

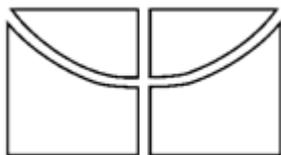


**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

ANDRÉ GONÇALVES DA COSTA

Afetos no cinema de Karim Aïnouz

– Dezembro de 2016 –



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

André Gonçalves da Costa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, pela linha de pesquisa Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

– Dezembro de 2016 –

ANDRÉ GONÇALVES DA COSTA

AFETOS NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ

Tese apresenta ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade de Brasília, e defendida sob avaliação da Banca Examinadora
constituída por:

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Orientador
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Frederico Antonio Cordeiro Feitoza
Membro Externo
Universidade Católica de Brasília

Profa. Dra. Tereza Cristina de Santa Cruz Oliveira
Membro Externo
Centro de Ensino Universitário CEUB

Profa. Dra. Karina e Silva Dias
Membro Interno
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Cláudia Linhares Sanz
Membro Interno
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Asdrubal Borges Formiga Sobrinho
Suplente
Universidade de Brasília

Para Dona Eurides, minha mãe. Esteja certa de que, apesar da errância na vida, este trabalho representa uma vitória para nossa família.

Agradecimentos

A meu orientador, Gustavo de Castro, pela condução teórica e afetiva do processo de pesquisa bem como por sua aposta no que de novo essa investigação pudesse produzir dentro da Pós-graduação da FAC da UnB. Obrigado acima de tudo pelo tom correto. Seu modo de ser me inspira.

A Denilson Lopes, meu amigo e professor da UFRJ, com quem tive longas sessões de orientação informal pelo Skype. O interesse e a contaminação pelos afetos no cinema certamente vieram de seus textos e de suas pesquisas.

A Angélica Madeira por uma generosa e crucial orientação que colocou finalmente as coisas no rumo.

À CAPES pela oportunidade de um ano maravilhoso de estudos, reflexões e sessões de cinema em Paris, cidade onde tive a oportunidade de me encontrar com a obra de Karim Aïnouz. Precisei sair do Brasil para finalmente me encontrar como o cinema brasileiro.

Às pessoas mais próximas pela paciência, pelo estímulo, pelo ombro amigo e pela aposta no meu valor intelectual: Glaucio Romeiro, Tereza Santa Cruz, Ciro Marcondes, Tânia Guerra e Patrícia Colmenero.

Ciro, obrigado pelo companheirismo na empreitada da tese e na vida em Paris. Teca, sem suas leituras dedicadas e orientações cautelosas, eu não teria conseguido. Tânia, obrigado pela condução madura de meu estado emocional. Glaucio obrigado pelo amor.

Agradeço a Karim Aïnouz pela obra tocante e pela invenção desses personagens que se tornaram meus amigos.

Não confunda afeto com carinho ou doçura...



... afetos são forças selvagens.

Resumo

Esta tese se circunscreve no campo da estética e elabora reflexões sobre como os afetos podem se tornar uma narrativa privilegiada no cinema ao ponto de se tornarem um estilo de autor. O principal argumento da pesquisa é que o cineasta brasileiro Karim Aïnouz desenvolve um estilo de cinema de afetos em três de seus filmes dos anos 2000: *O Céu de Suely*, *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* e *Praia do Futuro*. A partir da centralidade do pertencimento, da amizade, do amor e da coragem nesses filmes, discute-se a relação compositiva entre esses afetos e as formas conceituais e filmicas como eles são articulados uns aos outros, de filme para filme, na produção de potências de vida. Procura-se compreender também a relevância da estética do diretor na invenção de uma expressão particular dentro do novíssimo cinema nacional. Esta tese é igualmente um debate sobre ética na medida que analisa formas de vida singulares, formas de pensamento e de ação que conduzem ao autoconhecimento e à autotransformação dos personagens, formas que podem contribuir para a ascense subjetiva e o conhecimento da afetividade do fruidor desse tipo de cinema. Ao propor alternativas existenciais aos clichês emocionais, às identidades paralisantes e às mais veladas formas sociais de sujeição, o diretor cria um estilo de cinema de afetos que opera eticamente como uma ontologia afirmativa da sensibilidade contemporânea.

Palavras-chave: estética, cinema, afeto, estilo.

Abstract

This dissertation is circumscribed within the area of aesthetics. It elaborates reflections about how affects can appear as a privileged narrative in cinema to the point of becoming the style of an author. The main argument of the research is that the Brazilian moviemaker Karim Aïnouz develops a style of cinema of affects in three of his films of the years 2000: *O Céu de Suely*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Praia do Futuro*. Having in mind the importance of affects such as belonging, friendship, love and courage in these films, we discuss the compositive relation among these affects as well as the conceptual and theoretical forms with which they are articulated one another, from film to film, so as to produce potencies of life. We also try to understand the importance of the style of the director in the invention of a particular expression within the new Brazilian cinema. This dissertation is also a debate on ethics given the fact it analyses singular forms of life, modes of thought and of action that conduct the characters of the stories towards self knowledge and self transformation, forms that may contribute to the subjective asceticism and the knowledge to affects of those who experiment this kind of film. When proposing existential alternatives to emotional *clichés*, to paralyzing identities and to the subtlest forms of social subjection, the director creates a style of cinema of affects that operates ethically as an affirmative ontology of contemporary sensibility.

Keywords: aesthetics, cinema, affect, style.

Sumário

PARTE 1

1. Introdução	2
1.1. O estilo de cinema de Karim Aïnouz	2
1.2. Afetos e estilo narrativo	6
1.3. Afetos e estilo de <i>mise-en-scène</i>	21
2. Teoria e metodologia	33
2.1. Teoria dos afetos	33
2.2. Afeto, emoção e representação: o problema	36
2.3. Em busca da potência das afecções: o argumento	43
2.4. Da representação à abstração	45
2.5. Em busca de uma razão sensível	54
2.6. Afetos e ausência	60
2.7. Atmosferas e sensações	65
2.8. Procedimentos para análise	71
3. Filmes de afetos no Brasil	78
3.1. Os filmes preparatórios de Karim Aïnouz	78
3.2. Cinema de afetos no Brasil	83
3.3. Traços comuns	87

PARTE 2

4. (Não)pertencimento em <i>O Céu de Suely</i>	104
4.1. Retorno e não-pertencimento	107
4.2. Pertencimento, identidade e diferença	116

4.3. Pertencimento, singularidade e potência.....	123
4.4. (Não)pertencimento, desejo e ambiguidade.....	131
4.5. (Não)pertencimento e relações precárias.....	139
4.6. (Não)pertencimento e modos de vida.....	147
4.7. (Não)pertencimento e comunidades emocionais	158
4.8. Os movimentos do (não)pertencimento.....	169
5. A amizade em <i>Praia do Futuro</i>.....	187
5.1. O (não)pertencimento de Donato	188
5.2. A amizade, um desconforto partilhado	211
5.3. Estranhamentos partilhados	217
5.4. Amizade segundo Foucault	236
5.5. Cuidado de si, parresia e coragem.....	243
5.6. Apêndice ao capítulo: o coletivo como forma de amizade	255
6. Errância de amor em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>.....	261
6.1. Errância e narrativa	263
6.2. Errância e espaço.....	280
6.3. Errância e matéria	301
7. Considerações finais	320
Referências bibliográficas.....	331

1. Introdução

1.1. O estilo de cinema de Karim Aïnouz

Cineastas têm estilos característicos. Podemos nos familiarizar com esses estilos analisando a maneira como eles utilizam determinadas técnicas e formas para criar um sistema fílmico regular, que se observa repetido e relacionável de filme para filme. Pode-se falar em um estilo em vários filmes do mesmo diretor quando se observa a regularidade e o depuramento no uso de um sistema formal. “Cada filme desenvolve técnicas específicas de forma padronizada. Esse uso unificado, desenvolvido e significativo de determinadas escolhas é o que chamamos de estilo”¹.

O argumento desta investigação é que os três filmes de Karim Aïnouz escolhidos para análise, *O Céu de Suely* (2006, ficção, 35mm, cor, 88 min), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009, ficção, 35mm, cor, 75 min) e *Praia do Futuro* (2014, ficção, 35mm, cor, 106 min) compõem o estilo de cinema de afetos do diretor².

O ponto de partida teórico desse argumento é que a expressão dos afetos na imagem fílmica é uma questão de estilo formal, o que equivale a afirmar, como coloca Coleman sobre a teoria deleuziana do cinema, que “o afeto emerge do estilo”³. No sentido de expandirmos esse corolário enunciado por Deleuze e retomado por Coleman, servir-nos-emos das reflexões de David Bordwell sobre estilo e formas⁴.

¹ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 201.

