uma rede de solidariedade, diferente das figuras masculinas que desaparecem: Welinton estava disposto a fugir com Ana Paula; não se conhecem os detalhes da separação da protagonista de *Rifa-me*, mas, em *O céu de Suely*, havia uma expectativa de que Mateus voltaria para Iguatu depois de Hermila, o que acaba não acontecendo; em *O abismo prateado*, Djalma deixa um recado na secretária eletrônica do celular para terminar um longo casamento.

Nesse jogo entre quem abandona e quem é abandonado, Aïnouz trabalha o direito das mulheres de irem "fumar um cigarro na esquina" e não voltar. Porém é importante essa diferença entre as atitudes masculinas e femininas. Ao imaginar um pouco da vida que sua mãe poderia ter tido, bem como suas tias-avós e tantas outras mulheres nordestinas e brasileiras, Aïnouz preserva a maternidade e a sororidade. Não há nenhuma menção à saída anterior de Ana Paula de Quixeramobim, mas sabe-se que Hermila foge de Iguatu com o namorado sem avisar. Porém, ao retomarem o contato com as mulheres mais próximas (familiares, amigas), mostram a preocupação pelos filhos que os homens não demonstram nos filmes (e tampouco em tantas situações reais, como Aïnouz faz questão de indicar em *Seams*). Até pelo tempo de duração de *Rifa-me*, há mais questões não esclarecidas que em *O céu de Suely*: a ideia de Hermila era levar o filho para Porto Alegre, mas a pedido da avó acaba deixando-o em Iguatu. Ana Paula também deixa a filha com a mãe antes de ir para o motel e de lá já pega o ônibus para São Paulo, mas o filme não mostra uma combinação prévia. Nos dois casos, a mensagem que fica é que pelo menos tentarão voltar para pegar os filhos e, quem sabe, a avó, no caso de Hermila, e levá-los para uma vida melhor. E que provavelmente manteriam um contato por telefone para saber das crianças, o que não acontece com os homens nos filmes. Porém também é possível deduzir que as crianças acabariam sendo criadas pelas avós, já que a vida nas novas cidades não necessariamente traria condições financeiras para o reencontro das famílias.

Além da liberdade do uso do próprio corpo,[54] de apresentar protagonistas que relativizam o conceito de puta, os filmes mexem com o conceito de mulher como mãe e dependente de homens. Hermila explica à tia que fugiu de Iguatu

[54] A importância do corpo nos filmes de Aïnouz será aprofundada no capítulo *3.1. A utopia do corpo: intimidade e cotidiano*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

"como uma louca", sem se despedir de ninguém, por causa do "maior amor do mundo". Tanto ela como Ana Paula, ao voltarem para suas cidades, reencontram homens que eram interessados por elas, mas não escolhem ficar com eles. Welinton tem apenas uma noite com o amor de sua infância, conquistado através da rifa. João e Hermila ficam juntos mais vezes, mas o relacionamento não é o suficiente para mantê-la em Iguatu. Como sempre, como os filmes deixam ao público a incumbência de preencher as lacunas, não se sabe a profundidade do sentimento de Hermila por João (afinal, ela já o conhecia antes e escolheu fugir com outro), se ela aprendeu a não confiar nos homens após a desilusão com Mateus, se João representava permanecer em Iguatu (o que ela não queria fazer de jeito nenhum) e, no fundo, o que é importante é que ambas tinham homens interessados, mas declinam de suas propostas, mostram sua independência e livre-arbítrio.

É inevitável voltar a *Seams*, com os depoimentos das tias-avós, que esclarecem a relação delas com o masculino, especialmente o "macho". A experiência das tias fez com que ensinassem ao sobrinho-neto algo inusitado para um garoto brasileiro: que não se pode confiar nos "machos" (que também são chamados de "bofe", que é *tripe* em inglês, mas também é "homem", *man*). Karim explica no curta que a autoridade masculina mais próxima que teve foi o bisavô, Joaquim. Quando ele morreu, a família passou a ser um patriarcado sem homens, já que tanto seu pai quanto seu avô deixaram as esposas antes que ele nascesse. E o narrador conclui: "Para o bem." Apesar de críticas ao machismo serem depreendidas das entrelinhas dos depoimentos das tias e de Karim externar (através do narrador) que as mulheres ficaram melhores sem os "machos" por perto, o patriarcado se manteve especialmente nas interdições. O ambiente tradicional em que viveram preza o casamento, estigmatiza as solteironas e as mães solteiras, é contrário a que mulheres trabalhem fora. Quebrando essas amarras, as personagens dos filmes de Aïnouz, cada uma a seu tempo, acabam aprendendo a confiar mais em si próprias.

No texto "O sexo ou a cabeça" de Hélène Cixous, escrito em 1976, a autora utiliza mitologia grega, o manual de estratégia de Sun Tsé, a Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho para refletir sobre como a diferença entre os sexos é

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

construída culturalmente. A história chinesa versa sobre um rei que pede a Sun Tsé que faça com que suas 180 esposas se tornem soldadas. Sun Tsé cria uma regra simples que as mulheres não seguem e, em vez disso, ficam rindo. O Mestre então recorre ao código: insubordinação e riso são indício de amotinação e a pena é a morte. Para não desobedecer a Lei absoluta, o rei autoriza o cumprimento da pena. Depois que as duas primeiras "comandantes" são decapitadas pelo general Sun Tsé, o riso é substituído pelo silêncio e as ordens são seguidas sem nenhum erro. A ensaísta e filósofa comenta que "não se pode imaginar uma representação tão perfeita de uma certa relação entre duas economias: uma economia masculina e uma economia feminina", em que a economia masculina é organizada, dá ordens e educa, enquanto a "desordem feminina, o seu riso, a sua incapacidade de levar a sério as batidas no tambor" (que era o que deveria organizar as mulheres em filas) fazem com que sofram a ameaça de decapitação. (Cixous, 2018, p. 72-73)

> Somos conduzidos a colocar à história, à cultura a questão da mulher sob formas absolutamente elementares, por exemplo: "Onde será que ela está?" "Será que existe?" No limite, muitas mulheres questionam-se se elas existem. Elas têm o sentimento de não existir e perguntam a si mesmas se houve alguma vez lugar para elas. Eu falo-vos do lugar da mulher, do lugar *onde*, do seu *lugar*, se é que ele existe. (Cixous, 2018, p. 73)

E a filósofa e ensaísta recorre a um lugar típico da mulher em histórias e fábulas: o leito. Na cama a mulher tem o direito apenas de sonhar, mas precisa do homem para ser acordada, como a Bela Adormecida. Também é na cama que irá engravidar e "parir infinitamente como nos contos" (Cixous, 2018, p. 74).

> Assim, de leito em leito, eis o seu trajeto: leito, portanto, onde ela pode no máximo sonhar. Temos belas análises perversas de Kierkegaard sobre a "existência" da mulher, aquela que a cultura lhe reserva, e onde ele diz que a vê como dorminhoca. Ela dorme e, diz ele, primeiro o amor sonha-a e em seguida ela sonha o amor. De sonho em sonho e sempre em posião secundária. (Cixous, 2018, p. 74)

A outra história que a escritora utiliza para fechar o raciocínio é Chapeuzinho Vermelho, que desobedece a mãe e "toma outro caminho, faz o que uma mulher nunca deve fazer, isto é, atravessar a sua própria floresta. Ela permite-se o proibido... e pagará caro por isto."

> Portanto, entre as duas casas, entre duas camas, vêmo-la deitada, sempre presa na sua cadeia de metáforas, aquelas que organizam a cultura... sempre lua para o sol masculino, natureza para a cultura, concavidade para a convexidade masculina, matéria para a forma... imobilidade/inércia para o avanço e o progresso, terra sobre

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> a qual o andar masculino se apoiará, receptáculo... Evidentemente, o homem de pé, ativo, produtor... aliás, é assim que as coisas se passam na História. (Cixous, 2018, p. 75)

De certa forma, é uma ação de homens (o abandono dos dois maridos) que leva ao sonho de uma vida diferente, longe de Iguatu e Quixeramobim, em um movimento inverso ao denunciado por Cixous. Tanto Hermila quanto Ana Paula atravessam suas próprias florestas, utilizam a cama, o sexo, para ganharem mobilidade, são elas as ativas. A "desordem feminina" é subvertida e torna-se um valor, o meio pelo qual irão trilhar seu próprio caminho. O riso da história chinesa,[55] que é indício de amotinação, é substituído pela insubordinação de reivindicar o poder sobre o próprio corpo. Já Violeta, de *O abismo prateado*, terá o último contato com o marido na cama. A primeira cena do filme mostra Djalma no mar à noite e depois caminhando. Talvez já estivesse decidido pela separação e quisesse se despedir primeiro da praia, depois da esposa, fazendo sexo com ela na manhã seguinte pela última vez antes de deixá-la. O leito é o palco de uma ação velada: diferente do marido, a protagonista desconhece o simbolismo deste último encontro íntimo, é Djalma quem tem o controle da situação no início e isso só será revertido no desenrolar da história.

Violeta passa 24 horas tentando encontrar o marido que a abandonara para, no fim, desistir. O seu processo de desprendimento dura um dia. Inicialmente procura entender o que aconteceu conversando com uma conhecida de Djalma, mas depois deixa o filho adolescente sozinho em casa com uma amiga dele e parte para o aeroporto. Hermila também procura explicações com a sogra ao descobrir que Mateus tinha se mudado e, com isso, perdera contato com ele. Quando

[55] O riso da história chinesa coloca as mulheres em uma posição inconsequente e ingênua: não levaram a sério a ordem do general e pagaram caro por isso. Também estavam em uma posição diferente: eram esposas de um rei, sentiam-se seguras, provavelmente não lhes faltava nada sendo dependentes. As personagens de Aïnouz são o oposto: intensas, com um silêncio que indica ponderação, sem a segurança material ou emocional de depender de uma figura masculina que as protegeria (no entanto, mesmo no manual de Sun Tsé, duas são descartadas para que conseguisse subjugar as demais). Mas o riso está presente nos filmes: Ana Paula está quase sempre muito séria. E, coincidência ou não, o momento em que parece pensativa, talvez sonhando acordada, é quando está em pé (e não deitada), com o vestido vermelho comprado por Merinda na frente do corpo, se vendo no espelho enquanto "Yesterday once more", dos Carpenters, toca no rádio. Nesse momento a tensão, que parece uma constante, se dissipa, e ela sorri para si mesma. Depois, quando anda com Merinda em direção ao motel, as duas conversam sobre quem poderia ganhar a rifa e falam com humor de como seria a noite com cada um. Hermila exala mais exuberância, tem mais momentos de riso e descontração (também pela duração do filme) principalmente quando está com outras mulheres mais próximas, como a tia e a amiga Georgina.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

entende que Mateus mandava dinheiro para a própria mãe, e não para ela, e que a sogra desculpava a falta de apoio à mulher e ao próprio filho com a frase "meu filho só tem 20 anos, tu sabe o que é isso", a protagonista de *O céu de Suely* resolve parar de esperar e toma as rédeas da própria vida. Podemos pensar que se ela não fosse pobre e pudesse pegar um avião, talvez tivesse o mesmo impulso de Violeta: procuraria encontrar Mateus para, quem sabe, tirar satisfações, tentar salvar o relacionamento ou entender o abandono. Nos três filmes, a desilusão amorosa (o aprender a não confiar em macho de *Seams*) é um marco para uma mudança: em *Rifa-me* a desilusão é anterior, o filme começa após a separação; em *O céu de Suely* é possível acompanhar o processo, com Hermila inicialmente apaixonada, falando com Mateus regularmente pelo telefone, esperando que ele chegue na rodoviária, e depois decidindo sair sozinha de Iguatu; em *O abismo prateado* o foco é a crise do abandono em si, os rumos para a vida de Violeta são desconhecidos, no final ela "apenas" desiste de ir atrás de Djalma.

As relações entre homem e mulher também aparecem em trechos do cordel *Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*, de Abraão Batista, que são lidos ao longo de *Rifa-me* e no qual o filme é inspirado. As três primeiras estrofes são cantadas por dois repentistas. Eles caminham na estrada onde passa o veículo que dá carona a Ana Paula até a casa da mãe:

O homem e a mulher
Fizeram coligação
Tal obra da natureza
Primeira da criação

Deveriam se amar na mais perfeita união
Ela na beleza cresce na sua felicidade
Muitas vezes procurando o uso da vaidade
Deixando a terra natal e indo pra outra cidade

Quem vai pra outra cidade
Pede ao pai da criação
Para lhe dar felicidade lá naquela região
Porque quem vai viajar não sabe se volta ou não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Este início mostra a quebra da "coligação" entre homens e mulheres. No repente, o contrato é quebrado quando elas decidem sair da terra natal em busca da felicidade, mesmo que o resultado dessa decisão seja incerto. Depois as estrofes seguintes são declamadas cada uma por uma pessoa de diferentes gêneros e idades, e entram intercaladas ao longo do curta:

A mulher por muito tempo como escrava vivia
Em todos pontos coitada, chorando obedecia
Porém agora a mulher convive com a ousadia

A mulher é a flor do mundo
Isso eu posso confirmar
Só não dá pra entender o que eu passo a informar
É quando ela se vende para o homem a comprar

O homem de consciência deveria pedir perdão
Por ter posto a mulher a nível de escravidão
Pra então daqui pra frente
Conviverem em união

Por um lado, há a ousadia feminina de acabar com a "escravidão", de deixar de ser "coitada", por outro, a necessidade de o "homem de consciência" pedir perdão. A desigualdade da relação entre os sexos também quebra "a coligação" que seria de "se amar na mais perfeita união", algo que, sendo "obra da criação" também acrescenta um sentido religioso. O texto, escrito a partir de um caso real noticiado nos jornais, ao ser incorporado ao curta funciona como uma exposição de possíveis maneiras de pensar sobre o que vai acontecendo no filme: Deus que cria homem e mulher, que portanto não deveriam se separar; são indícios de uma sociedade machista e heterossexual, e que há a necessidade de reverter esse quadro da escravidão para que possam "conviver em união". A mulher, vista como flor do mundo, evoca beleza, mas também fragilidade. Ao mesmo tempo, na "voz do povo" há uma crítica à prostituição, já que "não dá pra entender" quando "ela se vende para o homem a comprar". O filme inverte esses valores ao não tachar negativamente ou moralmente a questão da rifa (assim como *O céu de Suely*), ao enfraquecer a coligação homem e mulher e fortalecer a independência e liberdade de escolha. Esse jogo de relativização dos papeis e valores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

culturalmente definidos acontece de forma similar nos filmes em que o protagonismo é masculino.

2.2.
Um grito: João Francisco. Silêncios: Donato

A gente fica mordido, não fica?
Dente, lábio, teu jeito de olhar
Me lembro do beijo em teu pescoço
Do meu toque grosso, com medo de te transpassar
– Trecho "Zero", de Liniker e os Caramelows

Em junho de 2018, no Rio de Janeiro, Aïnouz participou da projeção de dois curtas seus: *Paixão Nacional* (1994) e *Hic Habitat Felicitas* (1996).[56] O objetivo era realizar um filme sobre o diário do dramaturgo argentino Tulio Carella, em que relatava seus encontros homoafetivos durante a estadia no Recife nos anos 1960. Como não citava nomes nem dava muitos detalhes sobre os homens com quem se relacionava, Aïnouz começou a imaginar como e quem seriam estes indivíduos, e isso seria trabalhado no filme. A história chamou sua atenção também porque o movimento de homens no hotel fez com que autoridades acreditassem que Carella era comunista e o levassem para prestar esclarecimento, chegando a ser torturado. *Paixão Nacional* seria um trailer deste filme, mas Aïnouz não conseguiu os direitos do diário. A obsessão com a obra de Carella fez com que realizasse o *Hic Habitat Felicitas*. A ideia de Aïonuz inclusive era fazer uma trilogia que acabou não sendo realizada inicialmente mas que de certa forma foi fechada décadas depois com *Praia do Futuro* (2014).

Na conversa posterior à projeção dos dois curtas, explicou que a escassez de dinheiro para a produção das imagens e montagem fizeram com que aprendesse a trabalhar contando com muito pouco dinheiro. Os dois filmes não foram devidamente finalizados, seus negativos se perderam, têm problemas de som e o próprio Karim não os assistia havia mais de uma década, inclusive comentou que os exibira ao público por volta de cinco vezes apenas.[57] Assim, o uso deles na tese fica prejudicado, pois depende das anotações feitas a partir da primeira e única impressão, com o agravante de que alguns trechos estavam inaudíveis. Porém, em

[56] O evento ocorreu no Despina, espaço que promove a conexão entre arte e ativismo no centro do Rio de Janeiro, em 30 de junho de 2018.
[57] Em setembro de 2018, Karim voltou a exibir os dois filmes, desta vez juntamente com *Seams*, no Cineclube Âncora, na Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

linhas gerais, podem ser utilizados para mostrar a trajetória do cineasta e a sua fala após a projeção enriquece o que foi apreendido.

Aïnouz explica que, em *Paixão Nacional*, primeiro vieram as imagens e depois o texto. O exemplo que deu foi que um rosto em close inspirou o "ele me olhava" que é dito pelo narrador. Essas experiências do começo da carreira trouxeram a certeza de que, nas suas palavras: "dá para você fazer o que quiser com as imagens que você tem quando você sabe o que quer dizer". E isso acaba sendo uma constante em toda a sua filmografia, em que o roteiro é utilizado como "mapa de voo":[58] ajuda na estrutura, na filmagem, mas não é uma camisa de força em nenhuma das etapas, sendo inclusive descartado na montagem.

O caso mais emblemático talvez seja o dos filmes que fez com Marcelo Gomes. Em 1999, sem conseguirem levantar recursos para seus primeiros longas-metragens,[59] os dois cineastas apresentaram um projeto e acabaram conseguindo apoio do Itaú Cultural. Partiram para uma viagem de 40 dias pelo sertão de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe e Bahia, com o objetivo inicial de fazer o registro de feiras locais. Porém, logo no segundo dia, decidiram filmar tudo que os emocionasse. O material rendeu primeiro um curta-metragem chamado *Sertão de acrílico azul piscina*, finalizado em 2004, de caráter mais documental. Apenas em 2009 foi feito o longa ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que utilizou essencialmente as imagens capturadas em 1999, com apenas algumas inclusões de material posterior necessárias para a narrativa. Ou seja, a experiência da viagem gerou imagens que foram utilizadas em filmes diferentes e há casos em que a mesma imagem aparece nos dois filmes com significados distintos em função da montagem, mostrando sua potência múltipla de sentidos.

Da mesma forma, em *Seams*, a filmagem mais íntima das mulheres que o criaram serve de base e é entremeada por imagens de arquivo e pela encenação da

[58] O roteiro como mapa de voo será aprofundado no capítulo *3.2. Espaço para o imponderável*.
[59] Ambos eram cineastas desconhecidos, tendo feito apenas curtas até então. Karim Aïnouz pretendia filmar *Madame Satã* (2002) e Marcelo Gomes *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). Os dois filmes, quando realizados posteriormente, tiveram sucesso, o que aumentou as possibilidades de patrocínio para projetos de seus diretores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

história de amor contada pelas tias-avós, levando a um resultado que transcende o registro emocional e gera discussões mais amplas.

Os mesmos termos e conceitos mencionados em *Seams* reaparecem e são retrabalhados nos outros filmes. Em *Paixão Nacional*, o narrador declara que ninguém nunca o havia chamado de veado, que sentia atração pelo francês porque era alto e não era daqui. O filme começa com uma voz em off em português ("Quero sair dessa merda de país") e com legendas em inglês. Ao longo do curta, isso vai se alternando: às vezes a voz é em inglês e as legendas são em português. Há imagens contrastadas de praia, mar, crianças brincando, closes em rostos masculinos (nos créditos os dois personagens principais são elencados como "brasileiro" e "estrangeiro"). As falas do narrador são sobre nascer pobre e morrer pobre, sobre a lembrança da avó que dizia "se você nadar dois dias chega na Europa". A única forma de sair do país, no entanto, é fugir como clandestino em um avião, onde morre congelado. O filme lembra *Seams* ao mencionar o "ensinamento" da avó, uma possível referência à realidade brasileira vivida também por Aïnouz de famílias em que as mulheres são o arrimo e os homens estão ausentes. Também volta ao conceito de veado, bastante presente em *Seams*, e instiga com a aparente incoerência entre nunca ter sido chamado de veado, mas sentir atração pelo estrangeiro. Um passo adiante será dado em *Hic Habitat Felicitas* (latim para "Aqui mora a felicidade", uma inscrição em esculturas fálicas de Pompeia). Neste curta, um estrangeiro e um brasileiro se encontram na rua e têm um pouco de dificuldade de comunicação.

O brasileiro é um operário que tem esposa e filhos gêmeos; em uma das cenas inclusive visita a mulher no trabalho. O estrangeiro frequenta um prostíbulo e passa uma noite com uma mulher; além do operário, com quem tem mais contato ao longo do filme (vão à praia juntos e tiram fotos, dá um par de tênis para o brasileiro, que o leva até a rodoviária no fim e espera o ônibus ir embora), passa a noite com pelo menos outro homem (que o operário vê saindo do quarto em uma de suas visitas).

Aïnouz joga com o que é tido como norma para cada gênero e mostra outras possibilidades. O brasileiro, com um *physique du rôle* de macho-alfa, ligado à família, coloca "Swing da cor" para o outro ouvir no walkman e parece encantado

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

com o estrangeiro. Assim, por mais que em seu discurso divida os filmes em femininos ou masculinos, especialmente pelo gênero dos protagonistas, não é para marcar as diferenças ou indicar uma polarização, mas para implodir as determinações hegemônicas: Hermila pode ir além do que é esperado de uma mulher, Donato e Konrad de *Praia do Futuro* servem para mostrar um relacionamento masculino entre dois homens numa sociedade heteronormativa.

> As normas de gênero e os discursos hegemônicos prevalecentes baseiam-se na extrema polarização entre feminino e masculino. Tais normas e discursos foram e continuam a ser contestados tanto pelas práticas performativas do gênero, que desafiam essas normas, não se conformando a elas, como, também, teoricamente. (Baptista, 2018, p. 9)

É em *Madame Satã* (2002) que essa polarização é mais contestada. A construção multifacetada de João Francisco traz um personagem com várias camadas: veado, violento, carinhoso, feminino, masculino, delicado, negro, pobre, malandro, transformista, artista, presidiário, amante, pai, amigo, golpista, cafetão, etc. De uma forma menos intrincada é tratada a homossexualidade de Donato em *Praia do Futuro*. Porém nem em *Madame Satã* nem em *Praia do Futuro* esta é a questão central: é algo dado, não muito problematizado, uma característica como qualquer outra dos personagens.

No espectro da masculinidade também há os personagens heterossexuais, como o protagonista/narrador de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que foi abandonado pela esposa e faz uma viagem a trabalho tentando esquecê-la. O filme foi feito em dupla com Marcelo Gomes, utilizando o material captado na viagem dos dois pelo sertão. O corpo e o rosto de José Renato nunca aparecem, apenas sua voz vai costurando as imagens. A câmera faz o papel dos seus olhos, ora fixos na estrada à frente, ora vendo a paisagem que passa ao lado do veículo, ora focando em pessoas, casas, situações. A narração é como um diário de viagem, que intercala frases técnicas sobre o levantamento geológico que está em curso e as percepções sobre a paisagem e as pessoas. No início parece uma viagem a trabalho, em que o homem declara sua saudade da esposa. Com o desenrolar do filme, descobre-se que ela o deixou e que a viagem de 30 dias foi a forma que ele encontrou para tentar lidar com isso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Diferente de outros filmes de Aïnouz, é possível saber em vários momentos o que o protagonista sente e pensa, até a forma como descreve as rochas e plantas indica seu humor e suas aspirações. O processo de superação da saudade começa com a negação do fato, com o geólogo escrevendo cartas a Joana como se estivessem juntos ou procurando uma flor específica que ajudaria na reconciliação, já que ela é botânica. Também deixa a foto do casamento na sala dos milagres de Juazeiro para que padre Cícero o proteja. Depois José Renato passa por uma fase em que reclama muito da monotonia da paisagem, faz sempre uma contagem regressiva para a volta, chega a ficar adiantado no cronograma. Em certo momento, resolve que precisa ver gente e ter uma noite de sono confortável. Sai da rota e passa a noite em um hotel um pouco melhor e tem um pesadelo, acorda conseguindo organizar as ideias: "Sinto amores e ódios repentinos por você. Essa viagem tá me levando pra trás." Percebe que em vez de esquecer a esposa, só consegue lembrar. Quando é parado na estrada por um grupo que está pedindo dinheiro, acha que uma menina tem os mesmos olhos de mel da "galega". A câmera fica detida na menina, que por um tempo a encara, depois sorri e desvia os olhos. Ao ter essa lembrança palpável, decide: "Cansei de sofrimento." A partir de então continua saindo do percurso, procurando lugares mais movimentados, faz sexo com mulheres que encontra pelo caminho, algumas prostitutas. Com isso acaba atrasando o cronograma em 5 dias.

Durante a viagem, o protagonista comenta a relação de casais que conhece: o primeiro que encontra está casado há mais de 50 anos ("nunca dormiram uma noite longe um do outro") e será o primeiro a ter a casa desapropriada com a transposição do rio. Quando seu Nino saiu pra desligar o rádio ele pediu para voltar, já que "não quis filmá-los separados". Também conta a percepção que teve da família que mora em um isolamento extremo, sem energia elétrica, na única fazenda onde será a bifurcação do canal: os filhos ajudam o pai na lavoura, as filhas ajudam a mãe nos afazeres domésticos. Diz que parecem felizes mas não acredita nessa felicidade. Passa, portanto, de uma visão romântica do casamento de seu Nino (o que combina com o momento inicial do filme, em que ainda revivia o amor de Joana) para o ceticismo (refletindo como se sentia no momento).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Depois, quando começa a passar as noites com mulheres diferentes, vai descrevendo-as pelos atributos físicos (Shirley, 28 anos, tatuagem de coração com asas na virilha; Jéssica Flávia, 25 anos, xana rechonchudinha; Maria de Fátima, peitos que parecem azeitoninhas em conserva; Cláudia Rosa, "tem um olhar triste... desisti do programa no caminho do motel"). Ainda pelo momento em que o foco está no sexo, vê um colchão de chita secando no sol e imagina que está "secando as manchas de uma noite de amor", que as flores do tecido são "flores molhadas que nem uma periquita suada, abertinha, com fome". Ele entra na fábrica para conversar com seu Juca e seu filho Evandro, que "cheira a testosterona", ele "enche de junco aquele pano de chita, parece uma foda", e "tem cara de quem nunca brochou". O que quebra essa sequência e muda a tônica é o encontro com Paty, na frente da loja de colchões. Zé Renato passa o dia todo com ela e pela primeira vez fica 24 horas sem pensar no passado. Patrícia é dançarina e faz programas nas horas vagas. Dá a entender que é a única mulher com quem realmente conversou. Quando o geólogo pergunta o que ela gostaria de ser, que profissão queria seguir, ela responde:

> – Eu desejava ser tanta coisa na minha vida, mas e seja lá o que for, né? Se for melhor, eu tô indo pro melhor, e se for pior eu tô indo pro pior. Eu queria ter realmente, meu sonho é tão alto nesse momento, era uma vida lazer[60] pra mim, minha filha e mais nada.
>
> – Mas o que é uma vida lazer?
>
> – Uma vida lazer é assim: eu na minha casa, eu e minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado, para esquecer esses momentos todos porque não dá certo, é triste a pessoa gostar sem ser gostada.
>
> – E tu queria um amor?
>
> – Eu queria ter um amor assim, que seja reservado só pra mim, todo instante, toda hora que eu chegar, encontrar ele, encontrar aquela pessoa só pra mim. Eu acho romântico. Apesar de todos os preconceitos que a gente tem que aguentar, bafo de álcool, de cachaça, de cigarro, de outras coisas. Mas o que importa é que a gente tem que dar valor e dar lazer a quem dá [pr]a gente.

A fala de Paty traz um certo conformismo: queria algo melhor, mas aceita o pior, como se fosse levada pelos acontecimentos, sem controle da situação. O sonho mais alto no momento, no entanto, é uma vida lazer: ter onde morar com a filha (o que Hermila também declara desejar e ser o motivo inicial para a rifa de si mesma), um companheiro, um amor que seja correspondido, mesmo que precise

[60] Sobre o conceito de vida-lazer nos filmes de Aïnouz ver a tese de Vinicios Kabral Ribeiro: *Vida-lazer: respostas sensíveis do cinema brasileiro ao espírito do tempo* (2016).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

fazer muitas concessões, para esquecer esse período de sua vida (pode-se imaginar que está falando da prostituição, mas também das privações). A conversa com Paty é um marco no filme, mas teve seu impacto em Aïnouz, a ponto deste ser também o desejo de Tabu, em *Madame Satã*:[61] uma vida lazer. Imaginando como a vida de todos mudaria com o sucesso de João Francisco nos palcos, Tabu quer "comprar uma máquina Singer... de pedal pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido... e ter uma vida lazer!" Compartilha o desejo do amor romântico de Paty e direciona seus sonhos altos para um cliente regular, que é "meganha", e para a máquina de costura, já que costuma fazer os trabalhos à mão. A ideia cala fundo em Zé Renato, fazendo com que diga muitas vezes, na cena seguinte, que também quer uma vida lazer. Enquanto vai repetindo a frase, as imagens são de um circo: um pipoqueiro sorridente mexendo a pipoca, palhaços na cama elástica. As últimas repetições são: "Eu quero... ter uma vida lazer. Uma vida lazer. Uma vida."

Nesse momento seu discurso e seu ânimo começam a mudar. Após mais alguns encontros e locais visitados, o filme termina com o geólogo subindo uma escadaria da cidade que será alagada pelo projeto e que está quase abandonada. Quando chega ao topo e pode ver o rio de cima, conclui:

> A gente sempre pensa que é um super-homem, que faz tudo, que pode tudo, que resolve tudo. Até o dia que você leva um pé na bunda. E aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue (...) nem terminar um relatório de viagem. Não consegue se mover. Você se paralisa. É isso que eu sentia, paralisia múltipla. Por isso fiz essa viagem, pra me mover. Pra voltar a caminhar. (...) Pra voltar a viver. Minha vontade agora é mergulhar pra vida. Um mergulho cheio de coragem, a mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos. Eu não tô em Acapulco, mas é como se estivesse.

Em nenhum momento se sabe o motivo da separação do narrador, de como era sua relação com Joana. Fica nítido apenas que a iniciativa partiu dela. As declarações das mulheres como Paty ou outra moça que concorda com o namorado quando diz que "mulher tem que ser na peia" mostram como são muitos relacionamentos, mas sobre isso o narrador não comenta, não é possível descobrir o que ele acha dessa forma de pensar. Mas essa fala final indica que o próprio protagonista acreditava ser invencível, forte, ter o controle da própria

[61] Lembrando que as filmagens de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* foram anteriores a *Madame Satã* apesar de ele ter sido finalizado depois.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

vida, até ser abandonado. O filme inteiro é um retrato dessa fragilidade em que se encontra, das tentativas que faz para superar o término em uma viagem subjetiva, apresentando como pode reagir um personagem masculino nessas circunstâncias. Se no decorrer do filme muitas vezes a paisagem e a realidade da desapropriação das terras fazia eco e fortalecia o sentimento de tristeza e desamparo do personagem, a cidade fantasma não surte o mesmo efeito, pois Zé Renato conseguiu sair da imobilidade. Só consegue ver as águas do rio e transportar-se para Acapulco. E as últimas imagens são de mergulhadores pulando dos rochedos no mar.

Outro personagem heterossexual dos filmes é Djalma, que por sua vez abandona Violeta em *O abismo prateado*. Apesar da dureza da situação (um casamento desfeito por mensagem na secretária eletrônica), não há um julgamento negativo sobre o marido. Assim como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo,* a causa da separação não vem ao caso, e sim reações posteriores ao abandono. Ou ainda Ayrton, de *Praia do futuro,* que vai até Berlim atrás de Donato. É um rapaz inconformado com o sumiço do irmão, que aprende alemão e junta dinheiro para procurá-lo e tentar entender o que aconteceu. Portanto, o conceito de "macho" trabalhado em *Seams* não é sinônimo de heterossexual: é usado para se referir ao modelo masculino machista, àqueles que abandonam as famílias "para o bem", indicando uma ausência de vínculo, à postura que procura cercear as múltiplas possibilidades tanto do masculino quanto do feminino. Assim, as figuras masculinas heterossexuais dos filmes de Aïnouz não são a personificação do "macho", muitas vezes inclusive não possuem nenhuma característica marcada nesse sentido.

Em entrevista a Liliane Reis,[62] Aïnouz comenta que não se acha muito bom em contar histórias, que seus filmes são mais sobre personagens (e que inclusive essa costuma ser sua contribuição quando assina como co-roteirista). Em outro momento da mesma entrevista, também fala sobre o prazer de fazer curta, que é um formato mais espontâneo e improvisado, que, porém, não "paga a conta". Para ele o longa tem um alcance de público e um impacto afetivo mais contundente. A

[62] Entrevista de Aïnouz a Liliane Reis. Disponível em: http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel/episodio/cineasta-karim-ainouz-e-o-convidado-de-liliane-reis. Acesso em: 19/11/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

construção dos personagens masculinos traz ecos do que é trabalhado em *Seams*, mas não se reduz à sexualidade ou às questões de gênero, apesar de esses aspectos serem cruciais.

Se, em *Paixão Nacional* e *Hic Habitat Felicitas*, o improviso e a espontaneidade revelam algo dos personagens de forma mais fragmentária, nos longas há espaço para mais situações e circunstâncias que dão pistas da história de vida, da personalidade, dos anseios, dos afetos deles. E talvez o maior desafio tenha sido exatamente no filme que deu a Aïnouz uma maior visibilidade pela primeira vez, *Madame Satã*, já que versa sobre uma pessoa real. Por esse motivo, era "um personagem muito perigoso de construir".[63] Porém, apesar de ter estudado a vida de João Francisco, a malandragem, como eram a Lapa e o Rio de Janeiro da época, procurou descolar seu personagem do real, dando ênfase à contradição, mostrando-o "quase como bipolar": que vai do ódio à doçura o tempo inteiro. Aïnouz elogia o trabalho de Lázaro Ramos, pois considera que para fazer um personagem selvagem é preciso ter muita disciplina.[64]

Madame Satã quebra a divisão binária entre masculino e feminino desde o nome (Madame é feminino, refinado, delicado, Satã é masculino, poderoso, forte), é ele mesmo uma mistura dos dois: é João Francisco, leão de chácara, lutador de capoeira, pai, companheiro de Laurita, amante de Renatinho, Mulata do Balacochê, Jamaci. O filme começa com um plano fechado que pega a cabeça e o colo nu de João Francisco, mostrando seu rosto com marcas de violência, mas meio na sombra, encarando a câmera. Uma voz over lê um documento policial sobre ele que justifica por que é nocivo à sociedade, apresentando-o como um desordeiro, que adota atitudes femininas alterando até a voz.[65] Na lista de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[63] Entrevista de Aïnouz a Inimá Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-KKX_-2D454. Acesso em: 15/10/2017.

[64] Entrevista de Aïnouz a Inimá Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-KKX_-2D454. Acesso em: 15/10/2017.

[65] O texto mescla trechos de relatórios sobre João Francisco, mas grande parte saiu do boletim de informações do processo judicial que enfrentou em 1947 por ter agredido um guarda civil que fazia a segurança do Cabaré Brasil e havia barrado sua entrada. No filme, João Francisco também entra em uma briga por ser impedido de entrar em uma casa noturna. O boletim é de 1946, escrito por um comissário e endereçado ao delegado, e foi citado no livro de Geisa Rodrigues *As múltiplas faces de Madame Satã*:

"Em cumprimento a sua determinação, fiz investigações em torno da vida pregressa do indivíduo João Francisco dos Santos vulgo 'Madame Satã', tendo apurado o seguinte:

O sindicado, que também diz chamar-se João Vasconcelos e João Braz da Silva, é um indivíduo de estatura acima de mediana, bastante robusto, de cor preta, traja-se modestamente e

atributos negativos são mencionados inclusive suas sobrancelhas raspadas, o fato de ser pederasta passivo, sua dificuldade de se expressar (pelo uso de gírias em seu linguajar) e pouca inteligência, diversas passagens na delegacia, desacato a policiais, golpes praticados. O filme a partir daí irá apresentar João Francisco para além dessa ótica policial, carregada de preconceitos, que reforça o não enquadramento do protagonista.

A imagem seguinte é o título do filme. Depois é um detalhe do rosto dele, em um plano bem fechado (que será uma constante ao longo do filme, especialmente na relação da câmera com o protagonista). João Francisco encontra-se atrás das cortinas de miçangas vendo o show de Vitória, acompanha com os lábios e as mãos sua performance, parece imaginar-se no lugar dela. Logo após vai para o bar do amigo Amador, dança com Laurita, aproxima-se de Renatinho, por quem tem interesse apesar de Laurita dissuadi-lo ("namorou uma amiga minha e afanou tudo que ela tinha, tu não vai te meter com ele"), acaba brigando com um homem que está armado e tenta ficar com Laurita à força. A sequência começa por apresentar os personagens e dá indícios de suas relações. Amador depois oferece a João Francisco um trabalho como leão de chácara, mas ele prefere ter a chance de se apresentar no bar como Jamaci. João mora com Laurita e Tabu e forma uma família com elas e o bebê de Laurita.

Em uma entrevista em Cannes, Aïnouz fala como *Madame Satã* teve um objetivo político marcado, que era um grito, um cinema de explosão, de confronto, mas ao mesmo tempo o vínculo entre os personagens acabou sendo um aprendizado sobre o tipo de filme que gostaria de produzir dali em diante, em que a intimidade, o amor (e o desamor) dariam o tom:

> Quando comecei a fazer os curtas (...) o que me interessava era Costa Gavras. Um cinema de impacto político fodido, que de alguma maneira bagunçasse um pouco a

aparenta gozar de boa saúde. É conhecidíssimo na jurisdição deste D.P., como desordeiro, sendo frequentador contumaz do Largo da Lapa e imediações. É pederasta passivo, usa sombrancelhas [sic] raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Entretanto é um indivíduo perigosíssimo pois não costuma respeitar nem as próprias autoridades policiais. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguês. A sua instrução é rudimentar. É solteiro e não tem prole. É visto sempre entre pederastas, prostitutas e outras pessoas do mais baixo nível social. Quanto aos seus antecedentes criminais, melhor poderá informar o I.F.P. No entanto, posso adiantar que o sindicado já respondeu a vários processos e, sempre que é ouvido em Cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia."

Por ser reincidente, foi condenado a três anos e oito meses de prisão. (Rodrigues, 2013, p. 72)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> ordem das coisas. E o *Madame Satã* começa assim. O começo do projeto era isso: "tá tudo errado com esse negócio aqui". Eu preciso dar um grito. Pra falar de coisas que eu acho muito importantes pra um estado de coisas do país daquele momento. Então tinha uma questão da nação que era importante. Tinha uma questão política que era muito importante. E tinha uma vontade muito grande que não vai mudar nunca, que eu acho que tô fazendo de um jeito meio diferente, que era meio de mudar o mundo. Isso é o que me moveu para fazer longa-metragem de ficção. Mas aí foi engraçado sobre o *Madame Satã*, que seja o que for o filme, pra mim ele vale por causa de uma cena (...) em que a personagem da Marcélia Cartaxo fala que é apaixonada por ele, mas que não vai acontecer nada, e que eles dormem juntos. Teve alguma coisa ali que eu aprendi na vida, assim, com relação a fazer cinema. E aquilo pra mim foi um pouco de onde saiu *O céu de Suely*, de algum jeito, e acho que foi um pouco também, junto com o Marcelo, o *Viajo*, que também é uma história de amor, uma história de desamor, como esse [*O abismo prateado*]. Foi acontecendo assim. (...) Intuitivamente eu tenho falado muito mais de intimidade do que eu jamais achei que ia falar no cinema, que eu jamais achei que ia me interessar por. No começo o que me interessava no cinema não era fazer um cinema de intimidade, era fazer um cinema de explosão, um cinema de confronto.[66]

Talvez este vínculo emocional entre os personagens, que não parece ter sido premeditado, mas que surgiu intuitivamente e foi percebido no resultado final, também esteja na concepção mais ampla do masculino que não se limita ao estereótipo do "macho". E o grito, a explosão, o confronto, não partem de um Madame Satã que é apenas revolta. Ele protege os seus. Também não é uma violência gratuita, mas a forma que encontra de não se submeter, de ser um guerreiro que luta por ter um lugar em uma sociedade que o mantém à margem.

Em *Praia do Futuro*, o vínculo entre os irmãos Donato e Ayrton é esmiuçado em diversas circunstâncias. O irmão mais velho, um salva-vidas de Fortaleza, é visto como herói pelo caçula, chega a ser chamado de Aquaman por ele, que tem medo do mar. O filme fecha a trilogia pensada décadas antes junto com *Paixão Nacional* e *Hic Habitat Felicitas*, por ser a história do relacionamento entre um estrangeiro que está de passagem e um brasileiro. Mostra as relações fraternas, dá sinais da amizade entre Konrad e o amigo que morre afogado, já que o sobrevivente demonstra isso em conversas e não mede esforços em procurar o corpo. Também há a amizade que permanece mesmo após o fim do relacionamento quando Konrad e os dois irmãos reencontram-se em Berlim. É o filme de Aïnouz em que o masculino é mais predominante, já que *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, apesar de adotar a ótica de Zé Renato, não é sobre relações masculinas, e há inclusive encontros com mulheres que diversificam a

[66] Entrevista de Aïnouz a Kleber Mendonça Filho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AhNxbXsX8E4. Acesso em: 9/07/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

narrativa com perspectivas femininas. Houve até filmagens da mãe de Donato, mas o cineasta decidiu não usá-las. A mãe está presente em sua ausência, especialmente no reencontro em Berlim, em que Ayrton conta que ela faleceu sem que o irmão mais velho soubesse. Porém o pai jamais é mencionado, indicando que os personagens eram criados pela mãe. O foco no masculino expande o conceito ao apresentar um herói homossexual:

> De um lado, havia um desejo de fazer uma coisa que nunca havia feito. Me interessava muito fazer um melodrama masculino, gênero muito ligado ao feminino. (...) Por isso, a questão homoafetiva, homoerótica no filme. Nós, homens, temos uma maneira de negociar afeto de modo muito particular e queria adentrar nisso. Como são dois homens que são irmãos? Como são dois homens que são amantes? Dois homens que são inimigos? Como se dá o afeto entre homens? Acho que o filme tem essas camadas todas. (...) Isso me interessava mais do que trabalhar a homossexualidade por si só. Me interessava falar também o que era uma relação afetiva e sexual entre dois homens. Mas não dá para falar que tanto faz. Não acho que seja um assunto neutro. Nunca ninguém me perguntou por que escolhi fazer um filme sobre um personagem heterossexual (risos). Acho que isso fala de um estado de coisas do nosso mundo. Claro que é uma prática sexual de exceção, se não essa pergunta não teria sido feita, mas acho importante atacá-la. Estamos em 2014. Era importante falar da relação entre dois homens sem o peso da questão, sem precisar justificar. Óbvio que aquilo tem um peso dentro da história, porque o Donato é do exército, vem de um lugar muito homoerótico, mas também muito homofóbico. Quando o irmão fala "você foi dar o cu escondido no polo norte", tem isso também, mas ele foi fazer outras coisas. Não queria partir de um pressuposto de que isso era um problema capital para o personagem do Donato, mas sim para o irmão, que pergunta logo de cara. Donato não responde. É um problema ficar discutindo casamento gay, porque casamento gay tem que existir e pronto, tem que ter casamento de tudo. (...) Queria falar disso subjetivamente. (...) Hoje, está todo mundo fora do armário, mas não é bem assim. No Brasil, ainda se matam 300 homossexuais por ano. É uma questão, sim. O personagem Donato tem uma certa vergonha de não conseguir falar para o irmão. Em geral, temos personagens trágicos, que não conseguem falar isso e morrem, ou personagens muito bem resolvidos. Era importante ter uma sutileza no personagem do Donato, ao mesmo tempo que aquilo não lhe é uma questão, porque ele aceita, não há dúvida, também o é muito ali no seu íntimo. Mas penso que falo mais do masculino do que do homossexual.[67]

A fala de Aïnouz traz à lembrança o filme *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (2013). O filme é sobre o relacionamento de Arlindo, apelidado de "Fininha", um jovem soldado, e Clécio, um artista performático que comanda uma trupe que contesta o regime militar no fim da década de 1970. As imagens mostram o contraste entre a vida militar (regrada, padronizada esteticamente pelo uniforme, repressora) e a comunidade da trupe, que divide uma casa, está sempre ensaiando,

[67] Entrevista de Karim Aïnouz a Gabriel Carneiro. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-pertubacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/. Acesso em: 27/09/2014.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

fazendo fantasias, festas, com sexo livre e drogas. “Fininha” e Clécio são pressionados em ambos os ambientes. O militar sofre preconceito porque teve um caso com um superior, é frequentemente importunado por um colega específico, o que piora quando começa a ser visto com o grupo *Chão de Estrelas*. Clécio é confrontado por estar se relacionando com um militar que ocasionalmente participa da repressão e poderia ser um infiltrado.

No filme, a homoafetividade é o tema central, com a família religiosa e conservadora de Arlindo de um lado e a liberal de Clécio (ex-mulher e filho) do outro. Arlindo tem uma namorada, é a única figura masculina da família, já Clécio havia sido obrigado pelo pai a entrar no exército para “virar homem”. Quando ocorre uma batida para acabar com um espetáculo que havia sido censurado e os militares descobrem “Fininha” entre os artistas, este acaba sendo expulso da corporação. E depois tem dificuldade em encontrar emprego em outra cidade por causa da tatuagem feita em homenagem ao Clécio (um “C” no peito), e que dá o título ao filme.

Assim como Donato, Arlindo vive em um ambiente homofóbico e homoerótico (em uma cena o próprio rapaz que o persegue no quartel tenta forçá-lo a fazer sexo oral), mas não há muitas similaridades além dessa. Até porque os ambientes de Donato e Konrad não são opostos como os de Arlindo e Clécio. Além disso, os conflitos em função da sexualidade são quase inexistentes em *Praia do Futuro*, o único momento em que o assunto é mencionado é na chegada de Ayrton, que procurava entender os motivos do irmão.

