

POR UMA VIDA-LAZER

Vinícios Kabral Ribeiro – UFRJ

RESUMO: Vida-Lazer é um termo êmico, que aparece no trabalho de Karim Aïnouz e reaparece na parceria com Marcelo Gomes, em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2009). *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) é onde se fabula inicialmente a expressão/conceito que dá título a esta trabalho. E a partir desses dois filmes que partilham um/a mesmo/a conceito/noção/sensibilidade, tentarei uma aproximação poética com outras obras, buscando mapear e observar a rentabilidade desse conceito/noção/sensibilidade. A dificuldade presente é entender os seus sentidos, como eles se ampliam e de que maneira ajudam a compreender a obra do Karim Aïnouz. Mais ainda, em que medida a ideia de vida-lazer é produtiva para nos colocar em relação com o cinema e com outras linguagens artísticas.

Palavras-chave: vida-lazer; Karim Aïnouz; cinema brasileiro

Abstract: *Leisure-Life is an emic term that appears in the work of Brazilian director Karim Aïnouz, and reappears in the film I Travel Because I Have To, I Come Back Because I Love You (2009), a collaboration with filmmaker Marcelo Gomes. Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002) is where the expression/concept that entitles this article, was initially fabled. From these two movies, that share the same concept/notion/sensibility, I will attempt to weave a poetic approximation with other works, mapping and observing the fertility of the studied term. The task at hand is to understand its multiple meanings, how they grow, and in which way they can help us comprehend Karim Aïnouz body of work. But, yet, in what manner the idea of a Leisure-Life is productive to establish relations with cinema and with other artistic languages.*

Key words: *leisure-Life; Karim Aïnouz; brasilian cinema*

A vida-lazer aparece com a personagem Tabu, de forma leve e quase imperceptível, em *Madame Satã*. Talvez, como imaginado por Guimarães Rosa: “Felicidade se acha é só em horinhas de descuido... (ROSA, 1968, p.29)”. E nessa horinha de descuido, em uma cena rápida, que me coloquei a pensar nessa vida-lazer. Mas o que é uma vida-lazer? Pati, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, deseja “uma vida- lazer pra mim e pra minha filha e mais nada”.

É bonita! Não me lembro de uma pessoa que não tenha ao menos se colocado inquieto diante dessa expressão. Ela nos provoca e rapidamente nos faz pensar sobre nossa vida, nossos sonhos e nossos desejos. Lembro da palavra alemã

ausschlafen, algo como dormir até o sono findar-se, acordar naturalmente. Algo difícil, pois temos um tempo marcado destinado a acordar, produzir e descansar. O tempo do lazer, o tempo pra gastar, o tempo para amar e gozar. Se nos falta tempo para dormir, nos falta tempo para sonhar.

Um professor, em 2012, perguntou o que seria para mim, afinal, uma vida-lazer. Pensei. Talvez morar em Florianópolis. Ser professor na Universidade Federal, ter cachorros e abrir um restaurante vegano, tocá-lo com meu “anjo de bondade”. E meus amigos também fabulam sobre suas vidas-lazer. O que desejam, sonham e o que os fazem acordar e viver o dia? Para o Jeff é “uma plena liberdade acompanhada”, para a Bia é “pura vida”, uma frase que se houve muito na Costa Rica. Nesse ponto Eduardo Coutinho é certo: “todo mundo quer ser escutado [...] Não tem impulso maior no ser humano que o interesse em ser reconhecido e escutado (EDUARDO, VALENTE E GARDNIER, 2003, online)”. Isolemos essa afirmação: a escuta. Ela será retomada posteriormente.

Para Coutinho o seu olhar e sua câmera são para as pessoas:

Trabalho com a idéia de que as pessoas só tem uma certeza: nascem, vivem e morrem. Nascem sem pedir, a morte também não tem outra opção e elas têm esse espaço da vida, sobre o qual eu trabalho. Tanto no cara que não tem nada ou no intelectual com suas utopias ele só tem isso, esse espaço de finitude, e o mais violento em cada um é a necessidade de ser reconhecido em sua peculiaridade (Ibidem).