² Os três filmes do *corpus* podem ser assistidos no *Youtube* nos links a seguir:
O Céu de Suely: https://www.youtube.com/watch?v=6jDaTS_CZNY;
Viajo porque preciso, volto porque te amo: https://www.youtube.com/watch?v=gperj-foF_0;
Praia do Futuro: <https://www.youtube.com/watch?v=CnwKA8sD6XE>

³ Colocação de Felicity Colman sobre o tema dos afetos nos dois livros de cinema de Gilles Deleuze: *Imagem-movimento: cinema 1* e *Imagem-tempo: cinema 2*. Ver COLEMAN, Felicity. *Deleuze & cinema*. Nova Iorque: Berg, 2011, p. 11.

⁴ A obra em que Bordwell desenvolve mais a fundo e instrumentaliza essa teoria do estilo do cinema é BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.

No trabalho de tessitura e composição de um estilo próprio, nenhum diretor utiliza, em um único filme, todas as possibilidades técnicas e formais disponíveis ao cinema. Limitações históricas, técnicas e de gosto pessoal limitam as possibilidades de uso dessas técnicas. Cineastas devem escolher que técnicas empregar. O estilo do filme resulta, então, das escolhas deliberadas feitas por um autor/diretor. São essas escolhas que vão marcar, no âmbito de uma obra maior, o estilo do autor.

Bordwell teoriza as escolhas implicadas no estilo a partir de três condições contextuais dentro das quais todos os diretores/realizadores/autores se encontram inseridos: na condição de um diretor enquanto agente social; na escolha de soluções já anteriormente encontradas para problemas enfrentados, ao que o autor chama de “esquema problema/solução”⁵; na condição do cinema como atividade transcultural.

Primeiramente, ao tratar dos agentes sociais em seu fazer cinematográfico, Bordwell não se limita apenas aos diretores, mas inclui, também, outros profissionais envolvidos na produção de um filme, o que implica que muitas decisões são tomadas coletivamente, baseadas muitas vezes em afinidades pessoais, embora atribua ao diretor a palavra final. Um artista agente social goza de certa liberdade para proceder às escolhas de como fazer, porém, esta liberdade não é infinita: “[...] sempre há limites de dinheiro, tempo, recursos e tecnologia. Além do mais, as circunstâncias tendem a escolher um conjunto de opções em detrimento de outras”⁶.

Bordwell enfatiza o papel decisivo do realizador na construção do filme, defendendo que, mesmo inserido em uma lógica industrial, ou sob pressão direta de poderes políticos ou sociais, dos quais o cinema, como produto cultural, não escapa, o cineasta é relativamente livre para escolher a maneira como seu filme ganhará forma. Porém, é importante destacar que esse “papel de protagonista” que Bordwell atribui ao realizador não se confunde com a noção *auteur* celebrada pelos cineastas e críticos da *nouvelle vague*

⁵ BORDWELL, D. 2008, p. 326.

⁶ Ibidem, 2008, p. 327.

francesa, que defendiam o gesto do cineasta como o do gênio criativo da obra de arte cinematográfica.

A ideia do cineasta ser mais um dos agentes sociais envolvidos no fazer cinematográfico encontra-se em sintonia com a tendência atual de cinema realizado coletivamente, o dispositivo dos coletivos, que permeia boa parte da produção desse estilo de cinema de afetos, hoje, no Brasil. No cinema coletivo, dentro do qual Aïnouz pode ser inserido, como veremos adiante, inegavelmente, como afirma Bordwell, “muitas decisões são tomadas coletivamente, embora o autor atribua ao diretor a palavra final, aquela que determinará seu estilo próprio”⁷.

Um segundo elemento na composição do estilo diz respeito ao esquema problema/solução, que consiste dos problemas enfrentados pelos agentes e das soluções encontradas para sua superação. Muitas vezes essas soluções já estão disponíveis pelo fato de determinado problema já ter sido enfrentado por outro diretor. É claro que inovações podem acontecer, mas elas se destacam em meio a um contexto de práticas rotineiras. Segundo Bordwell, “a maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente”⁸. Para o autor, sejam as normas obedecidas ou rejeitadas, repetidas ou reinventadas, elas são centrais ao ofício do diretor uma vez que o contexto do seu fazer é social. Esse conjunto de esquemas está tão entranhado no ofício do diretor que, na maior parte do tempo, durante a realização de um filme, as opções de como filmar e as soluções acionadas não provêm de uma profunda reflexão, mas de uma prática automática e naturalizada.

Essa espontaneidade na utilização de soluções já disponíveis distancia o cinema de Aïnouz de uma noção de cinema autoral de gênio, na medida em que a errância formal é adotada como parte de um estilo que, no âmbito da direção de atores e da escolha de espaços cênicos, respeita as verdades lançadas mais pelo corpo do ator que pela interpretação de papéis. Ela é

⁷ BORDWELL, D. 2008, p. 324.

⁸ Ibidem, idem.

também praticada como meio de se encontrar locações que deem forma aos afetos discutidos pelo autor, como no caso de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, realizado graças a uma expedição de busca por uma cidade ideal, a Iguatu, para as filmagens de *O Céu de Suely*.

Em vez de cinema autoral de gênio como estilo, melhor seria tratar os filmes de Karim Aïnouz como parte um cinema de errância afetivas. A errância encaminha as escolhas envolvidas no estilo de Karim Aïnouz, ela é mais uma disposição para compor bons encontros entre história, atores e espaço do que uma vontade de orquestração ou controle – na esteira do que nos pergunta Camila Vieira da Silva sobre o cinema de Naomi Kawase: “Como organizar bons encontros?”⁹. A errância como estilo, ou antes, como postura ética de organização de encontros, resulta em um cinema realista de buscas por “reais escondidos”¹⁰, o que implica obviamente assumir os erros de não encontrá-los.

O terceiro elemento diz respeito às condições transculturais que desempenham papel importante em qualquer fazer cinematográfico. Bordwell fala em “regularidades transculturais do sistema de percepção humano”¹¹ que incluem, dentre outros fatores, as dimensões da tela de cinema, os formatos de captação de imagens e as regras universais de coesão e coerência das narrativas. É possível dizer que muitas são as convergências entre as maneiras das pessoas representarem o mundo, já que mesmo considerando as diferentes tradições e referências culturais das produções, essas são limitadas, definidas e apreendidas pelos públicos com base nos elementos transculturais e imutáveis apresentados acima. Nesse ponto Bordwell está se concentrando na capacidade transcultural de se compreender a narrativa como um todo. Para ele, em qualquer cultura, o elemento que permite a compreensão de um relato é a estrutura lógica de início, meio e fim. Sendo

⁹ DA SILVA, Camila Vieira. “Como organizar bons encontros?” *Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC*. Vol. 2, Fevereiro de 2013.

¹⁰ Reais escondidos são detalhes centrais a um cinema de afetos, como os espaços, os objetos e a capacidade por vezes imperceptível que eles têm de afetar os sujeitos-personagens. Podem também ser modos de vida ainda não pensados, mas que pedem para ser vividos. Modo de vida é uma noção pensada nesta investigação como a própria forma dos sujeitos-personagens lidarem com os afetos. Podem ser reais escondidos no sentido de que ainda não foram por eles descobertos.

¹¹ BORDWELL, D. 2008, p. 328.

assim, seria possível para indivíduos de qualquer tradição apreender narrativas, o que não quer dizer que elas serão apreendidas e significadas da mesma forma¹².

Duas dimensões compõem o estilo de cinema praticado por Karim Aïnouz: uma instância narrativo-temática e outra relativa à forma das imagens. David Bordwell conceitua essas instâncias, respectivamente, como “sistema formal da narrativa” e “sistema formal do *mise-en-scène*”¹³. Para se compreender o estilo de Aïnouz como um estilo de cinema de afetos é necessário compreendermos como os afetos permeiam, como tema e como forma da imagem, essas duas dimensões cinematográficas.

1.2. Afetos e estilo narrativo

Pode-se considerar a narrativa cinematográfica como um sistema formal de encadeamento de eventos colocados em uma relação de causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço para se contar uma história. A noção de narrativa encontra-se intrinsecamente ligada tanto à ideia de “história” quanto à de “trama”. Embora a narrativa seja o que usualmente chamamos de história, a história diz respeito unicamente ao universo diegético – ficcional – da narrativa, ao passo que trama está relacionada à forma de apresentação sistêmica dos eventos da história. Para se falar em estilo de narrativa como forma de narração, a noção de trama é mais importante, portanto, que a de história¹⁴.

Um estilo narrativo pode ser construído com base na repetição e/ou na combinação de determinados padrões de desenvolvimento da causalidade das tramas que compõem a história. A narrativa como estilo se confunde então com uma forma específica de condução de uma história.