Enquanto o relacionamento em *Tatuagem* talvez tenha acabado em função da expulsão do exército, que fez com que “Fininha” precisasse recomeçar a vida em outra cidade, levando no peito uma marca indelével, o relacionamento de Konrad e Donato pode ter terminado por diversas razões, talvez por um simples cansaço da rotina: a sequência que indica a adaptação do brasileiro a Berlim começa com uma caminhada por um parque, em que ele está com roupas menos pesadas (o frio aparece algumas vezes como indício do desconforto de Donato). Depois entra em um mercadinho, compra algumas coisas, entre elas um maço de cigarro para o namorado e fala algumas palavras em alemão (a dificuldade com os idiomas também é um recurso para indicar desajuste no filme). Quando, anos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

depois, Konrad vai conversar com ele sobre a presença de Ayrton na Alemanha, Donato é ríspido (em um alemão fluente, agora), exigindo que o ex-namorado apague o cigarro. Assim, ao longo de todo o filme, as questões íntimas de Donato não são ventiladas, tudo aparece mais como relacionamentos corriqueiros, de pessoas comuns, sem grandes escaramuças em defesa da própria sexualidade ou forças externas que representem ameaças, como em *Tatuagem.*

Assim, Aïnouz defende *Praia do Futuro* como um filme sobre o masculino, evidenciando as relações entre os personagens. Retrabalha o gênero do melodrama deslocando do feminino para o masculino. Ao não tachar o filme como *queer*, abre a possibilidade para que possa ser visto por um público maior.[68] E também marca uma posição: afinal, jamais foi questionado por trazer heterossexuais nas tramas, então por que, nesse caso, deveria ser diferente? Mais do que tentar enganar o espectador, o que realmente não era o intuito, o cineasta naturaliza uma situação que deveria ser considerada normal, mas não o é na prática. Aïnouz não prepara o espectador para um encontro romântico: pouco depois de sair do hospital e de ter descoberto que o amigo havia morrido afogado, Konrad faz sexo com Donato dentro de um carro. Ao mesmo tempo que as elipses recorrentes ao longo de todo o filme dão espaço para a imaginação do público, essa especificamente mostra a atração, a paixão entre os personagens, que é a base de seu relacionamento. Assim, a homoafetividade é algo dado, quase um ponto pacífico. Essa forma de lidar com o tema destoa de outras produções em que a homossexualidade é um tema central e procura-se uma empatia com o público pela ternura das relações, como em *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), filme sobre a descoberta do amor entre um adolescente cego e o novo colega da escola, que trata o assunto com delicadeza. Mas ao pegar uma prática sexual de exceção e normalizá-la, Aïnouz está realizando algo que Judith Butler vê como uma das tarefas do ativismo *queer*:

> Minha aposta, hoje, é de que algumas dessas definições que são tomadas frequentemente demais como dadas, dentro do campo político, efetivamente

[68] Não há o intuito aqui de desvalorizar o cinema *queer* (muito pelo contrário) ou de definir qual estratégia seria mais política ou surtiria mais efeito. A análise serve para compreender a cinematografia de Aïnouz e seu posicionamento: a fala do cineasta questiona o porquê do romance entre duas pessoas do mesmo sexo precisar de uma categoria à parte, que o coloca em um "circuito alternativo", sendo assistido apenas por simpatizantes ou engajados na causa. Mas o filme participou de diversas mostras de cinema *queer* e participou de festivais nessa categoria.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> tornam a vida menos vivível. Estas podem ser definições de gênero, premissas sobre o corpo ou a sexualidade, ou formas de compreensão de como o poder opera. Minha perspectiva é de que a vida é certamente mais vivível quando nós não estamos confinadas, enquanto pessoas, a categorias que não funcionam para nós. A tarefa do feminismo, a tarefa da teoria e do ativismo *queer*, a tarefa da teoria e do ativismo trans, é seguramente a de fazer com que respirar seja mais fácil, com que andar pelas ruas seja mais fácil, com que encontrar uma vida vivível seja mais fácil, obter reconhecimento quando necessitamos tê-lo, uma vida que possamos afirmar com prazer e alegria, mesmo em meio a dificuldades. (2016, p. 24)

Tanto com o grito de João Francisco quanto com os silêncios de Donato, Aïnouz parte do princípio que estas vidas são "vivíveis", não as problematiza como excluídos que devem ser aceitos por motivos psicológicos, circunstanciais, por pena. Os personagens femininos e masculinos estão a todo momento esgarçando as categorias em que poderiam estar confinados. São todos, cada um a seu modo, protagonistas de suas vidas, interessantes o suficiente para que o público queira conhecê-los através de seu cotidiano, seus deslocamentos, suas relações e seu desejo de viver. *Seams* termina com uma explosão e com a música das frenéticas. Os filmes posteriores são fragmentos da explosão, que reafirmam que na festa da vida "vale tudo, vale ser alguém como eu, como você".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

3.
Um cinema necessário

Que o cinema seja um convite aliciante
à reflexão, à crítica, ao sonho...
– Eryk Rocha

O documentário *Aeroporto Central THF* (*Zentralflughafen THF*, 2018) é o mais recente lançamento de Aïnouz. As filmagens foram realizadas no aeroporto de Tempelhof, construído a mando de Hitler, considerado uma das joias da coroa nazista e desativado para voos em 2008. Como moradores de Berlim fizeram manifestações contra a especulação imobiliária que ameaçava o futuro do terreno, a área das pistas de pouso virou um parque que é utilizado como área de lazer e convivência: foram feitas inclusive hortas comunitárias. Os hangares acabaram sendo usados como abrigo temporário para milhares de refugiados que têm chegado a Berlim nos últimos anos.

O filme começa com uma visita guiada ao aeroporto, que fala sobre a construção, sobre como foi utilizado por Hitler e, depois, pelos aliados, mostra parte da estrutura interna e a área externa, com crianças andando de bicicleta ou de skate elétrico. Depois de uma filmagem aérea que evidencia a magnitude do aeroporto, entre as áreas construídas e as pistas, passa-se para o processo de chegada, documentação e alojamento dos refugiados, com a dificuldade de comunicação e necessidade de intérpretes. Uma cena que irá se repetir ao longo do documentário, que ajuda a indicar a passagem do tempo, é o alojamento sendo visto de cima, com as luzes sendo apagadas em três blocos, dando a dimensão industrial do hangar. A câmera está posicionada no teto, que é bastante alto, quase como uma câmera de segurança, fixa em um ângulo e mostra a divisão em pequenas baias abaixo, com paredes finas e baixas e portas sem muita privacidade (muitos penduram tecidos na frente), onde estão alocados grupos ou famílias.

Apesar do dia a dia do alojamento ser mostrado, com uma barbearia, aulas de alemão, conversas entre os refugiados e assistentes sociais, há dois homens que são acompanhados mais de perto. O primeiro é Ibrahim Al Hussein, de 18 anos, que completa os 19 anos no abrigo, mas não comemora por estar longe da família. Ele morava em uma aldeia de 3 mil habitantes que, pela última notícia que teve, acabou virando ela própria um campo de refugiados por causa da guerra. O jovem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

telefona com frequência para saber se a situação melhorou, teme nunca mais rever a mãe. Em um momento diz que sente falta do isolamento, já que morava em uma fazenda com árvores (de romã, oliveiras) e o vizinho mais próximo ficava a um quilômetro de distância. Isso destoa completamente com a forma como vive por vários meses, em um cubículo, dividindo o espaço com desconhecidos, enquanto, do lado de fora, na área de lazer em que as pistas se transformaram, há a horta comunitária, arbustos, um apiário. O segundo é o iraquiano Qutaiba Nafea, médico assistente, que acaba fazendo papel de intérprete na clínica do aeroporto, sem poder exercer sua profissão. Ele teme ser deportado com a demora para a marcação de uma entrevista que poderia garantir sua permanência.

Numa entrevista o cineasta explica que sentiu uma urgência em fazer o filme, que foi, entre outras coisas, uma resposta ao que estava sendo veiculado na mídia em 2015:

> Eu fiquei com muita raiva no verão daquele ano, parecia que estava vendo uma invasão de Marte, as pessoas chegando em Marte, atacando Marte. Era uma cobertura muito sensacionalista, e eu nunca vi uma história de verdade sobre aquelas pessoas. É uma sensação horrorosa. Aconteceu a mesma coisa com a cobertura de Calais, parece que são selvagens que estão atacando a Europa, comendo, pulando muros, quebrando cercas. E eu dizia: "Mas gente, essas pessoas estão vindo da guerra, é outra coisa, será que podemos absolver?" Tenho muita vontade de fazer um outro projeto com alguém que venha do espaço subsaariano, que também são os mais discriminados. Foi um pouco essa insatisfação que me fez encontrar essa linha. Eu encontrava com as pessoas e pensava que era preciso contar essas histórias desse momento tão impressionante que estamos vivendo. Então a linha narrativa veio muito dessa insatisfação e do desejo de fazer um retrato íntimo de um abrigo, um diário de um personagem nesse lugar. (...) A gota d'água mesmo foi o atentado em 19 de dezembro. Eu estava chegando de viagem nesse dia e soube que o menino que fez o atentado estava morando em Tempelhof, acusado de ser paquistanês. Fiquei muito impressionado porque a polícia entrou lá dentro, mas no dia seguinte soube-se que não era ele. Aí tive uma convicção grande de que o filme tinha que ser feito naquele lugar.[69]

A descrição de que parecia "uma invasão de Marte" chama atenção: não se trata de outro planeta ou de alienígenas nem de ficção científica, mas o sensacionalismo midiático desumaniza a situação, tachando os refugiados de invasores que trazem desordem e ameaças. Tudo ocorre não em Marte, mas neste mundo interconectado: os refugiados são pessoas privadas dos direitos mais básicos por forças alheias à sua vontade. Retratá-los como bárbaros vai ao

[69] Entrevista de Aïnouz a Rita Guerreiro e Tiago Pais. Disponível em: https://www.berlinda.org/magazine-karim-ainouz-entrevista. Acesso em: 8/04/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

encontro das palavras de Rancière sobre o sofrimento alheio ao analisar uma sociedade que utiliza extensivamente analgésicos e tranquilizantes e, portanto, "desesperada em negar o sofrimento e a morte, não irá tolerar por muito tempo aqueles que, no nascer do novo milênio, insistem em sofrer de formas obsoletas" (2014b, p. 33, tradução minha). O filósofo francês comenta que esse *outro* que sofre muitas vezes é

> o habitante de uma região sombria onde a religião ainda perdura junto com a pobreza, a fome, uma prole infinita, e onde a higiene, os investidores e o lazer são lentos em chegar. O bósnio que sofre, assim, torna-se um muçulmano, o nome genérico de agora para os habitantes deste mundo tenebroso. (2014b, p. 33, tradução minha)

Apesar de às vezes exércitos serem enviados para auxiliar essas pessoas, "preferimos manter um cordão de segurança entre nós e essas regiões retrógradas em que o sofrimento está estabelecido". Porém, também é construída a figura do *novo outro*: "o indivíduo das periferias superpopuladas e dos mercados agonizantes" (2014b, p. 34, tradução minha). O outro que vivia em guerra e foge procurando asilo ultrapassa o cordão de segurança. É isso o que os retratados em *Aeroporto Central* fazem: e ocupam não a periferia, mas um local de lazer de uma metrópole. Seu sofrimento arcaico se impõe e, se não conseguirem um trabalho e condições de vida dignas, invariavelmente engrossarão as fileiras dos "novos outros".

O filme de Aïnouz foi exibido no Festival do Rio de 2018.[70] Na programação, *O mundo é redondo pra ninguém se esconder nos cantos – Parte I: Refúgio*, sobre a diáspora LGBTQ+ no mundo, de Leandro Goddinho, também brasileiro radicado na Alemanha, estava na mesma sessão e foi passado logo antes. O curta é sobre um nigeriano que foge para Trípoli com seu companheiro para escapar da pena de morte. Bryte, o namorado, faz primeiro uma travessia para a Itália de barco. Depois o protagonista faz o mesmo percurso, sem saber se Bryte sobreviveu. Como a vida na Caritas italiana era desumana, o rapaz acaba pedindo asilo na Alemanha. Por sua vez, os personagens do documentário de

[70] O documentário foi assistido apenas neste festival, já que ainda não entrou em nenhum outro circuito no Rio de Janeiro. Assim, apenas as anotações feitas nessa exibição juntamente com entrevistas sobre o filme entram na tese. Por isso não há detalhes sobre enquadramentos, diálogos e outros pontos que são perceptíveis somente em um ambiente em que é possível pausar e repetir as cenas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Aïnouz buscam refúgio por causa da guerra, mas a mesma situação extrema de iminente risco de vida ou ausência de perspectiva é o que move a partida. O cenário mundial contemporâneo, em que Donald Trump faz de tudo para construir um muro de separação com o México – usando crimes cometidos por imigrantes como uma das justificativas para isso, apesar de estatisticamente serem menores que os crimes cometidos por nativos –,[71] em que caravanas saem de Honduras em direção aos Estados Unidos, em que a União Europeia abre debates sobre a imigração e os venezuelanos pedem asilo no Brasil – e cujos acampamentos foram atacados em conflitos que terminaram em mortes de um brasileiro e um venezuelano –, faz com que esses filmes tragam luz sobre uma situação universal. No caso do filme de Aïnouz, com os refugiados em uma área central da cidade que é bastante usada pela comunidade, a realidade da guerra bate à porta, como ele explicou em uma entrevista:

> Quando a gente está numa situação de privilégio, parece que o lugar do não-privilegiado está muito longe. Então é muito fácil dizer que tem uma guerra no Iraque, que tem um problema acontecendo no Sudão… o que eu acho fascinante é que ali estas coisas tiveram que conviver. Na Europa, às vezes a gente esquece que o drama humano não está tão longe. É como se o filme conseguisse derrubar os muros.[72]

Outros lados da questão são tocados em *Pasar, cueste lo que cueste*. O livro traz um poema de Niki Giannari que, junto com o documentário *Unos espectros recorren Europa* (2016),[73] de Maria Kourkouta e Niki Giannari, servem de lugar de partida para reflexões de Georges Didi-Huberman. O conceito de espectro está presente no *Manifesto comunista*, que traz a frase: "Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[71] Há uma vasta bibliografia, entre estudos acadêmicos, trabalhos de institutos de pesquisa privados, artigos jornalísticos e relatórios de organizações como o American Immigration Council, que provam que os crimes são cometidos em uma maior proporção por norte-americanos nativos do que por imigrantes legais e ilegais somados. Alguns exemplos: "Two charts demolish the notion that immigrants here illegally commit more crime", 19/06/2018, disponível em: https://wapo.st/2HsHTAT, acesso em: 12/02/2019; "Immigration and Crime", 04/2017, disponível em: https://bit.ly/2unhQTr, acesso em: 12/02/2019; "The Criminalization of Immigration in the United States", 13/07/2015, disponível em: https://bit.ly/2c4morC, acesso em: 12/02/2019.

[72] Entrevista de Aïnouz a Silvano Mendes. Disponível em: http://br.rfi.fr/cultura/20180216-rfi-covnida-brasileiro-karim-ainouz-berlinale-refugiados. Acesso em: 1/06/2018.

[73] Foi mantida a tradução do título para o espanhol presente no livro citado, o título original é *Des spectres hantent l'Europe*. O documentário não foi encontrado para ser assistido, apenas o trailer: https://vimeo.com/184413764.

No livro *Espectros de Marx*, também citado por Didi-Huberman, Derrida atesta a permanência do espectro: "perto de um século e meio mais tarde, muitos são aqueles que, por toda parte do mundo, parecem ansiosos quanto ao espectro do comunismo." A diferença entre as duas situações é que Marx via o espectro como algo que iria se realizar no futuro (pensamento moderno), enquanto os "ansiosos" indicados por Derrida o veem como algo pretensamente passado. "Não passou de um espectro, ouve-se por toda parte, nos dias de hoje, uma ilusão, um fantasma, uma fantasia." E mais: "Suspiro de alívio ainda inquieto: façamos de modo que no porvir ele não retorne mais!" E aí está a contradição de tentar manter o espectro no passado, como algo que já foi e não traz nenhuma ameaça, pois no fundo "o espectro é o porvir, ele está sempre por vir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-vir". Ou seja: o espectro ainda nos ronda. (Derrida, 1994, p. 18; 59-60)

Em relação aos espectros do poema analisado por Didi-Huberman, há "o temor de que aquele que regressa de outro lugar ou de outro tempo se transforme em nosso concidadão e, pior ainda, em nosso igual". Mas o filósofo sublinha um detalhe: Niki Giannari usa a palavra no plural. Espectros rondam a Europa: "são seres concretos, seres humanos que encarnam nossas relações éticas ou políticas" e não uma ideia geral (por mais potente que seja) como o comunismo. (Didi-Huberman, 2018, p. 32, tradução minha)

Um primeiro ponto mencionado pelo filósofo francês ao se debruçar sobre o filme que trata do cotidiano no campo de refugiados de Idomeni, onde sírios, curdos, paquistaneses, afegãos, aguardam para cruzar a fronteira entre a Grécia e a Macedônia, é o testemunho em si:

> Uma pessoa jamais testemunha para si mesma. Se testemunha *para outro*. O testemunho surge de uma experiência esmagadora, experimentada muitas vezes como indizível e da qual a testemunha, desde a posição que ocupava (posição de ator, de vítima ou de espectador) deve dar fé aos olhos de outros, aos olhos do mundo inteiro. Então, a testemunha dá forma tanto ao que *deve* – no sentido de uma dívida ética – como ao que *vê*. A testemunha dá fé, deve, vê e dá, desde uma experiência que viveu, qualquer que seja a forma em que esteja implicada, em direção ao outro. Dá sua voz e seu olhar a outro. [Quem é] o outro da testemunha? Em primeiro lugar, é aquele que não teve o tempo ou a possibilidade de comunicar seu gesto ou sua dor; é o refugiado de Idomeni quando fica mudo, ocupado com as tarefas da subsistência imediata. Depois, é aquele que não tem o tempo ou a coragem de escutar esse ato ou esse sofrimento; é o endinheirado da grande cidade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> quando permanece indiferente, ocupado nas tarefas de sua vida confortável. O testemunho se alça então "entre dois outros"; é, em todo caso, um gesto de mensageiro, de passador, um gesto *para outro* e para que algo *passe*. (2018, p. 27, tradução minha)

Tanto o documentário grego quando *Aeroporto Central* dão um testemunho sobre esses outros que não têm chance de comunicar sua dor aos que estão alheios a esta dura realidade. No caso dos refugiados em Tempelhof, Aïnouz sublinha o fato de serem tachados de "árabes", com todo o estigma que o termo traz principalmente após o Onze de setembro de 2001. Em um artigo de 1993, em resposta a leis mais duras de imigração na França, Rancière explica que o número de imigrantes não havia aumentado tanto em vinte anos, o que mudara tinha sido a nomenclatura e a identidade: antes eram chamados de trabalhadores (novamente a importância da batalha pelas palavras para este autor). O imigrante passa a ser o outro que personifica toda a alteridade, identificado como um fator importante para o aumento dos problemas sociais (2014b, p. 23-26).

E à afirmação de que a lei que comenta no artigo permite que haja uma distinção entre os "bons" estrangeiros e os indesejados, Rancière diz que ela "objetifica um sentimento difuso de insegurança e converte uma multidão de casos e grupos em um único objeto de medo" (2014b, p. 27, tradução minha). Assim, "estrangeiro é identificado com suspeito, reduzindo toda austeridade a uma figura de uma ilegalidade culpada" (2014b, p. 27, tradução minha). Em maior ou menor grau, esse é o consenso em torno de imigrantes que são vistos não como iguais que passam por uma situação difícil e precisam de acolhimento mas como intrusos que irão trazer desordem, roubar empregos, aumentar a pobreza e a violência:

> Isso é o que "consenso" significa: não o absurdo romântico de parceiros responsáveis discutindo em conjunto fatos e soluções para problemas objetivos, mas a identificação imediata do sujeito que teme. O consenso político[74] não surge normalmente de opiniões razoáveis. Ele emerge de uma paixão irracional. Primariamente as pessoas vivenciam o consenso não entre, mas *contra* os outros.[75] (2014b, p. 27, tradução minha)

[74] Em escritos posteriores de Rancière seria paradoxal falar de "consenso político", já que, para ele, os pares são consenso/polícia e dissenso/política.

[75] O outro de um consenso do medo não precisa ser de nacionalidade diferente: por vezes é o negro, o pobre, o favelado. Ao extremo, essa tipificação cria o consenso de que a vida do outro vale menos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Um raciocínio desapaixonado perceberia que a distinção entre nós e os outros pela perspectiva da imigração é muito tênue. Didi-Huberman lembra que quando consideramos que os refugiados são "hordas de invasores vindos de terras hostis, quando confundimos o estrangeiro com o inimigo" estamos tentando reprimir algo "de nossa própria genealogia" (2018, p. 31). E se tacha o emprego da palavra "identidade" como algo paranoico quando vinculado a uma ideia de autoctonia, já que ninguém é puro na Europa, o mesmo é aplicável às Américas, fundadas na miscigenação.

Neste ponto, o hibridismo aprofundado por Canclini ajuda a nos libertar de binarismos simplistas ao abrir espaço para as nuances. Segundo o estudioso argentino, "os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global" (2015, p. XVII). Mais ainda:

> A ênfase na hibridação não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades "puras" ou "autênticas". (...) Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. (Canclini, 2015, p. XXIII)

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais (2015, p. XXIII).

Aeroporto Central, então, é uma proposta de gerar dissensos, ao quebrar a sedimentação identitária do imigrante que é visto como um potencial homem-bomba. Isso é feito porque o filme acompanha o cotidiano de algumas pessoas, principalmente dos dois sírios, e mostra seus anseios, a relação com as famílias, a saudade da terra natal e os motivos que os levaram a partir. Aliás, mesmo a situação inusitada de encontrarem-se temporariamente alojados tão perto de uma área de lazer da cidade já é um indício da incongruência entre a percepção de segurança do entorno, com crianças brincando, pessoas fazendo piquenique, e o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

medo que advém do consenso do risco de um perigo iminente apenas pela origem dos refugiados. O cineasta sentiu que essa história estava se impondo pela proximidade entre sua casa e o aeroporto[76] e pela necessidade urgente de contar uma versão diferente dos fatos.[77] Além disso havia motivos pessoais: o pai de Aïnouz fugiu da guerra da Argélia. Na adolescência, no período em que morou na França, chegou a cogitar mudar de nome, e acabou ficando apenas dois anos no país, já que passou por um tipo de discriminação que não havia experimentado no Brasil, apenas por se chamar Karim. Essa experiência, porém, ajudou a "ver o mundo com outros olhos, a partir de outro lugar":[78] a sentir na pele o que é ser o *outro*. Na primeira visita que fez ao aeroporto após a chegada dos refugiados, no inverno, quando ainda não se sabia direito o que fazer com os imigrantes, que estavam alojados em tendas, estava impactado pela forma como a mídia representava as pessoas que chegavam, como invasores, sensibilizado pela guerra da Síria que iria completar 15 anos em 2018.[79]

Este motor que impulsiona todas as suas produções foi comentado em uma entrevista na Escuela Internacional de Cine y TV,[80] em Cuba: para Aïnouz fazer um filme é preciso que seja algo *necessário*. Explica que considera outras profissões mais importantes na sociedade (médico, político), então, para ele, o cinema é um privilégio, custa dinheiro, envolve muita gente e, por isso, não pode ser feito de forma leviana. Em outros momentos defende o cinema como entretenimento, valoriza a heterogeneidade da produção cinematográfica, rebate o maniqueísmo de filme comercial como algo negativo e cinema autoral como algo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[76] Em uma entrevista quando caminhava pelas proximidades do bairro em que mora, chegou a dizer que este "aeroporto que não é mais um aeroporto" era seu lugar favorito na cidade. Naquele momento já estava trabalhando em *Aeroporto Central*: antes os hangares funcionavam como locais de eventos, feiras, mas desde dezembro do ano anterior viraram espaço de abrigo para refugiados da Síria, do Oriente Médio. Entrevista de Aïnouz a Elisabete Finger. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzTha9ABwHI. Acesso em: 14/10/2017.

[77] Entrevista de Aïnouz a Mariane Morisawa. Disponível em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/queria-celebrar-a-beleza-dos-refugiados-diz-karim-ainouz/. Acesso em: 3/3/2018.

[78] Entrevista de Aïnouz a Myrna Silveira Brandão. Disponível em: https://saopaulosao.com.br/conteudos/colunistas/3638-%E2%80%98aeroporto-central%E2%80%98-karin-a%C3%AFnouz-mostra-o-drama-dos-refugiados-em-seu-novo-filme.html#. Acesso em: 8/04/2018.

[79] A contagem do tempo de Aïnouz leva em conta a invasão do Iraque em 2003, que deflagrou conflitos na região e não apenas a guerra civil, de 2011.

[80] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zPfi12EuNIg. Acesso em: 15/10/2017.

positivo[81]. Ou seja, considera a pluralidade bastante válida, importante inclusive para a força e maturidade do cinema nacional como um todo, mas quando pensa no âmbito pessoal, no seu modo de trabalhar, precisa realizar filmes que tragam alguma contribuição social, que ofereçam alguma reflexão para o público.

Quando leu sobre a vida de Madame Satã, percebeu que precisava contá-la através de um filme, que mesmo sendo um personagem do passado, tinha muito a acrescentar no estado de coisas do presente em que vivia. Mesmo tendo demorado anos para tomar forma, ter financiamento, se concretizar, o filme teve uma repercussão importante entre a crítica, o público, a comunidade acadêmica. Mas *Seams* já trazia este germe do grito, da necessidade:

> (...) eu achei muito legal quando fiz o *Seams*, e fico pensando que eu devia manter isso, esses gritos temporários. Acho que o cinema está servindo para eu falar de umas coisas. E espero manter isso para o resto da vida. Porque senão vira entretenimento, e no entretenimento tem coisa mais legal do que cinema. Dançar é mais divertido que cinema. Entendeu? Sexo é mais divertido. E eu não acho que quando não é entretenimento tem que ser difícil, tem que ser lento, tem que ser pesado. Não é isso. Acho que é uma coisa de ponto de partida, de ignição mesmo do filme, e de qualquer coisa que se faça; pode ser literatura, artes... (Aïnouz, 2013, p. 35)

Estes "gritos temporários" dialogam com o conceito de vaga-lumes de Didi-Huberman, as "pequenas 'luzes de verdade' – que são fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vaga-lumes" (2011, p. 80). Na fala de Aïnouz vale ressaltar o que considera ser a função do cinema realizado por ele: não é puro entretenimento, serve para que possa falar de assuntos que considera importantes ou, utilizando a metáfora dos vaga-lumes, para que possa acender algumas pequenas luzes.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman desenvolve o conceito apresentando uma carta de 1941 em que Pasolini utiliza a figura do vaga-lume como uma resistência ao regime de Mussolini. O jovem Pasolini descreve uma incursão noturna a um bosque. O primeiro momento, alegre, despreocupado, em que a amizade, o desejo e a juventude são brindados por uma quantidade imensa de vaga-lumes em uma dança erótica, é substituído por terror e culpa quando são ofuscados pelas luzes de refletores e ouvem latidos de cães ao longe. No dia

[81] Debate realizado em 18 de abril de 2013 após pré-estréia do filme *O abismo prateado*. (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 15/10/2017.)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

seguinte Pasolini se despiu e dançou em honra da luz, estava completamente branco enquanto seus amigos tremiam de frio, envoltos em cobertores. E Didi-Huberman conclui que o próprio Pasolini dançava como um pirilampo:

> Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado. (2011, p. 23)

Assim como ao dançar nu Pasolini destoava dos amigos e refletia a primeira luz do dia, seus filmes posteriores tiveram o papel de vaga-lumes no cenário político. Ampliando o conceito para além do cinema de Pasolini, ele seria aplicável em paralelo ao cinema moderno de caráter ideológico. Na realidade brasileira, o Cinema Novo trazia outras luzes, mais intensas, não intermitentes, sintetizado por Cacá Diegues da seguinte forma ao falar sobre a expectativa da delegação brasileira em Cannes em 1964:

> Tratava-se de revelar ao mundo o cinema que estávamos fazendo no Brasil, um cinema que não tinha nada a ver com o que eles conheciam e estavam acostumados. Uma revolução produzida por uma fraternidade de artistas que queria mudar o mundo, o Cinema Novo. (2014, p. 177)

O otimismo de dançar em honra da luz contagiava toda uma geração:

> Na ação política de minha geração, não era apenas a nossa pura vontade que nos indicava o que fazer. O "vento da história" soprava a nosso favor, os livros que líamos e os mais velhos em que confiávamos nos garantiam que estávamos certos. O mundo marchava inexoravelmente para o socialismo e o Brasil seria o território preferencial desse novo paraíso. Era assim que ia ser.
>
> O "poder dissolvente do dinheiro", como Marx afirmava, não nos contaminara. Estávamos pouco nos lixando para vantagens materiais, não pensávamos nem um pouco no valor e na justiça de nossa eventual remuneração. Estávamos dispostos a dedicar nossa vida à construção do que não nos parecia uma utopia, mas um irremediável futuro próximo. (Diegues, 2014, p. 172-173)

No desenrolar de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, porém, Didi-Huberman apresenta uma mudança de ânimo de Pasolini. Em 1975 o cineasta escreve um lamento fúnebre sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, mostrando que sentia-se imobilizado em um desespero político (Didi-Huberman, 2011, p. 52). Pasolini acredita não ser possível uma resistência já que houve um "genocídio cultural" perpetrado pela ditadura do consumo, com o consequente enfraquecimento tanto da cultura italiana quanto do "espírito popular" (Didi-Huberman, 2011, p. 32-39).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

"A cultura, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de *resistência* tornou-se ela própria um instrumento da *barbárie* totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil" (2011, p. 41).

Porém Didi-Huberman não concorda com este diagnóstico apocalíptico:

> Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva sem partilha. (...) Postulá-lo é (...) ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos (...). É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, do *apesar de tudo.*
>
> (...) Mas o que se tornaram hoje os sinais luminosos evocados por Pasolini, em 1941, e, em seguida, tristemente revogados em 1975? Quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades? A que *parte* da realidade – o contrário de um todo – a imagem dos vaga-lumes pode se dirigir? (2011, p. 42-43)

É verdade que há um "mal-estar na cultura", uma dificuldade em ver saídas. A premissa de Didi-Huberman é que os vaga-lumes não foram extintos. Afinal, "como se pode declarar a morte das sobrevivências?" (2011, p. 64). Se eles sobrevivem, se têm a "faculdade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência" (2011, p. 154), é preciso um esforço maior para vê-los quando somos ofuscados pelas luzes do espetáculo e do consumo. Mais ainda, Didi-Huberman assinala que a imagem dos vaga-lumes se dirige a uma *parte* da realidade, e não a um todo. Essa frase coloca em evidência uma diferença essencial entre as circunstâncias de Pasolini e a contemporaneidade em que Didi-Huberman busca os vaga-lumes (consequentemente, a contemporaneidade de Karim Aïnouz). Pasolini está inscrito na modernidade com seus projetos totalizantes de emancipação. A felicidade momentânea pelo fim do fascismo triunfante de Mussolini é substituída pelo neofascismo televisual (Didi-Huberman, 2011, p. 39) muito mais profundo e entranhado, contra o qual Pasolini sente-se impotente. É como se o cineasta tivesse aceitado que inicialmente uma batalha fora ganha contra Mussolini mas perdeu-se a guerra no final.

O desânimo de Pasolini também tem um paralelo, uma ressurgência, reconhecida no diagnóstico de tantos pensadores e que Rancière sintetiza com a frase: "O tempo em que vivemos pode (...) ser referido como o tempo que vem após o fim, um tempo 'pós' (2014a, p. 204)". Ou seja, vivemos em um tempo em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

que houve uma mudança no estado das coisas e em que a visão política não é mais a da prática de um conflito e um horizonte de emancipação: o fim das ideologias e utopias em geral (2014a, p. 204), um tempo em que não se acredita mais em mudanças radicais no destino da humanidade.

No contexto atual prevalecem a crença no "fim das grandes narrativas" – que "corresponderia à perda das ilusões que os homens puderam sustentar sobre os progressos da humanidade, principalmente depois das atrocidades e das experiências totalitárias do século XX" – e no "fim de um debate intelectual" gerado pelo conceito de fim da história – que leva a "considerar que a fórmula que associa mercado liberal e democracia representativa é insuperável" (Augé, 2012, p. 93-94). Se por um lado Lyotard não pretendia com o primeiro conceito desestimular uma busca por um futuro melhor para a humanidade, por outro, Fukuyama procurou, com o segundo conceito, "produzir uma nova 'grande narrativa'" (Augé, 2012, p. 94). Mesmo que muitos filósofos refutem a ideia de fim da história, na prática "a narrativa dominante a respeito do mundo contemporâneo proclama o triunfo global do capitalismo mundial e da democracia liberal global sobre o marxismo" (Rancière, 2014a, p. 204). Com isso, tanto no campo intelectual quanto nas artes percebe-se uma grande dificuldade em apresentar propostas de mudanças radicais, pois "castigados pelas experiências totalitárias, muitos intelectuais desconfiam de qualquer posição com pretensão 'progressista', a um só tempo porque ela parece *déjà vu* e porque poderia desembocar em um voluntarismo tirânico" (Augé, 2012, p. 60-61). Essa forma de pensar disseminada acaba configurando um estado das coisas, nos termos de Rancière:

> A rigor, o estado das coisas é uma ficção. Uma ficção não é um conjunto imaginário. É a construção de um conjunto de relações entre uma percepção e outra percepção, entre coisas que se consideram perceptíveis e o sentido que pode ser dado a elas. Um "estado das coisas" *compreende a seleção de certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente*, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a *determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades* que derivam do que é dado e de sua interpretação. Nesse sentido, um "estado das coisas" é uma forma daquilo que propus que fosse chamado de "uma partilha do sensível": um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define um mundo comum, definindo, por conseguinte, a maneira – e a medida – como esta ou aquela classe de seres humanos participa de nosso mundo comum. (2014a, p. 203; grifos meus)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Ou seja, interpreta-se o nosso presente como a instauração do capitalismo triunfante contra o qual é impossível lutar. Por mais que na prática haja países com uma economia mais ou menos liberal, que na Europa partidos socialistas estejam no poder, que os exemplos de melhor qualidade de vida sejam os países com menor desigualdade social, o discurso dominante é o de que não há mais espaço para uma solução radical, especialmente nos casos em que a desigualdade é maior. Em suma, a Dinamarca, a Suécia, a Noruega são os paradigmas, mas não se pode taxar as grandes fortunas ou dar condições para que a "base da pirâmide" possa se desenvolver em países distantes dessa realidade, como o Brasil.[82] O estado de bem-estar social encontra-se em crise tanto nos Estados Unidos quanto na França, por exemplo, com uma forte pressão para diminuir os direitos adquiridos da população, o que também é uma solução que protege as grandes fortunas e tira de quem menos tem.

No caso brasileiro, o governo que se inicia em 2019 tem mostrado seguir essa tendência ao tentar desonerar os empresários, sem acenar até o momento para uma reforma tributária que poderia diminuir as alíquotas de quem ganha menos. O

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[82] O relatório que a Oxfam preparou para a conferência de Davos de 2019 traz dados como: de 2007 a 2018 o número de bilionários no mundo praticamente dobrou; quase metade da população mundial vive com menos de US$ 5,5 por dia, tendo perdido 11% de sua renda em um ano, enquanto no mesmo período a riqueza dos 2.208 bilionários aumenta US$ 2,5 bilhões por dia. "O homem mais rico do mundo, Jeff Bezos, dono da Amazon, viu sua fortuna aumentar para US$ 112 bilhões. Apenas 1% disso equivale a todo o orçamento anual de saúde da Etiópia, um país de 105 milhões de habitantes." "Em alguns países, como o Brasil e o Reino Unido, os 10% mais pobres pagam atualmente uma proporção maior de sua renda em impostos do que os 10% mais ricos." Uma das sugestões da Oxfam é aumentar a arrecadação de impostos dos mais ricos: se o 1% do topo da pirâmide pagar apenas 0,5% a mais de impostos sobre sua riqueza, isso seria mais do que o necessário para "educar todas as 262 milhões de crianças que estão fora da escola e fornecer serviços de saúde que salvariam as vidas de 3,3 milhões de pessoas". (Disponível em: https://www.oxfam.org.br/bem-publico-ou-riqueza-privada. Acesso em: 1/02/2019.)

Outro relatório publicado em 2018 traz dados sobre a realidade brasileira: "sob o critério-base do Banco Mundial, de US$ 1,90 por pessoa/dia, havia cerca de 15 milhões de pobres no país em 2017, 7,2% da população, um crescimento de 11% em relação a 2016 quando havia 13,3 milhões de pobres (6,5% da população). Esse é o terceiro ano seguido em que essa taxa cresce, tendência iniciada em 2015. O Brasil é, sob critérios do Banco Mundial, Upper-middle Income Economy, grupo de países onde a linha da pobreza ponderada pelo tamanho da economia é calculada em US$ 5,5 por pessoa/dia. Sob esse critério, o Brasil teria hoje mais de 22% de sua população em situação de pobreza, 45 milhões de pessoas". Enquanto isso, entre os mais de 12 milhões de brasileiros na faixa dos 10% mais ricos, 75% ganham até 20 salários mínimos (e mais da metade destes ganha até 10 salários mínimos). "Por outro lado, o grupo de cerca de 1,2 milhão de pessoas que compõem o 1% mais rico do país tem rendimentos médios superiores a R$ 55.000,00 ao mês. O IBGE calcula que os rendimentos mensais médios do 1% mais rico representam 36,3 vezes mais que aqueles dos 50% mais pobres." Com os dados analisados, o Brasil passou de 10º para 9º país mais desigual do mundo. (Disponível em: https://www.oxfam.org.br/sites/default/files/arquivos/relatorio_desigualdade_2018_pais_estagnado_digital.pdf. Acesso em: 1/02/2019.)

discurso, ainda mais nos últimos anos, é de que se forem taxados, os empresários sairão do país, e o medo do desemprego justifica assim a desigualdade e a exploração.[83] Qualquer interpretação diferente é acusada de comunista ou assistencialista e, ultimamente, condenaria o país "virar uma Venezuela". A reforma trabalhista já implementada no governo Temer também traz a perversidade de deixar que patrões e empregados façam acordos, apoiada em mais um consenso discursivo: o fim da luta de classes. A medida nega o desequilíbrio de poder e a mentalidade de exploração de tantos empregadores, pregando uma igualdade que inexiste em tantos casos de escravidão, baixa remuneração, péssimas condições de trabalho e do alto desemprego que faz com que muitos aceitem essas situações. Slavoj Žižek comenta ironicamente sobre "a luta de classes (que, nos disseram, não existe mais em nossas sociedades)"[84] (2010, p. 269, tradução minha).

Apesar de todas as críticas a Fukuyama, Žižek afirma que inclusive seus opositores são influenciados pelo discurso do fim da história quando se encontram paralisados, vendo como única solução fazer pequenos ajustes em um capitalismo vitorioso:

> É fácil rir da noção de fim da história de Fukuyama, mas o *ethos* dominante hoje *é* "fukuyamiano": o capitalismo democrático‑liberal é aceito como a fórmula da melhor sociedade possível que finalmente se encontrou – só resta torná‑lo mais justo, mais tolerante etc. A *única* pergunta verdadeira hoje é: endossamos essa "naturalização" do capitalismo ou o capitalismo global contemporâneo contém

[83] Há um debate sobre a taxação de grandes fortunas inclusive nos países em que encontra-se em vigor, como a França. Aqui não faz sentido um aprofundamento na questão, mas, em uma pesquisa superficial, foram encontradas matérias jornalísticas sobre o tema em revistas e jornais como Exame, Infomoney e Veja mostrando os dois lados, alguns estudos acadêmicos defendendo a taxação, inclusive os relatórios da Oxfam citados. O que importa é o discurso contrário, com exemplos de evasão fiscal e de pessoas como o ator Gérard Depardieu, que se mudou para a Bélgica para pagar menos impostos, que indica como os mais privilegiados são avessos a abrir mão de algo que não fará muita diferença em suas vidas, mas que poderia tirar tantas outras pessoas da linha abaixo da pobreza. Por esse tipo de mentalidade há o entendimento de que apenas uma ação global de taxação das riquezas seria eficaz, pois assim não haveria para onde fugir.

[84] Um problema levantado por Žižek no "pós-marxismo" é que no mundo atual, com tantas nuances e tipos de trabalho, a classe operária não tem o protagonismo da resistência. E pondera: "como pensar a universalidade singular do sujeito emancipatório como não puramente formal, isto é, como determinada concreta e objetivamente, mas sem a classe operária como base substancial? A solução é negativa: é o próprio capitalismo que oferece uma determinação substancial negativa, pois o sistema capitalista global é a 'base' substancial que medeia e gera os excessos (favelas, ameaças ecológicas etc.) que criam locais de resistência." (2011, p. 416)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> antagonismos suficientemente fortes para impedir sua reprodução indefinida?[85] (Žižek, 2011, p. 416)

Para Rancière as opiniões de que chegamos ao fim de tudo o que é suscetível de acabar (as utopias, a história – de Fukuyama –, etc.) não podem ser vistas como um simples sinal de "preguiça intelectual", mas como declarações de uma lógica intelectual de dominação – e que devem ser reconhecidas como tal (2014b, p. x). É uma mentalidade que contamina não só o campo econômico, mas o intelectual, o político, o artístico. Mas reconhecer esse discurso como parte da lógica de dominação abre espaço para pensar formas de reconfigurar o mapa do possível (Rancière, 2014b, p. xiii).

No discurso dominante são definidas, assim, "interdições de pensar" (Augé, 2012, p. 31): "há coisas que já não se podem fazer, ideias em que já não se pode acreditar, futuros que já não se podem imaginar" (Rancière, 2014a, p. 204). "No campo teórico, passou a ser consenso que o período da utopia estética se encerrou, isto é, que a ideia de um radicalismo da arte que investe na transformação das condições da vida em sociedade tornou-se obsoleta" (Figueiredo, 2017, p. 2). Mesmo os inconformados com a situação encontram-se limitados em suas ações e procuram formas alternativas, trocando a certeza moderna da emancipação no futuro por uma incerteza com foco no presente. O projeto de futuro para toda a humanidade é substituído por mudanças a curto prazo no âmbito local, pessoal.

Didi-Huberman defende a sobrevivência dos vaga-lumes, a necessidade de não agir como vencidos e de procurar esse espaço improvável dos lampejos, do *apesar de tudo*. Nesse sentido, qualquer obra que traz uma luz à escuridão do consenso de que tudo o que poderia ser feito para "mudar o mundo" já foi tentado e fracassou é um vaga-lume – mesmo que o objetivo não seja mudar o mundo em

[85] Žižek cita quatro antagonismos que poderiam impedir a reprodução indefinida do capitalismo: a ecologia, a inadequação da propriedade privada no caso da chamada "propriedade intelectual", as implicações ético-sociais dos novos avanços técnico-científicos e "por último, mas igualmente importante, as novas *formas de apartheid*, os novos muros e favelas. (...) E se a nova posição proletária for a dos favelados das novas megalópoles? (...) É claro que há uma diferença fundamental entre os favelados e a classe operária marxista clássica: enquanto esta última é definida nos termos exatos da 'exploração' econômica (a apropriação da mais-valia gerada pela situação de ter de vender sua própria força de trabalho no mercado, como uma mercadoria), a característica que define os favelados é sociopolítica, diz respeito a sua (não) integração no espaço jurídico da cidadania, com (a maioria de) seus direitos constituídos. Pondo isso em termos um tanto simplificados, podemos dizer que o favelado, muito mais que o refugiado, é o *homo sacer*, o 'morto-vivo' do capitalismo global sistemicamente gerado. (2011, p. 416-420)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

sua totalidade, mas fazer alguma diferença mesmo que na esfera individual. Consequentemente, é uma obra necessária. É isso o que realizadores contemporâneos buscam com sua arte política em uma realidade pós-utópica. E é isso que Aïnouz exercita quando traz à tona a realidade dos refugiados, de um homem negro, analfabeto, homossexual, pobre, que sonha com a fama ou de uma mulher abandonada que toma as rédeas da própria vida.

Eryk Rocha, para dar um exemplo de outra forma de encarar o cinema, critica a "tendência dominante [que] tem como paradigma o modelo de produção e de linguagem do cinema comercial, maquiado pela estética publicitária e pelos recursos dramáticos da telenovela", "desprovida de inquietação no plano da linguagem" e convida a "desautomatizar o gesto de filmar, desautomatizar os esquemas de produção, que são também esquemas de pensamento" (2003, p. 116).

> Seria uma pena se a nova geração perdesse a oportunidade histórica de mostrar a cara, cheia de defeitos e contradições. É preciso tirar proveito do caos de influências e saber dialogar tanto com nossa rica herança cultural-estética do cinema autoral dos anos 60/70, como com as experiências contemporâneas que os meios digitais proporcionam. Daí pode surgir uma linguagem potente, aberta, multifacetada, imperfeita, dissonante. O cinema precisa reconectar-se à vida em todos os seus aspectos – político, social, afetivo, sensual, grotesco e delirante. (Rocha, 2003, p. 117)

Apesar de mostrar uma tendência a revisitar o cinema autoral do passado, no conselho de Erik Rocha estão também parâmetros importantes para desvendar a caligrafia do olhar de Karim Aïnouz. Percorrer a seara do cinema necessário de Aïnouz é perceber também a desautomatização que ele exercita em seu processo (desde a relação com o roteiro, com os colaboradores e com os atores, passando por abraçar o imponderável durante as filmagens, terminando na montagem que parte de uma perspectiva renovada sobre a matéria bruta que tem em mãos), sua linguagem própria que procura fugir daquela pejorativamente tachada de comercial por Rocha, o que não deixa de ser uma perspectiva autoral (não nos moldes dos anos 60/70). Talvez um dos elementos mais importantes desta caligrafia sejam os personagens: eles próprios possuem características dos vaga-lumes de Didi-Huberman. São erráticos, luminosos, resistentes. As mulheres da vida do cineasta retratadas em *Seams*, Hermila, João Francisco, Donato, Ayrton, Violeta, Zé Renato são personagens fortes que não se paralisam.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Os aspectos da vida listados por Rocha, que precisam ser reintegrados ao cinema, especialmente o político, o social, o afetivo e o sensual também estão presentes em todos os filmes de Aïnouz. Um conceito que une alguns destes aspectos é o de utopia do corpo. A ideia é que o espectador tenha uma experiência com seus filmes de uma utopia exercitável, pessoal, de posse e liberdade com o próprio corpo. Ou seja, também em consonância com Didi-Huberman, quando sublinha que a luz dos vaga-lumes não iluminam o todo, mas *partes*: não é uma utopia totalizante, mas individual.