Vamos aos poucos nos aproximando de nossos sujeitos de pesquisa, das vozes que ecoam, dos corpos no cinema. Os filmes em diálogo e perspectivas estão contidos nesse “espaço de finitude”, onde as vidas encenadas são reconhecidas em sua unicidade e peculiaridade. São as vidas-lazer?

Antes de falarmos sobre Madame Satã vamos para um tempo anterior a sua produção. 1999 -1994. Além de conversar com Karim e sua filmografia, vamos invocar Marcelo Gomes. A pista é de que entre eles, na cooperação de imagens e afetos, estão contidas linhas que nos auxiliarão na trama da vida-lazer. 40 dias foram percorridos juntos por Karim e Gomes. Gravaram imagens pelos sertões nordestinos: Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Ceará.

A primeira montagem dessas imagens resultou na curta-metragem *Sertão de acrílico azul piscina* (2004). Este curta apresenta uma justaposição de imagens, ora lugares ermos ora pequenas vilas e cidades. Sobretudo, imagens-paisagens, superfícies afetivas em movimento. Imagens que se interconectam a paisagens transculturais, em uma trama de “translocalidades” (Lopes, 2012; Appadurai, 2001).

Essas superfícies afetivas¹ uniram e aproximaram os cineastas. Karim nos conta:

A gente vinha de lugares geografica e afetivamente parecidos, [...] ele vinha do Recife eu do Ceará, [...] A primeira ideia foi fazer um filme sobre feiras. Que relação tinham as feiras do sertão com as de outros lugares do mundo? Pensamos em fazer uma viagem pra documentar essas feiras, isso em 1997. Quando eu conheci o Marcelo ele tava escrevendo o argumento do ASPIRINAS e eu tava pensando em fazer o MADAME SATÃ, deve ter sido em 1994. Até 1997 não conseguimos ir pra lugar nenhum, só escrevendo, reescrevendo, havia uma grande frustração, uma fome de fazer filmes (BERNADET, 2010, online).

Dessa fome de fazer filmes, lograram um edital do projeto Rumos do Itaú Cultural. O primeiro edital conquistado pela dupla possibilitou a construção de um roteiro. Uma equipe reduzida deslocou-se por regiões do sertão nordestino. Karim conta a Jean-Claude Bernadet como foi esse processo:

Tínhamos uns slides, uma Super-8, duas câmeras 16mm, uma Bolex e uma câmera tcheca, “Minockner”, e também uma mini-DV VX1000 da Sony, hoje em dia nem se fabrica mais. A equipe era eu, Marcelo, Heloísa Passos (fotógrafa), Sanderlan (assistente de câmera/som), o motorista (que fazia um pouco de tudo) e uma produtora, a Juliana. João, que era o produtor, alugou uma Sprinter azul-piscina que era uma pouco o tema. O título original do filme era CARRANCA DE ACRÍLICO AZUL-PISCINA, não era SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL-PISCINA (Ibidem).

A multiplicidade de suportes e equipamentos, aliados aos rarefeitos recursos financeiros, seguramente contribuíram para a riqueza visual e sensação háptica² de *Sertão de Acrílico Azul-Piscina*. Mais que um deleite visual e sonoro, o curta transformou a própria sensibilidade dos cineastas e desconstruíram as imagens que os mesmos possuíam do sertão. O “sertão”, essa entidade mítica brasileira. Narrado, contado, imaginado. Onde estaria localizado o Brasil “profundo” e verdadeiro. O sertão de Glauber, Euclides da Cunha, Walter Salles. Marcelo Gomes diz:

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? (Ibidem)

A “vida dura”, dita por Gomes, talvez ela mereça um hífen e se some ao que Ilana Feldeman (2010) vislumbrou no cinema e nas mídias massivas: vida-produto; vida-trabalho; vida-performance e vida-lazer. Recolocarei essa questão em outros trabalhos. Por hora, retomemos Pati: ela está de short amarelo, dança na boate e roda pelo salão com uma senhora. Uma banda de forró embala os presentes, “cantando meu forró vem à lembrança o meu tempo de criança que me faz chorar³”. E aparece um bebê, emoldurado no colo dançante de seus pais. E surge um casal formado por um moço que se contorce lascivamente, em uma mulher com um pouco mais de idade.