¹² Ibidem, p. 331.

¹³ BORDWELL, D; THOMPSON, K. 2013. Esses são os temas dos capítulos 3 e 4, respectivamente.

¹⁴ BORDWELL, 2005, p. 278. As noções de narrativa como forma e estilo utilizadas nessa parte inicial da pesquisa têm como base teórica BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. “A narrativa como sistema formal”. In: *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Edusp, 2013 e BORDWELL, David. “O cinema clássico: normas e princípios narrativos”. In RAMOS, F.P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. 2: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

O padrão mais comum é o da mudança no que o personagem sabe. Ele descobre algo no curso da ação, e isso implica um ponto de virada na trama; há ainda a “trama motivada por objetivos”¹⁵, na qual o personagem age para obter algo ou alcançar um determinado estado de coisas; as tramas baseadas em manipulações específicas do tempo e do espaço são igualmente importantes para se falar em estilo narrativo¹⁶. Esses padrões se fazem presentes nos filmes de Karim Aïnouz. Eles podem se combinar e se alternar ao longo dos filmes, mas a manipulação específica do espaço cênico, a mudança no estado de consciência dos personagens e suas errâncias motivadas por objetivos são recursos da trama que têm predominância nos filmes do diretor.

No cinema clássico¹⁷, tipicamente, uma narrativa começa com uma situação, desdobra-se em uma série de mudanças que ocorrem de acordo com um determinado padrão de causa e efeito, e, finalmente, uma nova situação emerge, o clímax, o que nos conduz ao encerramento da narrativa. Todos esses princípios formais da trama – situação inicial, causalidade, tempo, espaço, clímax e encerramento – são importantes para caracterizá-la como um estilo narrativo.

Dessa forma, os três filmes de Aïnouz analisados nesta pesquisa, *O Céu de Suely*, *Praia do Futuro* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* podem ser caracterizados como construídos narrativamente da seguinte forma: 1. uma situação inicial, com fraca relação de causalidade com o restante da história, lança os personagens para longe ou os traz para os espaços onde a narrativa se desenrola; 2. eles então adentram esse novo lugar a partir do qual o conflito da narrativa passa a ser vivido como um

¹⁵ BORDWELL, D.; THOMPSON, K. 2013, pp. 162-165.

¹⁶ Ibidem, idem.

¹⁷ O que se pode compreender como “cinema clássico de Hollywood”, nessa pesquisa, diz respeito a um paradigma narrativo que, historicamente, é conhecido como clássico devido a sua história influente, estável e longa; e de Hollywood porque esse modo de narrar assumiu sua forma mais elaborada nos filmes de estúdio norte-americanos. O mesmo modo narrativo, contudo, estrutura tanto filmes feitos em outros países, quanto cinemas de vanguarda ou filmes experimentais, todos utilizando as convenções derivadas de narrativas de ficção hollywoodianas, “das quais não se consegue, em maior ou menos medida, escapar”. Sobre a marca indelével do cinema clássico narrativo em cinematografias atuais, ver BORDWELL, D.; THOMPSON, K. 2013, p. 179.

problema afetivo¹⁸. O afeto preponderante que perpassa os três filmes, com maior ou menor força, é o (não)pertencimento¹⁹ em relação a esses novos espaços em que se chega, mas obviamente não é o único; 3. ocorre então um encontro transformador com algum personagem secundário que mostra ao personagem central possibilidades de resolução de seu conflito. A amizade é o afeto esboçado nesses encontros; 4. a partir desse encontro, mais para o encerramento dos filmes – o clímax da narrativa –, ocorre o desdobramento do conflito afetivo em uma potência²⁰.

1.2.1. Inícios esquecidos

A abertura de um filme geralmente coloca uma ação ou situação inicial como a causa principal da narrativa, antes mesmo que alguma ação fundamental ao filme ocorra. Essa situação causal tem a função de desencadear outras ações ou situações ao longo da narrativa, que serão efeitos daquela causa inicial. Essa ação ou situação primeira estabelece, portanto, uma forte relação causal como os desdobramentos da narrativa da estória.

Nos filmes de Karim Aïnouz, essas situações iniciais são eventos de ordem afetiva como o abandono de Hermila pelo namorado, em *O Céu de*

¹⁸ Afirmar que um afeto é vivido como conflito significa afirmar, junto a Espinosa, que ele é experimentado como um “mau afeto”. Maus afetos diminuem a potência de agir (e de existir) dos personagens. Diminuem também sua propensão à mobilidade. Sobre o assunto, ver SPINOZA, Baruch. “Terceira parte – a origem e a natureza dos afetos”. In *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p 159.

¹⁹ O (não)pertencimento, como afeto, é ambivalente porque conta com doses de pertencimento e também de não-pertencimento. O primeiro se traduz como um desejo de pertencer a lugares, a grupos e a relações sociais; ao passo que o não-pertencimento é uma contingência existencial colocada ao sujeito justamente pelos espaços, pelos grupos e pelas relações às quais se deseja pertencer. Por isso, como veremos com mais propriedade no primeiro capítulo de análise, adota-se, nesta pesquisa, o termo preferencialmente em sua versão com parênteses: (não)pertencimento.

²⁰ As potências movem os corpos. São bons afetos que aumentam a capacidade de agir e de existir desses corpos. Como nos ensina Brian Massumi, expandindo a teoria espinosista e a leitura de Deleuze sobre os afetos em Espinosa, devemos sempre considerar afetos como fenômenos ambíguos, ambivalentes, compostos tanto por parcelas de outros afetos como também sempre por seus contrários. Sobre o assunto, ver MASSUMI, Brian. *Movement, Affect, sensation: parables for the virtual*. Durham e Londres: Duke University Press, 2002, p. 44. É por isso que percebemos o não-pertencimento, ao longo das narrativas, transitando para o lado dos bons afetos, se transformando em algo como uma potência que irá então mover novamente os personagens.

Suely, e o fim de um relacionamento, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, mas pode também ser um evento típico de filmes de aventura como o afogamento do início em *Praia do Futuro*. Contudo, esses eventos iniciais, apesar de colocarem os personagens em movimento, não avançam deterministicamente dentro das histórias como uma causa principal que precise ser resolvida. Elas são deixadas para trás, esquecidas pelas narrativas e pelos próprios personagens, pois, agora, o espaço para dentro do qual os personagens se moveram passa a ser determinante para o afeto com o qual eles terão de lidar. Por esse motivo, as aberturas desses três filmes funcionam como “inícios esquecidos”, pois instauram uma fraca relação de causalidade com a história que será contada e como o tema-chave que será discutido.

Esses inícios estabelecerão uma relação não exatamente de causa e efeito, de “problema resolvido” com os finais dos filmes – igualmente abertos e vagos. A polaridade entre começo e final se rompe, o que coloca as narrativas acontecendo no meio dos filmes, como se compusessem um fluxo de vida, um recorte problemático da existência, que não tem um início preciso – o que aponta para o fato de que os afetos vividos como conflito já vinham com os personagens antes de os filmes começarem – assim como não terminam ao final dos filmes – o que indica não se tratar de narrativas que tenham a intenção de resolver didaticamente problemas de ordem psicológica.

1.2.2. Espaços

A partir daí, a causa principal do conflito passa a ser o novo espaço para dentro do qual os personagens se transferem. E os afetos preponderantes tratados nos filmes são efeitos diretos desse espaço. O espaço pode se tornar a base para o desenvolvimento de um padrão narrativo quando a ação é confinada a um único local, no caso dos filmes analisados, as cidades, os lugares das cidades, os cenários realistas para onde os personagens se transferem. A Iguatu de *O Céu de Suely*; o sertão do Ceará de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; a Fortaleza e depois a Berlim de *Praia do Futuro*.

O que torna esses espaços tão importantes do ponto de vista da construção do afeto é a autenticidade realista com que são tratados, fato que confere à precariedade material e à banalidade dos pequenos objetos de cena seus traços mais marcante. A paisagem do sertão de *O Céu de Suely* e de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é emoldurada por amplos enquadramentos, mas, alternativamente, há também uma aproximação da câmera em relação à materialidade dos lugares simples, à secura e ao pó do sertão, especificamente em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, e dos objetos que compõem os ambientes internos, em *O Céu de Suely* e *Praia do Futuro*. Essa dimensão aproximada da materialidade do espaço é uma forma do autor discutir aquilo que vem sendo chamado de “afetos materiais”²¹ no âmbito dos estudos de afetos.