3.1.
A utopia do corpo: intimidade e cotidiano

É bonito filmar corpo de gente:
é matéria viva, ideal para o cinema,
que é movimento.[86]
– Karim Aïnouz

O primeiro corpo que aparece em *O abismo prateado* é o de Djalma. Ele entra no mar, quebra algumas ondas e mergulha, ficando pequeno, engolido pela espuma. Quando a noite cai, fica olhando para o mar, sopra as mãos (indicando o frio) e caminha pelas ruas apenas de sunga, descalço. Apesar do traje não ser incomum no Rio de Janeiro, destoa pelo horário e pelas pessoas vestidas que cruzam seu caminho. A câmera inicialmente mostra a parte superior do corpo, a silhueta do rosto marcada no escuro, sua barba, as sobrancelhas grossas, com a topografia, os postes iluminados e prédios ao fundo, que indicam, para quem conhece, que ele está no Rio de Janeiro. Depois segue o personagem por trás, os ombros, a nuca, as costas, os músculos. Na cena seguinte, faz sexo com Violeta. Não são mostrados os corpos inteiros, apenas trechos, mas a mão de Violeta, com a aliança, abraça o pescoço de Djalma, depois a mão de Djalma envolve as costas da mulher, também mostrando a aliança. Quando os dois estão deitados, a câmera continua fazendo closes no braço cabeludo que segura a perna de Violeta, na mão com aliança que faz carinho no peito cabeludo arfante. Por fim, o close nas cabeças reclinadas em travesseiros, com Violeta relaxada e Djalma pensativo,

[86] Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1454565-praia-do-futuro-com-wagner-moura-e-um-melodrama-de-macho.shtml. Acesso em: 19/06/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

olhando para o teto. Em um debate da pré-estreia do filme, Aïnouz explica que queria que o personagem ocupasse a tela com o corpo, como um urso, até porque o motor do filme é sua ausência: foi preciso primeiro preencher para depois esvaziar, para depois conseguir traduzir a falta.[87]

A forma como Aïnouz filma os corpos, além de procurar a plasticidade e, em diversos casos, o erotismo, serve para a construção dos personagens, conduz o olhar do espectador e é essencial para a história que vai sendo contada. Nos primeiros curtas há uma recorrência de câmera fixa, inclusive com os personagens entrando e saindo do plano, planos gerais, planos americanos, com as situações retratadas um pouco mais distantes. Em *Rifa-me*, muitos enquadramentos procuram simetria no ambiente, remetem às fotografias intercaladas em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A partir de *Madame Satã* a relação entre o corpo e o enquadramento, o ambiente, a paisagem parece ter tomado um rumo particular, marcando um estilo não apenas estético mas também narrativo, já que auxilia na transmissão de sensações e sentimentos, sem que haja a necessidade de um narrador ou de diálogos que os indiquem.

Quando João Francisco fala com Renatinho pela primeira vez, os dois se encontram no banheiro do bar Danúbio Azul. Renatinho está cheirando cocaína em um dos cubículos. João Francisco entra e fecha a porta escura. O embate físico e sexual entre os dois é visto através de uma janela arredondada, que cria uma moldura negra, deixando apenas parte da ação à mostra, iluminada por uma lâmpada pendurada dentro da cabine: vê-se a cabeça dos dois e as mãos (quando estão levantadas), mas é o suficiente para mostrar João lambendo o queixo de Renatinho, forçando para pegar o pote de seu bolso, colocando uma carreira no dorso da própria mão, que cheira, lambe e depois sopra no rosto do rapaz. Até então, Renatinho estava curioso, mas nesse momento exclama: "Que é isso!?" E começam então um jogo de empurrões, que no espaço tão apertado é quase uma dança, até que Renatinho sai em um rompante, abrindo a porta. A cena de sexo entre os dois, que acontece mais à frente no filme, tem uma câmera muito próxima. Assim como em *O abismo prateado*, é possível ver apenas trechos dos corpos, eles não cabem na tela:

[87] Debate com Karim Aïnouz e Alessandra Negrini realizado no Cinusp Paulo Emílio, 18/04/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 15/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> (...) o plano geral do filme é o corpo dele. O que há de mais importante no filme é o corpo do personagem que é sempre maior que a tela. Ele é um personagem excessivo, um personagem barroco, e por isso eu queria que ele sempre transbordasse os limites do quadro.[88]

Isso não ocorre em todas as cenas do filme, mas principalmente nas performances de João Francisco, em que o close chega a mostrar apenas a boca ou os olhos, com a textura da pele, a maquiagem e o suor evidentes. A câmera não é estática, passeia pelo seu corpo, parece procurar desvendá-lo em cada detalhe. A transformação de Jamaci em Mulata do Balacochê acontece entre as duas apresentações: João é influenciado pelo filme que assiste com Laurita.[89] Os dois vão ao cinema após a conversa animada que tiveram com Tabu, imaginando como suas vidas iriam mudar com o sucesso de João. Laurita sonha então com reformar a casa, fazer um jardim e ir ao cinema, com um vestido pra cada dia.

A dança da Vênus Negra do filme, com os batuques e estereótipos do cinema da época são a inspiração para a transformação de João Francisco, que primeiro se apresenta de uma forma um tanto "engraçada", como dirá Amador, apesar de impactante (principalmente pela forma como é filmado o corpo), como "Jamaci, a formosa feiticeira da floresta, filha de Tapunã e de Bernadete". Essa performance é uma preparação para a segunda, em que o público também tem uma participação maior: recebe João Francisco com palmas e parece entrar no universo do candomblé, invocado pela sua voz, pela percussão e pelos movimentos do corpo na dança ao interpretar a marchina "Ao romper da aurora".[90] A Mulata do Balacochê se apresenta com maior potência pela fábula

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

---

[88] Entrevista de Karim Aïnouz a Estevão Garcia. Disponível em: http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=&POR+UM+CINEMA+SENSORIAL. Acesso em: 25/06/2015.

[89] "João Francisco assiste, no cinema, a *Princesse Tam Tam*, com Josephine Baker. O filme, dirigido em 1935 por Edmond Gréville e baseado na peça *Pigmaleão*, de Bernard Shaw, narra a história de uma pastora de ovelhas convertida, com o auxílio de um escritor aristocrata francês, em princesa indiana aos olhos da sociedade parisiense. Uma história de camuflagem, ou melhor, de reinvenção de si mesmo pela transposição de classes sociais. (...)

Após o deslumbramento de João Francisco diante das cenas de cabaré com a Vênus Negra, personagem inventada na janela/espelho do cinema, a cena seguinte mostra o nascimento da mulata do balacochê. No corte seco que separa as duas cenas, o corpo de João Francisco retoma a posição final do corpo de Josephine Baker, braços abertos, tronco ligeiramente inclinado para frente, cabeça levemente erguida, numa espécie de extensão da performance da estrela. A personagem se apresenta com o torso nu, gargantilha presa ao pescoço, repleto de anéis e pulseiras que marcam com ruído seu gestual diante do espelho." (Bragança, 2010, p. 40-41)

[90] Aïnouz explica o que queria com a cena: "A primeira ideia que há nessa cena é baseada no trabalho do Artur Omar, *Antropologia das faces gloriosas*, é quase a interpretação no palco de um texto que ele fala no banheiro: é antropofágica, dionisíaca, é sexual, não sensual, é arriscada... eu

antropofágica (em um movimento reverso ao do filme, que "domestica" uma mulher da Tunísia), declamada diante do espelho antes de subir ao palco, baseada no texto que tantas vezes ouviu de Vitória sobre Sherazade, e que sabia de cor:

> Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão. Bruto e cruel. Que mordia tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, os chinês [sic] fazia todo dia uma oferenda com sete gato-maracajá que ele mordia antes do pôr do sol. No ímpeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamaci, uma entidade da Floresta da Tijuca. Ela corria pelos matos e avoava pelos morro [sic]. E Jamaci virou uma onça dourada, de jeito macio, de gosto delicioso. E começou a brigar com o tubarão, por mil e uma noites. No final, a gloriosa Jamaci e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém sabia mais quem era um e quem era outro. E assim, eles viraram uma coisa só: a Mulata do Balacochê.

A Mulata do Balacochê é a fusão de uma onça com um tubarão, do macio com o bruto, da feiticeira com o animal. A luta tanto pode ser interna, desse personagem multifacetado, que oscila entre o carinho e a violência, a delicadeza e a brutalidade, quanto externa: o tubarão como tudo o que tenta limitá-lo, cerceá-lo, enquadrá-lo, de forma incessante, por mil e uma noites. Quer seja do embate interno, quer do externo (ou dos dois), aí nasce a persona que depois será exaltada nos carnavais como Madame Satã, que é como o filme termina. E é algo realizado pelo corpo performático mas também pela fantasia, pela maquiagem. Segundo Foucault:

> O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem e da tatuagem. Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. (Foucault, 2013, p. 12)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

---

brinquei com a mudança do registro da voz dele. Para mim, é a Tropicália que se encontrou com Ney Matogrosso e voltou para 1930. São dois momentos importantes na cultura brasileira.

Lá está o exercício da felicidade, é uma cena explosiva, à flor da pele. E tem uma influência de candomblé porque tem uma hora que baixa o santo.

O que era muito importante para mim naquela cena era tentar construir não só a estrela do palco, mas também a infecção que essa felicidade provoca no público. Era super importante que fosse absolutamente promíscuo, celebratório... As pessoas saíram em estado de êxtase daquela cena. Ele entrava no meio do público, voltava para o palco, uma coisa de orgia mesmo. Foi carnavalesco. Foi um prazer filmar aquilo, totalmente inspirado em Ney Matogrosso, um mix de muita coisa. Aquilo para mim é Semana de Arte Moderna no Rio de Janeiro, pura antropofagia.

Nesse dia, eu briguei com a minha figurinista porque ela tinha feito uma roupa com um top, totalmente inspirado em uma capa de disco da Josephine Baker. Era o top e a saia, mas estava muito feminino. O Madame Satã não tinha vergonha de ser homem, apesar de gostar de ser mulher. Eu tirei o top e amarrei na cintura dele. Aquela cena tem um limite entre o gênero masculino e feminino, sem blusa, ele não era uma drag queen." (Entrevista de Aïnouz a Marcelo Bartolomei. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28637.shtml. Acesso em: 13/02/2018.)

A reflexão de Foucault traz à lembrança o filme *Tatuagem*. Os corpos performáticos da trupe *Chão de estrelas* incomodam o regime militar. São corpos nus "vestidos" com maquiagem, ou que usam roupas que embaralham os gêneros. O engajamento político e o caráter subversor do grupo conclamam "forças invisíveis" anárquicas, o poder de mudar um estado das coisas repressor e retrógrado.

> Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro.
>
> E se considerarmos que a vestimenta sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, veremos então que tudo o que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimentas, uniforme – tudo isso faz desabrochar, de uma forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo. (Foucault, 2013, p. 12-13)

Ao conversar com Amador após a segunda performance, João Francisco diz que vai se endireitar, que, com o sucesso, vai começar a ser tratado diferente. Afirma que por enquanto é "boêmio", mas deseja se profissionalizar, ser um artista consagrado, e que isso serviria para poder circular onde não pode. O figurino, a pintura, fazem com que um corpo marginalizado tenha a potência do sagrado, ganhe visibilidade, seja motivo de admiração.

Mas não é apenas nas performances que o corpo de Madame Satã é maior que a tela. Isso também acontece em outros momentos de forte carga dramática, como quando João Francisco descobre que Renatinho morreu e vai à praia: ao deitar na areia, é possível ver cada gota de água salgada no trecho do torso negro. A câmera está rente ao chão, filmando de baixo, mostrando o protagonista de forma monumental, maior que as montanhas ao fundo. E logo uma das primeiras cenas do filme, com João Francisco atrás da cortina acompanhando a performance de Vitória, já traz esse corpo transbordante, cena que Maurício de Bragança relaciona com o corpo subalternizado que abre o filme:

> Assim, os códigos de enquadramento do corpo violentamente subalternizado na delegacia, na primeira cena, são desautorizados pela afirmação do desejo expresso na câmera que assume, através dessa perspectiva, o olhar da personagem, instaurando as marcas de resistência que pontuarão a narrativa, a partir de critérios

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> que marcarão a subjetividade do olhar e do corpo performático de João Francisco. Nesses procedimentos da linguagem cinematográfica, o corpo de Madame Satã adquire materialidade nos limites da representação que agenciarão seu recorte político. A construção política do sujeito, como afirma Butler, se estabelece a partir de determinados objetivos de legitimação e de exclusão nos quais estes procedimentos políticos são naturalizados num processo que convoca as estruturas jurídicas como seu fundamento. Em outras palavras, o poder jurídico (que, na primeira cena, enquadra o corpo de João) "produz" inevitavelmente o que alega meramente representar, formulando mecanismos culturais através dos quais os corpos, gêneros e desejos são "naturalizados" sob uma perspectiva heteronormativa.
>
> É justamente na problematização das categorias de sexo e gênero que o corpo performático de Madame Satã parece inserir a discussão ("Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso não"). A todo momento, a personagem, deslizante, embaralha tais conceitos, contribuindo para uma "descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos". Se numa cena João age violentamente contra Tabu, exigindo que ele assuma as atividades domésticas culturalmente consideradas femininas, em outra é o próprio João quem assume a tarefa de alimentar a filha de Laurita, em um trânsito constante e ininterrupto que faz confundir as matrizes heteronormativas que agenciam aquela sociedade. (Bragança, 2007, p. 25)

O corpo, portanto, é o vetor, ou até o suporte, de toda discussão do capítulo 2 sobre os conceitos de masculino e feminino depreendidos de *Seams* e retrabalhados nos outros filmes. A frase citada por Bragança ("Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso não") é um dos estopins que levam a um confronto físico. Ao longo de todo o filme, inclusive, há frases voltadas para sua sexualidade, sua cor, que são gatilhos para ações violentas de João Francisco. A relação entre ele e Vitória parecia tranquila até que ela o surpreende vestindo suas roupas:

> – Tu acha que tu é quem? Chega atrasado, fica me imitando desse jeito, usa minha roupa. (...) Bem que me avisaram, não confia nesse preto, ele é mais doido que cachorro raivoso. (...) Imagina o cheiro que minha roupa ficou!

Quando Vitória termina de desfiar essa sequência de ofensas tão comuns, João Francisco entende que a cordialidade não passava de um contrato de aparências que no fundo ele não queria romper. A ponto de perguntar:

> – O nêgo não ficou maluco, não senhora. Tu nunca mais me trata desse jeito, tá ouvindo? Eu vou fazer uma avenida na tua cara. (...) Precisava me tratar desse jeito por uma coisinha de nada?

A verbalização do preconceito faz com que ele quebre o camarim, corte o rosto de Vitória com uma navalha e peça as contas na casa de shows. Até esse

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

momento ele trabalhava como camareiro, Tabu lavava e costurava as roupas da madame, mesmo com o pagamento atrasado há meses. Em outra cena, ele é barrado junto com os amigos na entrada do High Life Club. O segurança diz que "não podem entrar porque aqui não entra nem puta nem vagabundo", ao que João retruca: "E tem algum nome desses escrito na minha testa?" Após iniciar uma luta, que ele vence, há o diálogo com sua amiga Laurita quando chega em casa, sem ter entrado na boate:

> – Todo mundo pode entrar. Por que eu não posso?
> – Porque tu não é todo mundo.

Madame Satã não é o oprimido acuado, não é um personagem construído para que se sinta pena dele, tampouco possui apenas virtudes. Em suas contradições procura a liberdade de utilizar o corpo como artista que transita entre o masculino e o feminino, quer poder circular pela cidade e entrar nos lugares, ser tratado como "todo mundo". Nas palavras de Aïnouz: João Francisco "acredita que pode ser feliz nesse mundo, pode ser a rainha do carnaval apesar de constantemente ser abatido pela vida".[91] A postura de Madame Satã, assim, tem a potência de gerar dissensos, que, para Rancière, é quando acontece a política:

> O dissenso político não é uma discussão entre pessoas com voz que confrontam seus interesses e valores. É um conflito entre quem fala e quem não fala, sobre o que deve ser ouvido como a voz da dor e o que deve ser ouvido como uma discussão sobre a justiça. (2011c, p.2, tradução minha)

Nesse sentido, Aïnouz muitas vezes trabalha com personagens que normalmente não são ouvidos, não são levados em conta na partilha do sensível, especialmente pelas características que os colocam à margem da sociedade (pobres, homossexuais, anônimos). Segundo ele, *Madame Satã* "teve um efeito escandaloso; fez com que as pessoas falassem sobre racismo e homossexualidade, temas que normalmente ficam velados no Brasil. Foi importante para muitos gays e negros porque promove a autoestima".[92]

[91] Entrevista de Karim Aïnouz a Tânia Cypriano. Disponível em: http://bombmagazine.org/article/3046/karim-a-nouz. Acesso em: 19/08/2016. Tradução minha.
[92] Entrevista de Karim Aïnouz a Tânia Cypriano. Disponível em: http://bombmagazine.org/article/3046/karim-a-nouz. Acesso em: 19/08/2016. Tradução minha.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Com a personagem "anônima"[93] de *O céu de Suely*, o caminho de desvendar o corpo é distinto: no início do filme, o céu e a cidade de Iguatu têm uma proporção que a sufoca. Hermila havia voltado para a casa da avó a contragosto, porque a vida em São Paulo era muito difícil, toda a expectativa está depositada na chegada de Mateus, o que nunca acontece. Aïnouz explica os recursos que utilizou:

> Em *O céu de Suely*, essa ideia do "peixe fora d'água" me fez trabalhar com frente e fundo, do personagem ser uma pessoa que se debate, que está desconfortável. Mas eu precisava antes ver aonde que ela está desconfortável, precisava ver a geografia, que é o plano geral. O corpo dela na geografia é um plano geral. À medida que esse personagem vai começando a se debater e a querer não estar mais ali, o corpo dela se torna mais importante do que a paisagem, o corpo dela começa a assumir um primeiro plano. Começa a assumir uma movimentação que você não tem no começo do filme. No início do filme o personagem vai se paralisando no tempo e no espaço. O espaço é maior do que ele, o espaço é sufocante e de um determinado momento pra frente, ela vai querendo fugir dali e a maneira de filmar também vai mudando. É usar os instrumentos cinematográficos que você tem para mais do que contar uma estória, evocar uma sensação.[94]

Após o choque inicial com a descoberta do abandono, Hermila decide fazer a rifa de uma noite no paraíso com ela. Essa ideia é verbalizada pela primeira vez em uma noite em que saiu para dançar com a amiga Georgina. O enquadramento é bem próximo enquanto dança com a amiga e um rapaz ao mesmo tempo. Depois vão para fora do local, o rapaz tenta agarrá-la e ela pede "calma, peraí". Fazem um jogo de sedução no ritmo da música ao longe, Hermila está mascando chiclete e o enquadramento mostra as cabeças dos dois, ele beija seu pescoço. O rapaz faz uma careta, mas ao mesmo tempo os dois riem:

> – Ai, meu saco, tu tá apertando meu saco.
>
> – Quero largar não.

[93] "Para mim, o filme era a história de uma pessoa comum que tinha um problema afetivo muito forte. Ela tinha então que resolver isso de algum jeito e resolve atrapalhadamente, da forma que ela resolveu, para poder viver uma outra vida. Quando eu comecei a pensar em *O céu de Suely*, eu queria falar do anônimo, porque eu via que o anônimo nunca era representado no jornalismo cotidiano, embora o Big Brother já existisse naquela época. Eu ficava muito curioso de ver como era o problema afetivo de alguém que não tem dinheiro. Não como era a vida dele por não ter dinheiro, mas como era a vida cotidiana de uma pessoa que vive numa situação financeira que não é confortável, mas que não é miserável também." (Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2015)

[94] Entrevista de Karim Aïnouz a Estevão Garcia. Disponível em: http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=&POR+UM+CINEMA+SENSORIAL. Acesso em: 25/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Ela solta, ficam com movimentos mais lentos e menos intensos:

– Compra a minha rifa.
– Como é teu nome, menina?
– Suely. Tá valendo, comecei a vender hoje. Compra!
– Mas é uma rifa de que?
– Uma noite no paraíso.

O trecho dos corpos que aparece remete ao primeiro encontro de João Francisco e Renatinho. No banheiro, o movimento invasivo de pegar o potinho de cocaína no bolso é anunciado: "bonito vai ser esse potinho que eu vou pegar no teu bolso agora" e não há muita resistência até que o pó é soprado no rosto de Renatinho. O movimento de Hermila, assim como no outro filme, também não é mostrado, mas é denunciado pela careta do rapaz e pela sua fala. Os dois protagonistas, cada um a seu modo, invadem o espaço de outros corpos. Em *Madame Satã* havia um interesse pelo rapaz que "parece um herói curumim saído das matas das tribos Tabajaras", em *O céu de Suely* a cena marca um ponto de virada na trama. Apesar da similaridade aparente do enquadramento e da situação, os corpos, mesmo que apenas parciais, comunicam algo completamente diferente. Hermila parece estar testando seu plano, há uma descontração, uma alegria, um flerte descompromissado, apesar do passo que está dando ao assumir o nome Suely ser determinante para o seu destino: ela acredita que ficará rica e irá mudar de vida com o dinheiro arrecadado. João Francisco faz um jogo intenso de sedução e violência, sabe por Laurita que Renatinho provavelmente lhe causará problemas, mas não segura seu impulso.

Em *Praia do Futuro* há também diversas cenas em que os corpos extrapolam a tela, a mais dramática é o afogamento logo no início do filme, em que é difícil distinguir quem é quem. São pernas, braços, em alguns momentos Konrad emerge e chama pelo amigo, em outros é Donato procurando o afogado. Mas prevalece a confusão do embate dos corpos na situação que definirá uma mudança radical na vida do protagonista: o corpo que se debate, que escorrega, se perde e afunda inerte. As cenas de sexo entre Donato e Konrad também são em plano bastante fechado, o que não impede que se percebam os detalhes que estão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

fora do campo: isso é indicado pelo movimento, pelos sons, pelas feições[95]. Nesse contexto em que os movimentos dos corpos têm destaque e da forma como são filmados, com naturalidade, as cenas de sexo são mais um desdobramento das relações pessoais.[96] Já a cena de sexo entre Hermila e João é ora em plano americano, ora em plano médio, não tem tanta força e impacto. Apesar do desejo de João, é uma cena de sexo quase protocolar, mas é seguida de um plano muito fechado no corpo de Hermila tomando banho (pescoço, colo, nuca, testa), só que na casa da avó. Visualmente são dadas pistas dos momentos decisivos, da intensidade das relações, em um jogo entre longe e perto.

Aïnouz assume que gosta de filmar corpos em movimento, realizando atividades cotidianas, então muitas das cenas são como o banho de Hermila na casa da avó: não são tempos mortos, mas ajudam no entendimento do filme de uma forma sensorial ao acrescentarem uma sensação, um clima, um sentimento. Inclusive uma cena que parece mais íntima que o sexo entre Hermila e João é a exatamente anterior: ela está na beira da estrada, olhando para o chão, encontra o brinco que tinha caído e só quando caminha um pouco à frente a câmera mostra que João estava esperando, o que indica que o brinco se perdeu enquanto Hermila estava na garupa e ele parou para que encontrasse. Quando ela monta novamente, deita a cabeça nas costas dele.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[95] Na conferência "O corpo utópico", Foucault comenta que o corpo é visível, que ele sabe o que é ser olhado da cabeça aos pés, sabe o que é ser espiado por trás, o que é estar nu, mas ao mesmo tempo o corpo tem algo de invisível (2013, p. 9-11): há partes que são vistas apenas pelo espelho e, no extremo, o corpo deixa de ser visível com a morte. "Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de *seus* olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está *aqui*." (2013, p. 16) De uma forma poética, quando a câmera mostra partes dos corpos, age como o espelho, que desvenda o que é invisível a si mesmo. Quando foca em uma boca, a "põe a existir", ativa as sensibilidades, adentra no corpo que reflui sobre si através do corpo do outro. Denuncia os corpos como presença: os corpos que estão *aqui*.

[96] Mesmo assim o filme gerou polêmica em salas de exibição e a produtora acabou realizando uma campanha contra a homofobia nas redes sociais. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/midiatico/producao-do-filme-praia-do-futuro-lanca-campanha-homofobianaoeanossapraia-8800.html. Acesso em: 20/10/2015.

Apesar desta tese não ser um estudo de recepção, a repercussão de *Praia do Futuro* divulgada na mídia confirma a necessidade de um debate sobre a homossexualidade e o preconceito.

Em *Praia do Futuro*, Donato conversa sobre o afogamento com outro bombeiro que está tomando banho: a intimidade entre os dois por trabalharem juntos é depois repetida em Berlim, mas dessa vez Donato e uma colega tiram o traje de mergulho um do outro. Não ficam nus, mas ela dá em tapinha na bunda dele. Quando Donato visita Konrad para dizer que o amigo morreu afogado, o alemão tira a roupa do hospital e começa a se vestir com a que o salva-vidas tinha levado. Donato inicialmente acompanha com o olhar mas acaba desviando. Em outra cena, uma chuveirada com roupa é o indício de que Konrad está com calor (quando vão para Berlim, é o salva-vidas quem sofre com o frio), mas também traz uma impressão de desalento e tentativa de se sentir melhor depois da conversa com um militar que diz que as buscas pelo corpo do amigo irão cessar. E em Berlim, quando Ayrton passa uma noite com uma moça em uma festa, depois de ter "roubado" a moto de Konrad, este o leva para casa, entrega uma toalha e fala para tomar um banho, em um sinal de acolhimento. O último contato de Hermila com o filho é no banho de bacia que dá nele, em que a câmera acompanha suas mãos lentas enxaguando o menino, alternando com o rosto da protagonista, em um rito de despedida.

João Francisco recebe um banho de opressão, com jato forte, nu contra o paredão da carceragem. Violeta se lava em um banheiro público e toma um banho no motel, reforçando a ideia de solidão, nos dois momentos cuida das feridas que adquiriu ao longo do dia. A última vez que vê o marido também é através do boxe do chuveiro onde ele toma banho antes de deixá-la. Hermila não toma o clássico banho após o sexo com o rapaz que foi sorteado na rifa: a cena com os dois no motel mostra o desconforto de Hermila/Suely, que claramente quer terminar logo com aquilo para seguir adiante. Seria um clichê se ela entrasse no chuveiro na sequência, chorando, mostrando que se sentia suja, como ocorre em tantos dramas. Só que este não é Aïnouz, que pretende reafirmar o poder que Hermila tem sobre o próprio corpo.

No livro *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*, a análise de Donald Richie considera que as repetições do cineasta japonês acabam servindo para amplificar e mostrar possíveis variações. O cotidiano de Ozu não é o mesmo de Aïnouz, seus filmes foram feitos entre 1927 e 1962. Ele demorou a ser visto no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Ocidente pois os próprios conterrâneos o achavam "japonês demais" (Nagib, 1990, p. 8). Em sua obra, há uma repetição de atores, personagens, situações, temas, técnica (inclusive ângulos invariáveis da câmera), portanto "não surpreende que todos os filmes se pareçam" (Richie, 1990, p. 19). Apesar da caligrafia do olhar que procuramos desvendar, não há uma homogeneidade a esse ponto nos filmes de Aïnouz. As cenas que se repetem em diferença possuem sentidos diversos. É como se um mesmo aspecto pudesse ser aprofundado de outro ponto de vista, uma mesma ação cotidiana pudesse significar uma constelação. Nesse sentido podemos ler a análise de Richie sobre Ozu:

> Embora poucas as histórias, as películas não parecem repetitivas; embora a anedota seja resumida, isso nunca acontece com o filme; embora os papéis sejam similares, os personagens não o são. A natureza humana em seus vários aspectos: eis, essencialmente, sobre o que versa o cinema de Ozu. Deve-se acrescentar, no entanto, que, na qualidade de asiático tradicional e conservador, ele não acredita numa essência, como pode nos sugerir a expressão "natureza humana". Cada personagem é único e individual, embora todos sejam baseados em tipos conhecidos: nunca encontramos "tipos representativos". (...) Por restringir nossa visão e confinar nosso interesse, Ozu nos permite compreender o maior e único paradoxo estético: menos significa sempre mais. Em outras palavras, a diversidade invariavelmente indica quantidade; a restrição resulta em amplificação; variações intermináveis são encontradas numa única entidade. (Richie, 1990, p. 27)

Em todos os filmes analisados há cenas de dança também em suas variações intermináveis. De acordo com Stéphan Hessel e Edgar Morin, esta é uma atividade poética, que quebra a prosa do cotidiano e acrescenta poesia à vida:

> Nossas vidas estão polarizadas entre a prosa do cotidiano, a vida que experimentamos através de obrigações ou deveres, e o aspecto poético, que acrescenta plenitude, fervor e exaltação às nossas vidas. Essa é a experiência que encontramos no amor, na amizade, em atividades coletivas, celebrações, danças e diversões. A prosa do cotidiano é necessária para a nossa sobrevivência. Mas a poesia é necessária para que vivamos de verdade. (Hessel; Morin, 2012, p. 27, tradução minha)

Nos filmes de Aïnouz, a dança encontra-se muitas vezes relacionada a momentos decisivos, que talvez tragam exaltação e fervor a vidas que encontravam-se em um ponto crítico e precisavam dar o próximo passo, "se jogar". A dança de Donato é uma conexão com a cidade, parece que a ida à boate confirma a decisão de ficar em Berlim. Em outros momentos, mostra alegria e a conexão com Konrad tanto na boate quanto em casa. Hermila dança ao som de "Eu não vou mais chorar / Eu não vou mais chorar / Sofro até te esquecer / Mas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

não vou mais chorar / Eu não vou mais chorar / Você só me fez sofrer", e é como se ali decidisse não esperar mais por Mateus, tomando as rédeas da própria vida. É também em uma festa que oferece a primeira rifa ao rapaz que dançava com ela. Violeta, de *O abismo prateado*, assim que recebe a mensagem de voz do marido dizendo que a deixou, passa um dia "em trânsito", tentando entender o que aconteceu conversando com amigos em comum, se deslocando para o aeroporto diversas vezes. Ela não consegue parar em casa, deixa sozinhos o filho adolescente e uma amiga sem dar muitas explicações.

O desconforto é trabalhado com a hostilidade da metrópole em que circula e também deixa marcas no seu corpo: quase é atropelada quando está andando de bicicleta, em outro momento cai e acaba ralando o joelho. De noite vai para um motel, não-lugar[97] de lazer onde não parece ficar confortável: anda pelo quarto, tenta abrir as janelas inutilmente (a garantia de privacidade parece um encarceramento). Sem conseguir pegar no sono, dirige-se para uma boate onde dança sozinha e termina correndo pelas ruas, até entrar em um túnel, aparentemente sem perceber que está em perigo de atropelamento, no asfalto, e não na área para pedestres. Cada cena de dança serve a um propósito distinto, a movimentação dos corpos transmite decisão, alegria, incerteza, solidão.

Além de danças performáticas, Madame Satã dança com os amigos, normalmente em situações de descontração e alegria. Na pesquisa prévia ao filme, o cineasta ficou fascinado com o fato de cada pessoa que conheceu João Francisco/Madame Satã ter uma história extraordinária sobre ele, contada como se fosse um super-herói que derrotava a polícia, e por isso pretendia mostrar como ele seria "sem a capa", no cotidiano: para ser visto como sujeito, e não como objeto.[98]

> Em *Madame Satã*, pra mim, o personagem estava vivo não por questões místicas, mas porque lutou a vida inteira, fisicamente, dançava etc. Falaram da questão do corpo. Não tinha pensado nisso. Depois me dei conta de que adoro filmar corpos. Acredito muito no momento do aqui, agora. A presença do corpo e a fisicalidade me interessam. (...) O mundo me dá prazer pela presença física nele. A presença do corpo na tela é muito potente. (...) Gosto de filmar presença humana, gente

[97] O conceito de não-lugar será aprofundado no capítulo *4.1. A circulação por lugares e não-lugares*.

[98] Entrevista de Karim Aïnouz a Tânia Cypriano. Disponível em: http://bombmagazine.org/article/3046/karim-a-nouz. Acesso em: 19/08/2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> respirando, cantando, dançando, fazendo ações vitais, como sexo, dança, comida, viagem, que são ações muito presenciais. Em *O céu de Suely*, já trabalho bem isso, a presença corporal dentro de um espaço, um contexto. Não há coisa melhor do que comer, fazer amor, dançar, então, acho importante documentarmos isso e o cinema é muito potente para tal.[99]

Portanto, apesar de o personagem ser histórico, mítico, o enfoque de Aïnouz está em atividades corriqueiras, no núcleo familiar, nas relações interpessoais. Segundo Kleber Mendonça Filho, essa é uma característica de uma geração de cineastas:

> Acho que os filmes se tornaram mais pessoais e menores, menores no sentido de escala. Nessa geração você não tem mais grandes produções sobre grandes temas. Antigamente tinha a presença muito grande de filmes sobre o sertão, a seca, a fome, o filme sobre a favela, o filme sobre a ditadura militar onde sempre tinha uma cena onde guerrilheiros vão roubar um banco. Tudo parecia muito distante, muito grande, eram grandes pinceladas em grandes temas. Os filmes agora estão menores, e talvez por isso mesmo maiores. Isso veio com esta nova geração e com o fato de que, realizar, no cinema, se tornou muito mais acessível com as novas tecnologias digitais.[100]

Os "filmes menores" são um reflexo também do estado das coisas, já que o épico, os grandes temas (como a construção de uma identidade nacional) são próprios da mentalidade moderna de projeto para o futuro. Mesmo assim, em *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), o cotidiano serve para trazer à tona o autoritarismo, as relações de classe, as oligarquias, o poder das famílias que dominam a construção civil. Nos "filmes menores" reconhecidos por Kleber Mendonça, não é "o cotidiano pelo cotidiano", mas como local privilegiado de denúncia para questões sociais, culturais, de poder, e por isso, por trazerem questões mais próximas ao espectador, e não grandes escaramuças totalizantes, ele considera que acabam sendo "filmes maiores". Porém, desde o início do cinema, o cotidiano é a temática primordial (Charney; Schwartz, 2004, p. 24-27), já que o anônimo é o seu personagem típico e, portanto, a vida diária acaba sendo o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[99] Entrevista de Karim Aïnouz a Gabriel Carneiro. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-pertubacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/. Acesso em: 27/09/2014.

[100] Entrevista de Kleber Mendonça Filho a Márcia Bechara. Disponível em: http://br.rfi.fr/brasil/20170303-midia-brasileira-esteriliza-ideia-de-opiniao-kleber-mendonca-filho-rfi-brasil. Acesso em: 20/04/2018.

contexto. Rancière explica que as artes mecânicas (o cinema e a fotografia) podem ser consideradas arte graças à revolução estética.[101]

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como arte. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser formas de arte. Pode-se inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético da arte.[102] (Rancière, 2005, p. 46)

> O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda e qualquer hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimental por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica.
>
> (...) Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. (Rancière, 2005, p. 33-34)

Apenas no regime estético o anônimo é capaz de se tornar arte, já que não há mais a hierarquia de temas. Rancière lembra que a revolução estética acontece

[101] O autor questiona a tese de Benjamin, que deduz as propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas. Para Rancière, "para que um modo de fazer técnico – um uso das palavras ou da câmera – seja qualificado como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja. A fotografia não se constituiu como arte em razão de sua natureza técnica. O discurso sobre a originalidade da fotografia como arte 'indicial' é um discurso bastante recente, que pertence menos à história da fotografia que à história da reviravolta pós-moderna." (2005, p. 47-48)

[102] Sobre as artes em geral, na tradição ocidental, Rancière define três grandes regimes de identificação: regime ético das imagens, regime poético ou representativo das artes e regime estético. No regime ético, a arte não é identificada enquanto tal (não é um campo autônomo, mas está relacionado profundamente com a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades), por estar circunscrita à questão das imagens: os ícones, seu teor de verdade, seus usos e efeitos, o valor ritual. O regime poético (ou representativo) possui formas de normatividade capazes de definir se, nos limites de cada arte, as obras são boas ou ruins, adequadas ou inadequadas. As artes são identificadas "no interior de uma classificação de maneiras de fazer". O que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar é a noção de representação ou *mímesis*, porém este não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. As hierarquias do campo da arte (como a dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas) entram em analogia com a visão hierárquica da comunidade. Por fim o regime estético, no qual a identificação da arte "não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte". Nesse regime "as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível". (Rancière, 2005, p. 28-32)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

primeiro na literatura, e ela leva à ruína o sistema de representação (sistema em que a dignidade dos temas comanda os gêneros da representação).[103] O autor reafirma que "a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica" (2005, p. 47-48) e se concretiza em "passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária (...)" (Rancière, 2005, p. 49).

Assim, os filmes de Aïnouz trazem algo que é intrínseco ao cinema. Porém não serve sempre aos mesmos propósitos: o cotidiano é matéria para dramas existenciais, romances água com açúcar, comédias hollywoodianas, aparece até em filmes de heróis, mostrando sua humanidade enquanto não ativam seus super-poderes. Mas é algo mais central no cinema independente, costuma preencher "tempos mortos", parece ser o foco de filmes com uma pegada mais política na contemporaneidade.[104] Kleber Mendonça Filho, por exemplo, considera que seus filmes são como "um pedido de palavra":

> Eu preciso falar alguma coisa, dar a minha participação. Esse "pedido de palavra" é a certeza de que eu quero fazer um filme. Às vezes você tem uma ideia de roteiro, mas amanhã de manhã ela já não parece tão boa assim. Ou, às vezes, daqui a duas semanas ou seis meses, ainda é uma boa ideia – e boa não só pela sua relação com a ideia, mas pelo que existe ao redor, na sociedade, nas pessoas, nos acontecimentos políticos, nas opiniões de pessoas próximas, coisas que te dão a certeza de que o projeto deva ser feito. (Mendonça, 2013, p. 89-90)

E em oposição aos filmes mais comerciais, que precisam de ação, defende que o importante não é tanto a ação, mas a tensão, gerada por "conflitos de pequena escala":

> Mas não é exatamente assim. Filmes ou narrativas precisam ter tensão, mas ela pode estar em detalhes mínimos. É o que eu chamo de *conflito de pequena escala* – algo que eu tenho ouvido muito em relação a *O som ao redor* (2012).

[103] Analogamente, Bourdieu mostra o percurso pelo qual as artes teriam chegado à autonomia (inclusive buscando fugir à "lei do mercado" da sociedade industrial), mostrando que a constituição do campo artístico determina a sistematização dos princípios propriamente artísticos de produção e avaliação da obra de arte. E um momento-chave é exatamente a revolução estética personificada por Flaubert, que se propõe a "escrever bem o medíocre", com um cuidado extremo com a forma, fazendo com que não haja mais hierarquia de temas nem gêneros literários inferiores. (Bourdieu, 1996, p. 63-132; 2010, p. 85-152)

[104] Essa questão em relação ao cinema internacional foi abordada na dissertação, especialmente na parte 4, "A esperança no cinema contemporâneo" (Brandão, 2014, p. 112-163).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> Nesse filme não há exatamente uma ação, mas há sempre pequenos conflitos e tensões. Esses conflitos são fruto direto da nossa vida, da nossa ligação com outras pessoas, relações de trabalho, relação com a cidade, com as ruas. O grande cinema comercial investe em grandes momentos de tensão como, por exemplo, a explosão de um prédio. Mas o curioso é que a explosão de um prédio me deixa, como observador, menos tenso do que uma cena em que um casal está num restaurante, e aos poucos se percebe que um dos dois está terminando a relação. (...) As coisas vão se revelando aos poucos, e construindo essa tensão de pequeno porte, fazendo que ela tenha, ao final, um peso igual ou maior do que a explosão de um prédio. (Mendonça, 2013, p. 90)

Em *O som ao redor*, a tensão está em situações cotidianas: na entrega de uma TV, no cachorro que late e não deixa uma família dormir, nos seguranças entrando na casa pela porta de serviço sem terem acesso à sala. Mas o cotidiano também serve para distensionar, como em uma reunião de condomínio em que está sendo decidida a demissão de um porteiro e um menino leva o computador com filmagens dos melhores momentos do funcionário dormindo. Os preconceitos de classe e a falta de empatia com um porteiro que no passado trabalhava bem e que propõem que seja demitido por justa causa são apresentados de uma forma irônica. A crítica se dá pelo absurdo da situação e dos argumentos.

O cotidiano também é bastante utilizado em narrativas com uma trama menos costurada, que oferecem diversas possibilidades de fechamento e compreensão por parte do público. A ideia de que os espectadores devem tirar suas próprias conclusões faz com que não sejam dadas explicações psicológicas. Por que, de fato, Hermila decidiu sair de Iguatu? Fica claro que ela não se readaptou à cidade por diversos indícios. Mas são apenas pistas, cabe ao espectador imaginar o que a fez deixar para trás a avó e o filho pequeno.

Da mesma forma, a saída de Donato permanece uma incógnita, não há conflitos internos sobre sua sexualidade, um dia ele simplesmente vai (atrás do amor? querendo viver uma aventura? com medo de se assumir para a família e os amigos?). Ao mesmo tempo que ele tem direito de fazer o que quiser (por que não poderia mudar de país?), há o conflito com tudo o que deixou para trás, especialmente a relação com o irmão, mas também o trabalho. No treinamento dos bombeiros na praia, há o contato físico, mas também há a ordem dos movimentos sincronizados. Donato responde à hierarquia, tem o cabelo curto, sua primeira conversa com Konrad é formal, como representante do corpo de bombeiros dando uma notícia. Em Berlim está de barba e com cabelos mais compridos. Será que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

estava insatisfeito com o trabalho e só continuava por precisar sustentar a mãe e o irmão?

O cotidiano é usado para dar as pistas: Donato e Konrad comendo ovos mexidos, mostrando que o salva-vidas tem chances de ficar em Berlim; João Francisco lavando o rosto após uma apresentação travestido de Jamaci (claramente está pensando nas ofensas de um dos frequentadores do bar, que criticou sua maquiagem dizendo ter "mais merda na cara que as prostitutas"; na sequência João mata o homem com três tiros pelas costas, do mesmo jeito que Renatinho morreu); Hermila e sua amiga usando a geladeira para se refrescar:

> E outra cena que eu adoro é aquela cena da geladeira, que elas estão comendo gelo na geladeira. Que é uma cena que eu acho que é tão bonita, porque num plano você fala de tanta coisa, você fala do tédio, você fala do frio, você fala da cumplicidade entre essas duas meninas. Foi muito gostoso fazer aquilo.[105]

A voz de um narrador onipresente ou diálogos esclarecedores não estão presentes: na contemplação das cenas, o espectador lê como está o ânimo dos personagens, entende como se relacionam, como ocupam os espaços, como estão se sentindo. Essa forma de lidar com o cotidiano não é exclusiva deste cineasta (que chegou a colocar a cena do estrangeiro limpando o umbigo com um cotonete em *Hic habitat felicitas*), mas é bastante importante para ele, a ponto de influenciar na escolha dos atores: "Porque não serve muito se a pessoa faz um teste incrível e depois eu não me interessar pelo jeito como a pessoa bebe água, por exemplo."[106]

Essa prioridade dada ao corpo, aos movimentos, às sensações, em substituição ao que poderia ser dito através de diálogos faz parte do estilo de Aïnouz, mas é algo que foi desenvolvendo com o tempo. Em *Rifa-me*, quando Ana Paula descobre que quem ganhou o sorteio foi Welinton, ela tem a mesma atitude de Hermila: quer logo começar (provavelmente para acabar logo). A diferença grande está em que a primeira parece mais à vontade e domina a situação, até porque conhece o homem com quem passará a noite:

[105] Entrevista de Karim Aïnouz a Renato Silveira. Disponível em: http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=704&cdcategoria=7. Acesso em: 19/06/2015.

[106] Entrevista de Karim Aïnouz a Marcelo Hessel. Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-2/. Acesso em: 18/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

– Pronto pra realizar teu sonho de menino?

Mas ele faz sinal com a mão para que ela pare.

– Por que tu fez isso, hein, Ana Paula?
– Porque eu quis.
– Isso é querer?
– Isso, sim, é querer!

Ana Paula verbaliza com veemência que, nas entrelinhas, poder dispor do próprio corpo, isso sim é querer, decidir ir embora de Quixeramobim, isso sim é querer, não depender de "macho", isso sim é querer, ter uma vida-lazer (diriam Tabu e Paty), isso sim é querer. Hermila não verbaliza, mas o seu querer é indicado pelos diferentes enquadramentos, pela sua relação com a cidade e com o calor, pela linguagem corporal no trabalho de lavar carros e limpar quartos no posto de gasolina, pelas caminhadas com Mateuzinho no colo para vender as rifas de uísque, e pela própria forma decidida e incisiva com que aborda os homens para vender uma noite no paraíso: "Compra!" Ela não pede, ordena, não baixa a cabeça, quer perseguir a sua felicidade com unhas e dentes, mesmo que a felicidade seja "apenas" uma passagem de ônibus para o lugar mais distante possível. Essa teimosia em ser feliz mesmo morando em uma cidadezinha do interior, sem perspectivas, abandonada, com um filho pequeno, através do corpo, é compartilhada com Madame Satã. O corpo de João Francisco mostra uma força interior quando luta capoeira, quando trata os amigos de forma mais ríspida, quando está se relacionando com outros homens. E essa força é exponencializada naqueles momentos em que o corpo é maior que a tela, mas também pelo fato de, como Hermila, o corpo ser a única coisa que ele tem tanto para se defender quanto para brilhar nos palcos e no carnaval.