Num plano médio podemos ler em tipografia vernacular “Solidão NN”. Outros retratos se seguem, intercalados com Pati. Um plano detalhe em seu short amarelo e depois, num plano americano, Pati já não está mais na boate. Ela está na feira, com top e short vermelho, pernas semi-cruzadas. Entre um primeiro plano e um close, Pati sentencia: “esse momento que eu tô aqui sentada, significa muitas coisas, pra várias pessoas”

O que Pati quer nos dizer? Que coisas são essas? Que pessoas? Em um filme inicialmente documental e que não tem como foco a palavra filmada, povoado de músicas e sons viscerais, porque os cineastas cedem a palavra à Pati? O encontro com Pati, para além das filmagens, é um fator determinante no projeto dos cineastas. O cronograma previa a filmagem de feiras, mas Aïnouz e Gomes, chegaram à conclusão de que filmariam tudo que chamasse atenção. Marcelo Gomes, ainda na entrevista acima citada, relembra como conheceu a dançarina:

“chegamos numa feira e conhecemos a Pati que foi pro bordel com a gente, pro quarto, nos levou pra fábrica de colchões, ou seja, não existia um roteiro. Só um desejo de se perder através de emoções (ibidem)”.

Se perderam nessas emoções, tanto que o projeto inicial transformou-se radicalmente. Após 40 dias de filmagens e aproximadamente 3 horas de entrevistas gravadas, por que a única palavra pertence à Pati? Anita Leandro (2007) ao analisar a questão da palavra no documentário contemporâneo, especialmente em Eduardo Coutinho e Denis Gheerbrant, reforça que:

no cinema, os silêncios dessa palavra subjetiva, singular, preenchem aqueles momentos fugidios, mas graves, de intervenção de um gesto, de uma troca de olhares, de uma escuta atenta, de uma atitude corporal de quem fala e de quem ouve (LEANDRO, 2007, p.17).

Antes de ouvirmos a palavra de Pati, ouvimos seu silêncio e visualizamos suas imagens. Sua bunda e seu “buxo” deslizando no enquadramento. Seu corpo e seu olhar errante. O shortinho e o top, que reaparecem no corpo de Hermila, em o “O Céu de Suely”. Seria um devaneio dizer que o encontro com Pati tenha despertado uma sensibilidade vida-lazer, que já se gestava nos cineastas? É possível arriscar que esse encontro com Pati afetou⁴, no sentido espinosista, o mundo e a produção dos cineastas. Nas imagens tanto de *Sertão de Acrílico* quanto de *Viajo porque preciso*, podemos observar Pati em trajes diferentes. Talvez Aïnouz e Gomes pediram para ela trocar de roupa, ou um desses trajes foram usados dez anos depois, em janeiro de 2009, quando voltaram para filmar um novo material que comporia *Viajo*. De todo modo, é um gesto parecido com o do cineasta francês Jean Rouch, onde o desejo

é dedicar-se ao desejo de seus personagens, organizando-o. De segui-los passo a passo [...] rente à palavra deles (ao que ela revela) pelo menos tanto quanto à sua conduta; Encarnando seus fracassos, suas utopias, suas fomes (FIESCHI, 2010, p.29).

Mesmo com uma diferença estilística, estética e metodológica entre a dupla e Rouch, é possível localizar esses detalhes e desejos. O gesto de se pôr a ouvir sonhos, promover uma escuta vigorosa, uma aproximação de mundos. Mesmo que

quase nada das tantas horas gravadas apareçam discursivamente, elas se impregnaram nas poéticas de criação, são pedacinhos de azulejos formando mosaicos, são detalhes, ou a superfície do detalhe que Laura Marks (2002) nos fala ao reaver o pensamento de Naomi Schor.

Esse encontro, os gesto e a conversa não apenas com Pati, ampliaram os espectros de mundo dos cineastas. Se podemos antecipar uma sensibilidade vida-lazer, podemos a priori entendê-lo como um detalhe que interfere na pesquisa, no plano e no enquadramento, na fotografia, no roteiro, na pós-produção e na relação de imagem e arte. Um detalhe localizável na obra de um ou mais autores e que desencadeia uma trama de relações. Essa ideia de detalhe, da vida-lazer como detalhe, nos remete a uma outra questão levantada durante o encontro de 2013 da SOCINE⁵: a vida-lazer é sempre feminina? “Naomi Schor⁶ argumenta que o detalhe foi compreendido como feminino, negativo e reprimido na tradição ocidental, construindo uma complexa estética do detalhe (MARKS, 2002, p.7). Uma questão importante, a ser desenvolvida na pesquisa e que demandará pensar o feminino, o transfeminino e o gênero às avessas.