Dessa forma, o afeto vivido como efeito direto de se estar nesses espaços torna-se um dos padrões narrativos dos filmes. Os espaços determinarão o afeto como o próprio núcleo temático da história, aquilo que Bordwell chama de “tema-chave do filme”²². Apesar de em *O Céu de Suely* isso ser mais evidente, os três filmes contam histórias sobre (não)pertencimento, um afeto descrito por Hommi Baba como um sentimento de estranhamento – *unhomeliness* – resultado de movências extraterritoriais e interculturais do sujeito, um sentimento de se estar permanentemente fora de lugar, deslocado, estranho ao próprio lar²³. O (não)pertencimento se apresenta nos filmes predominantemente como um afeto espacial, mas há nesse afeto também uma dimensão cultural, traduzida no estranhamento e no desconforto que se têm em relação a papéis de vida, a *scripts* socialmente programados de vida, a existências previsíveis e a identidades formatadas²⁴.

Nos filmes de Karim Aïnouz, o (não)pertencimento é vivido

²¹ São afetos produzidos a partir do encontro de corpos humanos com corpos inanimados – e nem por isso menos afetivos – de objetos, coisas e das matérias que os compõem. Sobre o assunto ver POPESCU, S. O. *Material Affects: the body language of film*. Saarbrücken: VDM, 2008 e BENNET, J. *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Londres: Duke University Press, 2010.

²² BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 174.

²³ BABA, Hommi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 1998, pp. 29-30.

²⁴ SAID, Edward, W. *Power, politics and culture: interviews with Edward Said*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004, p. 07.

essencialmente como o “conflito da história”²⁵, na medida em que os espaços produzem confinamento e imobilidade e os papéis de vida que restam aos personagens, tanto na família quanto no universo do trabalho, produzem desconforto e estranhamento. Por isso os personagens desses filmes são instáveis, por causa do desconforto e do estranhamento²⁶ que percebemos vibrar em seus corpos por não-pertencerem a esses novos espaços e a esses papéis.

Hermila, Zé Renato e Donato são sujeitos cindidos entre lugares, entre cidades, tendo de escolher para onde ir para se sentirem melhor em relação ao desconforto de seu (não)pertencimento. São levados a escolher lugares que melhor componham com seus desejos, com seus corpos, com sua saúde²⁷, lugares mais do prazer que do sofrimento, onde possam ter uma existência mais de prazeres que de trabalho.

A busca desses sujeitos é efeito dessa fratura espacial. Estão em constante busca por esse outro lugar aonde possam encontrar um amor, uma amizade, uma vida calma. E isso aponta para outro padrão de desenvolvimento narrativo baseado em histórias guiadas para um objetivo, nas quais os personagens se movem para conseguir alcançar algum estado afetivo. A maior marca desse padrão é a presença nos filmes de “personagens em busca”²⁸. Trata-se de um forte padrão nas narrativas de Aïnouz.

²⁵ BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 89. Bordwell e Thompson, em suas considerações sobre a forma da narrativa cinematográfica, utilizam os termos “conflito da história” e “tema-chave” como correlatos. Argumenta-se nessa investigação que o tema-chave dos filmes de Aïnouz pode ser o próprio conflito afetivo, mas pode ser também a transformação desse conflito em uma potência. Conflitos afetivos podem ser pensados como contingências que imobilizam temporariamente os sujeitos. O enfrentamento, as decisões, os movimentos necessários para superá-los chamaremos de “potências de vida”. Deleuze diferenciará afetos de afecções ao afirmar que afecções ultrapassam os afetos, são “potências de vida”, são energias que nos colocam novamente em movimento. Essa é uma das ideias centrais de Deleuze ao longo de boa parte de seu segundo livro sobre cinema, *A Imagem-tempo: cinema II* (2009), e uma das ideias que nos guiará em relação às transformações exercitadas por esses personagens. Estamos nessa investigação à procura de afetos vividos como conflitos que vão sendo transformados em afecções, em potências de vida.

²⁶ O estranhamento e o desconforto são sensações produzidas formalmente como expressão desse não-pertencer.

²⁷ Como sugere Nietzsche sobre os lugares onde se mora como fundamentais à saúde dos corpos. Ver NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 37.

²⁸ BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 162.

São personagens desejosos de mudança, retratados no momento em que deixam uma vida para trás em busca de outro lugar incerto no mundo. Hoje parece claro que a dramaturgia de Karim Aïnouz é marcada estilisticamente pela dualidade entre abandono e mudança, com um eixo de personagens que partem em busca de uma nova vida. Fraturados entre dois lugares e instáveis porque, impulsionados inicialmente pelo abandono, suas buscas os levam a lugares de paradas provisórias. Nesses lugares, o (não)pertencimento os incomodará e novamente os movimentará.

São filmes de busca que conduzem à partida como forma de se colocar em movimento. Os personagens buscam inicialmente resolver o desconforto característico ao conflito do abandono e do (não)pertencimento. Parecem tomados por uma urgência de partir que implica o movimento a qualquer custo, ao custo de vender o próprio corpo (Hermila), ao custo de adentrar um território árido como catarse para uma desilusão de amor (Zé Renato), ao custo de abandonar mãe, irmão e emprego no Brasil (Donato). Eles partem em busca de algo porque parecem compreender que se por em movimento representa uma forma de se produzir potência no próprio corpo – isso nos remete à relação pensada por Massumi entre o movimento e a produção de potências de vida: “Quando um corpo está em movimento, ele não coincide consigo mesmo, ele coincide com sua própria transição, sua própria variação... *Movement = change*”²⁹.

Ao se relacionarem os dois padrões narrativos – o de personagens em busca de um objetivo e o padrão de tratamento do espaço – percebe-se que a busca por potência e a superação do conflito afetivo também coincidem com a partida para outro lugar, movimento performado como um atravessamento dos espaços.

1.2.3. Encontros

Ao longo dessas narrativas, os personagens se encontram com algum outro personagem secundário que catalisará a transformação do afeto em

²⁹ MASSUMI, Brian. *Movement, Affect, sensation: parables for the virtual*. Durham e Londres: Duke University Press, 2002, p. 04.

potência. Na trajetória de Hermila e Zé Renato, a busca por alguma forma de pertencimento nesses novos espaços encontra na amizade com personagens secundários um conforto provisório, algum amparo ao abandono que os move inicialmente; na de Donato, o encontro é uma surpresa que o abre para o mundo e literalmente o leva para longe. As putas-amigas de *O Céu de Suely* e de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e o amante-amigo de *Praia do Futuro* são importantes nas narrativas porque afetam diretamente as tomadas de decisão, as mudanças de trajetória espacial, as transformações de estados afetivos. Eles marcam o ponto de virada das narrativas, momento em que os personagens descobrem algo que não sabiam, por conta dos encontros que têm e do que os mostram esses personagens secundários.

A noção de encontro, tributária da filosofia de Espinosa, tornou-se fundamental e mesmo ponto de partida para debates sobre afetos³⁰ porque, como nos ensina Espinosa, é a partir do encontro de nossos corpos com outros corpos que os afetos são trocados, aumentando ou diminuindo a potência desses corpos agirem e existirem³¹. Por este motivo, os encontros são importantes para se compreender a estruturação dessas narrativas e como os afetos são discutidos ao longo dos filmes. Os encontros entre esses personagens nos interpelam com as seguintes questões: como esses coadjuvantes afetam os personagens centrais? Como transformam seus afetos e suas vidas? Que possibilidades de movimentação lhes mostram? Que formas de existência lhes sugerem?

O que liga esses filmes é o fato de neles se desenharem personagens centrais cujos encontros com outros personagens não exatamente resolvem seus conflitos, mas os abrem para a possibilidade de atravessamento, de desvios, de fugas afirmativas. Os encontros nos filmes de Karim Aïnouz são fundamentais não apenas como indício da emergência da amizade, um afeto

³⁰ Sobre desdobramentos teóricos da noção de encontro, a partir da obra de Espinosa, ver AHMED, Sara. *Strange encounters*. Nova Iorque: Routledge, 2000 e DA SILVA, Camila Vieira. "Como organizar bons encontros?" *Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC*. Vol 2, Fevereiro de 2013.

³¹ Essa é uma das teses centrais da ética espinosista, tratada especificamente em SPINOZA, Baruch. "Terceira parte – a origem e a natureza dos afetos". In: *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, retomada mais tarde por Deleuze em DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002 e explicada detalhadamente por Roberto Machado em MACHADO, Roberto. "Espinosa, o ser e a alegria". In: *Deleuze e a filosofia*. R.J: Graal, 1990.

que relativiza o desconforto do não-pertencimento desses personagens, são encontros catalizadores³², meios de eles terem seus conflitos transformados em potências de vida.