Esse modo de lidar com o corpo também tem um viés político declarado por parte de Aïnouz, que sempre faz cinema com idealismo, com uma visão crítica.[107] É possível reconhecer nele uma intranquilidade com o estado das coisas (de interdições e silenciamentos) e um desejo de trazer aos espectadores questões que considera importantes:

[107] Entrevista de Karim Aïnouz a Nina Lemos. Disponível em: http://revistatrip.uol.com.br/trip/karim-ainouz. Acesso em: 19/08/2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> (...) eu acho que existe um esgotamento de utopias de várias ordens, a partir de 1989, com o fim da União Soviética, com o fim de uma fantasia social que fosse de outra ordem. E *O céu de Suely* também vem muito a reboque de uma coisa que me aflige demais, que é uma utopia que seja através do corpo e que seja um lugar que eu não sei qual é. Porque eu acho que existe um projeto de utopia hoje, no Brasil e no mundo, que é muito assustador, que é uma utopia religiosa: a possibilidade de um exílio para um lugar sobrenatural.[108] Isso anula qualquer possibilidade de uma utopia física, material, imanente, não-transcendente. Isso para mim é muito importante em todos os meus filmes. Que, na realidade, é uma tentativa de utopia material, por mais que não seja explicada, mas através de seu corpo. Há um desejo meu, que é um pouco programático até, mas é um programático com certa liberdade, de que o espectador, no final dos filmes, tenha uma possibilidade de utopia que ele possa exercitar. Um desejo de imaginar um comportamento, uma experiência, que o espectador possa vivenciar e que não seja transcendente.[109]

Daí também advém a importância do cotidiano nos filmes: porque as mudanças nos personagens não ocorrem em situações excepcionais. Os problemas são de pessoas comuns (mesmo no caso do mítico Madame Satã, exatamente pelo enfoque dado no filme de mostrar sua vida antes da fama: termina exatamente no primeiro desfile em que ganha a competição) e as saídas são também no cotidiano. Como pondera Denilson Lopes, enfrentamos "não tanto o mundo das grandes ideias e transformações, mas o dia a dia, o cotidiano, que bem pode ser o espaço da opressão, da repetição, do mesmo, mas também o espaço da reinvenção, da conquista feita pouco a pouco" (2012, p. 124). Nesse cotidiano é exercitada a utopia através do corpo, não-transcendente. Para Deleuze, uma das contribuições da filosofia de Spinoza[110] é o paralelismo entre corpo[111] e alma. Este paralelismo,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[108] Em consonância com esta percepção, Marc Augé escreve: "Os fundamentalismos nunca foram tão virulentos. Por exemplo, movimentos como certos movimentos evangélicos, cuja expansão e cuja influência no mundo não devemos subestimar, partem de palavras de ordem simples que repercutem em todos aqueles que – em primeiro lugar nos EUA e na América Latina, depois na África e na Europa (...) – reclamam certezas porque vivem solitariamente, sem marcos simbólicos, situações de miséria material e moral. O fundamentalismo islâmico enraíza-se no mesmo solo fértil." (2012, p. 87)

Anos depois, o cenário mundial não parece ter mudado muito nesse sentido. E, no âmbito nacional, as eleições de 2018 vieram a confirmar essa tendência denunciada por Augé e que assustava Aïnouz.

[109] Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2015.

[110] A grafia é a mesma encontrada na edição de *Ética* consultada para a tese. Nos livros de Deleuze e de outros autores lidos, a preferência é por Espinosa, mas decidi manter dessa forma em função do nome do autor, Spinoza, nas referências bibliográficas.

[111] Além da questão religiosa e cartesiana entre corpo e alma, Foucault, que pesquisou esses conceitos ao longo da história lembra que "Por paradoxal que seja, diante de Troia, abaixo dos muros defendidos por Heitor e seus companheiros, não havia corpos, mas braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças: não havia corpo. A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver. É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar". (2013, p. 15)

no entanto, é um dos motivos pelos quais foi um dos filósofos "mais injuriados e odiados", já que o cristianismo defende uma superioridade da alma. Spinoza também substitui a moral cristã, o julgamento de Deus (o Bem e o Mal) pela ética (o bom e o mau). (Deleuze, 2002, p. 23-24)

Sem entrar na questão da existência ou não de uma alma imortal[112] em cada ser humano,[113] o que interessa do enfoque spinoziano é o embate que acaba tendo com a mentalidade cristã da moral, do pecado e, dependendo da profissão de fé, da desvalorização do corpo. À utopia transcendente, que por vezes passa pela repressão, pelo moralismo, pelo sexo como tabu, por cruzadas contemporâneas contra a liberdade de gênero, Aïnouz responde com a utopia do corpo. Mais do que isso, além da autonomia do uso do próprio corpo, é através do corpo que se dá a utopia exercitável.

Em uma conferência de 1966 sobre o corpo utópico, Foucault define o seu corpo como "*topia* implacável":

> Ele está irremediavelmente *aqui*, nunca em outro lugar. Meu corpo é o oposto de uma utopia, nunca está sob outro céu, é o lugar absoluto, o pequeno fragmento de espaço no qual eu, literalmente falando, me apoio. (2013, p. 7)

Isso porque apesar de para o senso comum o conceito de utopia ser bastante amplo: qualquer ideal de realização difícil ou impossível (Lima, 2008, p. 15), o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[112] Em *Vigiar e punir*, Foucault afirma a realidade histórica da alma, tanto a representada pela teologia cristã, quanto a "alma" moderna (substituída por conceitos como "psique, subjetividade, personalidade, consciência, etc.") da sociedade disciplinar: "Não se deveria dizer que a alma é uma ilusão ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos – de uma maneira mais geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos. (...) Realidade histórica dessa alma, que, diferentemente da alma representada pela teologia cristã, não nasce faltosa e merecedora de castigo, mas nasce antes de procedimentos de punição, de vigilância, de castigo e de coação." (1984, p. 31)

[113] No escopo desta tese também não parece ser interessante enveredar muito além disso pela seara do corpo percorrida por Deleuze. O capítulo é sobre o corpo humano, mas, para Deleuze, o corpo humano é apenas um exemplo possível, já que há o corpo animal, o corpo social, e até uma ideia pode ser um corpo, que "é definido como um todo composto de partes, e onde essas partes possuem alguma relação específica entre si e tem a capacidade de ser afetado por outros corpos" (Parr, 2005, p. 30-31). Na mesma linha, o complexo conceito de Corpo sem Órgãos, desenvolvido por Deleuze a partir de Antoin Artaud, que, quando aprofundado juntamente com Guattari, se insere em uma crítica tanto à psicanálise quanto ao capitalismo em *O Anti-Édipo*, e no terceiro volume de *Mil Platôs* seria um desvio muito grande (ver Deleuze e Guattari 2011, 2012; Zeppini, 2010 e Parr, 2005).

conceito é relativo a um lugar-outro.[114] Assim Foucault começa com a provocação de que o corpo seria uma *topia*, o lugar em que sempre se está. Mas no desenvolvimento da conferência radiofônica (que talvez por isso tenha um tom e estilo bem diferentes do encontrado em seus escritos), o filósofo esclarece que "o corpo humano é o ator principal de qualquer utopia" (2013, p. 12), por mais que as utopias, "em seguida, talvez, retornem contra ele"[115] (2013, p. 11). E acaba por afirmar o corpo como o lugar da utopia:

> Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia.
>
> Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (2013, p. 14)

Aïnouz procura apresentar aos espectadores uma utopia não-transcendente exercitável, que em certos aspectos é a utopia do senso comum e não do lugar-

[114] No livro *Genealogia dialética da utopia*, Carlos Lima começa explicando que, na origem da palavra cunhada por Thomas Morus, houve um equívoco: a ideia de lugar nenhum ou não-lugar na verdade seria atopia. Já utopia etimologicamente é negação de lugar ou lugar-outro. Porém o "enunciado congelado persiste até o dia de hoje nos dicionários de filosofia, que sempre erraram, confiando no equivocado senso comum da tradição". O autor faz um corte que "descongela o enunciado", utilizando a lógica de pensadores como Aristóteles, Adorno e Hegel para justificar o uso do conceito como lugar-outro (*outopos*). Para Hegel, por exemplo, "a utopia é o lugar do ser da liberdade", e Lima completa afirmando que é o lugar da negação: "desvio, cruzamento, descaminho, encruzilhada, excêntrico", e "o que funda a utopia é o logos selvagem, a razão bárbara, o logos esquerdo, o logos descontínuo". Para Ernst Bloch, "o filósofo da utopia": a filosofia "é a insatisfação permanente, subversão permanente na busca do lugar-bom, do lugar-feliz, do eu-*topos* que condiciona a dimensão utópica". (Lima, 2008, p. 15-16)

[115] "Porém, a mais obstinada talvez, a mais possante dessas utopias pelas quais apagamos a triste topologia do corpo, nos é fornecida, desde os confins da história ocidental, pelo grande mito da alma. A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa. Nele se aloja, certamente, mas sabe bem dele escapar: escapa para ver as coisas através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro. Minha alma é bela, é pura, é branca; e, se meu corpo lamacento – de todo modo não muito limpo – vier a sujá-la, haverá sempre uma virtude, haverá uma potência, haverá mil gestos sagrados que a restabelecerão na sua pureza primeira. Minha alma durará muito tempo e mais que muito tempo, quando meu corpo vier a apodrecer. Viva minha alma! É meu corpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvel, tépido, viçoso; é meu corpo liso, castrado, arredondado como uma bolha de sabão.

Eis então que em virtude de todas essas utopias meu corpo desapareceu! Desapareceu como a chama de uma vela que se assopra. A alma, os túmulos, os gênios e as fadas o massacraram, fizeram-no desaparecer num átimo, sopraram sobre seu peso e sua fealdade, e o restituíram a mim deslumbrante e perpétuo." (Foucault, 2013, p. 9)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

outro, como o domínio do próprio corpo, a liberdade, "uma vida-lazer". Porém seus personagens também têm o selo do não-pertencimento[116]. Seus corpos são o marco zero a partir do qual fazem deslocamentos, na procura por um outro lugar. Esse lugar que ele não sabe qual é: cabe a cada espectador imaginar.

Além dos temas, dos enquadramentos, dos personagens, a forma como lida com o roteiro, a edição, a preparação dos autores e o espaço que deixa para o imponderável também ajudam a desvendar a caligrafia do olhar de Aïnouz pelo ângulo do cinema necessário.

3.2.
Espaço para o imponderável

As coisas muito claras me noturnam.
– Manoel de Barros

Uma das cenas mais fortes de *O céu de Suely* é uma conversa com a avó. Quando decide fazer a rifa, Hermila conta para a tia. Mas a avó acaba descobrindo porque a rifa vira o assunto da cidade e ela passa a ser olhada de uma forma diferente pelos vizinhos. Depois de perguntar algumas vezes se a neta tinha algo para contar e, com seu silêncio, dizer que já sabe de tudo, a avó exige que ela peça desculpas. Como Hermila continua em silêncio, a avó dá vários tapas na cara dela: "Pede desculpa, vai!". Até que a protagonista, com o olhar firme, diz: "Não vou." Tia Maria tenta apartar as duas e leva um empurrão da mãe, que continua pressionando Hermila, que por fim fala entre os dentes "desculpa" e sai pela porta. A câmera segue a personagem pela rua.

Essa cena teve muito ensaio e várias tomadas, como conta a atriz Hermila Guedes:

> Naquela cena da expulsão da avó eu fiz oito *takes*, acho, ou quase isso. E ele estava filmando de várias maneiras, sempre colocando a câmera não sei onde. Ele pensa muito. Não tenho o que falar de Karim... Ele é certeiro. E ele não gosta de ensaio técnico, mas de ensaio verdadeiro. Se tem que chorar agora então vamos chorar de verdade – o que você quiser fazer, tem que ser real.[117]

[116] O não-pertencimento e os deslocamentos serão aprofundados no capítulo *4. Deslocamentos, não-pertencimento, afetos e abandono*.

[117] Entrevista de Hermila Guedes a Marcelo Hessel. Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-hermila-guedes-atriz-de-o-ceu-de-suely/. Acesso em: 18/06/2015

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Em entrevistas Aïnouz diz não ter um método:[118] cada filme tem um tipo de preparação de elenco, um estilo de corte e som, mas há pontos importantes como a necessidade de ensaios. Nesse sentido se distancia da TV, das novelas brasileiras, em que os atores decoram as falas, gravam e vão embora, tentando se aproximar mais do teatro.[119] Mas se na hora da filmagem percebe que certo diálogo ou posicionamento de câmera ou marcação dos atores não está funcionando,[120] tem a liberdade para mudar, costuma deixar espaço para o improviso inclusive nos diálogos, privilegiando a emoção, o clima que pretende transmitir.[121] No caso de *O céu de Suely*, uma exigência para o elenco era a total disponibilidade para o filme durante meses, na cidade de Iguatu. As mulheres do núcleo principal foram para a cidade antes da equipe e ficaram morando juntas para criar intimidade. E mergulharam tanto na vida local que os habitantes chegaram a perguntar a elas quando as atrizes chegariam.

O trabalho de preparação foi feito por Fátima Toledo.[122] Como Aïnouz tinha pouca experiência com direção de atores, gostava do resultado de seu trabalho e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[118] Como este capítulo se debruça sobre o método de filmagem e em especial o roteiro como um mapa de voo, que está aberto ao imponderável das filmagens e da montagem, será baseado principalmente nas entrevistas concedidas por Karim Aïnouz. Se, por um lado é algo estrutural, que não necessariamente é percebido pelo público, por outro é essencial para o resultado final dos filmes e para aprofundar a análise do fazer cinematográfico do cineasta e de sua caligrafia do olhar.

[119] Entrevista de Karim Aïnouz a Inimá Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nkx7wiR1ZQI&t=150s. Acesso em: 15/10/2017.

[120] No primeiro dia de filmagem de *Madame Satã* foi filmada a cena em que João Francisco está foragido e Renatinho vai encontrá-lo. Os diálogos do roteiro foram utilizados, mas havia também uma movimentação sugerida. Porém, segundo Aïnouz, os atores "ficavam ensaiando, pensando, buscando. Pareciam umas pipocas pulando dentro do espaço." Com isso ele desistiu do *story board* e tentou respeitar "a energia dos atores para aquilo que estava acontecendo ali". Em um primeiro momento achou que não seria possível montar a cena por uma questão de quebra de eixo, mas a montadora fez uma proposta de montagem e disse que na verdade naquela cena Karim tinha encontrado o tom do filme. (Aïnouz, 2013, p. 45)

[121] "Acho que essa palavra 'improviso' é delicada. Eu me inspirei muito no trabalho que o John Cassavetes fazia (...) que é (...) você estar enquanto câmera, enquanto direção, enquanto som inclusive, preparado para se adaptar ao que os atores vão trazer para a cena. De novo, eu acho que é uma coisa que você também não pode fazer em qualquer país do mundo (...). Como a gente no Brasil tem mais liberdade, tem um sistema de produção que é mais artesanal mesmo, o improviso nele é possível, porque você desenha a *mise-en-scène* em função do que os atores propõem." (Entrevista de Karim Aïnouz a Renato Silveira. Disponível em: http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=704&cdcategoria=7. Acesso em: 19/06/2015.)

[122] Aïnouz explica que cada filme pede um tipo de preparação. Em *Praia do Futuro*, por exemplo, era importante que os atores conhecessem as cidades. Então ele deixou o Jesuíta Barbosa em Berlim sozinho no hotel. O Clemens Schick, que não falava nada de português, ele soltou em fortaleza, com o sol de 13:00, tirou o celular e disse apenas para onde tinha que ir. "Cada filme pede sensações, e aí são usadas estratégias pra chegar nas sensações". (Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CnJTxb2z3s0&t=9s. Acesso em: 14/10/2017.)

tinha curiosidade sobre o seu método. O processo é mais focado na experiência física do personagem do que em sua psicologia, e essas experiências físicas remetem à experiência emocional que terão na cena, mas em circunstâncias diferentes.[123] No caso de *O céu de Suely*, nessa fase os atores nem tiveram acesso ao roteiro. Segundo Hermila Guedes:

> Ela busca memória afetiva, feridas que você acha ter curado há muitos anos. Aquilo que você bloqueou no inconsciente, ela faz voltar tudo.
>
> (...) São sensações fortes, difíceis de viver novamente, mas necessárias para o filme. Usar isso em situações parecidas ou que você acha que cabe. Usar a seu favor.[124]

Durante um mês e meio os atores ficaram apenas com a preparadora. A partir de então, o diretor foi entrando no processo, totalizando cerca de dois meses de imersão antes do início das filmagens. Assim, a cena em que Hermila é confrontada pela avó tem o contexto do vínculo entre as atrizes, da carga emocional do tipo de preparação. Quando as tomadas terminaram, a atriz saiu do ambiente chorando e Karim pediu que o cinegrafista a seguisse. A cena imprevista acabou entrando na montagem para que não houvesse um corte brusco entre a tensão da conversa com a avó e o bate-papo com a amiga Georgina. Em um workshop, Aïnouz explica as circunstâncias em que acabou, "perversamente (...) quebrando um contrato muito sério", já que tinha confirmado que as filmagens do dia tinham acabado:

> Claro que ficou bonito, porque a gente não tinha planejado e o cara foi atrás dela e ela estava chorando. Ótimo, deu tudo certo. Mas podia ser que não tivesse esse plano, que o negativo tivesse acabado, e ele ia atrás dela e ia ficar preto, não ia ter nada. (...) Podia não ter acontecido aquilo e o filme talvez acabasse tendo a cena do bate-papo dela com a amiga logo depois disso aqui. Mas deu certo, porque eu tive a clareza de filmar a menina, ela acabou me perdoando no final e tudo deu certo. Teve que ter a perversidade me fazendo filmar a atriz, eu tive de estar ali super alerta para documentar tudo isso, digamos assim. (2013, p. 59)

Na continuação do raciocínio, pensa como teria sido bonito se, em vez de contar com a sorte, tivesse entendido a carga emocional da situação, que, depois

---

O filme também teve preparação de Fátima Toledo.

[123] Entrevista de Karim Aïnouz a Renato Silveira. Disponível em: http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=704&cdcategoria=7. Acesso em: 19/06/2015.

[124] Entrevista de Hermila Guedes a Marcelo Hessel. Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-hermila-guedes-atriz-de-o-ceu-de-suely/. Acesso em: 18/06/2015

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

de apanhar, um personagem precisa de um tempo sozinho, e tivesse colocado no roteiro uma cena desse tipo. A filmagem do choro da atriz também traz um caráter documental à cena, por mais que seja impossível ao espectador deduzir por conta própria as circunstâncias em que ocorreu.

Em uma entrevista, Aïnouz cita outros momentos similares, como quando Hermila vende a rifa em um posto de gasolina e os compradores, moradores da cidade, não sabiam de que se tratava.

> Se você for ver a textura da imagem, é o que tinha de mais fechado, preto, porque não tinha luz. Filmamos e nem deu tempo do diretor de fotografia entrar para iluminar aquilo. (...)
>
> Na cena em que ela está dançando no forró, encontrei uma locação que tinha o forró e, embaixo, uma escadinha onde acontecia a pegação. Divulguei na cidade inteira que ia ter filmagem, então o forró bombou. E ficava aberto das 22h à 1h. Aí filmamos o forró em cima – ali não tem nenhuma figuração, acabamos a filmagem tinha sangue no chão, de briga com faca, sabe? – e à 1h fechamos o set, a festa, jantamos entre 1h e 2h, e das 2h às 5h filmamos a cena em que ela dança com o cara e oferece a rifa. No caso do posto, trocamos as lâmpadas de cima, colocamos umas luzes nos postes, e fomos medindo o negativo. Negativo de cinema hoje em dia é foda: você pode fotografar à luz de velas. Então fomos no limite da técnica e fomos tentando trazer tudo para a diegese cinematográfica, tudo pra dentro. Fomos descobrindo ali um jeito de fazer.[125]

Por um lado, essa fala indica a marca de Aïnouz do aprender fazendo, que não é exclusividade sua mas uma marca geracional também em cineastas que permaneceram no Brasil e foram autodidatas nos anos 1990. A experimentação, segundo ele, nem sempre funcionou. Por outro lado, o trabalho no limite da técnica, em detrimento da qualidade da imagem, da iluminação e da captação do som, com toda a imprevisibilidade, estava de acordo com a tônica do filme pretendida:

> O filme tem o desejo, o tempo inteiro, de brincar e se apropriar do real. Mas tem também um desejo, maior do que esse, que é dizer que não tem real, é tudo uma construção. O filme não é neo-realista, ele é hiper-realista nesse sentido. O realismo é uma construção.[126]

[125] Entrevista de Aïnouz a Marcelo Hessel. Disponível em: http: //omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/. Acesso em: 18/06/2015.

[126] Entrevista de Aïnouz a Marcelo Hessel. Disponível em: http: //omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/. Acesso em: 18/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Ou seja, não havia o intuito de fazer um "cinema verdade". Muito pelo contrário: é a apropriação de situações "reais" para construir uma narrativa ficcional. Isso foi feito de maneira mais radical em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, já que as imagens nem haviam sido captadas com o intuito realizar uma ficção. Aïnouz tem inclusive uma postura política por criticar o conceito de cinema verdade ao falar de *O céu de Suely*:

> Aquelas estratégias que eu usei para fazer o filme, em nenhum momento eram para fazer um filme que fosse perto da "verdade", mas sim uma maneira de eu ter um material com o qual eu pudesse criar um discurso na montagem. Que é um discurso completamente construído, completamente artificial. O maior insulto para mim era quando diziam que o filme tinha "uma coisa documental". O que é "uma coisa documental"? Eu sinto que a gente está criando um discurso em que as coisas se colapsam. (...) Porque quando se fala de uma nova vertente do cinema brasileiro, eu não acho que é documental, mas sim reportagem de televisão. É muito diferente do documental. A única diferença do documental para a ficção é que você não faz take dois. Mas há uma escolha, um recorte. Eu estou dizendo tudo isso porque eu tenho uma grande resistência ao cinema que se pretende "flagrar o real", que pretende ser um não-olhar, ser um acidente. Eu até procuro o acidente quando estou encenando, acho que é importante porque ele tem algum frescor, mas você pega esse acidente e constrói um discurso a partir dele. (...) Acho muito perigoso esse discurso. Muito delicado enquanto postura política, porque parece ser uma postura neutra, mas na verdade ela não é.[127]

Dessa maneira o imponderável serve como algo que não tinha sido pensado ou programado, mas que pode acrescentar algo ao filme. Essa postura é essencial na filmografia de Aïnouz, pois mostra ser consciente de estar realizando ficções. Rancière afirma que é próprio da ficção criar dissensos, que a ficção é uma maneira de contar histórias e, "antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo 'empírico' das ações obscuras e dos objetos banais". Mais ainda: "o real precisa ser ficcionado para ser pensado", porém "não se trata de dizer que tudo é ficção" (2005, p. 55-58):

> Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção (...). A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (Rancière, 2005, p. 58-59)

Assim, quando Aïnouz questiona as posições sociais do feminino e do masculino ou quando apresenta os refugiados do aeroporto de Tempelhof, está

[127] Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

oferecendo mais dados para uma inteligibilidade e rearranjando as relações entre o que se vê, diz e faz. Os filmes ajudam a pensar o real, apesar de não haver uma ligação direta entre arte e ações políticas concretas. Pode-se fazer um paralelo entre a ficção do cinema e a literária, apresentada por Rancière como algo que influencia na percepção do sensível:

> Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos de fazer e modos de dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos *quaisquer*, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação "natural" pelo poder das palavras. Essa *literalidade* é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários "propriamente ditos". (Rancière, 2005, p. 59-60)

Portanto, a ficção cinematográfica tem um papel importante, que transcende o simples entretenimento,[128] juntamente com os outros discursos sociais que geram ficções e configuram a partilha do sensível:

> Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que aquela expressada pela condescendente palavra "diversão". (...) O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. (Rancière, 2012a, p. 14)

Para Aïnouz, um dos desafios está no equilíbrio entre entretenimento, o objetivo de cada filme e as experimentações de métodos que vai desenvolvendo. Em *O abismo prateado*, por exemplo:

> Tinham duas questões que eram muito importantes que era a questão do tempo e a questão de tensão. Um filme que tenta o tempo inteiro não ser um filme discursivo sobre o abandono ou sobre um trauma súbito, mas de ser um filme que tenta traduzir sensorialmente o que o personagem está vivendo dentro desse tempo, que é um tempo de pós-choque. Então tinha o tempo inteiro a vontade de entender

[128] Alain Badiou também afirma que o cinema vai além do simples entretenimento, que há algo na relação entre o cinema e o mundo que educa e instrui de uma forma particular: é possível aprender sobre a geografia de países desconhecidos, sobre algumas situações que são ao mesmo tempo muito específicas e completamente universais. E se refere a filmes ficcionais, pois acredita que, sendo complexos e trazendo situações distantes da nossa realidade, normalmente ensinam mais do que documentários. (2013, p. 2)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> como é que se constrói isso pra que não seja chato. (...) E ao mesmo tempo como você dribla um pouco isso através de pequenas tensões que você vai executando ao decorrer da experiência do personagem.[129]

Algo que ele procura com frequência é que os filmes sejam mais visuais e menos narrativos. Em *O abismo prateado* explica que buscava uma experiência física, e não psicológica: como o corpo reage ao espaço, porque o filme tem poucos personagens. Quando virava psicológico "era que estava errado".[130] Longe de insinuar uma ideia de evolução, cada filme que é produzido traz mais recursos e experiência. Assim, em *Praia do Futuro*, Aïnouz fez o exercício de ir mais a fundo em algo que já estava presente especialmente em *O céu de Suely*. Estava interessado em construir visualmente sensações como a temperatura, que vão além de espaço e tempo, que são a matriz do cinema.[131] Em *O céu de Suely*, o calor é percebido quando as personagens bebem água com a porta da geladeira aberta ou quando usam a geladeira claramente como ar condicionado, Hermila recostada no corpo de Georgina, que passa uma pedra de gelo na testa da amiga, que depois pega e coloca na boca. Em *Praia do Futuro* Donato gosta de ficar de olhos fechados, encarando o sol em Fortaleza, enquanto Konrad sente muito calor. Em Berlim Donato inicialmente sofre com o frio, também procura uma nesga de sol quando sai do trabalho, com uma feição que indica estar se sentindo adaptado apesar do casaco e cachecol.

O motivo principal para o foco no visual é um desejo de trabalhar o que é próprio do cinema. Segundo o cineasta, o cinema brasileiro tradicionalmente é marcado por dois aspectos. Por um lado, é o cinema da alegoria, então os personagens representam coisas que vão além deles mesmos, por isso falam mais alto, como se estivessem pregando. Por outro, é contaminado por uma tradição de dramaturgia que começa no rádio e depois vai para a novela. Na televisão, o excesso de diálogos serve para que seja possível assistir até de olhos fechados ou executando alguma tarefa em casa, e ainda há o controle remoto que facilita a

[129] Debate com Karim Aïnouz e Alessandra Negrini realizado no Cinusp Paulo Emílio, 18/04/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 15/10/2017.
[130] Debate com Karim Aïnouz e Alessandra Negrini realizado no Cinusp Paulo Emílio, 18/04/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 15/10/2017.
[131] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CnJTxb2z3s0&t=9s. Acesso em: 14/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

mudança de canal em caso de desinteresse. No cinema é possível evocar muitas sensações sem diálogos, de forma mais econômica. Em sua busca por um registro de interpretação mais cinematográfico, Aïnouz muitas vezes tem como apoio um roteiro clássico, com começo, meio e fim. Mas vai tirando tudo o que é dramático demais. Esse foi um exercício em *O céu de Suely*:

> Eu falo do meu filme às vezes como se fosse um roteiro que tem os fiapos de uma narrativa. Acho que a narrativa tá ali, mas tem um esqueleto dela. Porque eu acho que tem uma coisa inclusive na narrativa clássica do cinema (...) que é um negócio que chama-se previsibilidade. E eu acho que não há nada menos emocionante num ser humano que a previsibilidade do outro. (...) Tem uma coisa que eu tentei trabalhar com uma estrutura que seja clássica, é uma história que começa e que tem um ponto de virada aos 32 minutos, depois ela tem outro ponto de virada sei lá aos 70 minutos, e o filme tem 88 minutos. Então ele tem uma matemática que é inteira clássica mas eu acho que as regras que eu fiquei brincando ali foi um pouco de tornar isso um pouquinho mais fluido e imprevisível.[132]

Essa entrevista é de 2006. Hoje em dia o cinema alegórico parece cada vez menos frequente, mas a previsibilidade e a verborragia continuam em voga, principalmente no circuito mais comercial (no Brasil simbolizado pelas produções da Globo Filmes). Em um circuito mais alternativo, há narrativas fragmentadas ao extremo, em que talvez não haja nem um "esqueleto". O livro *Narrativas sensoriais* traz artigos sobre obras "desconcertantes e inclassificáveis" por transitarem entre as fronteiras em dissolução entre cinema, fotografia e artes plásticas. Na introdução, Osmar Gonçalves pondera se esse tipo de obra (filme ou instalação) investe em "algo a 'incomunicar'" por não "aquiterar conflitos, tramas" nem "construir discursos e relações de significação". E continua: "é como se o cinema recomeçasse de novo, é como se ele reencontrasse sua vocação original de nos dar a ver as coisas, de investir os seres e a vida de olhar". (Gonçalves, 2014, p. 10-14)

A abordagem de Aïnouz não é tão radical, a não ser em *Sertão de acrílico azul piscina*, que ele conseguiria imaginar como uma instalação em uma bienal de artes plásticas.[133] Mas na maioria dos filmes são privilegiados a imagem, os sons, mas sem implodir a narrativa. Porém os filmes de Karim compartilham características das obras analisadas no livro citado em vários aspectos: "A

[132] Entrevista de Karim Aïnouz a Inimá Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nkx7wiR1ZQI&t=150s. Acesso em: 15/10/2017.
[133] Entrevista de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

intimidade, o cotidiano, o corpo e a presença, a paisagem, a viagem e o êxodo são questões que perpassam boa parte desses trabalhos, que se tornaram foco de atenção na última década" (Gonçalves, 2014, p. 16).

A imagem do roteiro com fiapos da narrativa é bastante gráfica e não se limita ao *O céu de Suely*. E se materializa exatamente através da intimidade, do cotidiano, do corpo e da presença em sua forma visual, escapando das "convenções narrativas mais tradicionais (a ênfase na teleologia e nos encadeamentos dramáticos, a atenção praticamente exclusiva à história, aos conflitos e reviravoltas nos destinos humanos)" (Gonçalves, 2014, p. 13). Assim, procura quebrar a lógica aristotélica da economia da narrativa, em que tudo está concatenado para dar razão à intriga, os fatos vão se sucedendo em uma relação de causa e efeito (Ricoeur, 1994, p. 67). Mais que isso, para Aïnouz, os filmes possuem três roteiros. O primeiro é o roteiro escrito, que é fruto de um debate, de um processo colaborativo:

> Tem algo de trabalho coletivo, não só no que diz respeito à equipe, mas acho que tem uma colaboração com outras pessoas também. Eu não conseguiria fazer cinema sem os meus amigos diretores. É um trabalho coletivo mesmo. O diretor manda no filme, mas a criação é um processo coletivo. (Aïnouz, 2013, p. 36)

Esse roteiro pode ser reescrito uma dezena de vezes, é essencial para não filmar às cegas, é o documento a ser dividido com a equipe. Pode ter apoio de decupagem de cenas, *story board*, porém "o texto é um mapa para você fazer a imagem", "o roteiro não é um fim em si, ele é só um mapa de voo" (Aïnouz, 2013, p. 33-34). Ou seja, não há uma trama fechada intrincada com uma estrutura que deve ser seguida à risca. Depois de terminado, podem começar a surgir os acidentes: na pesquisa de locações para *Praia do Futuro*, por exemplo, ficou decidido que o trabalho de Donato em Berlim seria limpar o aquário monumental de um hotel, alterando o que estava no roteiro.[134]

O segundo roteiro é a filmagem, que é o que mantém o roteiro vivo, em transformação. É quando a maioria dos acidentes acontecem, há espaço para improvisação, Aïnouz procura, na medida do possível (ou seja, dos recursos disponíveis), filmar muito mais do que precisaria para ter margem de manobra

[134] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 14/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

depois. O terceiro roteiro é a montagem, a escrita que não é mais através de palavras como o primeiro roteiro, mas de imagens, texturas e sons. *Praia do Futuro*, por exemplo, seria dividido em quatro capítulos, com um equilíbrio maior entre Ayrton e Donato e flashbacks, que estavam incomodando o cineasta. Intuitivamente acabou deixando de lado as idas e vindas no tempo, porque já que a praia era do futuro, faria mais sentido ir sempre para a frente.

Um desafio foi o das elipses temporais de duração diferente: a primeira seria de 3 a 6 meses entre a primeira e a segunda parte, a segunda de 8 a 10 anos entre a segunda e a terceira parte. Além da verossimilhança dos mesmos personagens com uma década de diferença, era preciso encontrar um tempo emocional e não matemático para que cada capítulo não ficasse desequilibrado. Em vez de colocar as datas para marcar as elipses principais, recorreu ao romance e deu um título para cada parte: I – o abraço do afogado; II – um herói partido ao meio; III – um fantasma que fala alemão. A partir da coincidência de ter três personagens e três capítulos, cada título se refere a um deles: Konrad perde o amigo, Donato vai para a Alemanha, Ayrton procura Donato em Berlim.

Além disso, há muitas elipses menores ao longo do filme. No roteiro, a cena de sexo no carro não era logo depois da conversa entre Konrad e Donato no hospital. Aïnouz decidiu mudar a ordem, o que acabou dando uma toada que marca o filme. São cortes abruptos tanto de imagem quanto de som, o recurso de *fade* não é utilizado em nenhum momento. As cenas de distensão, com personagens sem fazer nada, atordoados, são intercaladas com cortes abruptos "como se fossem umas estocadas ao longo do filme (...), como um escultor que dá umas marretadas".[135]

As decisões da montagem são tomadas a partir do material bruto captado ao longo da filmagem. "O fluxo se dá na montagem, na materialidade, quando tem o corpo do personagem inscrito na celuloide, com o espaço, com a luz".[136] Essa forma de trabalhar remete aos primeiros filmes da carreira de Aïnouz, especialmente *Seams*, que nasceu como um álbum de família em movimento:

[135] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 14/10/2017.
[136] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 14/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> O roteiro é aquilo que eu estava falando. É a planta baixa, as portas da arquietura. No caso do *Seams*, ele é posterior porque tem um processo de captação de imagem e de som que não foi feito com nenhum objetivo específico. E apesar de ser *a posteriori*, o roteiro é um elemento organizador, que faz o filme ser possível e que, em última instância, transforma o filme em um discurso. (...) Ele tem uma função organizadora do todo.

O mesmo processo aconteceu com a dobradinha *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que utilizam imagens da viagem feita com Marcelo Gomes pelo sertão. As mesmas cenas trazem significados diferentes através da montagem, dos sons e, principalmente, do narrador do segundo filme, que "transforma" um registro documental, imagens de arquivo estáticas e em movimento, em uma ficção com início, meio e fim.[137]

Com essa forma de lidar com as imagens, o primeiro roteiro então é deixado de lado na montagem: "É um absurdo você voltar para o roteiro quando você está com um material filmado, porque já foi. Para o bem ou para o mal" (Aïnouz, 2013, p. 49). E aí é onde acontecem os "acidentes ao contrário" dos cortes, do que estava no roteiro mas acaba não entrando, como a mãe de Donato e Ayrton, que chegou a ser filmada mas o resultado não ficou satisfatório, não encaixava na narrativa.[138]

As elipses são essenciais para a ideia do roteiro como fiapos, são os espaços em branco entre as cenas que convidam o público a imaginar o que aconteceu no intervalo. Nesse sentido, vale resgatar o conceito de obra aberta. Assim como Paul Ricoeur (1994, p. 118), Umberto Eco assume que o leitor conclui a obra na medida em que utiliza sua própria experiência para preencher as lacunas da narrativa. Nesse sentido, toda obra é uma obra aberta, pois é passível das interpretações mais diversas. Mas há graus de abertura, inclusive pela intencionalidade do autor de dar mais liberdade a quem for apreciá-la (Eco, 1976, p. 40-41).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[137] Uma análise mais detida dos dois filmes e como as imagens são ressignificadas em função da montagem e do roteiro posterior às filmagens é feita no capítulo *4.2. O sertão das temporalidades e anacronismos*.

[138] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 14/10/2017.

Assim, inclusive entre os filmes de Aïnouz, há graus diferentes de abertura, por mais que isso seja trabalhado em todos, no intuito de que o espectador construa seu próprio filme. Em *Praia do Futuro,* por exemplo, comenta:

> Claro que Donato sabe por que foi embora. Mas são várias razões e eu não acho que o cinema seja o melhor lugar pra você enunciá-las. Porque elas são tão difusas... achei que era mais bonito ele simplesmente não saber dizer. E isso é muito importante também para o espectador, para que ele possa imaginar. Acho que o filme todo tem essa aposta no que você pode elipsar e no quanto isso cria um espectador que é mais ativo. Ele consegue se apropriar do filme para que ele seja seu próprio filme. Acho importante que eu te deixe só a sensação da resposta e você possa imaginá-la. Acho isso tão importante! Não só nesse filme, mas no cinema como um todo.[139]

Em uma entrevista de 1966, publicada no livro *Obra aberta*, Eco afirma que a oposição entre discurso aberto e o que ele denomina como discurso persuasivo é reconhecida na dialética entre vanguarda e cultura de massa. O discurso aberto seria típico da arte de vanguarda, enquanto o persuasivo

> quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela. (1976, p. 280)

Desde que Umberto Eco escreveu essas linhas, nos anos 1960, o cinema mais comercial já se apropriou também do conceito de abertura ao procurar uma estética mais fragmentada (Figueiredo, 2010, p. 87), o conceito de discurso persuasivo também parece um pouco datado. Mas a intencionalidade de Aïnouz de dar liberdade ao público não deixa de ser uma forma de revisitar o conceito. Também não há o recurso de "estimular as lágrimas": por mais duras que sejam as situações, os filmes não evocam pena ou sentimentalismo, até por causa da utopia não-transcendental dos personagens. Além disso, não há uma verdade oculta a ser desvendada, nem Aïnouz "sabe" os motivos de Donato, Hermila ou Djalma. Está mais preocupado com as perguntas do que com as respostas. Também utiliza recursos para não "subestimar a inteligência do espectador" (Aïnouz, 2013, p. 53), o que é um traço que identifica sua cinematografia, ligado ao objetivo de ser menos verborrágico e mais cinematográfico:

[139] Entrevista de Aïnouz a Fabiana de Carvalho. Disponível em: http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/05/e-bom-deixar-o-espectador-imaginar-seu-proprio-filme-diz-karim-ainouz.html. Acesso em: 20/11/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> Alguém me falou outro dia que filme comercial é filme que você entende. Mas é que entender não é explicar, essa é toda a diferença. Acho que na hora que a cena explica, não dá. Quando você intui, você acompanha o personagem e compra a trajetória dele. (Aïnouz, 2013, p. 52)

Na continuação desta fala, conta como deu a entender que Hermila queria ir embora de sua cidade natal:

> Ela chega naquela rodoviária meio tonta, tipo "onde é que eu estou?", que é um estado clássico de quem está em um não-lugar, como é a rodoviária. (...) Você já percebe que o personagem está em um estado de transição meio estranho, só de estar ali. Aí depois ela chega e pergunta: "Quanto é um bilhete pra não sei onde? (...) Eu queria um bilhete para o lugar mais longe daqui." Aí foi. (2013, p. 53)

Mais desafiador ainda foi *O abismo prateado*. Primeiro em relação ao tempo: a história se desenrola em 24 horas. Com isso era importante dar a entender como Violeta estava se sentindo assim que descobriu que Djalma não tinha feito uma simples viagem a trabalho, duas horas depois, quatro horas depois, no fim do dia. Por isso *Praia do Futuro* acabou sendo um alívio para Aïnouz, que tinha mais liberdade para trocar as cenas de ordem. Por serem 24 horas condensadas em 83 minutos, há elipses em *O abismo prateado*, mas o roteiro é quase uma camisa de força se comparado com o estilo do cineasta.[140] Além disso, outro desafio estava em que Violeta necessariamente precisava comunicar muito do que sentia através do corpo, pois tinha pouco contato com os outros personagens.[141]

Além da interpretação de Alessandra Negrini, com Aïnouz dizendo ao pé do ouvido como deve ser a emoção da cena, são usados recursos como enquadramentos, situações que acentuam o desconforto, como quando corre por um túnel, quando cai na mata nos fundos de uma construção, quando quase é atropelada, nos momentos em que se olha no espelho, abatida, e faz curativos. O percurso pela cidade também indica que ela não tem muita certeza do que vai fazer, sua circulação e suas decisões são contraditórias, o que indica o abismo (prateado) em que a personagem se encontra. Mas o tratamento do som, neste filme, é essencial como complemento à imagem do corpo de Violeta, aos

[140] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 14/10/2017.
[141] Entrevista de Aïnouz a Liliane Reis. Disponível em: http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel/episodio/cineasta-karim-ainouz-e-o-convidado-de-liliane-reis. Acesso em: 19/11/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

ambientes em que se encontra e por onde circula. Para o Aïnouz, o som, o clima, a atmosfera, são mais importantes que a palavra, portanto é tão fundamental escolher os microfones quanto as lentes. Como preza muito o ruído de sala, mixa mais alto que o que se costuma fazer, porque quer o som do corpo, do ambiente. E monta sempre com várias opções de som e muda na mixagem.[142]

Em uma cena, inclusive, o som da obra é tão alto que fica impossível entender trechos da conversa entre Violeta e Renata. Uma frase indica que Renata conhece detalhes da situação: "ele esperou, agora você tem o apartamento que tanto sonhou". Essa é a única pista, talvez Violeta tenha captado mais informações da conversa, mas aos espectadores cabe sua própria interpretação e perceber a analogia entre o barulho do ambiente e o caos que devia estar na cabeça da protagonista. E esse é um dos poucos momentos em que Violeta fala sobre o abandono do marido, não há uma ânsia de aproveitar as oportunidades de diálogo para dar mais informações. Esse partido também abre espaço para deduzir que a protagonista estava em negação e não queria falar no assunto, ou tinha esperanças de reverter a situação, por isso não contou para o filho, ou estava com vergonha por ter sido abandonada, ou simplesmente era algo tão recente que não conseguia verbalizar.

Como consequência desse modo de lidar com o roteiro, priorizando o aspecto visual e sonoro, deixando espaço para reflexão, quebrando a lógica aristotélica, a última cena dos filmes não é um clássico final feliz que fecha o sentido. Mesmo que eles terminem de uma maneira positiva, com a utopia não-transcendente, deixam em aberto o porvir dos personagens:

> Tem a ver com certo desejo de anarquia, no final das contas. Primeiro, porque acho muito importante deixar os personagens, no fim de cada filme, num pequeno abismo. Acho que tem que haver um "a seguir", embora eu não me interesse sobre o que é esse "a seguir".[143]

[142] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 14/10/2017.
[143] Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

4.
Deslocamentos, não-pertencimento, afetos e abandono

Olhos nos olhos
Quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais[144]
– Trecho de "Olhos nos olhos", de Chico Buarque

Em *Praia do Futuro*, impactado por ter pela primeira vez uma vítima fatal de afogamento escapando de suas mãos, Donato conversa com Ayrton depois de comer a marmita que o menino levou, feita pela mãe:

> – Ei, deixa eu perguntar uma coisa. O que que tu ia fazer se um dia eu sumisse nesse mar?
>
> – Tu é o Aquaman, cara. Como é que o Aquaman vai sumir no mar, se ele já é do mar?
>
> – Sim, mas se aquele tubarão me levasse?
>
> – Só tu controlar ele com seus poderes. Aí ele vai e sai do rumo teu.
>
> – E se falhasse meu poder?
>
> – Aí eu ia lá, pegava o meu kit de mergulhar, aí ia e pulava na água e ia salvar tu. Mesmo que eu tenho medo de água eu iria salvar. Pra isso eu ia.

O que poderia parecer uma insegurança em relação ao trabalho, um abalo em sua capacidade de salvar vidas, um pensamento de quem se coloca no lugar da vítima (e se fosse ele o afogado?), ao longo do filme se desvela também como o desejo de sumir dali, concretizado com a ida para Berlim. O diálogo é lento, entrecortado, há momentos de silêncio de Donato, como se as palavras custassem a sair, como se ele mesmo não conseguisse verbalizar seus medos e anseios. A resposta de Ayrton faz com que tudo seja mais difícil, pois mostra quanto o menino era capaz de fazer pelo irmão. E também é sincera: anos depois ele mantém a promessa, vai em busca de Donato. Mesmo com medo de água, pegaria seu kit de mergulho para adentrar o território do tubarão. Analogamente, mesmo sem saber falar o idioma nem ter certeza de que encontraria Donato vivo, faz a viagem para, no fundo, salvá-lo. Os papéis se invertem. Aquaman deixa de ser o herói, perde um poder que talvez só existisse na imaginação do irmão, que o admirava. Ayrton fica com a mãe e a acompanha até a morte, depois aprende alemão e explica o motivo para Konrad: achou que Donato tinha esquecido o português, já que "ele esquece as coisas fácil demais". Ayrton temia que o irmão

[144] O filme *O abismo prateado* é inspirado nessa música.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

tivesse morrido, que tivesse virado um fantasma que fala alemão. O título da terceira parte do filme "Um fantasma que fala alemão" faz referência aos dois, mas em especial a Ayrton, mesmo que ele use a frase em relação a Donato, já que é um fantasma que retorna para assombrar o primogênito, que em um primeiro momento foge do confronto.

Este é o único caso em que ocorre um reencontro forçado, já que tanto Hermila quanto Ana Paula retornam por conta própria para a casa da família. E nem as duas nem Violeta ou José Renato têm contato com quem os abandonou ao longo dos respectivos filmes. Além disso, as duas acabam indo embora de novo, enquanto a última cena de *Praia do Futuro* dá margem a deduzir que os irmãos ao menos manterão contato. A segunda parte do filme, "Um herói partido ao meio" mostra Donato dividido. Em uma cena em que assiste a uma partida em uma escola, acompanhando alguma criança conhecida de Konrad, não consegue ficar até o fim. É inevitável imaginar que pensava em Ayrton, em momentos que estava perdendo com o irmão. Também há uma discussão entre o casal em um parque, em que Donato reclama do frio, do inverno que não acaba.