E por falar em feminino, a vida-lazer surgiu aos nossos olhos e ouvidos pela voz de Tabu. Em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), na casa de João, Laurita e Tabu, as personagens conversam sobre os seus desejos. João deseja montar um espetáculo, se apresentar para uma grande plateia. Laurita deseja sair da prostituição, casar e ir ao cinema semanalmente, com vestidos diferentes. Já Tabu diz que seu sonho, seu projeto de felicidade era: “comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido. E viver uma *vida-lazer*”.

O desejo de Tabu é aparentemente simples, sem muitas exigências. Ela almeja uma conjugalidade e um lar, para ocupar um papel sexual e de gênero bem definido. Talvez, para uma travesti da primeira metade do século XX, existir fisicamente ao menos fosse possível, quiçá sonhar. Como bem lembrado por Lopes (2006), *Madame Satã* é pungente ao evidenciar as intersecções entre classe, raça, gênero e sexualidade e as dificuldades sofridas por sujeitos que entrecruzam estes marcadores sociais da diferença.

Tabu possivelmente era um tabu. Pobre, sem escolaridade, negra, travesti, puta. Ela transgredia as fronteiras sexuais e de gênero, rompendo com a virilidade associada aos homens negros⁷. Se pensarmos com Gayle Rubin (1989) e o que ela compreende como uma pirâmide de respeitabilidade⁸, Tabu estaria localizada de forma absolutamente oposta ao que ela imaginava para si. Ela estaria na base juntamente com outros “tabus”: corpos e desejos considerados perversos e patologizados. Desejar uma máquina de costura e um “anjo de bondade”, poderia ser algo inalcançável, mas também alentador, uma forma de (r)existir.

Ao retomar a história dos objetos de desejo e as interações entre design e sociedade nos séculos XIX e XX, pode-se observar de onde surge a projeção de Tabu sobre sua vida-lazer. Segundo Forty (2007), as primeiras máquinas de costuras industriais foram criadas nos Estados Unidos, nos anos de 1850. Logo as indústrias foram abastecidas com as máquinas de costuras. Empresas, como a *Singer* e *Wheeler & Wilson*, buscavam formas de expandir seus negócios. A saída era dirigir tais objetos para o ambiente doméstico. Todavia, os lares com condições de adquirir os equipamentos poderiam muito bem encomendar tais tarefas. Para superar a resistência dos consumidores diversas ações foram realizadas, como reduzir o preço, financiá-las e principalmente superar o aspecto industrial, inserindo-a como um item de decoração e distinção no lar. Forty recupera um folheto publicitário da Singer, do século XIX:

A grande importância da máquina de costura está em sua influência no lar; nas incontáveis horas que ela acrescenta ao lazer das mulheres para descanso e refinamento; no aumento de oportunidades para a educação das crianças desde cedo, por cuja falta tantas lamentáveis histórias se podem contar; nas inúmeras oportunidades que ela abre para o emprego das mulheres; e no conforto que trouxe ao alcance de todos, e que antes só podia ser desfrutado por poucos abastados (2007, p.136).

Possivelmente, para Tabu, a máquina Singer fosse uma maneira de não só alcançar o lazer - ao mesmo tempo em que se somava o “descanso e refinamento” - mas ascender socialmente. Uma vida tranquila, onde o seus esforços trabalhistas estariam concentrados na gestão do lar, nas atividades corriqueiras, na cozinha, na

costura e a espera de seu marido/amante megalha. Costurar as fardas do “anjo de bondade” não seria um gesto de labuta, mas sim um senso de pertencimento e deslocamento das margens da sociedade. Ter uma casa/vida semelhante a um casal heterossexual talvez restituísse simbolicamente, em partes, os estigmas que a acompanhavam.