1.2.4. Finais abertos

Outro elemento da narrativa que serve para pensarmos o cinema de afetos é o tipo de epílogo que esses filmes esboçam. O encerramento das tramas da narrativa do cinema clássico conduz ao coroamento da estrutura narrativa, à conclusão lógica de uma cadeia de eventos da trama, ao efeito final da causa inicial. A necessidade de uma conclusão lógica é uma constante estrutural do cinema narrativo clássico, na qual o padrão a ser perseguido é de um epílogo o mais coerente possível que opere como uma “justiça moralmente devida ao personagem da trama”³³. O “clichê do final feliz”³⁴ é assim não mais que um ajuste arbitrário, puramente formal e convencional de um mundo desarranjado.

No cinema dos afetos, por sua vez, assim como em “filmes de vanguarda” ou “filmes experimentais”, como os chama Bordwell, “a motivação é construída para ser inadequada, e a discordância entre a causalidade e o ‘desenlace feliz’ torna-se perceptível como uma dificuldade ideológica”³⁵ da parte do realizador. Nesse cinema, ao contrário do final narrativo clássico, nos deparamos, por vezes, com amarrações e desenvolvimentos de tramas que conduzem a lugar nenhum, àquilo que o autor chama de “finais perdidos”³⁶.

³² Encontro catalizador é o mesmo que um bom encontro, meio pelo qual bons afetos são produzidos. A catálise é um termo da química que diz respeito ao aceleração dos processos de reação entre substâncias. Analogamente, Espinosa se refere aos afetos como compostos químicos cuja composição depende do tipo de encontro que se dá entre os corpos envolvidos. Ele nos fala de bons e maus encontros, na medida em que maus encontros produzem maus afetos que diminuem a potência de agir dos corpos; na medida em que bons encontros produzem bons afetos, potências de agir. Sobre o assunto ver ESPINOSA, B. “Quarta parte - A servidão humana ou a força dos afetos” in *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 e MACHADO, R. “Espinosa, o ser e a alegria”. In: *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

³³ BORDWELL, D. 2005, p. 283

³⁴ Para David Bordwell, o epílogo clássico reforça tanto a tendência ao final feliz quanto o encerramento centrado no casal romântico. Ver BORDWELL, D. 2005, p. 283.

³⁵ Ibidem, p. 284

³⁶ BORDWELL, D.; THOMPSON, K. 2013, p. 165.

O padrão de desenvolvimento da narrativa cria expectativas a serem cumpridas no final. O final perdido funciona precisamente no descumprimento dessa convenção, na frustração dessa expectativa. Pode-se assim afirmar que há algo de anticlimático nos finais de Karim Aïnouz no sentido de que “o filme corta essa expectativa recusando-se a resolver os problemas de maneira definitiva”³⁷ e/ou evitando mostrar desdobramentos conclusivos. Não se chega ao outro lugar, nem se sabe como será a nova vida de Hermila que parte para Porto Alegre; não sabemos se Zé Renato superou de fato a mágoa do rompimento que tanto o afligia, sabemos apenas da coragem que conquistou com a viagem; Donato reconquista a amizade do irmão e acena para uma reaproximação com o ex-amante, Konrad, mas não sabemos como esse arranjo de amizade a três se dará.

Por outro lado, se é que se pode falar em clímax nesses filmes, ele assume, logo antes do encerramento das narrativas, a forma de um afeto: a coragem. Coragem necessária para se tomar a decisão de partir novamente, em *O Céu de Suely*, coragem para se enfrentar a vida sem medo de se estar sozinho, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, coragem para se livrar de culpas do passado em *Praia do Futuro*.

Normalmente, os filmes encerram a narrativa com um epílogo que celebra o estado de potência alcançado pelos personagens. A coragem traduz esse estado, embora se anuncie apenas provisoriamente como um componente afetivo necessário para a transformação do conflito e da imobilidade em potência e ação. O (não)pertencimento é vivido como conflito quando implica imobilidade e impotência, mas ele pode ser vivido como potência quando promove mudança e transformação. Pois, nos filmes a coragem promove essa transição entre polaridades. Ela é o afeto que os personagens de Karim Aïnouz buscam desde o início, independentemente do rumo que suas vidas tomem após o encerramento das narrativas.

“Um filme não para simplesmente, ele termina”³⁸. No caso desses três filmes, diríamos que eles apostam mais no contrário. São narrativas

³⁷ Ibidem, idem.

³⁸ BORDWELL, D.; THOMPSON, K. 2013, p. 164.

intencionalmente interrompidas para deixarem um rastro de real como impressão. A abertura dos finais de Aïnouz se traduz como abertura da própria busca de Hermila, Zé Renato e Donato, ela é escrita mais como aposta que como futuro certo e aponta assim para uma forma de inserção no real, como a vida que permanece a todo instante incerta.

A abertura dos finais e a incerteza do futuro apontam para a noção de errância como forma de movimentação dos personagens. São sujeitos que se lançam no ar, como no final de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, ou se jogam na estrada, como no final de *O Céu de Suely*. Não se sabe muito bem aonde chegarão. Apesar de Porto Alegre ter sido anunciada pela narrativa como o próximo destino de Hermila, o movimento é errático porque não há garantias nesse novo lugar, porque, assim como Donato em Berlim, não sabemos se lá permanecerão.

Os finais abertos de Aïnouz e as buscas de seus personagens podem ser traduzidos, respectivamente, como uma errância formal do diretor e uma errância ontológica de Hermila, Donato e Zé Renato. A errância nesta investigação é o movimento de busca pela potência dos personagens. Nesse sentido, pretende-se teorizá-la como aquilo que David Lapoujade nomeia como “movimento aberrante”³⁹, um tipo de movimento que, ao atingir a abstração narrativa e estética, rompe com o sentido, com lógicas binárias e teleológicas, rompe com a representação para fazer emergir o afeto. A errância será debatida como uma espécie de nomadismo contemporâneo⁴⁰, como uma variante da perambulação⁴¹.

1.2.5. Afetos como tema

Quais são os temas dos filmes de Karim Aïnouz? Certamente não se

³⁹ LAPOUJADE, David. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris: Minuit, 2014. Neste livro, Lapoujade faz um estudo sobre como Deleuze persegue, em sua obra, a teorização de movimentos abstratos, da ordem da estética de algumas artes não figurativas e não representativas, movimentos necessários para a emergência de afetos.

⁴⁰ Como o teoriza Deleuze em DELEUZE, Gilles. “Tratado de nomadologia” in *Mil Platôs*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

⁴¹ Como a teoriza Deleuze sobre a atuação abstrata de atores no cinema realista moderno do pós-guerra. Ver DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

pode afirmar que *O Céu de Suely* seja um filme sobre emigração e exclusão social; tampouco que *Praia do Futuro* seja um filme gay ou que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se resuma a um *road movie* ou a um filme sobre dor de cotovelo. Quando muito, esses são gêneros cinematográficos que reforçariam identidades fílmicas e, por certo, se desdobrariam na definição das identidades dos personagens e no próprio estilo do realizador.

Aïnouz mistura tipos tradicionais de cinema – a ficção, o documentário e o filme experimental não-narrativo – para confundir as expectativas do fruidor e fornecer-lhe desafios intelectuais. O autor brinca também com os gêneros cinematográficos. Ele se vale do fato de que existem limites para a precisão com a qual o conceito de gênero pode ser aplicado. Nenhum gênero pode ser definido de maneira absoluta. Todos os gêneros possuem exemplos inegáveis e casos questionáveis. Existem os casos de fronteira, além do fato que um filme pode também revisar convenções associadas ao seu gênero, o que lhes confere um caráter mais experimental no que tange à quebra de expectativas de que uma determinada convenção de gênero deva ser seguida⁴².

Uma forma de se quebrar a expectativa em relação ao gênero cinematográfico, como se observa nos filmes de Karim Aïnouz, pode ser a definição do tema-padrão como uma abstração⁴³. Nestes casos, segundo Bordwell, os objetivos que movem os personagens como padrão narrativo devem estar centrados em algo desobjetificado e, por vezes, mesmo intraduzível. Os objetivos a serem alcançados não são mais que um estado de espírito. Nos filmes de Aïnouz, não se busca um objeto perdido que no fim da narrativa se retoma a posse, como em filmes de aventura; não se busca uma vingança levada a cabo, como em filmes de *gangsters*; ou um feito heroico realizado, como nos épicos.

Nesse sentido, o que buscam Hermila, Donato e Zé Renato? Resolver

⁴² BORDWELL, D.; THOMPSON, K. 2013, p. 499.

⁴³ Ibidem, p. 502.

seus problemas afetivos? O diretor e seus parceiros de roteiro⁴⁴ mostram-se atentos no sentido de evitarem relações teleológicas entre causas e efeitos nos três filmes aqui tratados. Para tornar o afeto o tema do filme, as narrativas são perpassadas por certa abstração narrativa que contam mais de um desejo de se ultrapassar o estranhamento e o desconforto do (não)pertencimento, do que exatamente de uma vontade de resolvê-los como conflito. A busca dos personagens é uma aposta no movimento e se traduz assim mais como um atravessamento do afeto vivido como conflito para transformá-lo em potência. O que se busca, no fim das contas, é a conquista de um afeto como a coragem: coragem necessária para assumir quem se é, coragem para se por em movimento, coragem que sintonize a errância na frequência da convicção.