A cena começa com um plano geral, com os personagens parecendo miniaturas, nesse momento Konrad pede que fique, mas ele responde que não conseguiria viver em um lugar sem praia. Pela distância, não é possível ver as expressões faciais, nem os lábios se movendo. No plano americano seguinte, Donato diz que tem emprego e uma família para sustentar. Quando a câmera se aproxima, há também o som da chuva, é possível ver as gotas. O ambiente e o enquadramento reforçam o conflito de Donato. O alemão responde que se quiser ficar é possível dar um jeito. O brasileiro aponta para a cabeça e o coração afirmando que não pertencem apenas a Konrad, e por isso acaba sendo chamado de covarde pelo namorado, primeiro em alemão e depois em português. A variação dos idiomas ao longo do filme serve para mostrar também o (não)pertencimento dos personagens.

A decisão corajosa de permanecer em Berlim traz consigo a covardia de desaparecer da vida do irmão e da mãe sem dar explicações. Nisso Donato se distancia dos outros personagens, que costumam ser mais valentes. Hermila, por exemplo, não se acovarda diante das intimidações de quem a agride física ou

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

verbalmente por causa da rifa. E por mais que tenha saído fugida de Iguatu, talvez tenha mantido algum contato regular com a família, já que sabiam do nascimento de Mateuzinho. Além do mais, as relações de dependência eram diferentes: mesmo que Hermila ajudasse em casa, provavelmente não teria a responsabilidade financeira de Donato. Esse traço foi motivado pela ideia de trabalhar o masculino de uma forma diferente:

> Eu faço questão de falar dos temas que me interessam. Acho que as pessoas estão com muito medo e tento mostrar isso. (...) Tive essa vontade de falar sobre o masculino. De mostrar que homem chora, sente, sofre, se ama, se ajuda, se fode. Quis, sim, fazer um filme masculino. *Praia do Futuro* só tem três personagens. Mas eles passam por experiências que a gente não associa à masculinidade. Fiquei com vontade de mostrar homem marrento, mau, rebelde. Tem homem que é super-herói, homem que é covarde. Sempre quis fazer um herói covarde, acho isso bonito. Pensa, peguei um salva-vidas, um clichê de um super-herói, e fiz esse salva-vidas fazer bobagem.[145]

O medo de Donato não é superado imediatamente com o reencontro. Ayrton descobre onde Donato trabalha, provavelmente segue seus passos até o prédio onde mora e, de capuz, sobe junto com ele no elevador. Quando Donato desce e a porta começa a fechar, Ayrton a segura com o próprio corpo. Primeiro pergunta, em alemão, se o irmão mais velho sentiu falta dele, depois em português: "Tu esqueceu de mim, foi?" E parte para cima de Donato, com uma cabeçada e golpes variados, contra os quais o irmão apenas se defende. Até que param por uma fração de tempo, o irmão mais velho tira o capuz do outro, faz cafuné, se abraçam, mas a raiva contida irrompe novamente até que Donato cai no chão, em um canto, e Ayrton senta do outro lado de uma porta de vidro. O embate remete ao vínculo entre os irmãos, que sempre passou pelo aspecto físico, com brincadeiras de heróis (Aquaman e Speed Racer[146]), lutas e perseguições. Ayrton mostra-se

[145] Entrevista de Karim Aïnouz a Nina Lemos. Disponível em: http://revistatrip.uol.com.br/trip/karim-ainouz. Acesso em: 19/08/2016.

[146] *Praia do Futuro* é inspirado na música "Heroes", de David Bowie. Ayrton, além de ser uma referência a Ayrton Senna, por gostar de velocidade, é o Speed Racer, irmão do Aquaman, e, quando criança diz que Konrad parece o Motoqueiro Fantasma. Aïnouz explica que usou os heróis para falar de uma masculinidade frágil: "Eu acho que o filme fala muito da masculinidade no sentido de olhar para os personagens masculinos quase como se eles fossem grandes heróis, infalíveis, grandiosos e potentes e, ao mesmo tempo, o que tem no filme que é muito bonito e que me interessa é ver como esses personagens se vulnerabilizam. [...] A masculinidade como uma força monolítica, que não consegue incorporar a questão da fragilidade, da vulnerabilidade, é o que o filme tenta retratar, ou seja, como esses super-heróis [...] se fragilizam, como se vulnerabilizam e como eles se humanizam." (Entrevista de Aïnouz a C. Albuquerque, K. Rutkosky e A. Strohm. Disponível em: http://www.dw.com/pt-br/filme-de-karim-a%C3%AFnouz-homenageia-berlim-e-desconstr%C3%B3i-masculinidade/a-15877971. Acesso em: 6/01/2018.)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

arisco, no começo não aceita um copo de leite, responde apenas que havia chegado há duas semanas. Quando Donato pergunta se deixou a mãe sozinha, fica em silêncio. Até porque, quem é ele para cobrar algo nesse sentido?

Depois vão tomar um café para colocar a conversa em dia.

> – E mãe? Fala, Ayrton. E a mãe? Tá tudo bem?
>
> – Mãe morreu, Donato. Morreu com um negócio no pulmão. Tu quer que eu diga a data? Faz 1 ano, 5 meses e 3 dias hoje. Foi aí que comecei a juntar dinheiro pra vir pra cá. Pra saber se tu tava vivo ou morto. Mãe morreu, eu cresci. A praia de Iracema tá cheia de italiano, de alemão. Não é porque você deu as costas pro mundo que a gente ia ficar parado esperando não. Não é porque tu foi embora que a gente ia ficar plantado lá te esperando não. Pensou que fosse assim, foi?
>
> – Pensei não.
>
> – Por que é que tu foi embora? Hein? Responde agora, porra! Por que é que tu sumiu? Tu é um viado egoísta. Que gosta de dar o cu escondido na porra desse polo norte.

Donato fica emocionado com a notícia, mas não responde, paga a conta e os dois saem. Fortaleza não ficou esperando, nem a mãe. O tempo em suspenso, da memória, é descongelado. O fantasma do passado que retorna com cobranças não é bem-vindo: na primeira oportunidade, quando Ayrton "rouba" a moto de Konrad e acaba sendo acolhido por ele, Donato tenta fugir novamente, evitando o contato. É Konrad quem precisa interceder para que os dois irmãos tenham um novo começo, deixando para trás o passado dolorido da Praia do Futuro e indo, de fato, para o futuro. O filme é marcado por três deslocamentos e é dividido, consequentemente, em três partes. O primeiro é a ida de Konrad para o Brasil. Ele está de férias, fazendo uma *road trip* com o amigo. Os dois lutaram no Afeganistão, viraram sócios na oficina de motos e viajaram juntos depois, mas essa seria a última vez, já que Heiko queria ficar mais com a mulher e o filho.

O segundo é a viagem temporária de Donato para a Alemanha, que acaba sendo permanente. O terceiro é o deslocamento de Ayrton em busca do irmão. Todos têm um forte impacto na trama, com consequências para os destinos dos três personagens. Porém é o fato de Donato sentir-se deslocado que une as viagens: o afogamento leva à conversa com Ayrton, durante a qual dá as primeiras pistas do desejo/temor de sumir no mar, e ao mesmo tempo traz Konrad para sua vida.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Assim como nos outros filmes de Aïnouz, os deslocamentos são pessoais e nisso se distinguem de uma tradição tanto do Cinema Novo quanto da Retomada. Segundo Luiz Zanin Oricchio, em *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*:

> Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos [da Retomada] levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão[147] e às favelas e reinterpretou estes espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional (...). Como pôde, examinou o caráter das novas relações amorosas surgidas com a modernização, ensaiou a volta ao regionalismo e ao metacinema e refletiu sobre temas difíceis (e tão enraizados no imaginário nacional) como o relacionamento do brasileiro com o Outro – o estrangeiro, aquele que não faz parte do "nós" –, e no encontro com [aqueles em] quem, paradoxalmente, buscamos nos reconhecer.
>
> Enfim, o cinema nacional voltou a se preocupar com o tema da identidade nacional – assunto tão presente e obsessivo que se devem buscar suas origens já na constituição do país como nação separada de Portugal, com características próprias. Essa tensão com a metrópole real ou idealizada (Portugal, depois Inglaterra, depois França, agora Estados Unidos) parece ser um dos nossos traços definidores. (2003, p. 32-33)

A viagem em Aïnouz não se trata de um exílio, de um redescobrimento do Brasil, de uma reafirmação ou construção da identidade nacional nem da tensão entre brasileiro e estrangeiro também na batuta da identidade. Donato não é diaspórico, suas questões não são com o Brasil, e os conflitos na Alemanha são íntimos, ele não é um personagem alegórico. É um percurso individual de brasileiros mas em uma tônica mais pessoal. Inclusive o abismo de classes e o êxodo do sertão para as grandes cidades são elipsados em *O céu de Suely*: a justificativa de que a vida era muito difícil em São Paulo traz nas entrelinhas o abismo social, cultural, econômico de Hermila em relação à metrópole. Que tipo de trabalho ela conseguiu (se é que conseguiu) no momento em que morou na capital paulista? Onde moraria? Como seria sua relação com um patrão? Claro que a migração é uma questão do filme, mas não é tão movida pela miséria e muito menos pela luta de classes. É um deslocamento de realização individual e não social (por mais que abra espaço para uma identificação dos personagens com questões sociais).

[147] A questão do sertão nos filmes de Aïnouz será analisada mais detidamente no capítulo *4.2. O sertão das temporalidades e anacronismos.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Quando perguntado em entrevistas sobre algumas das repetições de tipos de temas (como o deslocamento, o abandono, o feminino e a inquietação de tantos personagens, por exemplo), de cenas (como as que mostram o mar ou as estradas), ou de como costuma filmar os corpos, Aïnouz explica que estão relacionadas a questões importantes que procura trazer à tona através de seus filmes:

> Meus filmes me parecem tão diferentes, mas tem coisas que são inevitáveis, são as questões que te perturbam. (...) Todos os meus filmes têm personagens meio deslocados. Me perguntam se meus filmes são autobiográficos: todos são um pouco e todos não são. (...) São personagens à procura de alguma coisa, mais do que não-pertencimento. Eles não sabem direito o que é. Madame Satã, Suely, Zé Renato, a coitada do *O abismo prateado*, estão todos possuídos por uma inquietação. O Donato nunca fala porque ele sumiu. Temos uma inquietação ontológica. Quem não é inquieto, é paralisado. Acho que o não-pertencimento de um jeito ou de outro gera inquietação. A vida é assim: se você está achando que está tudo bem, tem um problema. O não-pertencimento fermenta isso. Acho que é importante o não-pertencimento como plataforma para falarmos do que é estar no mundo hoje, a partir de um desconforto, que talvez seja uma palavra mais precisa, um desconforto produtivo.[148]

Assim, os personagens são em si dissensuais: ser deslocado é não ser enquadrado pela sociedade consensual, é não caber nas regras hegemônicas, é não ter espaço, voz, é estar à margem, desconfortável. Quando são trazidos para o primeiro plano através dos filmes em seu processo de desconforto produtivo, estão abrindo frestas no consenso. A inquietação ontológica dos personagens vai sendo indicada de várias formas. O mar, que é recorrente nos filmes, tem um papel nesse jogo do não-pertencimento. Porém também não é o mar alegórico do Cinema Novo nem o revisitado pela Retomada. Segundo Lúcia Nagib, o mar glauberiano é movido por impulsos de afirmação e negação da utopia e foi reapropriado pelo cinema brasileiro posterior:

> Ao que parece, ninguém antes de Glauber, no cinema brasileiro, conferira ao mar tal carga simbólica, embora imagens de mar sejam comuns em nosso cinema desde a origem. (2006, p. 26)

Na Retomada são feitas "obras que retomam o Nordeste seco do *cinema novo* e lançam sobre ele um olhar ao mesmo tempo nostálgico e atualizador", há as que "apresentam um sertão cheio de cores, em relação ao qual as imagens de mar ou grandes extensões de água apontam para a possibilidade, ou mesmo a

[148] Entrevista de Karim Aïnouz a Gabriel Carneiro. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-pertubacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/. Acesso em: 27/09/2014.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

realização, do paraíso prometido". E outros ainda "se abrem com imagens de mar ou grandes extensões de água, ou as apresentam em momentos importantes, nos quais adquirem sentido alegórico totalizante". (Nagib, 2006, p. 27)

Em *O abismo prateado*, o mar é uma das possíveis metáforas do título, até porque as primeiras cenas são de ondas, espuma, as bolhas dando um aspecto prateado, então a analogia é direta. O mar, assim, simboliza as outras leituras possíveis do nome do filme: o abismo do casal (como ela não percebeu que ele iria embora, que estava descontente? Como ele não conseguiu conversar mas fugiu do casamento na surdina?), o abismo na mente (alma?) de Violeta a partir do abandono. Além disso há a explicação de Aïnouz: o filme faz parte de um projeto multimídia do produtor Rodrigo Teixeira[149] sobre a obra de Chico Buarque.[150] O cineasta adaptou a música "Olhos nos olhos" para o cinema e inicialmente este seria inclusive o título do filme. Com o fim das filmagens, porém, acabou mudando de ideia:

> Quando terminei de rodar, percebi que o título da canção, "Olhos nos olhos", já não cabia mais no filme. Usei a palavra "abismo" em referência ao caminho doloroso para onde Violeta se dirige. Já o "prateado" se refere à sensação de esperança que a música deixa.[151]

Djalma mergulha no mar revolto, é engolido pelas ondas, há um contraste entre seu corpo enchendo a tela e sendo engolido pelo mar. Em um momento do filme, fica a dúvida se Violeta irá cometer suicídio, pulando no mar. Mas é na orla marinha, quando está conversando com um desconhecido e sua filha, que parece sair do transe causado pela perda recente do marido. Em *Praia do Futuro*, Donato parece bastante confortável com o mar, mas um dos indícios do não-pertencimento é a cena em que os outros bombeiros entram todos ao mesmo tempo, quase sincronizados, e ele fica para trás. A hesitação pode mostrar que o mar simboliza Fortaleza, sua família: como mergulhar se está com desejos de fugir? Até porque depois declara que não conseguiria viver sem praia. Mas o mar

[149] Disponível em: http://gshow.globo.com/programas/amor-em-quatro-atos/programa/platb/tag/rodrigo-teixeira/. Acesso em: 1/12/2015.

[150] Além do longa *O abismo prateado*, fazem parte do projeto o livro *Essa história está diferente: Dez contos para canções de Chico Buarque* (Companhia das Letras, 2010), escrito por 10 autores de estilos diversos e organizado por Ronaldo Bressane, e a microssérie da Rede Globo *Amor em 4 atos* (2011), com quatro episódios dirigidos por quatro diretores distintos.

[151] Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/a-nova-caligrafia-de-karim-ainouz-vista-em-abismo-prateado-8193586#ixzz3tZttmjuO. Acesso em: 1/12/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

também corrói: a maresia inviabiliza as construções da costa, assim como a permanência de Donato o estava corroendo por dentro. Por fim, pode simbolizar que, ao deixar-se levar por ele, ao se jogar, ao procurar o que há do outro lado do oceano, ele estaria se desvinculando exatamente da família e da Praia do Futuro. Da mesma forma, o medo do mar em Ayrton poderia indicar o medo de cruzar a linha do horizonte, o medo do desconhecido. Já na Alemanha, Donato leva o irmão para conhecer um mar sem água, uma praia em que a maré baixa faz com que o mar recue quilômetros. O lugar que tem uma convergência de fatores que agrada aos dois é também o lugar de reconciliação dos irmãos.

A inquietação também é indicada através do corpo, da relação com o clima (se está quente ou frio), declarada em algumas conversas. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, como o personagem nunca aparece, está frequentemente falando de fome, calor, reclamando do entorno, da monotonia da paisagem. A partir deste desconforto, do não-pertencimento, temas já analisados como o lugar da mulher na sociedade, a homossexualidade, a dificuldade em sobreviver em um mundo com desigualdades (questões que perturbam Aïnouz e justificam a percepção de que seu cinema é necessário), vão surgindo. O desconforto, porém, não paralisa, é produtivo. Em cada filme há ações concretas de resistência e a inquietação leva a buscar por mudanças no âmbito pessoal. Mas o gatilho para a mudança costuma ser alguma ação externa de alguém próximo, o abandono.

Assim, os afetos são essenciais em duas concepções diferentes: tanto no sentido spinoziano e deleuziano de um corpo que afeta outro e gera uma reação, quanto no senso comum da afeição entre pessoas que possuem algum vínculo. Djalma afeta Violeta com o abandono, assim como Mateus afeta Hermila, Donato afeta Ayrton, a galega afeta Zé Renato. Em *Madame Satã*, é após a morte de Renatinho que João Francisco resolve abraçar a carreira artística. É verdade que são afetados por terem vínculos emocionais com todos eles. Mas ao longo dos filmes, outros encontros com desconhecidos também têm relevância. Violeta faz uma pausa em sua perambulação pela cidade quando encontra uma menina chorando no banheiro; Hermila tem a avó, a tia e a amiga; Donato tem o apoio de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Konrad, mas será o próprio Ayrton a peça-chave de sua história; Zé Renato, afetado por Paty, começa a se desvencilhar da sombra da esposa que o abandonou.

Antes disso, no processo de produção dos filmes, o afeto também tem um papel essencial, como Aïnouz comenta sobre *O céu de Suely*:

> Eu trabalhei com uma equipe menor do que a do *Madame Satã*, digamos assim. Não era uma equipe tão pequena quanto eu queria que tivesse sido. Foi uma equipe que tinha 30 pessoas comendo na hora do almoço. Então, era uma equipe pequena para moldes de ficção, mas que é gente pra burro ainda... Essa preferência é uma coisa muito pessoal. Eu acho que só vale a pena fazer cinema se for sobre uma coisa pela qual eu me apaixone. Realmente é uma relação de afeto mesmo que eu tenho com o que eu faço. E eu acho que, em equipe grande, a coisa mais estranha que tem é eu não saber o nome de alguém, nem que seja o nome de um motorista, entende? É um processo tão coletivo fazer cinema, que eu tanto preservo a intimidade que tento capturar dos atores, como eu acho importante que essa intimidade exista na filmagem. Nesse filme, eu quis fazer uma coisa que era assim: vamos todo mundo para um lugar só e ficar falando de um assunto, e vamos todo mundo fazer um trabalho onde todo mundo possa colaborar de uma maneira coletiva mesmo. É claro que existem hierarquias. É óbvio que no cinema você tem que ter hierarquias, mas essa coisa da equipe pequena eu acho muito mais prazerosa. E acho que você tem muito mais flexibilidade. Quando você muda a câmera de lugar, se você tem uma equipe pequena que está afinada e que está atenta ao que está acontecendo, você não precisa ter dois assistentes de direção, que falam que a luz tem que ir pra onde, sabe? Você tem uma agilidade de filmagem muito maior e é mais prazeroso, mais carinhoso mesmo. Filmar se torna um processo mais de turma mesmo.[152]

O afeto e a confiança entre o cineasta e os atores faz com que os filmes sejam colaborativos, que haja mais espaço para o imponderável, os acidentes. E há acidentes que contribuem para os afetos intrínsecos aos filmes. A cena da refeição de despedida em *O céu de Suely*, por exemplo, tem uma configuração semelhante à do almoço em *Rifa-me*. No curta, no entanto, Ana Paula está sendo interpelada pela mãe e Merinda interrompe a tensão reclamando que a comida está grudenta. Enquanto a outra critica, Ana Paula fica em silêncio e coloca uma coxa de frango na boca, como se não tivesse jeito de reclamar na condição em que se encontrava (sendo questionada por causa da rifa) ou em agradecimento pelo esforço da mãe. Hermila Guedes comenta a cena análoga:

> Nessa cena, a gente já estava se despedindo, porque Karim decidiu filmar na ordem do filme. E a gente não tinha acesso ao roteiro, era tudo no improviso, mas em alguns momentos ele tentou inserir algumas falas, também para a gente não repetir

[152] Entrevista de Karim Aïnouz a Renato Silveira. Disponível em: http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=704&cdcategoria=7. Acesso em: 19/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> o que talvez já tivesse dito antes. E aí, ele lendo o roteiro, o que eu diria na cena para a avó, Karim não conseguiu. Porque ele se emocionava bastante, todo mundo se emocionava, estávamos nos despedindo do filme, nos despedindo das pessoas, daquilo, daquela família. Na cena da macarronada foi assim. Come e não fala nada. Eu só conseguia comer e chorar.[153]

Além da emoção da despedida das filmagens servir à despedida da trama, a mesma frase sobre a comida tem um sentido e um tipo de afeto diferente. A avó pergunta se está bom de sal, Hermila sorri e diz que está ótimo. Os olhares e gestos são de carinho e tristeza. Tia Maria comenta com leveza: "Tá meio grudadinho, mas tá bom." Além das circunstâncias, do roteiro, das características diferentes das personagens em cada filme, os afetos presentes dão um tom completamente distinto à cena.

Depois de analisar detidamente a *Ética* de Spinoza, Deleuze sintetiza o conceito de afecção e afeto[154] no Glossário de *Espinosa: filosofia prática*, começando pela interpretação comum de que o primeiro teria relação com o corpo e o segundo com o espírito, mas explicando que não se limita a isso:

> Observou-se que, em regra geral, a afecção (*affectio*) se referia diretamente ao corpo, ao passo que o afeto (*affectus*) se referia ao espírito. Mas a verdadeira diferença não está aí. Ela existe entre a afecção do corpo e sua ideia que envolve a natureza do corpo exterior, por uma parte, e, por outro lado, o afeto que implica tanto para o corpo como para o espírito um aumento ou uma diminuição da potência de agir. A *affectio* remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* remete à transição de um estado

[153] Entrevista de Hermila Guedes a Marcelo Hessel. Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-hermila-guedes-atriz-de-o-ceu-de-suely/. Acesso em: 18/06/2015

[154] Um dos campos nos quais Deleuze aplicou os afetos e afecções foi o cinema, em relação às imagens. Ao analisar como uma imagem afeta a outra, foi tecendo relações entre elas e classificando-as. Sobre o livro *A imagem-movimento*, explica: "Com efeito, é uma história do cinema, de certa maneira, mas uma 'história natural'. Trata-se de classificar os tipos de imagem e os signos correspondentes, como se classifica os animais. (...) Há imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção e muitas outras. E existem signos internos que caracterizam cada uma dessas imagens, ao mesmo tempo do ponto de vista de sua gênese e de sua composição. (...) Contudo, essa história das imagens não me parece evolutiva. Creio que todas as imagens combinam diferentemente os mesmos elementos, os mesmos signos. Mas qualquer combinação não é possível a qualquer momento. (...) Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre as imagens." (Deleuze, 2013, p. 64-71)

Em função do tipo de análise que é feita dos filmes de Aïnouz, decidimos não utilizar as categorias de Deleuze, já que a classificação das imagens, nesse contexto da tese, não parece muito rentável. Consideramos que os afetos percebidos na narrativa, as formas como os personagem se afetam, são mais pertinentes do que descobrir em que categoria de Deleuze as imagens se encaixam. Até porque as que talvez tivessem mais relevância, por questões políticas e estéticas históricas, seriam imagem-movimento e imagem-tempo, já que a segunda inicialmente poderia ser vinculada a uma abordagem mais ideológica ou autoral. Mas, com o embaralhamento e as apropriações entre o cinema mais comercial e o mais experimental, os dois tipos de imagens são utilizados nos mais diversos tipos de filmes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes. (Deleuze, 2002, p. 56)

Assim, para a afecção é preciso a presença do corpo afetante, mas o afeto vai além, tem efeitos no espírito e promove alguma mudança no corpo afetado, em sua potência de agir:

> "Por afetos, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse mesmo corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou impedida..." (III, def. 3); "Um afeto, que chamamos paixão da alma, é uma ideia confusa pela qual o espírito afirma uma força de existir de seu corpo maior ou menor que antes" (III, def. Geral dos Afetos). É certo que o afeto supõe uma imagem ou ideia, e dela deriva como da sua causa (II, ax. 3). Contudo, não se reduz a ela; possui outra natureza, sendo puramente transitivo, e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados. (...)
>
> Um modo[155] existente define-se por certo poder de ser afetado (III, post. 1 e 2). Quando encontra outro modo, pode ocorrer que esse outro modo seja "bom" para ele, isto é, se componha com ele, ou, ao inverso, seja "mau" para ele e o decomponha: no primeiro caso, o modo existente passa a uma perfeição maior; no segundo caso, menor. Diz-se, conforme o caso, que a sua potência de agir ou força de existir aumenta ou diminui, visto que a potência do outro modo se lhe junta, ou, ao contrário, se lhe subtrai, imobilizando-a e fixando-a (IV, 18, dem.). A passagem a uma perfeição maior ou o aumento da potência de agir denomina-se afeto ou sentimento de *alegria*; a passagem a uma menor perfeição ou a diminuição da potência de agir, *tristeza*. É assim que a potência de agir varia em função das causas exteriores, para um mesmo poder de ser afetado. (Deleuze, 2002, p. 56-57)

A citação vai além dos trechos que mais nos interessam para não descontextualizar o raciocínio de Spinoza: seus conceitos partem da premissa da distinção entre corpo e espírito – mas lembremos que alma, segundo Foucault, foi substituída na modernidade por "psique, subjetividade, personalidade, consciência, etc." (1984, p. 31) –, da existência de um Deus imanente à Natureza – "que em nada se confunde com o Deus transcendente, pessoal e criador da tradição judaico-cristã" (Gleizer, 2005, p. 8) – e da busca por uma maior perfeição. Por isso há a separação entre o que é bom e o que é mau para os corpos, entre as paixões alegres e as tristes, pois tudo está relacionado ao aumento ou à diminuição da perfeição, medida pela ética, e não pela moral. De acordo com Deleuze, o valor deste filósofo está no seu estilo, que tende para os três polos da filosofia: conceitos, perceptos e afetos. Explicando melhor, não se limita a desenvolver *conceitos* (ou novas maneiras de pensar), mas também inspira *perceptos* (novas maneiras de ver e ouvir) e *afetos* (novas maneiras de sentir)

[155] Simplificando, no contexto da tese, modo se refere a qualquer "ser".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

(2013, p. 208). Por trabalhar essa "trindade filosófica", é capaz de colocar o pensamento em movimento (2013, p. 78, 208) e por isso é revisitado e considerado uma referência no campo dos afetos.

No nosso caso, deixemos de lado se a potência que os corpos têm de afetar emana da Natureza ou se a consequência serão paixões alegres ou tristes. Vladimir Safatle comenta que sua tarefa no livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* "pode parecer empresa fadada ao fracasso" por "colocar uma 'paixão triste' na base dos fundamentos libidinais do campo do político". Ele procura refutar Hobbes e juntar-se a Freud para "mostrar a viabilidade de pensar a sociedade a partir de um circuito de afetos que não tenha o medo como fundamento", substituindo-o pelo desamparo como o fundamento da construção de um corpo político e, consequentemente, da política. Para o filósofo chileno, "a perspectiva freudiana tem a virtude de reconhecer afetos em seu ponto de ambivalência". Ao mesmo tempo que o desamparo pode levar a uma servidão voluntária, a um desejo de alienação social, "é da afirmação do desamparo que vem, para Freud, a emancipação". (Safatle, 2018, p. 18-19)

> Ou seja, ele não é um afeto a ser esquecido e que, do ponto de vista do ser, seria uma simples ilusão reativa. O desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma. Pois, ao menos para Freud, podemos fazer com o desamparo coisas bastante diferentes, como transformá-lo em medo, em angústia social, ou partir dele para produzir um gesto de forte potencial liberador: a afirmação da contingência e da errância que a posição de desamparo pressupõe, o que transforma esses dois conceitos em dispositivos maiores para um pensamento da transformação política. (Safatle, 2018, p. 18)

Seguindo o caminho de Freud, Safatle conclui que "no fundo, talvez não exista algo como 'paixões tristes' ou 'paixões afirmativas'. Existem paixões, com sua capacidade de às vezes nos fazer tristes, às vezes felizes[156]" (2018, p. 19). Assim, se a apropriação do desamparo em Safatle nos serve para discutir a errância e os efeitos do abandono nos personagens de Aïnouz, a filosofia de Spinoza nos interessa no sentido da potência para agir dos corpos, que lhes é

[156] Ao mesmo tempo que cita e confronta diversos filósofos, não categoriza as paixões para evitar também um enfoque estruturalista ou moralizador, como explica Marcus Coelen no posfácio do livro citado: "Safatle demonstra uma ligação profunda com a tradição filosófica no que concerne à paixão e ao afeto. Mas também radicaliza essa tradição ao suprimir todo conjunto organizado de paixões, que inevitavelmente os moralizaria e normativizaria, ao apresentar o *desamparo* como, de certa forma, o conceito para a afecção fundamental." (Coelen, 2018, p. 324-325)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

inerente e que pode ser ativada por outros corpos (e, fechando o ciclo, um dos efeitos pode ser a paixão do desamparo, inclusive):

> Um indivíduo é antes de mais nada uma essência singular, isto é, um grau de potência. A essa essência corresponde uma relação característica: a esse grau de potência corresponde um certo poder de ser afetado. (...) Devemos distinguir duas espécies de afecção: *as ações*, que se explicam pela natureza do indivíduo afetado e derivam de sua essência; *as paixões*, que se explicam por outra coisa e derivam do exterior. O poder de ser afetado apresenta-se então como *potência para agir*, na medida em que se supõe preenchido por afecções ativas e apresenta-se como *potência para padecer*, quando é preenchido por paixões. (Deleuze, 2002, p. 33)

Assim, o abandono sofrido pelos personagens dos filmes analisados leva a um padecimento, a um desamparo[157] que tira o chão momentaneamente, para depois se transformar em ação. E ao mesmo tempo que reafirma a independência destes mesmos personagens, deixa-os abertos a novos vínculos emocionais, talvez com menos dependência. As ações de cada um "derivam de suas essências": em cada caso havia, mesmo que em um local recôndito do ser, uma potência, um desejo de mudança. Desejo esse que se concretiza em ir para São Paulo ou para Porto Alegre para tentar um recomeço, ir para a Alemanha e nunca mais voltar, ir para Berlim para resgatar o irmão mais velho, fazer uma viagem a trabalho para se reencontrar, passar um dia perambulando pelo Rio para depois desistir de confrontar o marido. Porque, nos filmes, é no desamparo que a pessoa abandonada deixa de se apoiar no indivíduo que se foi e passa a tomar as rédeas da própria vida.

Safatle lembra como

> em Freud, o amor não aparece como fundamento para a segurança emocional advinda do saber-se amparado pelo desejo do Outro. Antes, ele é marcado por uma consciência de vulnerabilidade expressa no sentimento constante de "angústia da perda do amor". Nesse sentido, tais relações não podem servir de fundamento para a construção de alguma forma de segurança afetiva pretensamente fundamental para a consolidação de vínculos sociais estáveis e capazes de assegurar o desenvolvimento não problemático de identidades. (Safatle, 2018, p. 48)

O autor desenvolve o desamparo como possível paixão fundamental para adesão social e a emergência de sujeitos políticos. Com isso, enfrenta outras

[157] Apesar de a melancolia também poder ser um resultado do abandono, não é aplicável aos personagens de Aïnouz, pelo menos não no enfoque freudiano, já que "se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima". (Freud *apud* Safatle, 2018, p. 61)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

linhas de pensamento que consideram outros afetos que "nos abrem para sermos sujeitos" como a hobbesiana (medo), a spinoziana (beatitude), a kantiana (contentamento) ou de Badiou (felicidade). A defesa de Safatle é que, "para criar sujeitos, é necessáro inicialmente desamparar-se". (2018, p. 31)

> Pois é necessário mover-se para fora do que nos promete amparo, sair fora da ordem que nos individualiza, que nos predica no interior da situação atual. Há uma compreensão da inevitabilidade do impossível, do colapso do nosso sistema de possíveis que faz de um indivíduo um sujeito.
>
> Neste sentido, há que se lembrar que o desamparo não é apenas demanda de amparo e cuidado. Talvez fosse mais correto chamar tal demanda de cuidado pelo Outro de "frustração". (2018, p. 31)

Mas o medo, a felicidade, o desamparo não existem apenas enquanto paixões ou afetos fundamentais relacionados à política. E o desamparo interessa na medida em que materializa a "angústia da perda do amor" indicada por Freud, em que embaralha o sistema de possíveis, e em que vai além de uma demanda de amparo e cuidado. O desamparo "provoca a suspensão, mesmo que momentânea, da minha capacidade de ação, representação e previsão" (Safatle, 2018, p. 53). O desamparo de Violeta parece durar 24 horas (e acompanhamos sua errância), o de Hermila também cessa quando desiste de Mateus e decide fazer a rifa, já o de Ayrton não é revelado pela elipse, mas intuído pelas suas ações e por um sonho que conta em *off*:

> Eu tive um sonho estranho ontem. Tu chegava da praia carregando o meu corpo. Tinha um vento forte no meu rosto. Mas não era o mar. Tinha sal preso no meu cabelo mas não era mais a praia. Eu tava deitado num terreno vazio, aí minha moto derrapava, como se tudo fosse feito de gelo. Um pneu saía voando por cima da minha cabeça. Eu vi tu indo embora com uma máscara de vidro. Igual à do Alien. E eu ficava te olhando. Caído no asfalto.

No sonho Ayrton é carregado pelo irmão, talvez como uma referência ao corpo que nunca foi achado do amigo de Konrad e que de certa forma desencadeou a partida de Donato. O irmão mais novo sofre um acidente e o mais velho vai embora, deixando-o sozinho no asfalto. Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Zé Renato também tem um sonho sobre a esposa, mas nesse caso o filme tem um desenrolar distinto: a locução do protagonista vai revelando o que pensa, desde a fase da negação, até o desamparo, passando por tentativas de ocupar o tempo com *junk food* e mulheres, até parecer reencontrar o eixo. Mas é no sonho que fica claro como a galega ocupava seus pensamentos, que isso

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

doía.[158] Logo depois ele assume que fingia que estavam juntos, escrevia cartas fictícias para ela e as respondia. Apenas nesse momento fica claro para os espectadores que o relacionamento dos dois tinha acabado.

Nos filmes de Aïnouz, a mácula no amor romântico ou no amor fraterno gerada pelo abandono não produz "o colapso da capacidade de reação e a paralisia", mas "o engajamento diante da transfiguração dos impossíveis em possíveis através do abandono da fixação à situação anterior" (Safatle, 2018, p. 55).

Nesse ponto, vale a análise que Safatle faz sobre a foto de Yves Klein intitulada *Leap into the void* [Salto no vazio], que começa com a frase "Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário". Na foto, o artista Yves Klein salta de uma casa, vestido com terno e gravata, com uma pose que lembra um pássaro, deixando a dúvida se sairia voando ou se cairia de barriga no chão. Deixando de lado a manipulação da foto para dar a ilusão de que não havia nada embaixo para protegê-lo, o autor se detém no desejo de voar que percebe na obra de Klein:

> De braços abertos, de peito aberto, olhando para o céu como quem acredita ser capaz de voar. Mas ouve-se desde sempre que voar é impossível. Desde crianças tentamos e desde crianças descobrimos nossa impotência. Mesmo que nem todo mundo saiba que talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível. (2018, p. 35-36)

Além dos filmes em si trazerem histórias que instigam a passar da impotência ao impossível (a utopia não-transcendente), os próprios personagens não cansam de andar em direção ao impossível. Circulam por lugares e não-lugares no processo, errantes, deslocados ou decididos, mas terminam os filmes

[158] "Acordei no meio da noite, suando em bicas. Tive um sonho que eu tava numa sala de cirurgia. Aí vinha uma mulher vestida de médica, raspava meu cabelo todinho e eu ficava careca. Depois vinha outro médico e me perguntava se as dores de cabeça eram constantes e eu dizia que sim. Aí ele perguntava em que região da cabeça e eu apontava com o dedo no lugar. Aí ele abria minha cabeça com o bisturi e saíam pedacinhos do teu corpo de dentro da minha cabeça, galega! Porra era tudo tão real que eu acordei em pânico. Tentei deitar novamente, mas não consegui. Sinto amores e ódios por você. Sinto amores e ódios repentinos por você. Essa viagem tá me levando pra trás, pro dia que você me deixou."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

em um salto no vazio. Safatle lembra que "quem toca o impossível paga o seu preço" e há sempre o chão à espera, o asfalto duro: "mas é para isto que a arte existe em sua força política, para deixar os corpos se quebrarem", "há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam" (2018, p. 35). E talvez no pós-créditos o impossível surja na imaginação do público, abrindo caminho para novos circuitos de afetos.

4.1.
A circulação por lugares e não-lugares

Caminhar é ter falta de lugar.
– Michel de Certeau

Nos filmes de Aïnouz há os deslocamentos nas cidades em que os personagens se encontram e as viagens para outros lugares. João Francisco circula pela Lapa, mas as cenas externas com caminhadas são escassas: quando vai à praia, quando briga na rua ou quando dá alguns passos para entrar no bonde. Sua presença é em casa, no cabaré em que trabalha para Vitória, no Danúbio azul, na prisão. Por um lado, ele já está na cidade em que escolheu viver, suas questões são mais de afirmação do direito de ocupar os espaços. Enquanto o não-pertencimento dos personagens de outros filmes é algo "interno", o sentir-se deslocado para Madame Satã é imposto pelo exterior: as pessoas, os lugares não o aceitam. Com todas as suas idiossincrasias, é apresentado como alguém decidido. Além de uma cena de praia com Tabu e Laurita, local democrático, há um passeio em um parque com Laurita e a bebê no dia seguinte a serem barrados na boate High Life. Na noite anterior, João tinha chegado em casa com muita raiva, mas acaba se acalmando e conversando com Laurita, que o repreende pela violência do embate com os seguranças:

> – Tu parece um bicho. Sai por aí batendo com a cabeça na parede.
>
> – Eu quero me endireitar
>
> – Endireitar o quê? Tu já nasceu torto. João, tu lembra daquela época que tu me conheceu e eu tinha acabado de chegar no Rio? Cadê? Cadê aquele homem que me deu casa, que me deu de comer, que pegou minha filha pra criar, cadê?

Depois das demonstrações de ternura de Laurita, João fica mais tranquilo e eles dormem juntos, em um vínculo de amor sem sexo. O passeio no parque na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

manhã seguinte é o de uma família tradicional, com o casal muito arrumado, a menina de vestido rendado: todos enquadrados pelas normas de circulação na cidade. Na cena seguinte, esse desejo de se endireitar, que é ensaiado (mas que pelas características volúveis de João não necessariamente seria cumprido), é interrompido por uma batida policial que culmina na fuga do protagonista.

Já em *O abismo prateado*, o deslocamento pelo Rio de Janeiro é o que preenche todo o filme. Há a caminhada de Djalma após a praia, as idas e vindas de Violeta com sua bicicleta tanto para o trabalho quanto nas incursões que fez para tentar compreender a atitude do marido, além dos trechos feitos a pé, de táxi ou pegando carona com Nassir, o pai da menina que ela conhece na praia. A errância da protagonista vai esclarecendo a sua privação de lugar. Segundo Michel de Certeau:

> Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (1998, p. 183)

A busca de Violeta não é apenas a de uma mulher que acabou de ser abandonada pelo marido e que de repente se sente fora de lugar: também pode ser um exemplo da intensificação da procura dos habitantes das cidades em seus deslocamentos sinalizada por Certeau. Na construção da trama, Aïnouz trabalha a questão de diversas formas: o apartamento recém comprado, por exemplo, ainda não está completamente montado, há caixas fechadas, eletrodomésticos cobertos por plástico, dificultando o sentido de pertencimento por parte dos integrantes da família. Assim, nem o conceito de lar como refúgio da intimidade está presente e, em vez de recolher-se a ele para digerir a desilusão, a protagonista acaba passando um dia e uma noite vagando pelas ruas. Não parece encontrar conforto em nenhuma parte e acaba em locais com características de não-lugares. O conceito de Marc Augé é complementar às questões levantadas por Certeau[159] sobre a errância e a privação de lugar:

[159] Marc Augé inclusive faz várias referências a Michel de Certeau quando define os não-lugares, já que este utiliza o mesmo termo na obra *A invenção do cotidiano*: "o desenrolar discursivo [da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade[160] é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a "lugares de memória", ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, (...) um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero. (Augé, 1994, p. 73-74)

Para Augé, o tempo em que vivemos produz uma multiplicidade de lugares que não são antropológicos,[161] ou seja, não são próprios para relações e vínculos comunitários de identidade e pertença. Muitas vezes são lugares de passagem, ligados aos transportes e ao ritmo frenético das grandes cidades, em que invariavelmente há um controle para a circulação (necessidade de apresentar documentos e bilhetes), com sinalização de placas e painéis dando informações e indicando regras e formas de agir. Enquanto os refugiados de *Aeroporto Central THF* estão presos a um não-lugar, nos outros filmes os personagens circulam por eles.[162] Hermila anda por feiras, dança em uma festa num posto de gasolina (onde também trabalha, lavando carros), vai a um motel com João e com o rapaz que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

---

enunciação] (verbalizado, sonhado ou andado) se organiza em relação entre o *lugar* de onde sai (uma origem) e o *não-lugar* que produz (uma maneira de 'passar')". (Certeau, 1998, p. 183)

[160] Augé considera que o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação e a consequente globalização acarretaram um "entusiasmo exagerado em relação aos processos constitutivos da modernidade". O termo em francês é *surmodernité*, que dá a ideia de excesso, algo que vai além. (1998a, p. 30-32)

[161] Os lugares antropológicos "têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos. O projeto da casa, as regras da residência, os guardiões da aldeia, os altares, as praças públicas, o recorte das terras correspondem para cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. Nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. (...) Sem dúvida, o estatuto intelectual do lugar antropológico é ambíguo. Ele é apenas a ideia, parcialmente materializada, que têm aqueles que o habitam de sua relação com o território, com seus próximos e com os outros. Essa ideia pode ser parcial ou mitificada. Ela varia com o lugar e o ponto de vista que cada um ocupa. Não importa: ele propõe e impõe uma série de marcas que, sem dúvida, não são aquelas da harmonia selvagem ou do paraíso perdido, mas cuja ausência, quando desaparecem, não se preenche com facilidade." (Augé, 1994, p. 52-54)

[162] O uso dos não-lugares nos filmes não é exclusivo de Aïnouz. Augé percebe sua disseminação em diversas manifestações artísticas: "Talvez os artistas e os escritores de hoje estejam condenados a procurar a beleza dos 'não-lugares', a descobri-la resistindo às aparentes evidências da atualidade. Eles se empenham nisso encontrando o caráter enigmático dos objetos, das coisas desconectadas de qualquer exegese ou de qualquer manual, trazendo à cena e tomando por objeto as mídias que pretendiam se fazer passar por mediações, recusando o simulacro e a mimese." (2012, p. 52)

ganha a rifa, caminha ao lado da linha do trem, vai de moto-táxi confrontar a sogra, vai à rodoviária esperar Mateus e, depois, se informar sobre o valor da passagem para o lugar mais longe possível. Já o documentário que retrata o cotidiano de Tempelhof traz a situação desconcertante de pessoas habitando por tempo indeterminado um aeroporto desativado.

> As expectativas dos refugiados são muito diversas, mas neste caso do aeroporto havia uma frustração muito grande por parte das pessoas, que viajaram semanas para chegar a um país novo e acabam num aeroporto, a espera num lugar de partida, pois o abrigo, que era para ser provisório, para durar três meses, durou anos. Ao mesmo tempo, relações de solidariedade foram construídas neste espaço.[163]

O não-lugar, que no passado havia sido utilizado para chegadas e partidas, é transformado em um não-lugar de refúgio e permanência temporária. E em um não-lugar por excelência, já que quem o ocupa está com a identidade em suspenso por não possuir documentos que garantam o direito ao refúgio ou a trabalhar. A ameaça de deportação só cessa quando recebem a documentação e, então, podem deixar o local. A situação dos refugiados parece embaralhar um pouco o conceito de não-lugar de Augé:

> (...) por "não-lugar" designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares criam tensão solitária. (Augé, 1994, p. 87)

Por um lado Tempelhof foi construído com um fim que foi alterado, mas que continua sendo o de um não-lugar já que seria um pouso por um curto espaço de tempo. Mas a situação não é resolvida tão rápido, o provisório se alonga: há quem fique mais de um ano esperando por lá. Aïnouz marcou a passagem de tempo contando os meses, mostrando as estações do ano através da horta comunitária e das plantas da área externa, que é usada como parque e área de lazer da cidade. Comemorações de Natal e Ano Novo acabam tendo um gosto amargo para pessoas de todas as idades que estão com a vida em suspenso.

[163] Entrevista de Aïnouz à RFI. Disponível em: http://br.rfi.fr/brasil/20180224-documentario-brasileiro-sobre-refugiados-na-alemanha-e-premiado-na-berlinale. Acesso em: 8/04/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> Na verdade o filme fala muito de espera, uma espera aflitiva, em que você não sabe o que vai acontecer no dia seguinte. Eu acho que tinha uma coisa importante que era a marcação do tempo pelas estações, e de como o próprio objeto central do filme, que é o aeroporto, se comportava naquelas estações. A gente criou uma estrutura por estações, mas depois criou uma estrutura por mês, muito nesse passo a passo dos protagonistas esperando. A marcação por mês me pareceu uma forma adequada de falar de espera.[164]

Assim, com a passagem do tempo, vínculos de amizade e solidariedade começam a se formar. Muitos inclusive estão em família. Mas, apesar disso, não chega a ser um lar, um lugar identitário. Podem estar em grupo, mas a tensão é presente, e não deixa de ser uma tensão solitária, de cada indivíduo com seu destino incerto, à mercê de quem os abriga. Por mais que sejam bem tratados e recebam aulas de alemão, vivem um encarceramento, não podem circular pela cidade, há guardas fazendo rondas pelo lado de fora.

Um trajeto que se repete em *O abismo prateado* é inclusive a ida ao aeroporto Santos Dumont, que acontece duas vezes, pois Violeta parece decidida a encontrar Djalma em Porto Alegre (para conversar, olhos nos olhos...). Nos dois momentos o não-lugar está quase deserto: na primeira vez porque é muito tarde e não há mais voos, na segunda porque é muito cedo e o movimento ainda não começou. Aïnouz leva a questão ao extremo: além de colocar a protagonista em um não-lugar clássico, ele está vazio, inoperante. Na segunda ida, Bel, a menina que encontra na praia, e Nassir, seu pai, também entram no aeroporto. Nassir canta a música-tema do filme e Violeta desiste de viajar. Na medida do possível, percebe que está refeita, e que sem Djalma pode "passar bem demais".