A ideia de um lar aconchegante é construída na aversão a qualquer semelhança com o mundo do trabalho. Adrian Forty (Ibidem) descreve essa fronteira entre trabalho/casa como uma forma de escapar das cruzeiras de uma vida laboral marcada pela opressão, jornadas exaustivas e ambientes industriais desagradáveis. Se o mundo do trabalho pode ser entendido como o tempo usurpado pelo sistema capitalista, as horas de descanso são percebidas como o momento de dedicação a si e ao desfrute das emoções domésticas.

O lar passou a ser considerado um repositório das virtudes perdidas ou negadas no mundo exterior. Para as classes médias do século XIX, lar significava sentimento, sinceridade, honestidade, verdade e amor. Essa representação do lar compreendia uma dissociação completa de todas as coisas boas do mundo público e de todas as coisas ruins do mundo doméstico. Era transformar o lar em um lugar de ficção, um lugar onde florescia a ilusão (FORTY, 2007, p.140)

A vida de Tabu, assim como de um operário, era marcada por uma desilusão com o espaço público. Se para o proletário industrial as máquinas, alavancas, roldanas e esteiras significavam perigo e repetição, medo e alienação, para Tabu as ruas e becos, os bares e os clientes causavam semelhantes sentimentos. Dessa maneira o ambiente doméstico limpo, amplo e com objetos funcionais e decorativos era o anseio e uma projeção de uma melhor qualidade de vida. Uma recompensa pelas agruras do mundo exterior.

Se uma máquina Singer, e por extensão um lar, era o projeto de vida-lazer de Tabu, seria esse desejo uma ficção? Algo circunscrito na esfera do sonho, do utópico e do ilusório? Seria a vida-lazer uma irrealizável? Mesmo com um hiato entre o tempo vivido por Tabu e a contemporaneidade, vale ressaltar que “muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade “real” (ZIZEK, 2003, p.34)”.

A máquina de costura e um lar - formando um par de desejo vida-lazer - para Tabu, também podem ser entendidos como uma escolha estético-poética de Karim Aïnouz. A vida-lazer, ao menos à categoria êmica enunciada por Tabu, estava virtualmente contida em uma espécie de baú afetivo do diretor. Em um dos seus primeiros trabalhos, *Seams* (1993), Karim – em um tom confessional e de proximidade – entrevista as mulheres que conviveu desde a infância. O título do filme pode ser traduzido como costuras. E a vida-lazer assim é: formar costuras de imagens, coser sonhos e vidas que se abrem em sulcos.

Seams é feito durante a estadia de Karim nos Estados Unidos. O filme, que transborda do documental para o ficcional, em seus quase trinta minutos intercala a locução em *off* do diretor com as falas da avó e das tias-avós. A narração em inglês exprime esse descentramento do cineasta. Citando um guia de viagens estrangeiro de 1966, que alude a natureza e as paisagens brasileiras aos corpos femininos, e usando imagens de arquivo o cineasta se aproxima de uma Brasil deixado para trás. Ele se recorda das palavras de uma escritora brasileira que em seu prefácio denuncia um país machista e agressivo. O próximo plano é longo e em detalhe: as mãos de um homem colhendo algodão. Um prenúncio de um tom duro envolto de uma sensibilidade que virá.

O nordeste é descrito como uma terra de machos e logo ele diz que é naquela região, especificamente no Ceará que as mulheres de sua vida nasceram, e ele também. Ilca, Pinoca (Maria Holandina), Jujuca (Joanita), Dedei (Zélia), Banban (Branca). Nomes que foram as primeiras palavras aprendidas por Karim.

É possível que os desejos e lembranças dessas personagens femininas tenham reverberado no cineasta. Elas, em parte, não acreditavam no amor. O ambiente doméstico, afetuoso, de cumplicidade e de costuras, destoava do espaço público machista. Talvez o desencanto com seus amores repousassem na cultura sexista predominante em nosso país. As tias e a avó, em *Seams*, não escolheram seus parceiros. Aceitaram os arranjos matrimoniais, resilientes. E se a vida-lazer dessas mulheres não estava em seus casamentos, outros instantes poderiam dar vazão aos seus sonhos?