(Não)pertencimento como conflito, buscas por transformação e a conquista da coragem como desfecho: os padrões narrativos utilizados por Karim Aïnouz apontam para um cinema que utiliza afetos como temas centrais. O (não)pertencimento permeia todos os filmes, em maior ou menor medida, mas será ele o tema-chave de todos os filmes?

Elena del Río, ao analisar afetos nos filmes de Fassbinder e Claire Denis, afirma que um filme é perpassado simultaneamente por vários afetos. Um filme pode ser sobre vingança, ódio, ressentimento e ser, concomitantemente, povoado por sensualidade, amor, redenção. Contudo, afirma a autora, “haverá sempre o predomínio de um deles sobre os outros”⁴⁵. Podemos identificar aquele afeto preponderante que se tornará o tema-chave do filme. Quais são os afetos predominantes em cada um dos filmes? A resposta a essa pergunta nos permite elaborar um recorte analítico de um afeto por filme, como delineado a seguir.

⁴⁴ Todos os filmes de Karim Aïnouz são co-roteirizados e também co-dirigidos em parceria com seus colaboradores de roteiro. Como veremos adiante, na sessão relativa à contextualização do cinema de Aïnouz dentro da produção nacional, a co-roteirização e a co-direção são relevantes na caracterização do cinema de afetos como um cinema também da amizade.

⁴⁵ DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2004, p. 20.

Em *O Céu de Suely*, a personagem Hermila é uma jovem de 21 anos que está de volta à sua cidade-natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Ela retorna com um filho pequeno, Mateuzinho, para aguardar a chegada de Mateus, pai da criança, que fica em São Paulo prometendo logo ir encontrá-los em Iguatu. Porém o tempo passa e Mateus simplesmente desaparece. Sentindo-se sem perspectivas de vida e querendo deixar a cidade pequena de qualquer forma, Hermila tem a ideia de rifar seu próprio corpo para conseguir dinheiro suficiente para comprar uma passagem de ônibus para longe e iniciar nova vida.

O filme elabora questões sobre o (não)pertencimento em relação à cidade-natal, (não)pertencimento em relação a grupos sociais e a culturas locais. Ele instaura reflexões sobre a família como o lugar de (não)pertencimento por excelência, mas, acima de tudo, nos coloca o (não)pertencimento como uma vibração afetiva de resistência contra a imobilidade dos papéis de vida e das identidades que são reservados a nós pela vida em sociedade. O que significa (não)pertencer e quais as formas filmicas escolhidas pelo diretor para expressar esse afeto como estilo? Em um primeiro capítulo de análise, investigou-se esse afeto a partir de *O Céu de Suely*.

Em *Praia do Futuro*, Donato é um salva-vidas na mesma praia de Fortaleza que dá nome ao filme. Após salvar Konrad, um alemão piloto de moto velocidade, de um afogamento, apaixona-se por ele e parte para Berlim, deixando Ayrton, o irmão mais novo, e a mãe para trás. Anos depois, após a morte da mãe, já crescido, Ayrton se aventura em busca do irmão que considerava seu herói, mas que nunca retornou ao lar ou deu notícias à família.

Donato é um personagem, como Hermila, em busca por pertencimento. Mas em *Praia do Futuro*, o que mais chama atenção é o arranjo complexo de amizade a partir da relação de seus três personagens masculinos, Donato, Konrad e Ayrton. Em *Praia do Futuro*, percebe-se o (não)pertencimento como causa dos desconfortos de Donato em Fortaleza, mas o afeto que esse filme debate com mais complexidade é a amizade, especificamente a amizade

entre homens, em uma configuração triangular que ultrapassa e questiona a centralidade do amor romântico, do sexo e do próprio laço sanguíneo.

Apesar de seu homo-erotismo ter causado tanta controversa nos cinemas onde foi exibido, *Praia do Futuro* é um filme que nos pergunta discretamente: como a amizade pode se configurar como uma alternativa ao lugar da família? Como pode substituir as formas viciadas de amor? Como pode desconstruir relações baseadas na posse, no drama e no ressentimento, para alcançar a forma de uma relação não-idealizada? Quais formas filmicas são utilizadas pelo diretor para expressar essa amizade?

Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, parceiros frequentes, montam *Viajo porque preciso, volto porque te amo*⁴⁶ a partir de sobras de filmagens realizadas para o documentário curta-metragem, *Sertão de Acrílico Azul Piscina*⁴⁷, filme que serviu como experiência de escolha de Iguatu como locação para as filmagens de *O Céu de Suely*. São cenas registradas no interior do Ceará, da Bahia, de Sergipe, Alagoas e Pernambuco. O projeto transformou-se em um enredo ficcional sobre José Renato, geólogo de 35 anos de Fortaleza que cruza boas milhas do sertão para checar as condições para a construção de um enorme canal que atravessará o inclemente semiárido nordestino. Acontece que Zé Renato jamais aparece em cena. O filme é todo em primeira pessoa, com uma câmera subjetiva ordenando as imagens documentais colhidas no início da década de 1990, com uma história ficcional sendo contada através da narração em *off* do personagem.

O ator Irandhir Santos interpreta – a voz de – Zé Renato. Inicialmente ele se limita a colocar apenas um ou outro comentário pessoal no meio do registro da jornada de 30 dias. Aos poucos, porém, conforme a sensação de isolamento e tristeza crescem na paisagem, o personagem vai deixando de ser o geólogo e passando a ser José Renato, homem que sofre a saudade da esposa. E não demora para que a verdadeira história do narrador seja

⁴⁶ Apesar de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de 2009, ter sido realizado antes de *Praia do Futuro*, de 2014, a inversão da ordem com que esses dois filmes aparecem na análise deve-se a uma opção metodológica imposta pelo tema afetivo debatido nas histórias. Essa inversão de ordem cronológica confere maior clareza para o leitor sobre como os afetos se articulam de filme para filme.

⁴⁷ Detalhado adiante na sessão 3.1 relativa aos filmes preparatórios de Karim Aïnouz.

desvendada, uma tragédia particular: abandonado pela amada, com a vida fora de prumo, ele aproveita a viagem para fazer um *tour* existencial, uma doída história de um homem desiludido que procura reencontrar algum sentido para a vida.

O filme é, na verdade, uma errância de esquecimento de amor. Zé Renato tenta se afastar da dor do amor fracassado, foge para dentro do sertão, para um lugar remoto, buscando compreender porque o relacionamento acabou. É pela paisagem que ele se move erraticamente em busca por encontros que aliviem sua dor. Ele busca esquecer o fim do casamento, busca algum conforto para a mágoa. Portanto, no capítulo de análise de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, investigamos, primeiramente, os contornos românticos do amor – que perpassa problematicamente também a existência dos personagens dos outros dois filmes. Além disso, nos debruçamos na tentativa de compreender a forma de esquecimento que o diretor propõe com essa errância pela paisagem árida.

1.3. Afetos e estilo de *mise-en-scène*

1.3.1. O conceito de *mise-en-scène*

David Bordwell, em *Figuras traçadas na luz* (2008), propõe o estilo como um operador analítico composto pelos elementos formais do *mise-en-scène*. Tanto Bordwell quanto Jacques Aumont utilizam o termo *mise-en-scène* como sinônimo de “encenação”⁴⁸. Em francês, originalmente, *mise-en-scène* significa “por em cena”, um termo aplicado, em princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para a direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. O *mise-en-scène* no cinema compreende, assim, os mesmos elementos que fazem parte da encenação no teatro. O autor propõe adotar a noção de estilo, considerando-o como aquilo que se refere ao conjunto de elementos “denotativos, a superfície tangível do filme; tudo

⁴⁸ Ver também AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2008.

que nos é apresentado na tela de forma direta e que resulta das escolhas do agente social – o cineasta”⁴⁹.

Com base nas contribuições de André Bazin, François Truffaut e Serguei Eisenstein, Bordwell estabelece sua própria formulação dos elementos que, em sua perspectiva, constituem a *mise-en-scène*: cenário (o espaço cênico), interpretação dos atores (movimentação, comportamento e falas), iluminação, figurino e maquiagem. O autor recorta assim aquilo sobre o qual se deterá ao realizar seus estudos da encenação no cinema e afirma: “o estilo compreende todos esses aspectos da filmagem sob a direção do cineasta”⁵⁰.