Ao longo do filme, Violeta transita por outros não-lugares. A mensagem de Djalma é ouvida repetidamente por Violeta, mas aparece em *off* apenas uma vez, exatamente quando ela está sozinha no quarto de motel:

> Violeta, meu amor, eu tô indo embora. Eu não vou voltar. Eu tô indo pra Porto Alegre e depois eu vou pra Patagônia... não sei. Eu não vou voltar. A verdade é que eu tô sem ar. Tô sufocando do teu lado. Não me chama de volta, senão eu volto. Eu volto e a gente afunda junto. Eu não te amo mais. Eu *não* te amo mais. Violeta, eu... não... te amo... mais.

[164] Entrevista de Aïnouz a Rita Guerreiro e Tiago Pais. Disponível em: https://www.berlinda.org/magazine-karim-ainouz-entrevista. Acesso em: 8/04/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Sem conseguir dormir, vai para uma boate onde dança sozinha, ao som de "She's a maniac", música da trilha sonora do filme *Flashdance*. Faz um pastiche da conhecida cena do filme e termina correndo pelas ruas, momento em que a errância que acontece durante todo o dia parece mais dramática. Certeau compara o caminhar com o ato de falar, definindo-o como espaço de enunciação: "O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (...) está para a língua ou para os enunciados proferidos" (1998, p. 177).

> Da enunciação pedestre (...) se poderiam analisar as modalidades, isto é, os tipos de relação que mantém com os percursos (ou "enunciados") atribuindo-lhes um valor de verdade (modalidades "aléticas" do necessário, do impossível, do possível ou do contingente), um valor cognitivo (modalidades "epistêmicas" do certo, do excluído, do plausível ou do contestável) ou enfim um valor concernente do dever-fazer (modalidades "deônticas" do obrigatório, do proibido, do permitido ou do facultativo). A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que "fala". (Certeau, 1998, p. 179)

Violeta acaba transgredindo regras de circulação na cena em que cruza o túnel movimentado, com tráfego intenso de veículos. De certa forma a protagonista quebra as regras do dever-fazer em vários momentos: ao deixar o filho sozinho para ir atrás do marido sem dar muitas explicações, ao passar a noite no motel e depois ao sair para dançar sozinha (ações não usuais para mulheres realizarem sozinhas, fora do uso corrente, fora da norma), culminando na cena do túnel. Do pouco que se sabe da personagem antes do aviso da separação, ela parecia ser bastante regrada, uma dentista cumpridora de normas.[165]

Alguns traços do cotidiano de Violeta são mostrados em sua normalidade. Apesar de o filme retratar apenas um dia, fica claro que algumas situações são repetidas diariamente, como na vida de qualquer pessoa (depois de tomar café vai com o filho até o bicicletário e ele tira as duas bicicletas enquanto ela espera em silêncio: os movimentos são mecânicos, fluem, como se fosse algo feito todos os

[165] A retórica da caminhada de Violeta, assim, é alterada e transgride tanto normas pessoais quanto dos espaços pelos quais circula: "Existe uma retórica da caminhada. A arte de 'moldar' frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos. O estilo especifica 'uma estrutura linguística que manifesta no plano simbólico (...) a maneira de ser no mundo fundamental de um homem.' O *uso* define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. Estilo e uso visam, ambos, uma 'maneira de fazer' (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento singular do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer." (Certeau, 1998, p. 179-180)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

dias). Com a mensagem de Djalma, essa rotina é abalada.[166] Sua circulação pela cidade passa de um enunciado previsível, concatenado, controlado e que segue regras, para um relato entrecortado, disperso e transgressor (tanto por transgredir suas regras pessoais – larga um atendimento no meio e vai para a rua – quanto as da cidade, como ocorre na cena do túnel). A ruptura faz com que o retrato do cotidiano seja transferido da protagonista para a cidade: enquanto Violeta tem um percurso confuso, seu entorno continua a funcionar como sempre.[167] Nesse sentido, além de circular por não-lugares, a protagonista encontra-se temporariamente fora de lugar, foge momentaneamente de suas obrigações profissionais e de mãe de família. Assim, acaba se identificando de alguma forma com dois personagens que também encontram-se deslocados: Bel e seu pai, que estão de passagem pelo Rio, viajando em direção ao Norte do país, onde têm família e irão reconstruir a vida.

Como a medida do cotidiano é o dia, a escolha de Karim Aïnouz por retratar 24 horas no filme é bastante simbólica:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[166] A mensagem faz com que Violeta se desvie dos afazeres cotidianos e passe por uma experiência descolada da rotina, que provavelmente fará com que reconfigure sua vida e seu cotidiano no futuro. "Para serem figuras do cotidiano, caminhos para a apreensão da cotidianidade, a casa, a conversa ou o objeto precisam ser mobilizados e modalizados, captados entre parâmetros como a interação do indivíduo com o coletivo, o significante e o insignificante, o singular e o plural, identidade e diferença, o cumulativo e o não-cumulativo. Assim, por exemplo, o cotidiano é sempre conectado com o curto prazo, porque tem a ver com repetição, retornos regulares do similar, não é restrito ao instante. Abarcando o acervo de ocorrências prévias que fazem uma atividade ser genérica, habitual, regular, o *quotidien* é o terreno de ressurgências, reconhecimentos e conexões. Como resultado, o cotidiano participa daquele aspecto dos fenômenos que viram matéria para a nostalgia. A atualidade das coisas cotidianas é arraigada no seu pertencimento ao fluxo comunal, a um tempo que circula eventos históricos, deixando para trás os tipos de coisas abandonadas e negligenciadas que Perec enumerou tão memoravelmente em *Je me souviens*. No livro de Perec de antanho, o cotidiano importa, somos lembrados de como as coisas estão constantemente substituindo umas às outras em nossos afetos, no espaço vivido que compartilhamos com outros, e no tempo vivido da experiência do dia a dia." (Sheringham, 2006, p. 363-364, tradução minha)

[167] "O burburinho da fala cotidiana que flui em nós e no entorno, que não requer esforços conscientes em sua formulação, resume a ontologia do cotidiano. Nesta descrição o cotidiano é uma região liminar de experiência que percebemos apenas nos limites da consciência, já que existe apenas através de nossa participação irrefletida nos ritmos da existência. Expressando o mesmo paradoxo, Blanchot refere-se ao *quotidien* (...) como o movimento pelo qual cada pessoa se mantém, sem saber, no anonimato humano. 'No' cotidiano a identidade pessoal e a afiliação social estão suspensos (...). Como um ecossistema frágil, o cotidiano é altamente vulnerável às depredações de forças ou pressões invasivas e manipuladoras (tanto externas quanto internas), e isso é exacerbado por nosso medo de permitir que nossas vidas sejam reduzidas ao cotidiano, o que nos leva a escapar deste vazio." (Sheringham, 2006, p. 20-21, tradução minha)

> Um dia é um microcosmo. Quer seja definido como o intervalo entre o nascer e o pôr do sol, ou como uma rotação completa da Terra, assim compreendendo um dia e uma noite, um dia pode ser experimentado como um fluxo contínuo de consciência mental ou corporal. O dia é crucial para a contabilidade da experiência vivida. Denominações menores (minutos, horas, segundos) podem ser intensamente escrutináveis, mas elas são derivadas, a pequena mudança do dia, enquanto denominações maiores (semanas, meses, anos) são múltiplos de uma unidade menor. Um dia é a estrutura temporal relacionada ao movimento do sol: manhã, meio-dia e noite; manhã, tarde, noite; *métro, boulot, dodo*.[168] As mudanças e o processo estão impressos na fisiologia humana, nos ritmos circadianos do corpo. (Sheringham, 2006, p. 364, tradução minha)

Além disso, Sheringham assinala que a literatura utiliza *la journée* como modelo para o cotidiano e dá o exemplo de Marc Augé, que utiliza a estrutura do "um dia na vida" em ensaios de etnografia cotidiana. Também cita o trabalho de Starobinski, o qual sugere que a figura do dia é mais esclarecedora quando ele se torna o âmbito de atos de auto-questionamento individual no que diz respeito à *art de vivre*. "Assim a atenção ao desenrolar do dia de uma pessoa, hora a hora, passa a ser um modo não apenas de autodescoberta mas de autotransformação". (Sheringham, 2006, p. 365, tradução minha)

É exatamente neste período de tempo que Violeta passa por um ciclo de transformação em que inicialmente procura entender o que aconteceu, tenta reverter a situação ligando para Djalma (até descobrir que ele deixou o celular para trás), transparece desespero, mas acaba se acalmando após o encontro com Bel e Nassir. O dia retratado no filme é um recorte na sequência do cotidiano. O caminhar na praia depois de se despedir dos dois indica um começo de superação e uma provável volta à normalidade da vida, em diferença, além de uma relação mais positiva com a cidade que neste momento está "calma", sem tantos estímulos, barulhos, caos urbano, servindo de espelho (como ocorreu ao longo de todo o filme) para as emoções da protagonista.[169] Ao que tudo indica, poderá voltar ao cotidiano transformado:

[168] Expressão francesa que significa: metrô, trabalho, sono.

[169] O aeroporto também espelha a situação em que Violeta se encontra: o vazio da primeira noite é o de um ciclo que termina, o fim do expediente que de certa forma pode simbolizar o fim do casamento. Na segunda ida, o vazio se dá pois o movimento do aeroporto ainda não começou, assim como a nova vida de Violeta encontra-se em gestação. A protagonista decide não embarcar, pois não quer voltar, repetir o passado, e sim seguir em frente, desprender-se do dia da separação para criar dali em diante um novo cotidiano. A cidade, o entorno, são um espelho não-invertido, corroboram seus estados de ânimo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> Para Certeau nós inventamos nosso próprio cotidiano não-oficial através das formas improvisadas com as quais executamos nossas atividades diárias (habitar, comprar, ler, conversar) – o cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada.*[170] Quer o reconheçamos assim ou não, a cotidianidade é o que inventamos através do modo de conduzir nossas atividades: "art de faire" pertence à "art de vivre" (...). (Sheringham, 2006, p. 387, tradução minha)

Assim, trata-se de uma narrativa que representa a cidade de uma forma particular: é a leitura feita pelo cineasta, escolhendo características próprias do Rio e outras aplicáveis a qualquer metrópole. A experiência urbana é um fator importante na construção da trama e dos personagens, já que muitas vezes certas situações e facetas típicas das cidades grandes são utilizadas para deixar patente o sentimento de abandono e solidão da protagonista. A hostilidade e o desconforto são muito marcados visualmente, inclusive pelos planos fechados de algumas cenas, que trazem o caos urbano mais para perto. Mas os sons da cidade também têm um papel importante na construção do ambiente. No único momento em que Violeta circula em uma área arborizada, nos fundos do canteiro de obras de um edifício, não há a tranquilidade e a paz do contato com a natureza: o barulho do maquinário pesado é alto e incômodo. O ruído do trânsito que dificulta a compreensão da mensagem de voz de Djalma, o som desagradável do motor do equipamento odontológico, a música alta que está sendo ouvida pelos adolescentes na casa de Violeta enquanto ela faz um curativo no banheiro, e mesmo o som de um martelar distante quando ela tenta passar a noite no motel, são outros exemplos de recursos sonoros utilizados no filme para sublinhar o desconforto.

Inclusive uma outra leitura possível para o título do filme é o abismo entre as pessoas nas metrópoles. Na maioria das cenas, Violeta está circulando pelas ruas, sozinha na multidão, e parece contracenar mais com a cidade enquanto espaço e movimento do que com os indivíduos que, anônimos, estão ou passando por ela ou absortos em outras atividades. As interações com as pessoas mais próximas são pontuais e muitas vezes sem diálogo, já que fazem parte da rotina (o sexo com o marido, o café da manhã com o filho, o atendimento como dentista), outras vezes são conversas de caráter injuntivo (explica à paciente que não pode comer nada quente depois do tratamento; dá ordens ao filho e à amiga dele de

[170] A frase "le quotidien s'invente avec mille manières de braconner" está traduzida de acordo com a edição brasileira de *A invenção do cotidiano* (p. 38).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

como devem se portar quando os deixa sozinhos para ir a Porto Alegre, sem explicar o motivo; pede ao taxista que ande mais rápido na primeira ida ao aeroporto). Tirando a conversa com Renata, no prédio em construção, (que é entrecortada e não tem um desfecho), Violeta fala um pouco de si para uma taxista, que a traz de volta do aeroporto, já que a motorista começa a falar de sua vida pessoal e de uma desilusão amorosa. A protagonista irá relaxar e conversar mais tranquilamente com Bel, a menina que encontra no banheiro público da praia, e seu pai.

A cidade está presente tanto visualmente, com os locais típicos de cartões postais da orla de Copacabana, o caminho até o aeroporto Santos Dumont, as lojas de rua, as placas, os tipos físicos, quanto através dos sons do trânsito (motores, buzinas, freadas), de maquinário pesado da construção civil, quase gerando um isolamento entre as pessoas, até a inconfundível voz de Íris Lettieri no aeroporto. Em muitas cenas o movimento da cidade e seus personagens são um pano de fundo, como quando Violeta ouve a mensagem no celular e aparece ao longe um cruzamento, com trânsito intenso, que também justifica visualmente a dificuldade que ela tem de entender o que é dito por causa do barulho da rua.

A outra grande metrópole dos filmes é Berlim, por onde Donato, Konrad e depois Ayrton caminham por pontes, ruas, praças, terrenos baldios. A relação deles com a cidade não é a mesma de Violeta com o Rio de Janeiro. Aïnouz explica que queria fazer um filme com dois lugares importantes para ele: a Praia do Futuro era um lugar que frequentava e Berlim foi a cidade que escolheu para viver. Segundo ele, Praia do Futuro não é apenas um espaço, mas simboliza um estado de coisas: apesar do nome, parecia que o futuro nunca ia chegar, tudo era corroído. Enquanto isso Berlim é uma cidade refém do próprio passado. Foi dividida na Segunda Guerra Mundial,[171] destruída, se reconstruiu dividida pelo muro, o muro caiu, se juntou de novo. Com tudo isso, tem um futuro mais vivo que o da Praia do Futuro. Procurou então fazer uma narrativa emocional a partir de um lugar. Assim como na capital alemã houve a queda do muro, foi

[171] Aïnouz comenta que o acolhimento aos refugiados que hoje é feito na Alemanha e que ele documentou em seu filme é uma forma de redenção com o passado. (Entrevista de Aïnouz à RFI. Disponível em: http://br.rfi.fr/brasil/20180224-documentario-brasileiro-sobre-refugiados-na-alemanha-e-premiado-na-berlinale. Acesso em: 8/04/2018)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

exatamente lá que o muro que havia entre Donato e Ayrton caiu. É importante o peso que Aïnouz dá à relação do lugar com os personagens: como o lugar faz com que eles sejam quem são.[172]

Na Praia do Futuro, Donato está corroído. Depois da dificuldade inicial em adaptar-se e da hesitação em deixar a família, ele fica em uma cidade em constante mudança, como explica Karim:

> Eu ando na rua e tem muito terreno baldio, casas que foram destruídas e que não foram reconstruídas. Tem uma coisa que me interessa que é uma cidade que tem muito espaço vazio, eu acho que foi muito bombardeada e tem muita coisa que não foi reconstruída. E eu fico sempre imaginando o que vai ser esse lugar, o que vai virar esse lugar, o que é que teve nesse lugar. E tem uma coisa que me interessa muito que é essa coisa da liberdade mesmo. É a única cidade no continente europeu que não precisa fechar nada: os bares não precisam fechar, as festas não precisam terminar, então tem uma coisa hedonista que eu adoro.[173]

Donato é transportado de um lugar em que precisava seguir regras rígidas, militares, para outro em que a liberdade dá a tônica. De um lugar em que os planos de revitalização foram destruídos pela maresia para um que foi reconstruído a partir de escombros tanto materiais quanto emocionais. E os terrenos baldios são uma lembrança de um passado duro e um convite a novas possibilidades. Ou seja, se os lugares para Aïnouz definem os personagens, a situação de Donato não é acomodada mas, assim como a cidade, está aberta a transformações.

Como contraponto aos não-lugares, há os lugares em que os personagens permanecem ou transitam. O exemplo mais básico é a casa. É na casa da avó de Aïnouz que ela e as irmãs dão seus depoimentos. É para a casa da avó que Hermila volta após o insucesso de São Paulo. É na casa de Georgina que os laços de amizade vão se estreitando pela intimidade. O lar de João Francisco, Laurita e Tabu é o refúgio onde convivem, onde formam uma família *sui generis* em torno da filha de Laurita. Em Fortaleza, Konrad e Donato estão ou andando pela cidade ou ficam no hotel de Konrad. Apenas em Berlim aparecem os apartamentos dos dois. Assim, esse lugar por excelência também tem sua função nos filmes,

[172] Entrevista de Aïnouz a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CnJTxb2z3s0&t=9s. Acesso em: 14/10/2017.
[173] Entrevista de Aïnouz a Nina Lemos. Disponível em: http://youtube.com/watch?v=ZJ4Sl8Ba4S8&t=14s. Acesso em: 14/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

especialmente por conta dos vínculos afetivos, do sentimento de pertença e, obviamente, é o local onde o cotidiano, tão importante nos filmes de Aïnouz, se desenvolve.

Outro cineasta que tem filmes que focam no cotidiano para suscitar diversas questões é Kleber Mendonça Filho. Mas a permanência substitui a errância de Aïnouz.[174] Em *Aquarius* (2016), por exemplo, o apartamento de Clara é o seu refúgio. É o local onde sua tia, ativista política no passado, havia morado. Clara herda o espírito livre da tia, a sua independência, mas está em uma rotina tranquila de atividades ao ar livre, ouvir música, cuidar do neto. Quando uma construtora faz uma proposta para comprar seu apartamento, o último ocupado no prédio, todo o equilíbrio de sua vida começa a ser ameaçado. Há conflitos com a filha, que acha que ela deve aceitar a proposta e que não pode mais tomar as decisões sozinha, com um ex-vizinho que a acusa de estar atrapalhando o acordo de outros ex-moradores, mas especialmente com o neto do dono da construtora, que faz de tudo para forçar sua saída. Clara aferra-se ao seu lugar identitário, relacional e histórico.[175] Os personagens de Aïnouz em sua maioria não encontram esse lugar, não na duração dos filmes. Na maioria dos casos a viagem feita é uma abertura para o novo mas que não corresponde ao final feliz da estabilidade. E é um traço da própria vida do cineasta que é transportado para os filmes:

> Viajar, pra mim, eu acho que tá no meu DNA. Eu fui nascido e criado no Brasil. Fui criado por uma mãe que vivia viajando e eu me lembro que, sempre que chegava em casa, ela trazia presentes. Ficava culpada porque ficava muito tempo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[174] Em *O som ao redor*, a tensão se dá também no cotidiano e na insegurança no próprio lar. Tanto pela violência urbana, com furtos, quanto por conflitos diversos (uma personagem é atacada por uma vizinha, que depois descobre-se ser sua irmã, na frente de casa; outra trata mal um subalterno que risca seu carro com uma chave para se vingar). O conflito mais intenso é com o homem mais poderoso do bairro, que inclusive entra no mar à noite mesmo com aviso de perigo de ataque de tubarão. Ele inicialmente atende os novos seguranças da rua na área de serviço, mas acaba recebendo-os na sala quando sente mais confiança. E é exatamente nesse momento que descobre que o chefe da segurança da rua e seu irmão estavam o tempo todo em busca de vingança contra ele.

[175] "O prédio Aquarius e o apartamento de Clara são centrais, configurando-se em personagens. Ambos se contrapõem ao conflito estruturante do filme: o projeto da construtora Bonfim. Se o apartamento de Clara carrega marcas e vestígios, configurando-se em um local que pode ser chamado de lar, o projeto da Bonfim é um imóvel frio, impessoal e sem marcas. A resistência é permitir-se cultivar subjetivamente pela cultura objetiva, ou seja, refinar-se pelos livros, pela música, pelo uso 'apropriado de objetos formados', em 'um processo que ocorre numa adaptação única e num entrelaçamento teleológico entre sujeito e objeto', que leva à 'totalidade interior' (Simmel, 2013[1903]). É o que Clara faz de sua história. Mas sua resistência também é denunciar as práticas exteriores que não servem ao cultivo de si, que, em nome do progresso, apaga as lembranças e as experiências de seus habitantes." (Gomes; Siciliano, 2018, p. 8)

> viajando, me deixava lá com a minha avó, eu também não era bobo. A mala vinha cheia de presente, e eu lembro que abria a mala em cima da cama e vinha aquele cheiro de avião, porque era muito quente e aquela mala que tinha acabado de chegar do aeroporto era fria, aqueles brinquedos que eu ficava pegando e ficava imaginando: de onde vem isso? A curiosidade de ir pro mundo então esteve sempre presente na minha vida. Eu gosto de não entender direito, de estar num lugar que eu não sei o que é e ir descobrindo. Tem sempre a possibilidade da descoberta, do porvir, quando você está em lugares que não conhece direito. Sempre foi uma coisas muito importante e tá presente em todos os filmes. Se a gente olha em retrospecto, o Madame Satã é um cara que sai de Recife pra morar no Rio. A Suely, coitada, sai de uma cidade do interior pra morar em São Paulo, volta e vai embora de novo pra Porto Alegre. Então todos os filmes, eles têm essa coisa de algum personagem ou do personagem principal que viaja e vai viver em outro mundo, em outro planeta. Ainda não fiz esse filme mas já já o farei.[176]

Mesmo que o recorte da vida de João Francisco seja após a chegada ao Rio e que não haja um desejo de sua parte de mudar de lugar, há um trecho em que conversa com Vitória e ela comenta estar cansada de fazer todo dia o mesmo espetáculo. João sugere que ela faça um novo número passado na China. Vitória ri, por achar que ele não sabe do que está falando, mas o protagonista dá sua versão do país:

> A China é um lugar maravilhoso. A China fica do outro lado do mundo, na China todo mundo é invertido. Quem aqui é preto, lá é branco, quando aqui é dia, lá é noite. Na China as pessoas dormem de olho aberto e acordam de olho fechado.

Sobre esse trecho, Maurício de Bragança comenta que "os processos de inversão conduzem a (auto)representação da personagem, que descarta as oposições assimétricas discriminadas entre 'masculino' e 'feminino'" (2010, p. 42). Podemos acrescentar, além das oposições branco e negro ou noite e dia, mencionadas por João Francisco, outras duplas que poderiam estar invertidas (dissolvidas) na utopia chinesa de Madame Satã: pobre e rico, analfabeto e letrado, marginalizado e admirado.

Em *Praia do Futuro*, a viagem em si também não é mostrada. O não-lugar do trem é onde Donato desiste de pegar o voo de volta e decide ficar em Berlim. Em compensação, a viagem de moto de Konrad e Heiko desemboca nas dunas da Praia do Futuro, onde ocorre o afogamento. Depois é a viagem de moto entre Donato, Ayrton e Konrad que reaproxima os irmãos mas que "não termina": o filme se encerra em movimento, sem indicar qual o destino final.

[176] Entrevista de Aïnouz a Nina Lemos. Disponível em: http://youtube.com/watch?v=ZJ4Sl8Ba4S8&t=14s. Acesso em: 14/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

De forma similar, uma das primeiras cenas de *O céu de Suely* é a longa viagem de ônibus de São Paulo para Iguatu. A última cena se desenvolve no ônibus que sai de Iguatu para Porto Alegre. Em uma entrevista, Aïnouz explica que escolheu esse destino porque tinha que ser um lugar melhor do que Iguatu. Além de ser a cidade mais longe em que ela poderia chegar saindo do Ceará em direção ao Sul, ainda houve uma brincadeira com o nome: como Hermila vivia em um local de seca, no interior, Aïnouz queria um destino que tivesse porto, água, e que fosse alegre. "É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem. A personagem vai atrás de uma utopia."[177]

Para Augé, "o não-lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica" (1994, p. 102). Assim, a ênfase no não-lugar serve tanto para mostrar o desajuste quanto como preparação para o que vem a seguir, para o futuro de cada personagem depois dos acontecimentos narrados. Estes lugares mostram que os filmes fazem um recorte na vida dos personagens, focando na transição que culmina no ponto da virada. Mas ao mesmo tempo não há um final feliz com promessa de solução para todos os problemas. Talvez continuem circulando por não-lugares, sem chegar a um equilíbrio, com incertezas e em constante movimento:

> É, eu acho que você estar completamente integrado, pertencer completamente... É igual a uma pessoa que é completamente bem resolvida e boazinha, sabe? Ou uma pessoa que é má. Eu não acredito muito nisso. Eu acredito mais numa coisa que é mais bagunçada e tal. E eu acho que tem muito a ver com isso, assim. Voltando à tua pergunta, o que faz com que eu escolha as histórias e tal, os problemas que os personagens têm, né? Porque os personagens todos têm problemas. Em qualquer filme, não só nos meus. Então, o problema que me interessa talvez seja esse. E talvez um dia eu faça um filme que é o contrário disso. Eu acho fascinante alguém que nasce e morre no mesmo lugar. Sabe? Que nasce e que cumpre uma trajetória espacialmente num mesmo lugar. Eu não fiz esse filme ainda, talvez um dia eu vá ter maturidade para fazer. Mas hoje o que me interessa são esses personagens que não dão conta, que têm algo que incomoda eles no mundo. E é isso que me faz vivo. Não são só os personagens, sou eu, entendeu? Que fica mudando de lugar para lugar... Eu acho que essa sensação de desconforto é uma sensação, para mim muito produtiva artisticamente. Tanto pessoalmente como nas escolhas que eu faço.[178]

[177] Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2015.

[178] Entrevista de Aïnouz a Émerson Maranhão. Disponível em: https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2013/04/29/noticiasjornalpaginasazuis,3047153/entrevista-com-o-cineasta-karim-ainouz.shtml. Acesso em: 12/2/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

A viagem que Aïnouz fez com Marcelo Gomes pelo sertão é um exemplo de um dos seus deslocamentos produtivos artisticamente que, apesar de ser aprofundado apenas no último capítulo da tese, foi uma experiência marcante com influência em toda a filmografia posterior.

4.2.
O sertão das temporalidades e anacronismos

Homenagem do povo do século XX
ao povo do século XXI.[179]

A peculiaridade de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* está em que as imagens capturadas em uma filmagem sem roteiro serviram de inspiração para a construção de uma narrativa ficcional. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes tiveram uma visão completamente nova do sertão, destruindo os próprios estereótipos sobre o que era o sertão para ambos.[180] O processo todo, que durou 10 anos, passando por uma proposta inicial que foi deixada de lado (filmagem de feiras), por uma primeira montagem com caráter de colagem (o curta *Sertão de acrílico azul piscina*) até chegar a uma ficção (longa), é uma experiência peculiar que abre espaço para uma análise das possíveis relações entre as imagens e seus usos. Ao mesmo tempo que há uma coerência entre o objetivo inicial da filmagem e o resultado final tanto do curta quanto do longa, também é interessante perceber como Aïnouz e Gomes realizaram a transposição de imagens fragmentárias, de caráter documental, para uma narrativa ficcional. O fato de a adaptação ser feita pelos mesmos cineastas que participaram da captura das imagens possibilitou que as mesmas emoções que sentiram no momento da filmagem fossem evocadas no resultado final, o que foi um objetivo declarado por eles:

> [Marcelo Gomes] – A primeira questão que surgiu é por que não trazer o sentimento que tivemos nesses 40 dias de viagem, de viver à flor da pele, de

[179] Inscrição em um obelisco em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Sertão de acrílico azul piscina*. No longa, esta é a última parada de Zé Renato: uma cidade quase fantasma, que será a primeira a ser coberta pelas águas do canal. Ou seja, o povo do século XXI não teria muito futuro por aquelas bandas.

[180] Entrevista de Marcelo Gomes. Disponível em: http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/marcelo-gomes/. Acesso em: 18/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> se emocionar com as coisas e ao mesmo tempo de perguntar o que essas pessoas estão fazendo aqui no meio do sertão.[181]
>
> [Karim Aïnouz] – Um aprendizado do cotidiano. Como não tínhamos plano de filmagem, estávamos de fato fazendo uma viagem de descoberta, podíamos observar as coisas com um outro tempo, não tinha objetivo concreto. Isso foi bacana porque permitia que ficássemos olhando.[182]

O filme traz, portanto, a curiosidade de uma revisitação do próprio trabalho, diferente de uma adaptação de trabalhos de terceiros. O resultado das filmagens reflete essa postura de "ficar olhando", já que o material utilizado tanto para o curta quanto para o longa-metragem mostra o recurso de câmera fixa: ou está fixa no veículo em que se encontra, mostrando o que o motorista estaria vendo, ou está fixa no chão, fitando quem é entrevistado ou vendo os acontecimentos. Em vários momentos inclusive são mostradas imagens imóveis, como fotografias ou pinturas, ou a cena fica por algum tempo em pessoas que estão posando para a câmera e percebe-se apenas o movimento dos cabelos com o vento ou um leve balançar de pernas, como se estivessem diante de uma câmera fotográfica e não de um aparato de filmagem.

O início do curta *Sertão de acrílico azul piscina* é a estrada durante o dia, com a câmera fixa, mostrando a visão do motorista em um veículo em movimento. Depois dos créditos iniciais e do título do filme, há uma sequência de imagens estáticas, como fotografias, com cada uma durando cerca de 3 segundos. Mas as imagens trazem uma noção de movimento, com o olhar vindo de longe até chegar a uma pessoa que dorme na rede, passando pela lanchonete e terminando do outro lado do posto de gasolina, onde um caminhão está estacionado (o mesmo tipo de posto de paredes coloridas, com motel anexo e lanchonete, é retratado em *Rifa-me* e em *O céu de Suely*). A câmera, ainda fixa, "atravessa a rodovia" e começa a mostrar o fluxo de veículos, agora com imagens em movimento. Em alguns momentos, não há tráfego nenhum, até um porco atravessa a pista com seu som inconfundível. O ponto de vista muda um pouco de uma tomada para outra, até acontecer o pôr do sol, quando há um corte desta sequência para uma procissão diurna (a percepção da passagem do tempo se dá

[181] Declaração de Marcelo Gomes em entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.
[182] Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

pelas sucessões de dias e noites), em que os participantes são levados em caminhões decorados com motivos religiosos. O curta continua entremeando imagens estáticas com imagens em movimento e o som diegético, captado no momento das filmagens. Os poucos depoimentos são ouvidos em *off* como, por exemplo, os de pessoas explicando o motivo de estarem participando da celebração religiosa, enquanto as imagens mostradas são as de uma capela com fotografias e oferendas.

O curta tem caráter documental, não procura contar uma história coerente. Nas palavras de Karim Aïnouz:

> Esse roteiro não tinha uma organização narrativa nem episódica. Ele era organizado por temas. Eu prefiro pensar numa instalação com várias telas, uma maneira randômica, um ir pra frente ou pra trás sem nenhuma organização linear.[183]

O roteiro feito para o curta, portanto, serviu como guia de montagem, mas deixando a interpretação totalmente a cargo do espectador. Já em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, os créditos têm o som de fundo de um rádio mudando de estação até chegar à música "Sonhos", de Peninha. Assim como o curta, o filme começa com o deslocamento na estrada, a câmera captando o que o motorista estaria vendo, porém é uma filmagem noturna. Quando a música é interrompida, a imagem muda para a viagem diurna e ouvimos pela primeira vez a voz do narrador e protagonista José Renato, geólogo, listando o material que levou para uma expedição. O mesmo posto de gasolina do início do curta reaparece, porém com imagens em movimento, e as palavras do narrador dão um sentido preciso a elas:

> Hoje parei num posto e vi uma coisa pintada na parede.

Momentaneamente aparece a única imagem estática na sequência do posto: a parede e as divisórias que indicam os sanitários masculino e feminino cobertas com pinturas. À direita, no alto, os desenhos de uma mulher e de um homem, com

[183] A explicação é de Karim Aïnouz: "Poderíamos facilmente pegar o *Sertão de acrílico azul piscina* e decupá-lo em telas de projeção ou em televisão de plasma. Eu imaginava um espaço como o segundo andar da Bienal inteiro com dez telas. Trabalhar realmente com a sensação do vazio, da rarefação. Mas acho mais bonito que a gente esteja presente numa sala escura por uma hora e dez e que aquela sensação seja mais direcionada, aí ela se dá de forma mais efetiva do que num acesso randômico." (Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

setas indicando os respectivos "W.C." (iniciais também pintadas na parede). Abaixo uma cidade com praia, igreja e ônibus. E à esquerda a silhueta de um casal e de palmeiras, um fundo vermelho em que um coração os engloba, com o título do filme, como explica José Renato:

> Meio *hippie*, nem tinha reparado. Quando saí é que me caiu a ficha da frase que estava escrita: viajo porque preciso, volto porque te amo. Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda. É sempre a mesma coisa. Parece que não saio do lugar.

Após estas palavras, um porco atravessa a pista, como em *Sertão de acrílico azul piscina*. Se no curta a câmera é qualquer um, é um olho que capta imagens e situações do sertão, no longa participamos das experiências do protagonista/narrador,[184] que aos poucos vai contando algo de sua história pessoal.[185] José Renato faz a pesquisa prévia à transposição de um rio da região. Foram necessárias algumas imagens complementares relacionadas ao trabalho dele e que foram filmadas posteriormente.

Assim o material de arquivo dos cineastas levou a um trabalho intenso de criação textual, várias soluções foram pensadas para que houvesse uma coerência na história. O texto criado por Marcelo Gomes acabou sendo cortado para que fosse o mínimo indispensável para a compreensão, o que é uma preocupação constante para Aïnouz, para que houvesse inclusive momentos de silêncio, essenciais à narrativa deste *road movie.*[186] A decisão de não mostrar em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[184] Marcelo Gomes comenta a necessidade de criar um personagem: "Conhecíamos aquele material de trás pra frente, são imagens com que tivemos uma relação afetiva por dez anos. Tínhamos uma memória muito forte daquele tempo. A gente tava muito à flor da pele quando viajamos nesses 40 dias. Foi aí que decidimos construir esse 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? Nos nossos filmes bagunçamos a linguagem cinematográfica no melhor sentido." (Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015)

[185] Marcelo Gomes explica: "fomos revendo e pensando o material filmado em função daquele personagem. Como o material ia se adequar a ele. O que não fosse adequado não interessava. O que nos emocionava era o que emocionava o Zé Renato porque agora não era mais a gente. Isso foi uma loucura porque não era eu, nem o Karim, nem o documentário." (Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015)

[186] Em um artigo, Samuel Paiva usa uma citação de Walter Salles sobre os filmes de estrada: sua origem pode estar na Odisseia de Homero, no desejo de Ulisses de voltar para casa, nos primeiros

nenhum momento o protagonista teve uma função precisa, segundo Karim Aïnouz:

> Não pode revelar esse homem. Porque aí você ancora o significado. (...) A literatura tem isso. No cinema fomos perdendo. Não é que ele não pode, mas a imagem passou a ser sinônimo de ancoragem em vez de ser sinônimo de decolagem, acho isso tão bacana. Isso é inerente à literatura. Às vezes a gente esquece que o cinema tem essa potência, da gente poder fazer imaginar. O próprio processo da construção de uma narrativa cinematográfica a partir do momento que a narrativa se torna de fato o discurso master do cinema, quando vai desaparecendo a primeira *Nouvelle vague* e a narrativa vai ficando cada vez mais preponderante, a sensação que eu tenho é que as imagens vêm pra cumprir um texto. Acho um tesão ter feito esse filme porque as palavras vêm de alguma maneira iluminar uma imagem.[187]

O filme, assim, abre espaço para a decolagem, para a imaginação. São imagens que "pedem" um texto, as palavras narradas vêm iluminar as imagens. Jacques Aumont considera que haja uma distinção entre "mostração" e narração, pois, entre outras características, há dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: o primeiro na imagem única, isolada, o segundo na sequência de imagens (1993, p. 245).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

documentários de cineastas-viajantes. Paiva continua com a história do cinema, com a relação entre tecnologias contemporâneas à sua invenção, como o automóvel: "Como diz Walter Moser (2008, p. 7), 'a invenção do automóvel como veículo de locomoção individual e privado com motor à combustão e do cinema como nova mídia capaz de representar o movimento se situa por volta do fim do século XIX'. As invenções do cinema e do automóvel, como afirma Moser, causam um profundo impacto no imaginário coletivo, no que concerne a uma nova concepção do tempo e do espaço, como novos paradigmas da modernidade". Em estudos o *western* é considerado o precursor dos *road movies* por estar "fortemente associado à apropriação do espaço", o que seria um interesse da "modernidade sólida" (termo cunhado por Zygmunt Bauman), em que o espaço predomina sobre o tempo. Mas também há pesquisadores que reconhecem a possibilidade de relacionar os *road movies* "ao filme *noir* ou a outros gêneros que possam ser associados à angústia existencial da Grande Depressão ou da Segunda Guerra Mundial". Paiva também menciona os numerosos filmes de não ficção de viagem (*travelogues*), que traziam imagens de terras estrangeiras: "a viagem se tornou um meio de apropriação do mundo pelas imagens". "A viagem, se pode ser considerada como um dado precursor do que hoje convencionamos chamar de *road movie*, está relacionada historicamente tanto ao campo do documentário como ao da ficção, podendo, em alguns casos, reunir ambos." Porém o ponto de inflexão, no contexto norte-americano, é o livro *On the road* (1957), de Jack Kerouac. A partir de então começa "o caráter substantivo do *road movie*". (Paiva, 2011, p. 37-44)

Na continuação, fala sobre o gênero no Brasil, destacando o hibridismo entre documentário e ficção e inclusive menciona *Viajo porque preciso, volto porque te amo.* O autor cita o livro em que Marcos Strecker afirma que "para Walter Salles (...) os filmes de estrada relacionam-se com crises de identidade de personagens que, por sua vez, expressam a crise das próprias culturas nacionais. Além disso, têm a ver com imprevisibilidade, com improvisação, com acompanhamento dos personagens no confronto com a realidade (como num documentário), com a verdade da observação, com roteiros que permitem o fugir da rota e ir além, o superar a conformidade com a experimentação, com a apreensão do outro" (Paiva, 2011, p. 48). Essas palavras de Walter Salles poderiam ser aplicadas também a *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e a *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, que é mencionado mais adiante neste capítulo.

[187] Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.

> Em particular, a narração no cinema deve ser articulada com a "mostração" ligada à natureza icônica da imagem e situada na história de todo processo narrativo: um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar. A esse primeiro nível narrativo (o do plano), o filme acrescenta um segundo nível, o da articulação dos planos (a montagem). (Aumont; Marie, 2003, p. 208)

Como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* percebemos uma recorrência de imagens com pouco ou nenhum movimento, de acordo com estes conceitos, há um forte caráter de mostração. Mas a mostração também é utilizada para contar através da montagem e da voz do narrador. Vale aqui novamente comparar o curta com o longa e a utilização das mesmas imagens nos dois filmes. Sobre esta questão, Jean-Claude Bernadet utiliza o conceito de imagem porosa:

> O mesmo material do colchão e da oficina se reveste não só de tonalidade mas de significado diferente nos dois filmes. Conforme a ordenação da montagem e o contexto sonoro e verbal, o mesmo plano, com a mesma duração (uns 40"), não é o mesmo plano nos dois filmes. Essa imagem – e muitas outras usadas em ambos os filmes – tem a capacidade de se relacionar com o contexto visual e sonoro gerando significações diferenciadas. Ela tem essa disponibilidade, essa abertura para o contexto. Podemos dizer que são IMAGENS POROSAS. (Bernadet, 2010b)

Em outro momento, Bernadet pretende compreender o que faz com que uma imagem seja porosa:

> Gostei da expressão "imagem porosa". Uma imagem é porosa em si? Acredito que é o entorno audiovisual que cria a porosidade. A imagem deve se encontrar num contexto imagético heterogêneo, materiais de várias fontes, várias texturas. A relação entre imagens, sons e palavras deve manter uma margem de ambiguidade. Não criar uma relação precisa entre imagem e palavra, para que uma não se torne explicação da primeira e esta, ilustração da segunda. É esse tecido, complexo porém de malhas abertas, que permite que imagens possam ser contaminadas por outras, por ruídos, música e palavras. (Bernadet, 2010c)

Assim, a premissa inicial de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, de captar em película livremente tudo o que os emocionasse, acabou gerando imagens soltas, sem uma relação definida com a palavra. Isso fez com que, posteriormente, as imagens tivessem diversas possibilidades por não estarem engessadas a uma certa narrativa. Vale frisar que a criação de um roteiro não é um empobrecimento que prende as imagens que antes seriam porosas, mas é porque as imagens são porosas que se abrem a várias possibilidades. E o texto que guia os espectadores tem a riqueza de poder transparecer algo que pode parecer opaco sem ele.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

A forma como a câmera é utilizada viabiliza que o público veja o que o protagonista vê e os enquadramentos facilitam esta percepção. Assim, a câmera pode ser tanto o olho de José Renato quanto um aparato que ele utiliza em seu trabalho, captando imagens:

> A mobilidade da câmera e o caráter centrado (focalizado) do que ela mostra fizeram com que ela fosse, frequentemente, comparada com um olho no exercício do olhar. Por ser o enquadramento, além disso, o vestígio de uma escolha naquilo que é mostrado, procedendo de uma intencionalidade, a analogia entre quadro e olhar foi com frequência prolongada pela assimilação de um plano a uma visão subjetiva (no sentido neutro: relacionada com um sujeito).
>
> Essa visão pode ser a do cineasta – e a subjetividade traduz-se, então, geralmente, por um suplemento de expressividade (...).
>
> Ela pode ser também a de uma personagem da diegese, e o caráter subjetivo é, então, apreciável de maneira mais contextual, em razão dos outros planos e das relações estabelecidas pela montagem; existem, todavia, tentativas de tornar mais absoluto e evidente esse caráter subjetivo (...), em que a subjetividade é salientada pelo fato de o herói não aparecer, e de, portanto, tudo ser visto "por seus olhos". (Aumont; Marie, 2003, p. 279)

Como o protagonista jamais aparece, isso ajuda a perceber que vemos tudo por seus olhos. Mas a pouquíssima mobilidade da câmera dá a impressão de que o narrador fica contemplando as pessoas e paisagens, apesar de reclamar da monotonia. Ou melhor, a monotonia aparece mais nas imagens de estrada, que captam a paisagem árida e repetitiva em movimento, passando em velocidade. Assim como os cineastas, Zé Renato se detém nas pessoas, nas histórias particulares, contempla, o tempo longo de cada tomada mostra curiosidade, desejo de decifrar. Narra suas impressões e sentimentos.

Nas entrevistas com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes vê-se que as imagens chamavam por eles, pediam uma revisitação 10 anos depois. Clamavam por um texto que propiciasse uma nova leitura... para serem vistas. Mas com uma liberdade ímpar em todo o processo, como declara Marcelo Gomes:

> Eu acho que a gente se emocionou muito com as imagens, acreditávamos nas imagens, é por isso que trabalhamos tanto tempo com elas até chegar a um longa. Nos emocionávamos toda vez que as víamos. Existia uma grande liberdade quando fazíamos aquelas imagens. Uma liberdade que sabíamos que não teríamos quando fôssemos realizar nossos longas.[188] Ali foi a grande escola de cinema

[188] Apesar de Marcelo Gomes afirmar que a liberdade que tiveram naquele momento jamais se repetiria, a experiência marcou o modo de fazer cinema de Aïnouz, como vimos no *capítulo 3.2. Espaço para o imponderável*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> pra mim e pro Karim. Foi ali que aprendemos a imaginar dentro de um cenário de filmagem, a colocar a imaginação diante de qualquer plano de filmagem, de qualquer roteiro e lembrar que existe espaço para a invenção na hora em que você está desenvolvendo um filme. Esses 40 dias passados no sertão foram uma grande escola. Aprendi mais que nos dois anos de escola de cinema na Inglaterra.[189]

O objetivo dos cineastas com as filmagens fica claro na entrevista que concederam a Jean-Claude Bernadet:

> [Marcelo Gomes] – Queríamos filmar, mas não existia um projeto claro de que filme era este. Teríamos um arquivo de material e depois veríamos se haveria filme a partir dali. Era um desejo de se perder naquele lugar, de pegar pedaços daquele lugar. Esse foi o primeiro passo mas não se tinha o desejo de se chegar a algum lugar lá na frente (...). Em 1999 tínhamos umas 40 horas de material, as entrevistas tinham 2 ou 3 horas, com pessoas que a gente encontrava, com artesãos, com gente da rua, um caminhoneiro... existia um desejo de tentar compreender. Desconstruímos um monte de clichês que nós próprios tínhamos sobre o sertão. Fomos desconstruindo a romantização do sertão aos poucos, compreendemos que o sertão não é só aquele sertão arcaico, quase mitológico. O sertão também é uma feira do Paraguai que tá ao lado da feira de Caruaru. O sertão também é uma garota que usa botas roxas com aquele calor pra ficar parecida com a Xuxa. O sertão é mais que uma casinha de barro com moradores levando uma vida simples. Por trás daquela simplicidade existe uma complexidade muito grande. (...) É romântico morar num lugar esquecido pelo desenvolvimento econômico, pela classe política, com um clima extremamente árido, onde se anda horas pra se conseguir água potável e cozinhar um feijão? É uma vida dura. E eu pensava, por que essas pessoas não se revoltam e não vão embora?[190]

Marcelo Gomes menciona os clichês sobre o sertão, o mito e a romantização do local que foram desconstruindo com a viagem. Em *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*, Sylvie Debs traça um panorama de como a literatura e o cinema contribuíram para a construção da ideia de nação a partir do sertão. A autora reconhece "cinco momentos marcados pela passagem, nos anos de 1960, da literatura para o cinema":

> A descoberta de uma região considerada como o berço original da civilização brasileira (1902-1929), a descrição-denúncia de um estado de pobreza e miséria (1930-1938), a mitificação do sertão tanto no cinema quanto na literatura (1953-1956), a revolta contra a injustiça e o esquecimento enquanto o resto do país conhecia uma taxa de crescimento e desenvolvimento superior (1963) e o desejo de resgatar a memória de uma cultura e de um modo de vida específicos (1996-1998). (Debs, 2010, p. 297-298)

[189] Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.
[190] Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

A organização por períodos se dá em função das obras analisadas pela autora, desde *Os sertões*, de Euclides da Cunha, até cineastas da Retomada. O Nordeste já vinha sendo representado pelo cinema "desde a eclosão dos primeiros ciclos regionais em 1912", mas com o Cinema Novo:

> A produção cinematográfica que se desloca momentaneamente do eixo tradicional Rio de Janeiro/São Paulo para o Nordeste, em 1963, leva o sertão para as telas. Os três realizadores, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha, elaboraram suas estéticas a partir da literatura e da cultura sertanejas, aí pulsando o que o Brasil possuía a seus olhos de mais característico e autêntico de um lado, e de mais representativo, quer dizer, simbólico da situação sociopolítica do Brasil nos anos 1960, de outro. (Debs, 2010, p. 27)

O simbolismo passa pelos personagens-tipo, como o cangaceiro, o beato, o vaqueiro, o retirante; o conteúdo histórico com a Guerra de Canudos; a seca, a miséria, as migrações. *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha "corresponde à tomada de consciência, pelos intelectuais brasileiros, 'da necessidade de rompimento com um passado cultural próximo, e aponta, ao mesmo tempo, para a arma poderosa da crítica e da ciência desprovida de artifícios poéticos no sentido da construção da grave matéria de especificidade nacional'" (Debs, 2010, p. 30). A partir de então, o sertão passa a ser o símbolo da identidade nacional, da cultura popular, e o que há de distinto, próprio, intocado e mais "interno" no país, inclusive pela oposição metrópole/interior. No Cinema Novo há o redescobrimento do país (posterior e legatário dos redescobrimentos dos românticos e dos modernistas) e a necessidade de romper com o modelo hollywoodiano das regras clássicas de produção cinematográfica, com o uso de não atores, a câmera na mão, o espaço para o improviso, desenvolvendo não só uma temática nacional mas também uma estética nacional.