Branca, avó de Karim, ao contrário de Tabu que desejava casar para costurar as roupas do “anjo de bondade”, começou a costurar “pra fora” após sua separação. E para ela não havia diferença entre o trabalho doméstico ou fora de casa, “qualquer maneira a gente trabalha, né?”. Branca narra as dificuldades de uma mulher solteira ou separada naquele tempo, sem aceitação da família, sem segurança financeira e afetiva, essas mulheres ficavam “por ai, procurando viver de alguma forma”.

Ilca, que enviuvou-se, vangloria-se de nunca ter tido uma decepção ou uma decepção, especialmente em seu casamento. No entanto, ela ressalta que a ausência de infortúnios em seu casamento se deu justamente em abrir mão de seus desejos, pois o que ela deveria ter vivido já se passou em sua “mocidade”. Ela não se casou por vontade ou paixão, e sim para ter a sua casa. Ela lembra que aos dezesseis ou dezessete anos, uma moça que não estivesse casada era considerada velha.

Zélia não quis se casar, sonhava em ser freira, mas abandonou o sonho para cuidar de sua mãe. Ela ainda revela que nunca gostou de homem em sua vida, nunca se apaixonou. “Nunca gostei de me pintar, num gosto de vaidade não Karim”.

Ao falar do casamento de Joanita, Ilca diz que ela foi bem casada e tinha conforto, “tudo na mão” e era possível encontrar “tudo na casa dela”, ele a respeitava, apesar de ser “raparigueiro”. E nesses retratos, aos poucos é possível perceber o abandono e suas consequências na vida dessas mulheres. Liberdade, depressão, indiferença. Cada uma a seu modo elabora esse “estar só”.

Entre as costuras travadas por homens e mulheres, casadas e solteiras, machos, putas e veados, Karim sentencia: “toda menina teme ser chamada de puta. Eu temi a palavra veado desde que eu era pequeno⁹”. E desse binarismo puta/veado podemos perceber a predominância dessas personagens na obra do cineasta. Ao final Karim interroga Zélia, quer saber porque nunca se casou. Ela diz que nunca se lembrou de se casar, preocupava-se mais com a mãe. Via os casamentos das irmãs e amigas repletos de sofrimento, não queria aquilo para si. E ela pergunta a ele, o porquê de aos 26 anos não ter namorada, uma pergunta temida. Ele primeiro finge não ouvir, depois responde: “Não, não tenho. Não exatamente! A vida é tão

complicada”. E ao fim segue o som de “As frenéticas”, *Dancing Days*, “e leve com você/seu sonho mais louco”.

Assim como *Seams*, *Viajo* é um filme de sobras, de linhas e costuras. Um filme guardado num “baú de afetos”. O baú de Aïnouz e Gomes. Guardado num canto das memórias e dos afetos. Entre 2006 e 2008 Karim trabalhou em produção para TV, “não aguentava mais”. Em suas palavras:

Lembrei da possibilidade de revisitar esse material. [...] Pensamos ou é agora ou não é. E eu tava com muita vontade que fosse agora por uma necessidade parecida com a necessidade lá atrás de 1997. Na montagem do SERTÃO DE ACRÍLICO, lembro do prazer que eu tive quando “desencaixotamos” esse material. A gente gostava e não sabia por quê (BERNADET, 2010, online).

Marcelo Gomes reitera que nesse intervalo entre 1999 e 2009 havia uma relação afetiva com essas imagens. Imagens produzidas “à flor da pele” e que conclamavam uma nova montagem, um novo tempo, um novo ritmo. Decidiram inserir um personagem, incorporar José Renato em uma narração voice-over. E desse baú, de onde saiu o geólogo, não estavam contidas apenas imagens, mas toda uma trama de afetividade e relações. Aïnouz conta como *Viajo* se fez na montagem:

Quem montou as versões de 26 minutos e de uma hora é a Isabela que montou o MADAME SATÃ e O CÉU DE SUELY, e a montadora do VIAJO é a Karen que montou o ASPIRINAS. [...] Existia a experiência do SIMS sobre a minha avó, meu primeiro filme, montado pela Isabela. Foi feito dessa maneira, eu fui juntando milhões de coisas, arquivos. Eu ia descobrindo o filme na montagem, foi bacana ter feito a primeira versão com a Isabela porque esse processo não era aflitivo pra gente, de saber se ia dar um filme ou não, havia uma grande cumplicidade (Ibidem).