Quanto a outros elementos sob o controle do diretor, também importantes na construção pictórica das imagens, tais como movimentos de câmera, escala de planos e composição do quadro (o enquadramento da câmera, o posicionamento geométrico de pessoas e objetos dentro do espaço e a profundidade de campo entre esses elementos), o autor afirma que eles são obviamente importantes, porém possíveis de serem considerados como secundários, já que essas variáveis se constituem como complementares às escolhas estilísticas apontadas anteriormente. Em nossa análise dos filmes de Karim Aïnouz, no entanto, eles têm importância, quando associadas aos elementos anteriores, para ressaltar, predominantemente, o espaço cênico e as atuações dos atores.

Para se analisar o estilo no cinema, é preciso, como nos recomenda Bordwell e Aumont, se detectar as “técnicas proeminentes”⁵¹ de um autor/diretor. É preciso perceber quais das técnicas mencionadas acima têm recorrência não apenas dentro de um filme, mas elementos do *mise-en-scène* que se repetem ao longo da obra, relacionando diferentes filmes dentro de um quadro razoavelmente coeso. Nesse sentido, uma análise do estilo de cinema de Karim Aïnouz deve transcorrer a partir da observação dos

⁴⁹ BORDWELL, David. “Encenação e estilo”. In: *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008, p. 58.

⁵⁰ Ibidem, p. 21.

⁵¹ BORDWELL, David.; THOMPSON, Kristin. “Estilo como sistema formal”. In: *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 476.

operadores privilegiados pelo cineasta na expressão dos afetos discutidos em cada filme.

O Céu de Suely, Praia do Futuro e Viajo porque preciso, volto porque te amo têm no espaço cênico – o que se convencionou chamar de cenário – um elemento central da *mise-en-scène* do diretor, que, em determinados momentos, vem para o primeiro plano diegético assumindo papel de personagem nas histórias. São espaços vivos, que afetam determinantemente o encaminhamento do estado afetivo dos personagens.

No cinema, o cenário não precisa ser apenas um recipiente para eventos humanos, mas pode entrar dinamicamente na ação e no drama da história. O cenário tem papel mais ativo no cinema do que normalmente no teatro. André Bazin escreveu:

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras primas do cinema usam o ser humano apenas como um acessório, como um figurante ou um contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista⁵².

O cineasta pode controlar o cenário de muitas maneiras. Uma delas é selecionando um local já existente para se encenar a ação, uma prática que remete a filmes neorrealistas do pós-guerra, como os filmes de Roberto Rossellini, que filmou *Alemanha, ano zero* (Itália, 1948) nos escombros de Berlim. É o que se convencionou chamar de “filmagem em locação”, o que implica a escolha do local adequado para se transmitir um efeito de realidade à imagem e à narrativa.

Outras formas de manipulação estilística do cenário dizem respeito, como se viu, ao uso de técnicas subsidiárias de *mise-en-scène* como os movimentos de câmera, as escalas dos planos e a composição do quadro – o enquadramento do espaço, o posicionamento de pessoas e objetos dentro do espaço e a profundidade de campo entre esses elementos. Todas essas técnicas alteram substancialmente a percepção que se tem do espaço cênico filmado.

⁵² BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, p. 201.

Em uma análise dos cenários dos filmes de Karim Aïnouz, deve-se considerar os espaços onde os personagens transitam em cena, ambientes externos ou internos, seus elementos materiais – um quadro ao fundo, fotografias, utensílios domésticos, enfim, os detalhes que compõem o ambiente filmado. Esse é o papel, no *mise-en-scène* afetivo de Aïnouz, de cenários como a cidade de Iguatu, suas ruas, bares e o interior da casa da avó de Hermila, em *O Céu de Suely*; as praias e os não-lugares portuários de Fortaleza, assim como os interiores do apartamento de Konrad e as ruas de um bairro menos conhecido de Berlim, em *Praia do Futuro*; as paisagens áridas, as autoestradas, postos de gasolina e os interiores singelos do sertão do Nordeste, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

O diretor também pode controlar o comportamento das várias figuras na *mise-en-scène*. Aqui a noção de figura abrange uma vasta gama de possibilidades, uma vez que a figura pode representar uma pessoa, mas também poderia ser um animal ou um objeto. Apesar de ser possível que formas abstratas e figuras inanimadas se tornem importantes na *mise-en-scène*, o caso mais intuitivamente conhecido de expressão e movimento figurativo fica a cargo do ator que interpreta seu papel. A interpretação dos atores é outro aspecto fundamental no estilo de *mise-en-scène* de Karim Aïnouz.

A atuação de um ator é composta de elementos visuais – aparência, gestos, expressões faciais – e som – a voz e as falas. Na relação entre cenário e ator, deve-se considerar que o corpo do ator é mais um elemento gráfico no filme, que deve se misturar e se relacionar a outros elementos gráficos do cenário de forma a contar uma história, se o filme for mais narrativo, ou passar sensações, se o for mais experimental-abstrato.

Assim como os espaços cênicos, a atuação, muitas vezes, é tratada como uma questão de realismo. O realismo na atuação é característico de performances que têm o objetivo de emular ao máximo o comportamento das pessoas na vida real. Mas os conceitos de atuação realista mudaram ao longo da história ao ponto de algumas atuações realistas serem hoje criticadas por serem calculadas, exageradas, estilizadas ou mesmo irreais.

De qualquer forma, em vez de assumirmos que as atuações devam ser realistas, devemos tentar compreender que tipo de estilo de atuação o filme e o diretor estão buscando. Ao se analisar um filme específico, é geralmente necessário ir além de suposições sobre o realismo e considerar as funções e as finalidades do trabalho do ator.

Ao se analisar a atuação dos atores dentro do quadro deve-se observar os papéis desempenhados pelos personagens, quais são suas vozes e como elas são ouvidas, de que forma essas vozes são articuladas na construção da narrativa ou na produção de sensações. Com base nesses elementos, pode-se perceber a produção de sujeitos e afetos dentro do enquadramento, a criação de relações com sujeitos externos que conversam de filme para filme, pode-se perceber, inclusive, a voz do realizador, expressa no filme na voz de um narrador ou mesmo na própria voz do ator.

Os filmes de Karim Aïnouz têm frequentemente sido reconhecidos estilisticamente como um cinema realista permeado por momentos de lirismo.

A maior contribuição de Karim Aïnouz ao cinema brasileiro parece estar na reanimação do realismo como possibilidade de expressão. Ele é, de certa maneira, figura inaugural de um novo realismo que, embora desejoso de pequenas epifanias, não mais se calca no esforço alegórico dominante no cinema brasileiro até aquele momento⁵³.

Em termos de uma estética específica de autor – o mesmo que Bordwell teoriza como estilo de *mise-en-scène* –, o realismo de Aïnouz opera como problematizador das formas de um realismo expresso pelo naturalismo da interpretação de atores e dos espaços cênicos como meros cenários ou palcos de atuação. O realismo lírico de Aïnouz se coloca principalmente como alternativa ao naturalismo “padrão Oscar” que contaminou o Cinema da Retomada de filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e *Eu, tu, eles* (2000), de Andrucha Waddington.

Contrário ao naturalismo, o realismo cinematográfico coloca a realidade objetiva em destaque e, ao mesmo tempo, destaca que essa

⁵³ ANDRADE, Fábio. “Realismo por escrito”. *Revista Cinética*, 16 de Maio de 2013.

realidade não é algo inquestionável, mas sim uma imagem que pretende ser apenas uma representação do real, não o próprio real, de modo que “a *mise-en-scène* cinematográfica deve ser exposta como um artifício que constrói um discurso para o público, para que ele possa perceber tratar-se de uma representação”⁵⁴. No cinema naturalista, por outro lado, há a naturalização dos elementos da linguagem cinematográfica, a interpretação, os diálogos, o cenário, a linguagem das câmeras, de modo que todos eles devem se tornar imperceptíveis para o espectador, o que aumentaria o efeito de realidade produzido pela obra fílmica⁵⁵.

André Bazin, em seu livro de ensaios, chama atenção para uma contradição/ambiguidade fundamental relacionada ao realismo: o cinema realista se esforça por dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade, apesar de, “ao proceder por artifícios, produz nada mais que uma ilusão do real, uma realidade retalhada”⁵⁶. O que Bazin quer dizer é que o realismo no cinema jamais poderia ser pura realidade, porque ele traz a potência da ficção em sua própria natureza artificial. Por esse mesmo motivo, Aïnouz recusa o reconhecimento de seu realismo como documental na medida em que documentar implique flagrar o real sem a possibilidade de ficcionalizá-lo e sem se construir um discurso com o que é captado⁵⁷. Assim, os filmes de Aïnouz são realistas mais no sentido de que destacam personagens e narram não suas vidas inteiras, mas um recorte problemático de suas existências, a realidade retalhada de que nos fala Bazin.