> Eficiente na escolha de um "modo de produção" factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional do cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na "estética da fome", em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros termos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> Os filmes documentários e os primeiros longa-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira "descoberta do Brasil", expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época. (Xavier, 2001, p. 26-27)

Depois do baque com a extinção da Embrafilme, no governo Collor, que reduziu drasticamente a produção, o cinema da Retomada volta a se debruçar sobre a identidade nacional. Nas palavras de Vera Figueiredo:

> Nos anos 90 do século XX, novamente o cinema tomou posição, visando reorganizar o imaginário brasileiro diante do processo de desinvenção da nação desencadeado pela estratégia econômica globalizadora e pela política neoliberal. A narrativa cinematográfica registrou o impasse gerado pelo afrouxamento dos laços nacionais, e tentou pensar outras formas de solidariedade que compensassem o sentimento de orfandade decorrente do fato de a pátria-mãe querer sair do cenário antes do filho atingir a maioridade. (2010, p. 203)

Uma das formas encontradas foi revisitar o sertão cinemanovista no intuito de reorganizar o imaginário brasileiro, como no filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. O retorno ao interior a partir do Rio de Janeiro é a redenção de Dora, uma mulher fria e egoísta, que vai levar um menino, que perdeu a mãe atropelada, até o pai. No percurso ela descobre um Brasil diferente da correria frenética e da solidão das metrópoles e também descobre a si mesma:

> A narrativa de Walter Salles Junior propõe, assim, uma nova descoberta do Brasil, através da viagem em direção ao centro, que se confunde com o país simples, mais arcaico do interior. Ao mesmo tempo, como este centro também estaria no coração de cada brasileiro, a saída não passaria, necessariamente, pelos grandes projetos coletivos, mas poderia se realizar no campo pessoal, através do afeto, nos pequenos grupos de convivência que permitiriam a recuperação do humanismo capaz de derrotar o cinismo. (Figueiredo, 2010, p. 206)

A viagem de Gomes e Aïnouz também é de descoberta de um sertão afetivo, porém não como o lugar que simbolizaria a "salvação" da pátria nem do indivíduo. E a oposição entre arcaico e moderno é percebida mesmo nos locais mais recônditos visitados. Munidos do aprendizado que tiveram com o sertão, os cineastas realizaram *Cinema, aspirinas e urubus* e *O céu de Suely*. O projeto apresentado para captação de recursos para a viagem de 1999 fora baseado nas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

ideias do antropólogo Néstor García Canclini,[191] que analisa as trocas culturais através da hibridação:[192]

> (...) é preciso desconfiar dos saberes sobre a totalidade porque continuamos pertencendo a nações e a desigualdade de acesso aos bens globalizados nos diferencia, porque construímos com base em posições diversas as interpretações. Mas, para além das concepções ingênuas da hibridação (como se fossem processos de conciliação universal), é evidente que a maior interdependência entre culturas gera proximidade e conflitos entre práticas materiais e simbólicas distantes. Mesmo sem sair da sociedade originária. Fazemos experiências fronteiriças permanecendo em nosso lugar natal. (Canclini, 2016, p. 51)

Dessa forma, os hibridismos, as temporalidades e os anacronismos da América Latina percebidos na viagem, com este embasamento teórico, foram retrabalhados em *O céu de Suely*. O aporte teórico relaciona-se à concepção do filme que, entretanto, não é mera ilustração da teoria.

> Eu sempre me incomodei muito, minha vida inteira, com essa imagem do sertão como espaço mítico. Quando fiz o *Carranca*[193] com Marcelo Gomes, a gente foi atrás de um sertão *pop*, porque achava que havia um apelo *pop* ali, das cores, por exemplo. Mas era totalmente intuitivo, vindo de uma reflexão a partir do que a gente tinha estudado antes, lendo vários ensaios sobre a questão da representação da modernidade e da contemporaneidade. No sertão há algo muito evidente, que é o fato de que ele nunca se industrializou.[194]

As reflexões sobre modernidade e contemporaneidade de Aïnouz reverberam no conceito de sertão *pop*, em que há uma coexistência de indícios de diferentes temporalidades, e perpassam *O céu de Suely*: o presente se materializando principalmente através do consumo (de bens materiais e culturais) e o passado concretizado no modo de vida mais lento e tradicional, que se mantém em descompasso pela ausência de industrialização. A escolha de Iguatu foi feita após uma pesquisa de Aïnouz e parte da equipe. A cidade, que nunca havia sido utilizada como locação, era um local de passagem, com um entroncamento

[191] "Estruturamos o projeto da Petrobrás em cima do Canclini, de questões mais teóricas sobre temporalidade, isolamento, culturas híbridas, de que maneira aquele lugar negociou com a ausência de industrialização. Essas reflexões nos ajudaram a organizar o material filmado, elas eram mais próximas de uma certa antropologia visual do que de uma dramaturgia narrativa." Entrevista de Karim Aïnouz a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.

[192] "Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras." (Canclini, 2015, p. XIX)

[193] *Carranca* era o nome original de *Sertão de acrílico azul piscina*.

[194] Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

rodoviário, também funcionava como centro comercial abastecendo as cidades vizinhas, mas ao mesmo tempo mantinha características lentas do interior sertanejo (Silva, 2009, p. 3). O embate cultural é visto plasticamente através do contraste entre a aridez do terreno, que é por natureza monocromático, e as cores das feiras, dos objetos, das casas, das roupas:

> Lembro que um amigo fez um filme, um curta-metragem, sobre vaqueiros, em que esses vaqueiros não usavam mais animais, mas usavam motos para tomar conta do rebanho. Então, para mim, era uma coisa que eu queria muito implodir um pouquinho, que a gente começou a fazer lá no filme com o Marcelo e que em *O céu de Suely* era muito importante. E o [diretor de arte] Marquinhos Pedroso foi muito importante nisso, porque ele é um cara muito contemporâneo,[195] muito inquieto, e toda vez que a gente caía para o folclórico ele nos lembrava que aquilo não existia, que era uma fantasia que a gente tinha daquele lugar. A gente ficou um tempão ali em Iguatu tentando observar como eram essas negociações objetuais. A cidade era lotada por lojas de 1,99, com coisas que eram muito coloridas, mais coloridas ali do que em qualquer outro lugar. Porque ali era tudo tão monocromático...
>
> Então eu comecei a observar como aqueles objetos que eram vendidos em Iguatu se propagavam no cotidiano da cidade, no lugar onde você ia comer, onde ia cortar o cabelo. Nesse sertão que a gente observou havia um desejo muito claro de se preencher com cor um lugar que não tinha cor. E que essa invasão de produtos *made in Taiwan* ou *made in China* servia muito bem. Há uma cena sobre isso no *Carranca*, em um lugar que vende flores artificiais. Era um jardim que tinha na feira, à noite, só com flores de plástico, e aquilo vende como água no deserto. Havia esse desejo de olhar para a frente e não de olhar para um país que está sendo dominado pela globalização, que está perdendo sua identidade e que está deixando de ser autêntico. Na verdade, a autenticidade mora exatamente nesse lugar que é o lugar do sincrético.[196] A questão é como você se apropria disso e o que você faz com isso.[197]

O filme com seu sincretismo serve, então, de lugar teórico para discutir questões candentes para pensadores das mais diversas nacionalidades e culturas, que estudam os desdobramentos da modernidade tanto na percepção do tempo quanto na pluralidade de culturas. Octavio Paz, por exemplo, explica que a relação entre passado, presente e futuro é diferente em cada civilização e apresenta outras formas de lidar com a temporalidade tanto no Ocidente pré-

[195] É interessante ver o uso de palavras do cineasta: o adjetivo que utiliza para seu diretor de arte é "contemporâneo". Pedroso teve um papel fundamental por ajudar a deixar de lado a visão folclórica e mítica, dando espaço para perceber as mediações culturais entre o novo e o antigo, o tradicional e o *pop*, gerando releituras, ressignificações e novos usos.

[196] A autenticidade percebida desta forma faz eco às palavras de Andreas Huyssen: "Continua-se a debater se tais modernismos alternativos devem ser vistos verticalmente, como imposições no Ocidente, vindas de fora, ou como transferências laterais, traduções, digestões e transformações criativas de bens culturais apropriados pelas respectivas culturas locais, regionais ou nacionais" (2014, p. 17).

[197] Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

moderno, quanto nas periferias modernas e no Oriente, para deixar claro que é uma concepção que surgiu a partir de um certo momento e lugar, central, mas que acabou se alastrando para as periferias. Assim como outros autores, faz uma distinção entre o primeiro momento, em que a modernidade se identificou essencialmente com a mudança, numa obsessão pelo "novo", e valorizou o futuro, e o segundo, em que o futuro parece incerto e o presente toma seu lugar (e recebeu a alcunha de pós-modernidade[198]). Neste mesmo percurso houve uma mudança no enfoque, com cada vez mais pensadores relativizando o eurocentrismo da modernidade e ressaltando sua heterogeneidade. É com estas questões que o filme de Aïnouz dialoga, tanto através dos conflitos pessoais de Hermila, a protagonista, quanto através da representação da cidade de Iguatu.

A primeira cena do filme tem as cores bastante contrastadas de um super-8 com granulação e falhas, remetendo a uma memória saudosista do passado. A voz em *off* de Hermila conta as circunstâncias que levaram à sua gravidez, enquanto ela própria aparece acompanhada do namorado e pai de seu filho em um momento romântico e feliz. A sequência seguinte, com uma ambiência distinta, imagem definida, mostra o desenrolar da história no presente, alternando cenas da estrada com outras do interior do ônibus em que a jovem e seu filho estão. A sequência dá uma sensação da lenta passagem do tempo de uma viagem longa que dura dias e noites. Por fim, a câmera imóvel mostra a placa sobre a rodovia: "Aqui começa Iguatu", enquanto um homem passa de bicicleta por baixo da sinalização. Depois outras cenas da cidade são mostradas, o pouco movimento do amanhecer, algumas crianças na rua. Hermila desce do ônibus na estrada que margeia o local e atravessa a rodovia até o posto de gasolina, onde fica esperando a tia vir buscá-la.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[198] Huyssen comenta o "retorno da 'modernidade' e do 'modernismo' nas discussões contemporâneas" em detrimento do pós-moderno (2014, p. 12): "Em retrospectiva, todo o debate sobre o pós-modernismo – desregrado, contestado, repleto de contradições e vitalmente estimulante, como um dia foi – afigura-se hoje muito provinciano. Provinciano no sentido geográfico de haver permanecido restrito somente aos fenômenos intelectuais e históricos do Atlântico Norte. Mesmo ali, porém, diversos intelectuais europeus, de Habermas a Foucault e Derrida, nunca abraçaram a concepção do pós-moderno da maneira como ela foi abraçada, ainda que não raro com relutância, nos Estados Unidos. Talvez o pós-modernismo não tenha sido outra coisa, de fato, senão uma tentativa norte-americana de reivindicar a liderança cultural do que alguns chamavam, naquela época, de 'o século norte-americano'." (Huyssen, 2014, p. 11-12)

Iguatu é uma cidade no sertão central do Ceará onde a equipe permaneceu nas sete semanas de filmagem.[199] Em muitos momentos os figurantes são pessoas locais e Aïnouz aproveitou situações reais (como um baile ou uma feira que aconteceriam na cidade) para cenas específicas. As múltiplas temporalidades que haviam sido percebidas já na viagem de 1999 são retratadas no filme com o apoio da vida corrente de Iguatu, cidade que, conforme a percepção do cineasta, encarna o anacronismo brasileiro de uma forma mais emblemática do que as metrópoles:

> Com exceção de Recife na década de 1950, quando você teve um movimento de industrialização, o sertão ficou meio paradão ali, abandonado economicamente, depois desses ciclos de monocultura. Isso para mim ficou muito evidente quando a gente chegou em Caruaru. Pois há aquela cena da feira de Caruaru no documentário com o Marcelo, onde realmente havia temporalidades muito diferentes, mas que estavam aglutinadas ali num só tempo, que era o tempo do agora. (...) Eu acho que são temporalidades que são muito distantes e que se aglutinam. Em São Paulo, na realidade, isso não tem nenhum impacto, porque são várias camadas: há a camada do café, a camada da indústria, depois a camada dos serviços e a camada do trânsito de objetos que são muito contemporâneos.[200]

O comentário de Aïnouz ilustra a forma pela qual a sequência temporal passou a ser percebida com a modernidade. Quando se refere ao sertão, diz que "ficou meio paradão": ou seja, congelou no passado. E compara com São Paulo que, apesar de ter também múltiplas temporalidades, parece estar em outra fase, segundo essa mesma forma de pensar o tempo. Vale ressaltar que o cineasta não está descrevendo o sertão de forma pejorativa, até porque em seus filmes valoriza a cultura nacional local e conta histórias de quem normalmente não é ouvido, que não pertence às classes hegemônicas, percebendo riqueza e diversidade onde outros poderiam ver atraso e monotonia. Mas por mais que os ideais modernos de progresso, desenvolvimento e evolução tenham sido enfraquecidos como discurso com o fim das grandes narrativas, o Ocidente continua de certa forma remetendo à concepção moderna de tempo, mesmo porque não desenvolveu-se outra com força suficiente para substituí-la plenamente:

> Se a modernidade é filha do tempo retilíneo em que o presente não repete o passado, e se o Ocidente identificou-se com o tempo,[201] como observa Octavio Paz,

[199] A cidade tem 92 mil habitantes, fica a 380km de Fortaleza e a 650km do Recife.

[200] Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.

[201] "Não é a primeira vez que uma civilização impõe suas ideias e instituições a outros povos, mas é a primeira que, em vez de propor um princípio atemporal, postula como ideal universal o tempo e suas mudanças. Para o muçulmano ou o cristão, a inferioridade do estranho consistia em não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> ser moderno implica uma forma específica de experimentar a tríplice dimensão histórica: passado-presente-futuro. Não é por acaso que o termo "anacronismo" surge na França do século XVIII para designar realidades não compatíveis com o momento vivido por aquele país. (Figueiredo, 1994, p. 29)

O conceito de anacronismo, nascido da ótica eurocêntrica, reafirma que a batuta do tempo está com o Ocidente (mais especificamente, hoje em dia, com a Europa e os Estados Unidos), e que quem não segue seus comandos no ritmo marcado está fora do tempo. Outra forma de lidar com a questão, com o foco inverso (das margens para o centro) é considerar a pluralidade, o hibridismo, como maneiras diferentes de "ser moderno", sem hierarquia e como valores positivos. Algo que parece ter demorado a ser percebido pelas culturas hegemônicas, mas que as periféricas já vinham vislumbrando:

> Muitas das críticas feitas ao ideário da modernidade por pensadores dos países centrais, a partir das três últimas décadas do século XX, já estavam presentes, desde o início daquele século, no discurso de intelectuais latino-americanos, em decorrência das contradições geradas pelo projeto modernizador no subcontinente: a tensão entre os modelos vindos de fora e as condições locais, que nem sempre a eles se ajustavam, estimulou, por vezes, a relativização do valor dos próprios modelos. Ficamos, então, a meio caminho entre aproveitar esta crítica para valorizar o que, no país, fugia aos parâmetros ditados pela modernidade ocidental, e a opção por apressar o passo visando cumprir com atraso as etapas já vencidas pelo mundo desenvolvido. Assim, descrevemos, ao longo de nossa trajetória, um movimento pendular entre marcar negativa ou positivamente a não sincronicidade com o tempo dos países centrais – movimento cuja direção dependeu sempre das conjunturas históricas e dos lugares teóricos, a partir dos quais se articulavam os discursos de nossos pensadores. (Figueiredo, 2010, p. 127)

Se no início do século XX as margens já percebiam que o modelo europeu tinha defeitos e que a cultura hegemônica não era necessariamente superior, e o contato com esse modelo levou a mudanças locais vistas com reservas (é o caso de Oswald de Andrade que, apesar de ver com bons olhos os avanços tecnológicos, temia a invasão da cultura de massa norte-americana) (Figueiredo, 2010, p. 128), com o passar do tempo os questionamentos foram se intensificando. E pensadores da cultura hegemônica também passaram a ter uma visão mais crítica de todo o processo.[202] Um exemplo contemporâneo útil para a discussão é

---

compartilhar sua fé; para o grego, o chinês ou o tolteca, em ser um bárbaro, um chichimeca; desde o século XVIII, o africano ou o asiático é inferior por não ser moderno. A estranheza – inferioridade – vem do 'atraso'. Seria inútil perguntar: atraso em relação a quê e a quem? O Ocidente se identificou com o tempo e não há outra modernidade senão a do Ocidente." (Paz, 2013, p. 31)

[202] "A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *universal* e de *pureza*: esses dois conceitos perdem o contorno exato

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

o posicionamento de Andreas Huyssen, que prefere utilizar a expressão "modernismo sem entraves" quando se refere aos modernismos diversos das culturas periféricas. E explica em nota que outros termos também utilizados por ele, como "modernismos alternativos" e "modernismos múltiplos" são noções imprecisas, já que a primeira traz implícita a existência de uma hierarquia entre um pretenso modernismo real (ou original) e suas alternativas; a segunda considera ser pluralista demais. A preferência pelo "sem entraves" se dá por transmitir a ideia de uma "geografia ampliada do modernismo", que no fundo é sua visão pessoal (2014, p. 37).[203]

Vale ressaltar que Huyssen se refere ao modernismo, às artes, o que é útil para o debate, já que em *O céu de Suely* as questões de temporalidade também passam pela cultura, e o autor não se limita às vanguardas, mas amplia a questão com manifestações locais, populares, e inclusive a cultura midiática. Além disso, mesmo se pensarmos mais amplamente na modernidade, indo para além das artes, o princípio de Huyssen é válido: um cuidado por tentar deixar claro, através dos termos, que não se deve valorizar uma cultura em detrimento de outras, que a noção de desenvolvimento é tendenciosa e muitas vezes conflitante (basta pensar em produtos com tecnologia de ponta produzidos com trabalho escravo, em indústrias poluentes, na crise hídrica e tantos outros problemas decorrentes do "progresso" mundial).[204] De qualquer forma, as temporalidades distintas e a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

---

de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo." (Santiago, 2000, p. 16)

[203] Huyssen critica a ideia de globalização homogênea, que culminaria numa cultura mundial. Pelo contrário, leva em conta as diferenças nacionais e locais, os intercâmbios culturais transnacionais, procurando compreender os modernismos comparativos. Dessa forma não leva em conta apenas o tempo, mas também o espaço, faz uma geografia. "Se os debates anteriores foram primordialmente organizados em torno de um eixo linear temporal (modernismo *versus* realismo, depois pós-modernismo *versus* modernismo) e concentrados nos meios de comunicação de cultura superior, como a literatura e a pintura, a situação de globalidade requer considerar uma forte dimensão geográfica e espacial, reconhecer os entrelaçamentos do temporal com o espacial e dos efeitos que eles provocam." (2014, p. 30)

[204] Mais ainda: "Mesmo que o Ocidente continue a ser uma eminência parda e uma 'câmara de compensação' das modernidades mundiais, (...) ele não fornece o único modelo de desenvolvimento cultural, como parecem acreditar os utopistas da cibernética e os teóricos antiutopistas da 'macdonaldização' – especialmente depois que a história das duas modernidades, a boa e a má, parece agora ser muito específica de um lugar e uma época. (...)

A atenção às geografias mais amplas do modernismo só emergiu depois do colapso do socialismo e do fracasso da descolonização. Claramente, as questões levantadas nos estudos pós-coloniais e na história cultural são pertinentes a essa investigação. O debate sobre a globalização

ausência de sincronicidade percebida nas margens, são questões oriundas da modernidade mesmo que tratadas e valoradas de forma diferente dependendo do olhar. Porém mesmo a visão positiva não deixa de levar em conta os conflitos oriundos da convivência de temporalidades.

O filme que Marcelo Gomes fez depois da viagem com Karim foi *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). O *road movie* se passa em 1942 e é sobre o encontro entre um alemão que, fugido da guerra, viaja pelo sertão vendendo aspirina e um brasileiro, Ranulpho.[205] Enquanto em *O céu de Suely* as temporalidades se embaralham na colorida Iguatu, Johann é quem apresenta o moderno[206] através do filme publicitário do medicamento ao sertão monocromático do filme de Marcelo Gomes.

> O aparecimento abrupto do cinema naquela região inóspita, sem que tivesse qualquer vínculo com a cultura local, sem que houvesse conhecimento do seu contexto de produção, mais do que o conteúdo do filme publicitário exibido, envolve o povo do lugarejo numa atmosfera mágica que acaba por legitimar o milagre prometido com a ingestão dos produtos da Bayer. O efeito surpresa decorrente da distância cultural entre o objeto técnico e o meio em que é introduzido cria em torno dele um mistério, faz com que deixe de ser um simples objeto, imprimindo-lhe uma espécie de força oculta.
>
> Johann, o alemão, e Ranulpho, o sertanejo (...) se cruzam no momento fugaz, anterior à tomada de direções radicalmente opostas. Assim, se Johann vem para o Brasil fugindo de um modelo de modernização que, aliando o culto da tecnologia com um nacionalismo de bases míticas, levou seu país à guerra, em sentido inverso, Ranulpho, o sertanejo, vai abandonar a terra natal, o lugarejo onde nasceu, e sair em busca do progresso, fascinado com suas promessas. A guerra interioriza o alemão Johann, que foge dos campos de batalha, e, indiretamente, fornece as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

oferece um prisma para a avaliação de modernismos alternativos e de sua inserção complexa nas formas coloniais e pós-coloniais de modernização cultural e social." (Huyssen, 2014, p. 22)

[205] O longa é inspirado nas memórias do tio-avô do diretor, Ranulpho Gomes.

[206] Quando os protagonistas chegam à cidade de Triunfo, são convidados para jantar na casa de um "empresário" com nome de família tradicional: Claudionor José Pereira Carneiro de Assis. Ele pretende comprar todo o estoque de aspirina e está encantando por ter "aspirina e cinema pela primeira vez na cidade". Claudionor apresenta a mulher, Adelina, "maravilhosa, que não entende nada de política", mas "avançada", que ficou um ano e meio na França e é uma "mulher à frente de seu tempo": bebe com os homens, é pacifista (quer que a guerra "tão absurda" acabe), mas seu marido fala sobre ela como se não estivesse no ambiente, é como se ela fosse mais uma peça de sua coleção particular, que inclui pinturas de artistas pernambucanos modernistas. Claudionor está antenado com as novidades. Conversa com Johann sobre tecnologia (equipamentos, alto-falantes e tudo ligado à projeção). Enquanto isso, Ranulpho escapa e encontra Adelina em uma sala, onde começam a se beijar depois dos olhares trocados à mesa. Depois do jantar, os homens vão para um puteiro. Ranulpho comenta como tratam Johann com deferência: parece que nunca viram um estrangeiro. E diz que "sertão é miséria, coronel e piada de corno". Claudionor responde que não é coronel, e sim empresário. Ranulpho pergunta qual a diferença entre os dois e recebe a resposta: "A diferença é que se eu fosse um coronel já tinha mandado meu capanga te pegar." Esse encontro é uma incursão em um ambiente híbrido: o coronel/empresário que está conectado, na medida do possível, às novidades modernas, enquanto seu entorno é arcaico.

> condições para que Ranulpho se encaminhe para a cidade grande, guiando o caminhão que ganha de presente de Johann. Ranulpho procura aquilo de que o alemão quer escapar. "No Brasil, nem guerra chega!", reclama ele. (Figueiredo, 2010, p. 137)

O encontro entre o alemão e o brasileiro é o encontro de "tempos diferentes que se cruzam" (Figueiredo, 2010, p. 138). Mas ambos estão em fuga da hostilidade da guerra e da hostilidade da seca.

> Na estação de trem, a partir da qual as trajetórias cruzadas se afastam, a focalização do céu cortado por urubus deixa claro que, nem o retorno à natureza, nem tampouco o espaço urbano e a racionalidade tecnológica são garantias de um futuro promissor para aqueles indivíduos solitários em suas buscas.
>
> No filme de Marcelo Gomes, a diferença entre culturas deixa entrever o que cada uma pode oferecer e o que lhe falta. (Figueiredo, 2010, p. 138)

Mesmo com os encantos da tecnologia e do medicamento, o que salva Johann quando recebe uma picada de cobra são um remédio caseiro de uma família de sertanejos e Ranulpho, que o acompanha durante a noite. Ranulpho também reclama da comida enlatada que comem e que a aspirina não parece surtir efeito nele. Com a declaração de guerra à Alemanha por parte do Brasil.[207] Johann prefere ir para a Amazônia trabalhar como seringueiro, mesmo sabendo que será explorado (como Ranulpho havia explicado), do que ser deportado ou ter que se apresentar em um campo de concentração em São Paulo.

Se no filme de Marcelo Gomes é o estrangeiro, europeu, que traz as novidades ao sertão na primeira metade do século XX, no de Lírio Ferreira, *Árido Movie* (2005), há o conflito entre o contemporâneo e o arcaico em pleno século XXI. Jonas, que apresenta a previsão do tempo em um telejornal de São Paulo, volta à cidade de Rocha, de onde havia saído com a mãe quando tinha 5 anos de idade, para o enterro do pai. A avó de Jonas exige que o neto vingue a morte do pai.[208] O protagonista é um homem urbano que faz questão de deixar o passado

[207] A notícia é ouvida pelo rádio que está constantemente ligado, assim como o rádio de Zé Renato em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

[208] O filme tem muitas referências ao Cinema Novo. O local onde a trama se desenrola, Rocha, é uma homenagem a Glauber Rocha. O pai de Jonas, Lázaro, leva uma índia para um hotel e é assassinado pelo irmão dela, que os seguiu. Lázaro é interpretado por Paulo César Pereio, o que remete a *Iracema – uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, 1976). Jonas conhece uma videomaker, Soledad, que pretende entrevistar o beato Meu Velho, que não deixa de ser uma referência a Sebastião, o santo milagreiro de *Deus e o diabo na Terra do Sol*. O final não tem o mar mítico mas a água é o tema central da exposição de Soledad em São Paulo, ou seja, como se a utopia de certa forma tivesse virado uma peça de museu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

para trás. Mas a viagem a Rocha parece fazer com que o arcaico o contamine. Dessa forma, seu percurso é o oposto de Tonho de *Abril despedaçado*. No filme de Walter Salles, o protagonista consegue quebrar o tempo cíclico e caminhar para o futuro. No de Lírio Ferreira, por mais que tente escapar, Jonas fica embrenhado no ciclo da vingança.

Já nos filmes de Kleber Mendonça Filho, as temporalidades são embaralhadas nos centros urbanos contemporâneos.

> [*O som ao redor*] mostra a decadência que não perde a arrogância de uma forma senhorial de pensar, bem característica do Brasil e com o colorido de Recife, demonstrada por alguns personagens. Entre eles, está o Sr. Francisco, dono de apartamentos em vários prédios, que tem um engenho que está de "fogo morto" (não produz mais) e que "manda" no bairro. Há também o neto dele, que apesar de ter outro modo de se apresentar e de tratar as pessoas, trabalha para o avô e obedece à lógica do compadrio e das alianças.[209] Há o outro neto, viciado – um problema das metrópoles –, que rouba aparelhos de som de carros, mas, mesmo assim, continua sustentado pela família, que impede que seus delitos sejam combatidos pela segurança de aluguel, numa demonstração de que, no Brasil, a lei não é igual para todos. Tal enredo evidencia a sobrevivência da figura do senhor de engenho no mundo urbano, a sobrevivência do Brasil arcaico.
>
> *O som ao redor* faz uma fotografia da transformação e da convivência de formas de viver modernas e arcaicas, mas já evidencia a dissolução dos laços da *comunitas*, na passagem para *societas*. O declínio e o desinteresse pelo espaço público e pelo coletivo (Sennett, 2014) são mostrados em diversas situações, na própria privatização da segurança e no isolamento dos prédios e das pessoas que neles habitam, pela vigilância ostensiva acompanhada da indiferença ao outro. O tom da transformação já é enunciado no início do filme, assim como *Aquarius*, o diretor "abre com fotos antigas retratando paisagens das plantações de cana de açúcar em Pernambuco, funcionando quase como uma epígrafe cinematográfica inspirada por *Casa-Grande e Senzala*, tudo isso ao som-canção *Cadavres en Série*, de Serge Gainsbourg" (Prysthon, 2017, p.10). (Gomes; Siciliano, 2018, p. 9-10)

Ou seja, mesmo nas grandes cidades, há um forte patriarcado tradicional, arcaico, com um poder que vai passando de uma geração à outra da mesma família.[210] Não é o esperado mercado liberal do mérito e das empresas multinacionais ou de empresários visionários: o senhor de engenho apenas muda

[209] João morou sete anos na Alemanha, mas voltou ao Brasil e trabalha como corretor de imóveis. Detesta o trabalho mas tem uma vida cômoda por cuidar dos negócios da família. Trata com carinho e compreensão a diarista, Mariá, e sua família; é contra a demissão por justa causa do porteiro do prédio, enquanto outros personagens têm momentos de autoritarismo e grosseria com os subordinados. Aparentemente, João surpreende as netas de Mariá vendo TV na sala porque entra em casa em momentos que a diarista não esperava, mas ela explica o motivo de estarem lá e João nunca a repreende. Pelo contrário, até se interessa pelo trabalho noturno do filho dela, motivo de estar cansado e dormindo no sofá da sala. Essa atitude faz com que fique mais contrastada ainda a postura dos outros personagens.

[210] Na política nacional as famílias Collor, Sarney e tantas outras mostram a mesma mentalidade senhorial que leva a eleger quem encontra-se oligarquicamente no poder.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

de endereço e vira senhor da vizinhança. E ao mesmo tempo que estão aferrados à própria tradição e defendendo os "seus" (seus familiares, seus bens), como estão ligados ao ramo de imóveis e da construção civil, participam do movimento de gentrificação, de esfacelamento das memórias que não são as suas e de segregação entre áreas das cidades.

> O fascínio do projeto de "construir" caminha, entretanto, lado a lado com o imperativo de "demolir", cuja consequência, dentre outras, é apagar memórias. O imaginário dos bairros "revitalizados" acaba por expulsar seus antigos habitantes para outros locais, devido à elevação do custo de vida, processo conhecido como gentrificação. A verticalização favorece a segregação e o isolamento dos habitantes, acabando por potencializar o medo e o fechamento dos novos moradores em muros protegidos por serviços de segurança e câmeras de última geração dos olhos e do contato com as "classes perigosas". (Gomes; Siciliano, 2018, p. 4)

Uma das formas que a construtora encontra para tentar convencer Clara a vender seu apartamento em *Aquarius* é chamar o condomínio que seria construído no local de "Novo Aquarius", quando no projeto inicial o nome seria "Atlantic Plaza Residence". Como se uma placa com o nome fosse o suficiente,[211] uma homenagem substituindo todas as memórias e vivências, e o "novo" como valor supremo. Além disso, o nome em inglês também é um indício de que não somos tão modernos assim, que ainda há a valorização do estrangeiro como o requintado, o luxuoso.

A visita de Clara e do sobrinho à casa de sua diarista mostra a heterogeneidade entre os bairros, as distâncias que a modernização manteve entre as classes e que é concretizada na divisão social por áreas geográficas e todo o aparato de segurança.

> Percebe-se, ao longo [de *Aquarius*], que o diretor não naturaliza o discurso da "cidade única", ao não glamourizar as relações entre a cultura urbana e o capital, que, como consequência, expulsam os mais pobres das áreas revitalizadas (Arantes, 2000; Vainer, 2002). Desenha mapas afetivos e descreve sinais de localização. As pistas para identificar as cores locais e descobrir-se que cidade é essa vão sendo dadas pela orla, pelo sotaque, pelas placas que alertam para o perigo do ataque de tubarões, marca da Praia de Boa Viagem. Escreve uma cidade com fissuras, tensões, conflitos entre indivíduos complexos com múltiplos pertencimentos, mas sem que tal fragmentação produza ausências de ancoragem (Velho, 2013). Aborda o presente a partir de rastros do passado, dimensionados na "presença do agora".

[211] O Brasil tem o costume de apagar sua história de diversas maneiras. Em relação às habitações, apenas para dar um exemplo, temos a casa de Machado de Assis, que foi substituída por um condomínio com uma placa afixada (bem pequena) que indica que foi lá que ele morou.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> Tempos que deixam marcas no corpo e revelam, em forma de imagens, recordações (pela etimologia, volta ao coração e recupera os afetos), as experiências dos personagens que as viveram. Memórias distorcidas, que se amalgamam sem que as imagens possam ser facilmente discernidas, e cujos fragmentos são sempre recombinados, como um canteiro de obras. (Gomes; Siciliano, 2018, p. 6-7)

Em *Cinema, aspirinas e urubus*, o arcaico é o "sertão pré-moderno". Em *Árido Movie*, o arcaico é o sertão que, apesar de "atual", continua em uma temporalidade paralela à de São Paulo do século XXI. Em *O som ao redor* e *Aquarius*, o arcaico está entranhado na cultura de cidades grandes tidas como modernas. Em *O céu de Suely*, o hibridismo se dá no sertão contemporâneo. Hermila inclusive personifica alguns anacronismos. Aïnouz comenta que a jovem traz em seu corpo o signo do descontentamento que vai se desenvolvendo no desenrolar da trama:

> [Cinética] E é muito interessante isso, primeiro, pelos produtos serem *made in China*, porque não é uma conexão só simbólica, é uma conexão comercial avassaladora entre o sertão e a China; segundo, é como esse sincretismo e essas tecnologias estão, no caso de *O céu de Suely*, atravessando o próprio corpo dela. Aquela mecha loura é justamente um signo da modernidade que opera um deslocamento naquela figura.
>
> [Karim Aïnouz] Exatamente. E é um signo estranho, porque é um signo mal acabado. [212]

Ao longo do filme há menções expressas à mecha, para que não passe despercebida. Primeiro é a tia que comenta: "E esse cabelinho, é moda lá, é? Só pinta a frente?" João também repara: "Tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranha mas bonita." E é mencionada em um momento mais tenso, em que uma mulher vai tomar satisfações ao descobrir que o cunhado havia comprado a rifa de uma "puta com cabelinho metade louro, metade ruim". A moda de São Paulo atravessa seu corpo e marca sua identidade. Na volta à cidade natal, é um "signo mal acabado" da modernidade, que gera estranhamento. Uma marca da metrópole que mostra que Hermila voltou mudada e tem dificuldades em se readaptar. Ou talvez jamais estivesse adaptada, já que não se sabe como era antes da ida para São Paulo. E, de fato, quer seja por vontade própria ou por influência do namorado, já havia fugido antes de Iguatu. Um outro detalhe está em que Mateus traria uma copiadora de CD e o casal iria montar uma barraca de CDs, DVDs e

[212] Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

videogames, ou seja, pretendiam fazer dinheiro utilizando uma tecnologia que talvez não existisse na cidade natal.

Ao mesmo tempo em que gera estranhamento, a mecha está em consonância com os objetos *made in China*, que também estão aparentemente fora de lugar (e que aparecem com destaque nas feiras de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Sertão de acrílico azul piscina*). Da mesma forma, as músicas que são versões brasileiras de sucessos norte-americanos causam ruído à ideia de um sertão mítico. Inclusive eram músicas que a equipe ouvia durante a filmagem pois tocavam nos alto-falantes da cidade.[213] No filme há a coexistência entre o que é esperado de uma cidade pequena do interior do sertão (o interior das casas, as conversas, as longas distâncias a serem percorridas, o mercado com pilhas e pilhas de ovos) e os signos da modernidade (um comércio que se assemelha à "feira do Paraguai", restaurantes de comida a quilo, fliperama).

Quando a tia conversa com a protagonista sobre o sucesso da rifa, exclama: "Tua avó não pode nem sonhar com uma coisa dessas. Ave Maria. Bruce Lee que me ajude!" e coloca na sequência duas devoções sincréticas: Maria e Bruce Lee. A mecha de Hermila não era moda em Iguatu, quem sabe um dia pudesse ser. Talvez fosse aceita e copiada rapidamente se estivesse nos cabelos de uma turista ou se aparecesse na novela. Essa marca no corpo representa também a forma como a modernidade chega à periferia: muitas vezes mal acabada, ou melhor, fora dos padrões esperados, gerando resultados múltiplos e incontroláveis.

Se "a modernidade nunca foi uma só", nem em seu surgimento, na Europa, pois "a metrópole ainda era uma ilha de modernização em culturas nacionais dominadas pela vida tradicional do interior ou de cidadezinhas" (Huyssen, 2014, p. 20-21), isso fica ainda mais evidente nas antigas colônias latino-americanas. Em um texto do final dos anos 1980, Barbero assinala que, apesar de haver pela primeira vez uma contemporaneidade entre o momento da produção de tecnologias nos países ricos e o consumo nos países pobres, há uma *não-contemporaneidade* entre os produtos culturais e o espaço social e cultural em que estes produtos são consumidos na América Latina (2002, p. 177-178).

[213] Entrevista de Aïnouz a Elisabete Finger. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzTha9ABwHI. Acesso em: 14/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Esse descompasso (que Barbero chega a chamar de esquizofrenia) é percebido se visto pela perspectiva das culturas hegemônicas que oferecem produtos tecnológicos de ponta, ainda com a mentalidade de um "processo contínuo de aceleração da modernidade, (...) do qual nenhum país pode ficar ausente, sob pena de morte econômica e cultural" (Barbero, 2002, p. 178, tradução minha). Visto por outro ângulo, também mencionado por Barbero em outro ponto do livro, a América Latina tem como característica exatamente as múltiplas temporalidades, ou seja, a não contemporaneidade por excelência.[214] Ou uma contemporaneidade de muitos tempos em um rico agora. É claro que esta riqueza tem seu preço, os interesses que geram o descompasso são muitas vezes econômicos (os países periféricos vistos como mercado de bens materiais e culturais, a competição desigual entre produtos importados e locais, as salas de exibição que são tomadas pelo cinema hollywoodiano) e produzem mudanças significativas na cultura local. Porém as culturas possuem passados distintos, que influenciam na sua relação com a modernidade:

> Esses passados diferentes moldaram a maneira pela qual culturas específicas lidaram com o impacto da modernização, desde o século XIX, e com a disseminação posterior de meios de comunicação, tecnologias da comunicação e consumismo, trazida pela globalização. (Huyssen, 2014, p. 28)

E não se trata de uma cultura nacional única. Não é possível igualar culturalmente São Paulo, Porto Alegre e Iguatu. O fato de o sertão não ter se industrializado e das cidades do interior apresentarem um ritmo de vida mais lento é um dos dados que podem ser levados em conta. Assim como a forma pela qual o consumo preenche os espaços e como a modernização aparece mais claramente por contraste. O filme, por este caminho, mostra uma concretização da percepção do cineasta em suas incursões pelo sertão. E talvez apresente, na protagonista, mais uma questão contemporânea:

> O que está na pauta dos debates e das disputas contemporâneas sobre a cultura é justamente a ideia de uma identidade estável e homogênea, sob os auspícios do Estado Nacional, e isto ocorre em dois planos. No primeiro deles, no plano das subjetividades, pela crise e pela crítica à noção de sujeito que emergiu com o cristianismo e atravessa toda a modernidade – como essência, interioridade estável,

[214] Barbero explica que há "uma multiplicidade de processos, fortemente articulados entre si, mas regidos por diversas lógicas e temporalidades muito diferentes: a homogeneidade e velocidade com que se move a rede financeira é certa mas a heterogeneidade e lentidão dos modos em que se operam as transformações culturais também o são" (2002, p. 14, tradução minha).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> pré-existente, consciência de si – e a consequente percepção da identidade ou da subjetividade como uma produção socialmente sancionada. Em segundo lugar, no plano social, pela percepção do poder de coerção, de apagamento, de homogeneização dos discursos da nacionalidade ou das culturas nacionais, enquanto construções hegemônicas que recalcam as perspectivas identitárias e as demandas culturais dos que estão em condição subalterna. (Cunha, 2009, p. 86)

Submersa em uma cultura sincrética, tendo morado dois anos em São Paulo, Hermila está fora de lugar, fora do tempo. Ela própria, individualmente, é o "peixe fora d'água". A todo momento sua identidade é cobrada e borrada: é namorada, mulher, mãe, aquela que voltou estranha com a mecha no cabelo, a que "faz doidices" por não se conformar. Também não tem planos concretos, apenas precisa sair dali. No final, acaba conseguindo o apoio da tia e o consentimento da avó e passa a noite com o ganhador da rifa. Faz-se mercadoria para conseguir o que deseja.

A última cena começa melancólica, com João, que é apaixonado por Hermila, perseguindo o ônibus com sua moto e emparelhando com ele até que a jovem olhe pela janela. O rosto grave de Hermila se transforma em um sorriso após passar sob a placa "aqui começa a saudade de Iguatu". O rapaz ainda segue um pouco o ônibus. Passa sob a placa. Um tempo depois de o ônibus sumir no horizonte, João volta sozinho. Ela cruzou uma barreira que ele não quer transpor.

Hermila se destaca por fazer de tudo para ir embora, enquanto os outros personagens do filme permanecem enraizados em Iguatu. Em ruptura com a tradição, Hermila exerce sua "teimosia em ser feliz" (característica que o cineasta costuma colocar em seus personagens),[215] faz o que a geração anterior não foi capaz de fazer. E mais uma vez aparece como personificação da modernidade ao quebrar um ciclo de permanência. Porém, assim como os países periféricos que são atropelados pela modernização, é colocada em uma situação incerta. Por mais que Aïnouz mencione a busca pela felicidade, é inevitável pensar que a vida em Porto Alegre pode ser difícil, que o dinheiro tem chance de acabar e que um

[215] "Parece até um clichê falar isso, mas tem um desejo dos personagens, da minha parte, que é uma teimosia em ser feliz. Eu acho que a vida é tão curta, que no dia seguinte ela pode acabar e que tem determinadas situações na vida da gente que nos fazem esmorecer. Então eu tinha o desejo de falar dessas situações adversas como catalisadores de transformação. No caso desse filme é o abandono, o abandono de fato é uma sensação que pode ser paralisante." (Entrevista de Karim Aïnouz a Estevão Garcia. Disponível em: http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=&POR+UM+CINEMA+SENSORIAL. Acesso em: 20/06/2016)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

retorno a Iguatu poderia ocorrer mais facilmente do que uma prosperidade na cidade grande, que viabilizaria a ida de tia Maria, da avó e de Mateuzinho para lá.

Os movimentos de Hermila, de Ana Paula e de Donato são o oposto do movimento de Dora em *Central do Brasil*: no caso deles, não é no interior, no arcaico, que está a solução dos problemas. Se Vera Figueiredo, analisando *Central do Brasil*, pondera que:

> Apesar do longo período de tempo que nos separa do movimento romântico, o diretor de *Central do Brasil*, imbuído de um sentido de missão semelhante ao de José Alencar, tendo como objetivo recuperar a esperança dos brasileiros – tão abalada pelas decepções políticas ocorridas logo após o fim da ditadura militar – recorre, a seu modo, aos poucos antigos mitos. Tal procedimento leva o espectador a indagar se o destino do artista brasileiro estaria irremediavelmente ligado à tarefa de Sísifo de construir países imaginários que reforcem a autoestima do país real, que caminharia em círculos, sempre recomeçando, rindo para não chorar, como diz o samba de Cartola. (2010, p. 207)

Talvez o cinema contemporâneo tenha saído, para o bem ou para o mal, dessa busca cíclica por construir um país imaginário e passado a debruçar-se sobre aspectos específicos do "país real".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

5.
Conclusão

Queria celebrar a beleza
e a potência dessas pessoas.[216]
– Karim Aïnouz

Segundo Karim Aïnouz, o conceito de caligrafia do olhar no cinema passa pela forma. Assim, o que configura a sua própria caligrafia, como demonstram as análises desta tese, passa pelo modo como filma os corpos, em um jogo de longe e perto, detalhes em closes muito fechados em que os indivíduos mostram sua potência, não cabendo na tela, ou planos muito abertos em que a figura humana é sufocada pelo ambiente externo. O uso do som também tem um papel importante, que vai desde as canções (que às vezes sintetizam o humor dos personagens) até as músicas que servem para indicar o sincretismo cultural do sertão (com versões nacionais para sucessos *pop* internacionais), passando pelos ruídos do ambiente e dos corpos (com o som da respiração como uma maneira de indicar conflitos e estados de espírito). Mas, mesmo com esses recursos "autorais" que vão sendo ativados nos filmes, não há uma homogeneidade nem um método mecânico de simples repetição. A enunciação vai mudando de um filme para o outro. Dependendo da história a ser contada, os mesmos recursos possuem funções diferentes e geram resultados diversos.[217]

Além disso, o que acaba definindo a forma final dos filmes é a montagem. O roteiro, sendo encarado como um mapa de voo, conforme vimos no capítulo *Espaço para o imponderável*, é a planta baixa sobre a qual o que é obtido nas filmagens será retrabalhado. Não ficar preso à primeira ideia dá a Aïnouz a liberdade de ser afetado pelas imagens, pelos corpos captados em película, e perceber nelas uma potência que poderá impactar, também, o público. Foi na montagem que definiu os cortes abruptos em *Praia do Futuro* e que escolheu as imagens sem muita qualidade técnica, mas que traziam situações da cidade de Iguatu em *O céu de Suely*.