Antes de acessar a entrevista de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes para Jean-Claude Bernadet, eu já havia tateado essa noção de baú de afetos e que nele estava gestado a vida-lazer. Imagens que se repetem, planos semelhantes, ambiências sonoras. Filmes irmãos/primos/amantes/amigos. Essa repetição explícita não aconteceu apenas nas montagens de *Acrílico* e *Viajo*. Imagens de *O Céu de Suely* (Aïnouz, 2006) também foram usadas em *Viajo*. A propósito desse último, Gomes o define como “um diário roubado, cheio de impressões. Às vezes as fotos são suas, ou são de alguém que você coloca com um texto (Ibidem)”.

As imagens técnicas de rochedos, pedras e fraturas também são imagens emprestadas. Um geólogo que já havia feito uma incursão pela região e um estudo geomorfológico. Foram cedidos também mapas e relatórios. Material permeado por leituras de Os Sertões, de Euclides da Cunha e anotações de Graciliano Ramos.

Por ora, as pistas são essas. Pistas de vidas-lazer. O desdobramento da pesquisa se engajará em ir além e buscar a rentabilidade desse conceito/sensibilidade em outras obras cinematográficas e nas outras artes. Em busca de pessoas/personagens inscritas em uma lógica de visibilidade das práticas comuns e do banal (Rancière, 2009). Personagens/pessoas que se diluem no fluxo das grandes cidades, nas paisagens do sertão, no espaço doméstico, no cotidiano. Formas-de-vida (Agamben, 2000), tomadas de potencialidades, singularidades, criatividade. Formas de individuação em constantes reinvenções.

NOTAS

¹ É possível traçar um paralelo com o texto *belonging* (2009) de bell hooks. Para ela, sair de sua cidade natal significa romper com o sofrimento e ódio racial experimentados desde a infância. Um lugar que não a comportava. O retorno ao seu lugar de origem é um momento de reclamação e reconciliação, onde a paisagem montanha a relembra das limitações, mas também das possibilidades humanas. Antecipando uma discussão, creio a reconciliação seja uma boa hipótese para as expressões distintas emanada sobre o sertão no curta *Seams*, de Ainouz, e nos trabalhos posteriores aos 40 dias de imersão na região.

² Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari em “O liso e o estriado” (1997). A imagem háptica conclama um outro regime de visualidade, pautado numa proximidade com o que é visto. Um contato sensível, demorado, descentralizado.

³ Trecho da música “Forró em Campina, de Jackson do Pandeiro, presente na trilha do filme.

⁴ Em Espinosa (1997) a alegria e a tristeza são afetos que aumentam o diminuem nossa potência de agir e nossa percepção do corpo. A alegria potencializa nossa ação, ao passo que a tristeza a diminui, nos distanciando da liberdade. A liberdade humana está na capacidade de moderar os afetos, *o moderatio*, expressando a potência da mente (Chauí, 2002)

⁵ Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual. A XVII ocorreu em Florianópolis – SC, e o questionamento, por parte da professora Mariana Baltar, no simpósio temático Imagens e Afetos.

⁶ Tradução livre. Original: Naomi Schor argues that the detail has been coded as feminine, as negativity, and as the repressed in Western tradition, and constructs a complex aesthetics of the detail (MARKS, 2002, p.7).

⁷ Mesmo no campo do cinema brasileiro, personagens negras homossexuais ou transgêneros, são pouco comuns. Ao analisar a representação das pessoas negras no cinema nacional, João Carlos Rodrigues (2011) aponta que personagens negras sempre figuravam nas telas, ora em arquétipos ora em caricaturas, como pretos velhos, nobre selvagem, crioulo doido, malandro, favelado, “mulata” boazuda, dentre outros. Ao citar *Madame Satã* e *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos Fontoura, 1975) tanto João quanto Diaba são alocados no arquétipo

“negão”, o que seguramente não abarca a complexidade e densidade tanto de João/Madame Satã quanto de Tabu. Aliás, Tabu sequer é citada no livro.

⁸ Segundo Rubin (1989) a sexualidade, assim como outros marcadores, seriam determinantes no prestígio e respeitabilidade gozada no tecido social. Se imaginarmos uma pirâmide, em seu topo estariam casais heterossexuais europeus e estadunidenses brancos, com uma sexualidade branda e com fins reprodutivos. Abaixo, casais brancos sem filhos. Posteriormente, casais negros com filhos. Na base da pirâmide encontramos as sexualidades patologizadas, intergeracional, com múltiplos parceiros, fetiches e usos de objetos.

⁹ No texto *How to Bring Your Kids up Gay* Eve Sedgwick (1991) discute como o pânico da homossexualidade, apesar de despatologizada pelas entidades médicas e psiquiátricas, reverteu-se para as crianças afeminadas. Em verdade, o gênero instaura um processo de vigilância e coerência para a efetivação da heterossexualidade. Ou seja, um menino de voz finas, gestos delicados, com gostos e brincadeiras tidos femininos é visto como um perigo e desvio que culminará na homossexualidade ou em transições de gênero. O filme venezuelano *Pelo Malo* (Mariana Rondón, 2013) é uma síntese visual sobre essa questão. Com 9 anos Junior já percebe a repulsa que se mãe nutre por ela, em princípio, ele imagina que a razão venha do seu cabelo crespo, o que ele tenta compulsivamente alisar. Contudo, ao longo do drama é a possibilidade do filho se tornar gay é que atormenta a mãe. Ela proíbe que ele cante, alise o cabelo, visite a avó paterna que incentiva seus “trejeitos”, impõe ainda que ele afaste de um jovem adulto, ao qual Junior visivelmente sente uma inexplicável atração.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. Form-of-life. In: AGAMBEN, Giorgio ; BINETTI, Vincenzo. *Means without end: notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 3-12.

APPADURAI, A. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. México, DF: FCE, 2001.

BERNADET, Jean-Claude. Entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Blog do Jean-Claude Bernadet. Disponível em: <http://jcbernetet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html> Acesso: 14 jul. 2014.

CHAUÍ, Marilena. Imperium ou Moderatio. *Cad. Hist. Fil. Ci.*, Campinas, Série 3, v. 12, n. 1-2, p. 9-43, jan.-dez. 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. Trad. Peter Pál Pelbart. In. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; GARDNIER, RUY. Entrevista com Eduardo Coutinho. Revista Contracampo, número 45. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm>> Acesso: 14 jul. 2014.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética: demonstrada à maneira dos geômetras*. Os Pensadores. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

FELDMAN, Ilana. A vida em cena: vida-produto, vida-lazer, vida-trabalho, vida-performance. Disponível em: <http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/vida-em-cena>. Acesso: 14 jul. 2014.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. ARAÚJO, Mateus (org). Belo Horizonte: Balafon: 2010.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo Cosac & Naify, 2007.

HOOKS, bell. *Belonging: a culture of place*. New York, Routledge, 2009.

LEANDRO, Anita. O silêncio é de ouro. Sobre o lugar da palavra no documentário contemporâneo. Ondina Pena Pereira & Marta Helena De Freitas, orgs. *As Vozes do silenciado*. Estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia. Brasília: Editora Universa, 2007, pp.17-38.

LOPES, Denílson. “Cinema e Gênero” in MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, Papirus, 2006.

_____. *No coração do mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2012.

MARKS, Laura k. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSA, G. Barra da Vaca. In: ROSA, G. Tutaméia: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p, 27-30

RODRIGUES, João Carlos. *O negro e brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carol (Org.). *Placer e peligro: explorando la sexualidad feminina*. México: Revolución, 1989.

SEDGWICK, Eve. How to bring your kids up gay. Disponível em: http://faculty.law.miami.edu/mcoombs/documents/sedgwick_GayKids.pdf. Acesso: 14 jul. 2014.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. São Paulo, Boitempo, 2003.

Vinícios Kabral Ribeiro

Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorando em Comunicação e Cultura, pela Escola de Comunicação da mesma universidade. Mestre em Cultura Visual, pela Universidade Federal de Goiás e graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda; Relações Públicas.