[216] Entrevista de Aïnouz a Mariane Morisawa. Disponível em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/queria-celebrar-a-beleza-dos-refugiados-diz-karim-ainouz/. Acesso: em 3/3/2018.
[217] Na tese *Olhares em movimento*, Fabiana Crispino Santos desenvolve o conceito de retroserialidade, de Marsha Kinder, para analisar os filmes de Almodóvar: "a temática recorrente de um 'retorno', que pode ser encontrada em muitos de seus filmes" (2012, p. 163). De certa forma, as repetições e retornos de Aïnouz não deixam de ser também retroseriais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Mas a forma não está descolada do conteúdo. A trajetória de Aïnouz pode ser vista como uma pesquisa em movimento em dois eixos: por um lado pela técnica e pela forma, em que a experiência de um filme leva a ir mais a fundo no seguinte (como o exercício de indicar as emoções, as situações, as sensações, cada vez mais através das imagens e menos através de diálogos). Por outro, pelos temas e motivos[218] recorrentes que vão sendo desdobrados e aprofundados em diversos filmes, cada vez por um ângulo diferente. Os recursos técnicos e estéticos encontram-se subordinados à ideia-mestra de Aïnouz de realizar apenas filmes que julgue necessários, e é aí que a relação entre arte e política se dá. Essa necessidade, como demonstramos, é definida pelos assuntos e personagens.[219] Em uma sociedade machista, heteronormativa, com lugares definidos para o feminino e o masculino, o cineasta apresenta personagens dissensuais, como Madame Satã/João Francisco, que implode as definições de gênero; Hermila/Suely/Ana Paula, que transgridem os preceitos de mãe/esposa e que no fundo carregam o estandarte feminista do "meu corpo, minhas regras"; Donato e Konrad, que apresentam a masculinidade que transcende o estereótipo do "macho", conjugando violência, paixão, delicadeza, sem problematizar sua homossexualidade (traços que foram destacados na pesquisa que resultou nesta tese).

Os afetos também são uma marca registrada do cineasta: desde as imagens afetivas do sertão, que procurou retrabalhar em *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, até a relação com a equipe de filmagem, os atores e os colegas diretores. Mas os afetos entre os personagens são essenciais para a trama. Os encontros, segundo Bakhtin, fazem parte matriz clássica, ou seja, vêm de uma longa tradição:

> O encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance). Deve-se sobretudo notar a estreita ligação do motivo

[218] A palavra é tomada no sentido das artes: motivo condutor, *leitmotiv*.

[219] Em entrevista a Marcelo Hessel, Aïnouz fala da personagem de *O céu de Suely*: "Outra coisa que me interessava é como você consegue falar de uma classe que não é a hegemônica, que é a classe subalterna mesmo do Brasil, e trata isso sem falar só da questão econômica. É engraçado: a mulher da *Variety*, quando viu o filme, não entendia por que a Hermila queria ir embora se estava tudo tão bem ali. É como se você olhasse para determinada camada populacional, que possui os bens materiais, e entendesse que aquilo é suficiente. Quando, na realidade, porra, não é suficiente. O filme tenta ver onde reside o sonho numa camada social na qual não é muito o caso da pessoa ter sonhos." (Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-2/. Acesso em: 18/06/2015)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> do encontro com motivos como a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo do encontro. (Bakhtin, 2002, p. 223)

Sendo essenciais para o enredo dos filmes, em Aïnouz a separação, a perda, o abandono são o choque necessário para que os personagens entrem em movimento em busca de suas próprias utopias, representadas pelo deslocamento físico. Mas seria simplista considerar que, na visão deste cineasta, a salvação para os problemas é a fuga. Até porque não é uma fuga romântica escapista, para a natureza ou para a morte. Os personagens de Aïnouz enfrentam as forças contraditórias do mundo. O deslocamento simboliza a mudança, mas o fantasma Ayrton vem mostrar que o passado retorna (em diferença) e é preciso acertar as contas com ele, e Violeta simboliza que a permanência também pode ser libertadora.

Porém o cinema necessário de Aïnouz não é pedagógico, como vimos ao longo dos capítulos. Ele apresenta os temas e deixa no ar perguntas que não sabe nem pretende responder. É como se convidasse o seu público para uma conversa sobre um assunto e todos juntos procurassem uma solução.[220] A tentativa de fazer com que o roteiro seja apenas uma espinha dorsal, composto de fiapos, que deixa pontas soltas para que se possa preencher as lacunas, é a forma que encontrou para respeitar a inteligência do espectador e permitir que cada um construa sua narrativa pessoal.

Nesse ponto, os filmes de Aïnouz diferem dos filmes analisados de outros diretores, que apresentam uma lógica mais aristotélica, com exceção de *Madame Satã*. Até por ser seu primeiro longa, este tem uma trama mais amarrada, havia poucos rolos de filme disponíveis para experimentar: não tinha muitas cenas "sobrando" com o que Jean-Claude Bernadet chamou de imagens porosas. Além disso, percebeu-se que, em cada filme, esse exercício de realizar obras mais abertas vai sendo burilado, com o roteiro tendo sido cada vez mais importante

[220] Para Alain Badiou, "o cinema é uma metáfora para pensamento *contemporâneo*". E continua: "Eu sempre estive convencido que a tragédia era uma metáfora para o pensamento grego e pode ser esse exatamente o papel que o cinema tem no mundo contemporâneo: um pensamento que é compreendido na mobilidade de suas reflexões, um pensamento que absorve a presença humana em algo que a excede, que assume tudo isso e o projeta de uma só vez. (...) O cinema (...) tem a capacidade de mostrar em apenas uma tomada, como dizia Godard, a indiferença da natureza, as aberrações da História, a confusão da vida humana e o poder criativo do pensamento." (2013, p. 17)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

para ele “como uma possibilidade de excluir o desnecessário” (Aïnouz, 2013, p. 49).

Mesmo assim, por mais que as análises de autores como Ismail Xavier ou Luiz Zanin Oricchio costumem ver uma homogeneidade no Cinema Novo e uma dispersão no cinema da Retomada e especialmente no cinema contemporâneo, é possível perceber traços geracionais em um grupo de cineastas que costumam ter um trabalho colaborativo, como Kleber Mendonça Filho, Sérgio Machado, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Mesmo nos filmes que se passam no sertão, não é o sertão idealizado ou mítico, não há o objetivo de construir uma identidade nacional.

Renato Cordeiro Gomes pondera:

> Recortar aspectos mais particulares e locais, evitando transformá-los em peças de uma alegoria nacional, vem se revelando uma estratégia da literatura e da cultura das mídias para dar conta de fragmentos do Brasil, singulares ocorrências, quase sempre do universo cotidiano urbano, enveredando por uma estratégia de reterritorialização. Esta tendência no meio da multiplicidade de temas, linguagens, formatos e suportes, que caracteriza a produção cultural brasileira da contemporaneidade (Resende, 2006; Schollhammer, 2010), permite reciclar o paradigma que envolve herança (em suas várias acepções) e resíduos, para, de certa forma, oferecer interpretações parciais do Brasil. Recicla-se, num processo de intertextualidades, modos ou jeitos do Brasil, o que está ao redor da nação, enquanto uma “casa assassinada”. Reciclam-se e ressemantizam-se traços de nossa formação que permanecem em outro tempo, observando e absorvendo a superposição de temporalidades distintas, para reler a permanência e a mudança de uma tradição com seus aspectos arcaicos e modernos. Tempo heterogêneo que supõe um público também heterogêneo, o que implica a relação entre estética e política, na acepção que lhe dá Jacques Rancière (2009), concebendo o trabalho político do artista como investigação de determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, restituindo a força da experiência, da palavra, das imagens, para reconfigurar o mundo sensível. (Gomes, 2015, p. 72)

Como foi visto no capítulo *O sertão das temporalidades e anacronismos*, a questão das temporalidades distintas e a releitura da tradição encontram-se presentes nos trabalhos de diversos cineastas que se debruçam sobre o hibridismo de nossa cultura. Mas talvez o traço mais marcante nesse grupo seja o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

cotidiano,[221] que nunca deixou de ser um tema do cinema em geral, mas que é reapropriado pelos cineastas brasileiros em sua delicadeza:

> E eu fiz *O Céu de Suely* também porque é como se à gente, brasileiro, não fosse permitido fazer um determinado tipo de cinema. Ao cinema dos detalhes, da delicadeza, é como se não tivéssemos direito. É como se à gente fosse permitido fazer só aquele cinema que é ágil, que é quente, sexy, colorido. De verdade, estou surpreso com a recepção do filme porque achava que era um cinema permitido aos chineses fazerem, permitido aos iranianos fazerem, até aos argentinos, porque eles são eruditos e estudados e tal. Estou surpreso porque achei que esse cinema não seria... apreciado, digamos assim. Você vai ver isso no filme da Sandra [Kogut, *Mutum*], do Chiquinho [Teixeira, *A casa de Alice*], porque são filmes que têm uma relação com o cotidiano, com a observação, que é de outra ordem. Esses filmes vão permitir que os jovens façam um cinema que seja diverso, que não tenha obrigações, que não seja folclórico nem alegórico. [222]

Como revelou a pesquisa, aí está um outro aspecto do cinema necessário em Aïnouz que é voltado para o próprio fazer cinematográfico: que os cineastas tenham a liberdade de ir além do que lhes é permitido. Ou seja, um cinema nacional que não é o do exótico, o da alegoria, o da exuberância. E sobretudo em relação ao Cinema Novo: a seca, a migração, o êxodo, o mar, a miséria não são sua propriedade exclusiva. Tudo faz parte da realidade brasileira e por isso serviu de matéria para o cinema engajado. Então, teoricamente, os filmes posteriores que trazem os mesmos temas não necessariamente estariam dando uma resposta ao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

[221] Em 1983, Wim Wenders visitou o túmulo de Ozu e fez o filme *Tokyo-ga*. Ficou impactado pela lápide, em que "não há nenhum nome escrito, apenas um velho símbolo chinês, Mu, que significa algo como o vazio, o nada". E continua: "Refleti sobre esse símbolo no trem, enquanto voltava: 'o nada'. Quando criança, tentei muitas vezes imaginar o nada. A ideia me causava medo. O nada simplesmente não podia existir, tentava me convencer. Só podia existir o que estava presente, o que era real.

A 'realidade'. É difícil que haja um conceito mais vazio e inútil do que este no cinema. Cada um tem a sua própria percepção da realidade. Cada um vê a realidade com seus próprios olhos. (...) Vê e vivencia o amor, a solidão, a felicidade, a tristeza e o medo. Resumindo: cada um vê a vida de sua própria forma.

Muito já se constatou a distância entre a vida e a representação dela no cinema. Isso tornou-se tão natural que as pessoas perdem o fôlego e se assustam quando vêem na tela algo verdadeiro, quer seja um gesto de criança em segundo plano, quer seja um pássaro que voa através da imagem, ou ainda uma nuvem que por um momento projeta sua sombra. O cinema atual tem raros momentos de verdade, dificilmente mostra as pessoas e as coisas como realmente são.

Essa era a particularidade dos filmes de Ozu, sobretudo dos últimos. Eles tinham esses momentos de verdade. (...) Eram filmes que tratavam sempre positivamente da vida propriamente dita, e nos quais os homens se revelavam, assim como as coisas, as cidades e as paisagens se revelavam. Uma arte e uma representação da realidade como essa não existe mais no cinema. Aconteceu uma vez. Mu, o vazio. É isso o que reina atualmente." (Wenders, 1990, p. 169)

Com a distância de algumas décadas, a pujança do cotidiano nos filmes parece ter revertido este quadro.

[222] Entrevista de Aïnouz a Marcelo Hessel. Disponível em: http: //omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/. Acesso em: 18/06/2015.

Cinema Novo. Mas, a não ser na situação hipotética em que o cineasta viva em uma bolha alheia ao passado e desconheça a tradição cinematográfica brasileira, é inevitável fazer uma relação entre temas tão caros ao Cinema Novo e sua possível atualização, oposição, ressignificação, resgate, homenagem ou questionamento quando aparecem no cinema contemporâneo.

Assim, mesmo que o sertão não seja mais o símbolo totalizante da nação, há *Central do Brasil*, com uma visão mais romântica, em que o retorno ao Nordeste é a salvação tanto para Josué, que perdeu a mãe, quanto para Dora, fria, urbana, que o levou até lá. E há os filmes de Aïnouz e Marcelo Gomes (tanto os que fizeram em dupla quanto os separados), que revisitam o sertão das memórias afetivas mas também do Cinema Novo para terem sua percepção pessoal e, assim, ressignificarem o lugar mítico em função das demandas contemporâneas, quando um discurso totalizante não tem mais espaço.[223] Há o encantamento pelo lugar mas sem querer dar conta do país, sem o projeto de nação.

E ao mesmo tempo em que Aïnouz exalta o caminho aberto para um cinema sem obrigações, se pensarmos nos filmes dele e dos cineastas que elenquei anteriormente, são filmes que denunciam aspectos da sociedade, mesmo que com enfoques mais particulares, locais ou individuais. Além dos mencionados ao longo da tese, podemos lembrar de *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), que usa o cotidiano para falar das relações entre uma empregada doméstica, Val, e os patrões, denunciando as desigualdades sociais, mas principalmente as proibições veladas (não poder entrar na piscina ou tomar um sorvete específico), os preconceitos (acreditar que a filha de Val, que chega para tentar o vestibular na USP, não tem condições de passar), junto com o discurso de que a protagonista é "quase parte da família" (mas dorme em um cubículo quente enquanto sua filha acaba sendo alojada no quarto de hóspedes, já que o patrão fica encantado com ela, mostrando algo que é bastante recorrente: o assédio que ocorre nas casas de

[223] Por paradoxal que pareça, Morin tira um bem do dito desencanto da pós-modernidade, pois as estrelas intelectuais que guiavam os homens, baseadas no progresso, não passavam de falácias: "Muitos acreditam que perdemos tudo ao perder nossas ilusões. Ao contrário, fizemos uma prodigiosa aquisição ao perder nossos erros: a tomada de consciência necessária e, talvez, no jogo da verdade e do erro, salutar. Perdemos a promessa de progresso, mas é um enorme progresso, enfim, descobrir que o progresso era um mito. Aprendemos que uma razão fechada usurpava o lugar da racionalidade. Porém, uma grande conquista da racionalidade é esta desracionalização mesma." (Morin, 2010, p. 53-54)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

família). Ou, ainda, *Como nossos pais* (Laís Bodanzky, 2017), em que Rosa é quase uma "anti-Hermila": tem um trabalho que detesta e reprime os desejos de trabalhar com arte por precisar manter a família financeiramente, enquanto o marido, antropólogo, viaja muito a trabalho. Vive as culpas da mulher que se divide entre a carreira profissional e o cuidado da casa. Mas a camada que é acrescentada à personagem é que ela é filha de militantes de esquerda. Ou seja, nem em um ambiente que tinha tudo para ser libertário a mulher está livre da opressão.

E mesmo filmes de cunho abertamente político, como *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) ou *Deslembro* (Flávia Castro, 2018), por serem sobre o impacto da ditadura militar na vida de crianças, utilizam o cotidiano como base para as questões.

Um ponto importante a ser destacado é que, por mais que o discurso dominante seja o da crise das utopias e do fracasso da esquerda, continua-se fazendo filmes de denúncia, mais aguerridos, principalmente documentários. No campo da ficção, em 2019, foi lançado o filme *Marighella*, de Wagner Moura, por enquanto em festivais internacionais. A importância de filmes desse tipo é inegável, porém o documentário tem um público mais de nicho e dificilmente o filme de Moura irá converter algum desavisado. Nesse sentido, acredito ser bastante interessante a estratégia de Aïnouz e de outros por trazer os questionamentos não na superfície, mas nas entrelinhas. No entanto, *Praia do Futuro* foi considerado polêmico pelas cenas de sexo (mesmo que no ato em si o plano seja muito fechado e não se veja muito do que está acontecendo, apesar de ser possível imaginar o que está fora do campo pelas pistas dadas pelos rostos e os movimentos perceptíveis), porque elas eram entre dois homens (se fosse um casal heterossexual não teria a mesma repercussão) e *Aquarius*, de Kleber Mendonça, sofreu críticas, pois, no festival de Cannes, a equipe fez um protesto contra o impeachment de Dilma Rousseff.

Ao trazerem as tramas para o cotidiano, também é possível mostrar que os problemas da sociedade estão muito próximos, estão dentro de casa. Os cineastas indicam que há um inconformismo com os poderes e saberes hegemônicos e uma resistência a aceitar o estado das coisas com suas desigualdades (sociais, de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

gênero, de quem tem voz e quem não tem). Porém, sem a radicalidade de uma mudança estrutural e universal. Na encruzilhada em que vivemos, cabe a pergunta de Augé:

> Depois das tristes experiências do século XX, o desafio é o seguinte: como reintroduzir em nossa história finalidades que nos livrem da tirania do presente, mas que não sejam a fonte de um novo despotismo intelectual e político? Como não imaginar o futuro (a mudança é, sem dúvida, tão inimaginável quanto inelutável), mas nos preparar para que ele seja, na medida do possível, o porvir de todos? (2012, p. 90)

Se voltarmos aos filmes de Aïnouz, conforme analisamos, os finais abertos indicam essa incerteza em relação ao futuro: ele não é nem imaginado, é um campo de possibilidades a ser percorrido. Não há, de fato, o despotismo intelectual, mas um convite à reflexão sobre o estado das coisas, o que poderia gerar dissensos, já que o porvir não deve excluir, mas abarcar João Francisco, Donato, Hermila, os refugiados de Tempelhof, com seus desejos e sonhos. Dando um passo atrás e comparando o cinema contemporâneo, em especial o realizado por Karim Aïnouz, com o cinema moderno, com seus planos de emancipação da humanidade, a utopia do corpo, o futuro incerto, a realização individual que fica em suspenso parecem muito pouco.

Mas ao mesmo tempo, se tantas mulheres não têm autonomia para levarem suas vidas adiante, se negros são discriminados, se homossexuais não possuem todos os direitos e sofrem violência, os filmes que passam por estas questões possuem um valor. A escolha por esses personagens é de certa forma uma resistência ao cinema hegemônico do culto ao asséptico, dos efeitos de After Effects, dos finais felizes, do "mundo a ser consumido, mas não a ser pensado" (Augé, 2012, p. 28). Além disso, certos filmes de vanguarda, ao retrabalharem a estética e a linguagem cinematográfica, tinham o problema de ser compreensíveis apenas pelos iniciados, tornando-se inacessíveis ao grande público. Aïnouz acredita no potencial transformador do cinema no âmbito pessoal:

> Parece até um clichê falar isso, mas tem um desejo dos personagens, da minha parte, que é uma teimosia em ser feliz. Eu acho que a vida é tão curta, que no dia seguinte ela pode acabar e que tem determinadas situações na vida da gente que nos fazem esmorecer. Então eu tinha o desejo de falar dessas situações adversas como catalisadores de transformação. No caso de [*O céy de Suely*,] é o abandono, o abandono de fato é uma sensação que pode ser paralisante. O que eu queria era que o personagem usasse o abandono como uma força catalisadora para a sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

> transformação. No caso do *Madame Satã* é um desajuste em todos os sentidos. É uma falta de sincronia, o cara era negro em um momento em que ser negro era ser totalmente excluído, tudo ali é um pouco errado e ele toma partido disso para reinventar a vida dele e para ter uma vida mais feliz. Isso é um pouco o oposto da tragédia, para falarmos de uma maneira um pouco mais metafísica. O drama, como o oposto da tragédia e uma possibilidade de transformação e, em última instância, o cinema como uma possibilidade de transformação e de reinvenção. A experiência cinematográfica é uma experiência transformadora. Eu tenho uma fé no cinema como eu tenho na vida.[224]

A fé no cinema apresentada por Aïnouz tem possibilidades de realização no escopo do conceito de Rancière, aprofundado ao longo da tese, de partilha do sensível: considerando sua potência na configuração dos lugares sociais, trabalhando o que é dito e pensado. Para Rancière, o trabalho da ficção é realizar dissensos, através de estratégias que se propõem a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, de mostrar o que não era visto, de apresentar possíveis futuros. Assim, a ficção "muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras" (2012b, p. 63).

Porém as reconfigurações não se prestam "a nenhum cálculo determinável" (2012b, p. 65). Ou seja, a arte política pode surtir efeitos, porém eles escapam aos objetivos do artista:

> Não há um caminho direto entre assistir a um espetáculo e entender a situação do mundo, assim como não o há da conscientização intelectual para a ação política. Em vez disso, esse tipo de alteração sugere uma mudança de um mundo dado a outro, no qual capacidades e incapacidades, formas de tolerância e de intolerância são definidos diferentemente. O que ocorre é um processo de dissociação: uma ruptura na relação entre um senso e outro senso, entre o que é visto e o que é pensado, e entre o que é pensado e o que é sentido. O que acontece é uma ruptura na configuração específica que nos permite ficarmos em "nossos" lugares atribuídos em um dado estado das coisas. Estes tipos de rupturas podem ocorrer em qualquer lugar e a qualquer tempo, mas nunca podem ser calculados. (Rancière, 2010c, p. 143, tradução minha)

Portanto, os filmes de Aïnouz mostram uma forma de lidar com o estado das coisas e as possibilidades políticas da arte, em especial do cinema: a capacidade

[224] Entrevista de Karim Aïnouz a Estevão Garcia. Disponível em: http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=&POR+UM+CINEMA+SENSORIAL. Acesso em: 25/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

de produzir ficções e, portanto, tentar contribuir de alguma forma para a reconfiguração da partilha do sensível:

> (...) arte e política têm em comum o fato de produzirem *ficções*. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum. (Rancière, 2010d, p. 53)

Por fim, respondendo à pergunta: "A quem os filmes de Aïnouz seriam necessários?" Utopicamente, são necessários a todos, já que tratam da condição humana, de conflitos da sociedade, através de seus personagens inquietos e deslocados. Talvez fossem mais necessários àqueles que nem entrariam em um cinema para assistir a um filme nacional. Porém, no estado das coisas em que vivemos, os filmes de Aïnouz, no mínimo, são necessários para que pessoas que comungam dos mesmos ideais e anseios de resistência percebam que não estão sozinhas. Em um contexto de ameaça à cultura (começando pela extinção do próprio Ministério da Cultura), aos patrocínios e às leis de incentivo, as coproduções internacionais talvez consigam fazer com que não haja um declínio muito grande na quantidade de filmes nacionais daqui para frente. Diante disso, Karim está em uma posição privilegiada ao morar fora do país. E conforme declara na fala transcrita na introdução, continuará com uma produção intensa, sendo uma das vozes dissensuais no Brasil contemporâneo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Aceitem ou não, me obstino terrivelmente
a adorar a liberdade livre.
– Arthur Rimbaud

6.
Referências bibliográficas

AÏNOUZ, Karim. “Macabea com raiva”. In: Cinemais. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 33, jan-mar/2003, p. 177-187.

_____. “Roteiro, um mapa de voo – Uma conversa com Karim Aïnouz”. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013, p. 32-61.

ANDRADE, Isabel. “Karim de Iracema, o filho do mar”. In: Revista Dragão do Mar, ano 1, n. 1, jan-fev-mar/2018.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 43-121. (Debates)

AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994. (Travessia do Século)

_____. **A guerra dos sonhos:** Exercícios de etnoficção. Campinas: Papirus, 1998a. (Travessia do Século)

_____. **Hacia una antropologia de los mundos contemporaneos.** Barcelona: Gedisa, 1998b.

_____. “De lo imaginario a lo ‘ficcional total’”. In: **Maguaré** n. 14, 1999, p. 5-18.

_____. **Para onde foi o futuro?** Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

BADIOU, Alain. **Cinema**. Cambridge: Polity, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BAPTISTA, Maria Manuel (org.). **Género e performance:** textos essenciais 1. Coimbra: Grácio, 2018.

BARBERO, Jesús-Martín. **Oficio de cartógrafo:** Travesías lationamericanas de la comunicación en la cultura. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de pesquisa:** propostas metodológicas. Petrópolis: Vozes, 1990.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica** – O caso de Amor de Perdição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2008, p. 71-251.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1.

BERNADET, Jean-Claude. "Viajo porque preciso, volto porque te amo – 2". Blog do Jean-Claude Bernadet. 09/05/2010a. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-09_2010-05-15.html. Acesso em: 18/06/2015.

_____. "Viajo porque preciso, volto porque te amo – 3". Blog do Jean-Claude Bernadet. 10/05/2010b. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-09_2010-05-15.html. Acesso em: 18/06/2015.

_____. "Viajo porque preciso, volto porque te amo – 4". Blog do Jean-Claude Bernadet. 11/05/2010c. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-09_2010-05-15.html. Acesso em: 18/06/2015.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 63-132.

_____. **El sentido social del gusto:** elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010, p. 85-152.

BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (eds.). **Reading Rancière**.

BRAGANÇA, Maurício de. "Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada". In: Grumo, n. 6, vol. 1, 2007, p. 24-29.

_____. "As teias de Sherazade na performance do cabaré – Uma leitura de El lugar sin límites e Madame Satã". In: XI Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, São Paulo: Socine, 2010, p.36-46.

BRANDÃO, Ana Paula Daudt de Lima. **Uma flor rompe o asfalto:** a esperança no cinema contemporâneo. 2014. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. "Corpos que ainda importam". In: COLLING, Leandro (org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 19-42.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos:** Conflitos Multiculturais da Globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. **Imaginarios urbanos.** Buenos Aires: Ed. Universitária de Buenos Aires, 1997.

_____. **Diferentes, Desiguales Y Desconectados:** Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

_____. "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?". In: Revista Estudios Visuales, jan. 2010. Cendeac, p. 16-37. Disponível em: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf. Acesso em: 12/10/2017.

_____. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2016.

CARDULLO, Bert. **World Directors in Dialogue:** Conversations on Cinema. Lanham: Scarecrow Press, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Cinema, teatro e modernidade)

CIXOUS, Hélène. "O sexo ou a cabeça?". In: BAPTISTA, Maria Manuel (org.). **Género e performance:** textos essenciais 1. Coimbra: Grácio, 2018, p.71-91.

COELEN, Marcus. "Posfácio: Prolegômenos para a escrita do afeto". In: SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos:** corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 317-326.

CUNHA, Eneida Leal. "A emergência da cultura e da crítica cultural". In: Cadernos de Estudos Culturais, v.1, n.2, p. 79-89, 2009. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B190HjTl2j1FODc2Mjc3ODQtZmFmZS00NTkwLTliZmItZDVjNDZkMjU1N2Yw/edit?authkey=CI2gpdUH&hl=pt_BR#. Acesso em: 22/06/2016.

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. "O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos". In: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010, p. 87-99.

DEBS, Sylvie. **Os mitos do sertão:** emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa:** filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo:** Capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____; _____. **Mil platôs:** Capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, v. 3, 2012.

DERANTY, Jean-Philippe (ed.). **Jacques Rancière:** Key Concepts. Durham / Acumen Publishing Limited, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____; GIANNARI, Niki. **Pasar, cueste lo que cueste**. Santander: Shangrila, 2018.

DIEGUES, Cacá. **Vida de cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates)

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto:** imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago / Uerj, 1994.

_____. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio / 7Letras, 2010.

_____. "Antropofagia del desencanto: el cine y las relecturas del modernismo pos-1968". Cuadernos De Literatura, n. 35, 2014, p. 103-118. Disponível em: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8584. Acesso em: 13/11/2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-l Edições, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1, p. 7-19.

_____. "Walter Benjamin: estética e experiência histórica". In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX:**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, v. 1, p. 177-200.

_____. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GEORGES, Rafael. "País estagnado: um retrato das desigualdades brasileiras". São Paulo: Oxfam Brasil. Disponível em: https://www.oxfam.org.br/sites/default/files/arquivos/relatorio_desigualdade_2018_pais_estagnado_digital.pdf. Acesso em: 1/02/2019.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa & a afetividade humana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GOMES, Marcelo; AÏNOUZ, Karim. **Viajo porque preciso, volto porque te amo**. São Paulo: Sesc, 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. "A nação ao redor: da formação enquanto totalidade a interpretações parciais do Brasil". Revista Conexão Letras, v. 10, n. 13, 2015, p. 65-75. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/viewFile/55697/33850. Acesso em: 12/08/2018.

_____; SICILIANO, Tatiana Oliveira. "Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kleber Mendonça Filho". Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.21, n.1, jan./abr. 2018. DOI: https://doi.org/10.30962/ec.v21i1.1438. Disponível em: http://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/1438. Acesso em: 03/01/2019.

GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais:** ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

HESSEL, Stéphane; MORIN, Edgar. **The path to hope**. Nova York: Other Press, 2012.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente:** modernismos, artes-visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2014.

IMDb (Internet Movie Database). www.imdb.com

LAWSON, Max (et al.). "Bem público ou riqueza privada?". Oxford: Oxfam GB. Disponível em: https://www.oxfam.org.br/bem-publico-ou-riqueza-privada. Acesso em 1/02/2019.

LIMA, Carlos. **Genealogia dialética da utopia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo:** paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. “Sensações, afetos e gestos”. In: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais:** ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 61-82.

_____. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016.

LYOTARD, Jean-François. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Barcelona: Gedisa, 1987.

_____. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MENDONÇA, Kleber. “Os filmes são um pedido de palavra – Uma conversa com Kleber Mendonça Filho”. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013, p. 86-113.

MORIN, Edgar. **Para onde vai o mundo?** Petrópolis: Vozes, 2010.

NAFICY, Hamid. **An accented cinema:** exilic and diasporic filmmaking. Princeton: Princeton University Press, 2001.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). **Ozu:** o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro:** matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NILSSON, Bibiana. **Cinema, situação e liberdade:** Karim Aïnouz em diálogo com Sartre. 2017. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/164386/001026701.pdf?sequence=1. Acesso em: 10/11/2018.

OLIVEIRA, Fernando Bonadia de. “Desmortificar o corpo: Deleuze leitor de Espinosa”. In: Colunas tortas, 17/02/2017. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B45SVqPPbFlzTnZaUlF2YUQ2bnM/view. Acesso em: 23/02/2019.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo:** um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Samuel. **A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada**. Revista Rumores, Ed. 6, v. 1, Set-Dez 2009. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51167/55237. Acesso em: 20/11/2018

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. **Gênesis do gênero road movie**. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/70902/73794/0. Revista Significação, n. 36, 2011, p. 35-53. Acesso em: 20/11/2018.

PARR, Adrian (ed.). **The Deleuze dictionary**. Edimburgo: Edinburgh Universtity Press, 2005.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. O sol nascerá amanhã? **Jornal do Brasil**. Caderno B/Especial. Rio de Janeiro, 19/06/1988.

_____. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRYSTHON. Angela. **Da alegoria continental às jornadas interiores: o road movie latino-americano contemporâneo**. Ícone: Recife, v. 2, n. 9, p. 113-124, dez. 2006. Disponível em: http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/view/9/8. Acesso em: 18/12/2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento:** política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.

_____. **Política, policía, democracia.** Santiago: LOM Ediciones, 2006.

_____. **A estética como política**. In: Revista Devires: Cinema e humanidades. Belo Horizonte, v. 7, nº 2, jul-dez/2010a, p. 14-36. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2. Acesso em: 8/01/2015.

_____. **Chronicles of consensual times**. Londres/Nova York: Continuum, 2010b.

_____. **Dissensus:** on politics and aesthetics. Londres/Nova York: Continuum, 2010c.

_____. **Política da arte!**. In: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART. N.15, outubro/2010d, p. 45-59. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5363/3568. Acesso em: 6/01/2015.

_____. Democracies Against Democracy: an interview with Eric Hazan. In: AGAMBEN, Giorgio (et al). **Democracy in what state**. Nova York: Columbia University Press, 2011a, p. 76-81.

_____. **Política de la literatura**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011b, p. 75-107.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (eds.). **Reading Rancière**. Londres: Continuum, 2011c, p. 1-17.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Em que tempo vivemos?**. In: Revista Serrote. Rio de Janeiro: IMS, n. 16, março/2014a, p. 203-222.

_____. **Moments politiques**: interventions 1977-2009. Nova York: Seven Stories Press, 2014b.

_____. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014c.

_____. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014d.

_____. **O fio perdido:** ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Vinicios Kabral. **Vida-lazer:** respostas sensíveis do cinema brasileiro ao espírito do tempo. 2016. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RICHIE, Donald. Introdução a Ozu. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). **Ozu:** o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 15-27.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papirus, 1994, tomo 1, p. 1-131.

ROCHA, Eryk. **A exaustão da normalidade**. In: Cinemais. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 33, jan-mar/2003, p. 115-121.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RODRIGUES, Geisa. **As múltiplas faces de Madame Satã:** estéticas e políticas do corpo. Niterói: Editora da UFF, 2013.

SAFATLE, Vladimir. **Somos livres quando somos capazes de nos abrir ao que não controlamos?**. Folha de S. Paulo, 27/01/2017. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2017/01/1853295-somos-livres-quando-somos-capazes-de-nos-abrir-ao-que-nao-controlamos.shtml. Acesso em: 15/02/2019.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. **O circuito dos afetos:** corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Fabiana Crispino. **Olhares em movimento:** cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar. 2012. Tese (doutorado). – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

SHERINGHAM, Michael. **Everyday Life:** Theories and Practices from Surrealism to the Present. Nova York: Oxford University Press, 2006.

SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito. In: **Mana**, Out 2005, vol.11, no. 2, p. 577-591.

_____. **El individuo y la libertad:** ensayos de crítica de la cultura. Barcelona: Península, 2001.

SILVA, Acir Dias da. **O Céu errante de Suely, de Karim Aïnouz**. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1661-1.pdf. Acesso em: 22/06/2016.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo:** ensaios e discursos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade:** uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

WENDERS, Wim. Fragmentos de *Tokyo-ga*. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). **Ozu:** o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 165-173.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983. (Arte e cultura)

_____. Introdução. In: BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7-14.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001. (Coleção Leitura)

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e terra, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. **Sertão mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZEPPINI, Paola Sanfelice. **Deleuze e o corpo:** articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinosa em função da problemática do corpo. 2010. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278826>. Acesso em: 26/02/2019.

ŽIŽEK, Slavoj. **Living in the end of times**. Londres: Verso, 2010.

_____. **Em defesa das causas perdidas**. São Paulo: Boitempo, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura** [e-book Kindle]. São Paulo: Ubu, 2018. Paginação irregular.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

Entrevistas

AÏNOUZ, Karim. "A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz". Entrevista concedida a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2015.

_____. "'Aeroporto Central': Karim Aïnouz mostra o drama dos refugiados em seu novo filme", 12/03/2018. Entrevista concedida a Myrna Silveira Brandão. Disponível em: https://saopaulosao.com.br/conteudos/colunistas/3638-%E2%80%98aeroporto-central%E2%80%98-karin-a%C3%AFnouz-mostra-o-drama-dos-refugiados-em-seu-novo-filme.html#. Acesso em: 8/04/2018.

_____. "Chico como inspiração". Entrevista concedida a Gisele Kato, 03/06/2013. Disponível em: http://mais.uol.com.br/view/ee98b6ly9o6l/chico-como-inspiracao-04028D9C356EDCA14326?types=A&. Acesso em: 26/10/2016.

_____. "Cineasta Karim Aïnouz é o convidado de Liliane Reis". Entrevista concedida a Liliane Reis, 20/06/2013. Disponível em: http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel/episodio/cineasta-karim-ainouz-e-o-convidado-de-liliane-reis. Acesso em: 19/11/2017.

_____. "Diretor de 'Madame Satã' acha que filme quebra preconceito gay". Entrevista concedida a Marcelo Bartolomei, 7/11/2002. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28637.shtml. Acesso em: 13/02/2018.

_____. “Documentário de Karim Ainouz sobre refugiados na Alemanha é premiado na Berlinale”. Entrevista concedida à RFI, 24/02/2018. Disponível em: http://br.rfi.fr/brasil/20180224-documentario-brasileiro-sobre-refugiados-na-alemanha-e-premiado-na-berlinale. Acesso em: 8/04/2018.

_____. “‘É bom deixar o espectador imaginar seu próprio filme’, diz Karim Aïnouz”, 26/05/2014. Entrevista concedida a Fabiana de Carvalho. Disponível em: http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/05/e-bom-deixar-o-espectador-imaginar-seu-proprio-filme-diz-karim-ainouz.html. Acesso em: 20/11/2018.

_____. “Entrevista a Karim Aïnouz”. Entrevista na Escuela Internacional de Cine y TV – EICTV, 13/02/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zPfi12EuNIg. Acesso em: 15/10/2017.

_____. “Entrevista com Karim Aïnouz”. Entrevista concedida a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. In: Contracampo – Revista de cinema, n. 45, 2002. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm. Acesso em: 10/01/2017.

_____. “Entrevista com Karim Ainouz – Cannes 2011”. Entrevista concedida a Kleber Mendonça Filho. Cannes, 18/05/2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AhNxbXsX8E4. Acesso em: 9/07/2017.

_____. “Entrevista com o cineasta Karim Aïnouz”, 29/04/2013. Entrevista concedida a Émerson Maranhão. Disponível em: https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2013/04/29/noticiasjornalpaginasazuis,3047153/entrevista-com-o-cineasta-karim-ainouz.shtml. Acesso em: 12/2/2018.

_____. “Filme de Karim Aïnouz homenageia Berlim e desconstrói masculinidade”. Entrevista concedida a C. Albuquerque, K. Rutkosky e A. Strohm, 16/04/2012. Disponível em: http://www.dw.com/pt-br/filme-de-karim-a%C3%AFnouz-homenageia-berlim-e-desconstr%C3%B3i-masculinidade/a-15877971. Acesso em: 6/01/2018.

_____. “‘Foi uma aventura incrível’: Karim Aïnouz sobre o seu documentário ‘Zentral Flughafen – THF’”. In: Berlinda, s.d. Entrevista concedida a Rita Guerreiro e Tiago Pais. Disponível em: https://www.berlinda.org/magazine-karim-ainouz-entrevista. Acesso em: 8/04/2018.

_____. “Karim Aïnouz”. In: BOMB Magazine n. 102, 2008. Entrevista concedida a Tânia Cypriano. Disponível em: http://bombmagazine.org/article/3046/karim-a-nouz. Acesso em: 19/08/2016.

_____. “Karim Aïnouz – Trip #230”, 17/03/2014. Entrevista concedida a Nina Lemos. Disponível em: http://youtube.com/watch?v=ZJ4Sl8Ba4S8&t=14s. Acesso em: 14/10/2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. “Karim Aïnouz conta na Berlinale a vida de refugiados em aeroporto alemão”, 16/02/2018. Entrevista concedida a Silvano Mendes. Disponível em: http://br.rfi.fr/cultura/20180216-rfi-covnida-brasileiro-karim-ainouz-berlinale-refugiados. Acesso em: 1/06/2018.

_____. “Karim Aïnouz, diretor de ‘O Céu de Suely’”, 13/10/07. Entrevista concedida a Renato Silveira. Disponível em: http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=704&cdcategoria=7. Acesso em: 19/06/2015.

_____. “Karim Aïnouz – ‘Discoreografia – Música, Dança e Blá-Blá-Blá’ (2017) – programa 34”, 20/06/2017. Entrevista concedida a Elisabete Finger. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzTha9ABwHI. Acesso em: 14/10/2017.

_____. “Karim Aïnouz – Entrevista (parte 1/3)”, 13/11/2006. Entrevista concedida a Inimá Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MsEMkkk8sDI. Acesso em: 15/10/2017.

_____. “Karim Aïnouz – Entrevista (parte 2/3)”, 13/11/2006. Entrevista concedida a Inimá Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-KKX_-2D454. Acesso em: 15/10/2017.

_____. “Karim Aïnouz – Entrevista (parte 3/3)”, 13/11/2006. Entrevista concedida a Inimá Simões. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nkx7wiR1ZQI&t=150s. Acesso em: 15/10/2017.

_____. “Narrativas Audiovisuais Contemporâneas – Temp.01 Ep.01 – Karim Aïnouz. Enrevista concedida a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo. Acesso em: 14/10/2017.

_____. “Narrativas Audiovisuais Contemporâneas – Temp.01 Ep.02 – Karim Aïnouz. Enrevista concedida a Pedro Severien e André Dib. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CnJTxb2z3s0&t=9s. Acesso em: 14/10/2017.

_____. “Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz”. In: Revista de cinema, 15/05/2014. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-pertubacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/. Acesso em: 27/09/2014.

_____. “Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely – Parte 1”, 16/11/2006. Entrevista concedida a Marcelo Hessel. Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/. Acesso em: 18/06/2015.

_____. “Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely – Parte 2”, 16/11/2006. Entrevista concedida a Marcelo Hessel. Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-2/. Acesso em: 18/06/2015.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. “Por que um dos maiores nomes do cinema nacional foi viver em Berlim?”. In: Revista Trip n. 230, 17/03/2014. Entrevista concedida a Nina Lemos. Disponível em: http://revistatrip.uol.com.br/trip/karim-ainouz. Acesso em: 19/08/2016.

_____. “Por um cinema sensorial”. Entrevista concedida a Estevão Garcia. Disponível em: http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=&POR+UM+CINEMA+SENSORIAL. Acesso em: 25/06/2015.

_____. “‘Queria celebrar a beleza dos refugiados’, diz Karim Aïnouz”. In: Veja, 23/02/2018. Entrevista concedida a Mariane Morisawa. Disponível em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/queria-celebrar-a-beleza-dos-refugiados-diz-karim-ainouz/. Acesso em: 3/3/2018.

_____. “Viva Fortaleza – Karim Ainouz (2)”. Entrevista concedida ao Viva Fortaleza, da TV O Povo, 14/10/2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RcQmRh9Seug. Acesso em: 15/10/2017.

_____; GOMES, Marcelo. “Entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes”, 06/05/2010. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2015.

_____; NEGRINI, Alessandra. “Pré-Estréia – Debate ‘O Abismo Prateado’ com Karim Aïnouz e Alessandra Negrini”, Cinusp Paulo Emílio, 18/04/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 15/10/2017.

GOMES, Marcelo. “Sala de Cinema: Entrevista Marcelo Gomes”. SESCTV, 2010. Disponível em: http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/marcelo-gomes/. Acesso em: 18/06/2015.

GUEDES, Hermila. “Omelete entrevista: Hermila Guedes, atriz de O céu de Suely”, 16/11/2006. Entrevista concedida a Marcelo Hessel. Disponível em: http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-hermila-guedes-atriz-de-o-ceu-de-suely/. Acesso em: 18/06/2015.

MENDONÇA, Kleber. “Depois de ‘Aquarius’, Kleber Mendonça Filho prepara western sertanejo”, 3/03/2017. Entrevista concedida a Márcia Bechara. Disponível em: http://br.rfi.fr/brasil/20170303-midia-brasileira-esteriliza-ideia-de-opiniao-kleber-mendonca-filho-rfi-brasil. Acesso em: 20/04/2018.

SALLES, Walter. “O novo filme sobre Che Guevara, os bastidores das filmagens e o lançamento de ‘Abril Despedaçado’”, Revista de Cinema, n. 24, abr./2002. Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano. Disponível em: http://www1.uol.com.br/revistadecinema/fechado/entrevista/edicao24/entrevista_01.html. Acesso em: 23/11/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

_____. “Walter Salles gira a bolandeira contra Hollywood”, Folha Ilustrada, 2/11/2001. Entrevista concedida a Fabio Cypriano. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0201200106.htm. Acesso em: 23/11/2018.

6.1.
Filmografia

Filmes de Karim Aïnouz

ABISMO prateado, O. Karim Aïnouz. 83 min. Brasil, 2011.

AEROPORTO Central THF. Karim Aïnouz. 97 min. Brasil / França / Alemanha, 2018.

CÉU de Suely, O. Karim Aïnouz. 88 min. Brasil / França / Alemanha, 2006.

HIC habitat felicitas. Karim Aïnouz. 31 min. Brasil / EUA, 1996.

MADAME Satã. Karim Aïnouz. 105 min. Brasil / França, 2002.

PAIXÃO nacional. Karim Aïnouz. 9 min. Brasil / Canadá / EUA, 1994.

PRAIA do Futuro. Karim Aïnouz. 90 min. Brasil / Alemanha, 2014.

RIFA-ME. Karim Aïnouz. 27 min. Brasil, 2000.

SEAMS. Karim Aïnouz. 29 min. Brasil / EUA, 1993.

SERTÃO de acrílico azul piscina. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 26 min. Brasil, 2004.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 75 min. Brasil, 2009.

Filmes de outros cineastas

ABRIL despedaçado. 105 min. Walter Salles. Brasil / França / Suíça, 2001.

ANO em que meus pais saíram de férias, O. 110 min. Cao Hamburger. Brasil, 2006.

AQUARIUS. 145 min. Kleber Mendonça Filho. Brasil / França, 2016.

ÁRIDO Movie. 100 min. Lírio Ferreira. Brasil, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA

BOTÃO de pérola, O (*El botón de nácar*). 83 min. Patricio Guzmán. França / Espanha / Chile / Suíça, 2015.

CENTRAL do Brasil. 113 min. Walter Salles. França / Brasil, 1998.

CIDADE baixa. 100 min. Sérgio Machado. Brasil, 2005.

CINEMA, aspirinas e urubus. 99 min. Marcelo Gomes. Brasil, 2005.

COMO nossos pais. 106 min. Laís Bodanzky. Brasil, 2017.

DESLEMBRO. 96 min. Flavia Castro. Brasil / França / Qatar, 2018.

DEUS e o diabo na Terra do Sol. 110 min. Glauber Rocha. Brasil, 1964.

HOJE eu quero voltar sozinho. 96 min. Daniel Ribeiro. Brasil, 2014.

IRACEMA – uma transa amazônica. 91 min. Jorge Bodanzky, Orlando Senna. Brasil, 1976.

MUNDO é redondo pra ninguém se esconder nos cantos, O – Parte I: Refúgio. 10 min. Leandro Goddinho. Brasil / Alemanha, 2017.

PIXOTE. 128 min. Hector Babenco. Brasil, 1980.

PRISIONEIRO da grade de ferro, O. 123 min. Paulo Sacramento. Brasil, 2003.

QUE horas ela volta? 114 min. Anna Muylaert. Brasil, 2015.

SOM ao redor, O. 131 min. Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2012.

TATUAGEM. 110 min. Hilton Lacerda. Brasil, 2013.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1513132/CA