A discussão em torno do realismo lírico de Karim Aïnouz conduz a uma caracterização de seu cinema como um estilo narrativo cujo encaminhamento coloca sempre uma questão afetiva, um afeto vivido como conflito, mais tarde transformado em potência. Por outro lado, na dimensão formal da imagem, esses afetos são expressos, como dissemos, seja pela forma de escolha e tratamento de cenários, seja pela forma como o

⁵⁴ DE PAULA, Breno Rodrigues. “O efeito de realidade no cinema”. *Travessa Cinematográfica*. 9 de novembro de 2012.

⁵⁵ *Ibidem*, *Idem*.

⁵⁶ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, p. 243.

⁵⁷ Entrevista com Karim Aïnouz. “A recusa ao ‘flagrar o real’”. In: *A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz*. Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm> Acesso em: 30 de outubro de 2015.

realizador concebe seus personagens-sujeitos: ambas instâncias preferenciais de elaboração de uma *mise-en-scène* afetiva como estilo de cinema.

1.3.2. Concepção de personagens

Os três personagens protagonistas de *O Céu de Suely*, *Praia do Futuro* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* nos instigam por suas vidas comuns e pelos afetos complexos que essas vidas são capazes de elaborar. O interesse de Aïnouz e o nosso pelas vidas comuns de Hermila, Donato e Zé Renato de certo se insere em um crescente valor de mercado que as ideias de “autenticidade” e de “homem ordinário” vêm adquirindo. A autenticidade é um valor que pauta num realismo específico a encenação de vidas de homens ordinários.

A performance da autenticidade pauta hoje a ponta do cinema brasileiro. Pois existe uma valoração daquilo que supostamente se aproxima, da maneira mais fiel possível, ao que é a vida. A autenticidade hoje é um valor artístico e um valor de mercado, seja através do documentário, seja através da ficção, que se cerca de uma série de procedimentos para conseguir esse efeito de captura da vida. Isso está muito valorizado na agenda contemporânea⁵⁸.

O homem comum é encenado no cinema, como no caso dos filmes de Karim Aïnouz, de forma que evite a representação das emoções do cinema clássico e do melodrama. Por isso, o desaparecimento do grande drama e das emoções melodramáticas dá lugar a afetos⁵⁹. Vidas comuns como as de Hermila, Zé Renato e Donato trazem o não-pertencimento a lugares e a papéis de vida, a inquietude e o desconforto do corpo, o estranhamento com os espaços como afetos alternativos, por exemplo, à felicidade e ao amor, mais afins ao melodrama como estética.

⁵⁸ Entrevista com Karim Aïnouz. “A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz”. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm> Acesso em: 30 de outubro de 2015.

⁵⁹ Como veremos na sessão teórica adiante, afetos – diferentemente da representação necessária para a expressão das emoções – precisam, para emergir, da abstração obtida por diferentes formas de rompimento do sentido narrativo e da forma da imagem do *mise-en-scène*.

Em suas entrevistas, na tentativa de conferir alguma sentido à criação de seus personagens, Karim Aïnouz nos fala constantemente de “desconfortos e inquietudes” provocadas por um “não-pertencimento”. “Um não-pertencimentos afirmativo”⁶⁰ que move seus sujeitos como forma indelével de se estar no mundo. Com atuações contidas, esses personagens comuns de Karim Aïnouz compartilham modos de enfrentamento que inventam para lidar com esses afetos. Temos muitas vezes a impressão, apesar das variações de percurso e de conflitos, que Hermila, Zé Renato e Donato são uma mesma pessoa, pelas existências comuns e pelo modo de enfrentamento parecido que escolhem para lidar com elas.

Para aquém das existências épicas, grandes sagas de vidas, geográfica e culturalmente localizadas, como as das personagens de *Casa de Areia* (2005), de Andrucha Waddington, filme da mesma safra de *O Céu de Suely*, vidas comuns, como as dos personagens dos três filmes de Karim Aïnouz, interessam na medida em que o cinema seja capaz de extrair poesia sob a forma de potências de vida da aridez inerente ao real de seu cotidiano aparentemente insípido, de suas existências desespetacularizadas. O homem comum no cinema é um personagem “mergulhado no presente do cotidiano, das demandas do trabalho, o que não os aliena nem os dessensibiliza, mas os confere um saber das coisas comuns”⁶¹.

Possuem vidas modestas, apesar de não ser a pobreza social que os caracteriza. Estão mergulhados nas necessidades ou nas rotinas do trabalho, vivem vidas marcadas ora por um moralismo provinciano, como é o caso de Hermila de *O Céu de Suely*, ora pelo peso da condição familiar, como é o caso de Donato de *Praia do Futuro*. São figuras abandonadas, como Zé Renato, de *Viajo porque preciso volto porque te amo*, ou, invariavelmente, distanciadas da família, em busca de outras formas de encontro e de pertencimento.

⁶⁰ Entrevista com Karim Aïnouz concedida a Gabriel Carneiro. “Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz”. *Revista de Cinema*, 15 de maio de 2014. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-perturbacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/>>. Acesso em: 09 de junho de 2015.

⁶¹ LOPES, Denilson. “Homem comum, estéticas minimalistas”. UFRJ, 2010, p. 10.

Aïnouz elabora, assim como coloca Lopes sobre o cinema de Bresson,

[...] uma linhagem de personagens que parecem distantes dos grandes fatos históricos por estarem imersos no seu dia-a-dia ou por necessidade de sobrevivência [...] O homem comum não é o homem pobre do naturalismo, definido pelo determinismo geográfico e racial, nem a encarnação da cultura da periferia, estigmatizado pelas várias exclusões sociais, econômicas, raciais, de gênero. O comum é uma construção transversal que atravessa identidades mas não as elimina e talvez, no contexto global de hoje em dia, atrevesse culturas. Trata-se de uma possibilidade de nos encontrarmos [...]⁶²

O que emerge dos problemas da vida do homem comum, de seu cotidiano, da necessidade de trabalhar são afetos como o desconforto com papéis de vida aos quais se veem presos, a mágoa e o desamparo do abandono ou a inquietude (talvez da culpa) por parte de quem teve de abandonar. Daí também emergem formas singulares de lidar com esses conflitos. De fato, “nem tanto a recusa nem o confronto, mas a discrição, a invisibilidade”⁶³ ou os desvios, a criação de alternativas como linhas de fuga. O trabalho, a família e os amores podem representar espaços e relações opressoras, de repetição ou de desilusão, mas podem também ser espaços da reinvenção, da conquista feita pouco a pouco⁶⁴.

Esses três personagens de Aïnouz são construídos tendo um tipo de enfrentamento particular que sinaliza uma aposta ontológica definidora do modo de vida que adotam. Diferentemente do personagem de Madame Satã, que briga, luta e mata para pertencer, sujeito que reage com violência à rejeição, Hermila, Zé Renato e Donato enfrentam a vida silenciosamente, ainda que decisões de fundo ético tenham de ser tomadas. E essas decisões desestabilizam expectativas de vidas comuns, pois é nas escolhas que os novos afetos e as novas formas de vida vão sendo gestadas. Os personagens de Aïnouz, assim como os de Antonioni, “não são arrumados, artificiais, compondo sujeitos com claras motivações; na verdade são opacos,

⁶² Ibidem, idem.

⁶³ Ibidem, idem.

⁶⁴ Ibidem, idem.

capazes de surpreender”⁶⁵. A fuga pode inclusive lhes parecer a única forma de enfrentamento possível.

Não tanto resolver os problemas, mas atravessá-los, deixá-los perder importância por meio da desdramatização da existência. E isso se traduz em Aïnouz na forma de interpretação dos atores, parte do *mise-en-scène* de seu cinema. Para aplacar o drama das emoções e para fazer o afeto surgir, é preciso criar um efeito de abstração na atuação. Os atores interpretam seus papéis de forma contida, com movimentos mínimos, rostos impassíveis, diálogos truncados e pequenos gestos, por vezes a própria imobilidade é a forma de atuação nesses filmes de afetos⁶⁶.

Podemos dizer que a autenticidade realista dos personagens comuns de Aïnouz o conduz a uma forma não naturalizada e desdramatizada de interpretação de atores, algo necessário para que os afetos possam emergir na tela. Essa forma abstrata de interpretação é um elemento central da *mise-en-scène* elaborada por Aïnouz como um estilo.

Lopes nos fala de um desconforto na atuação dos atores de Bresson. "como se eles não estivessem à vontade em cena"⁶⁷. Da mesma forma, Hermila e Donato não estão exatamente interpretando papéis roteirizados de vida, estão exercitando a expressão de seu não-pertencimento a lugares e a papéis de vida, o que eclode em cena como uma sensação de desconforto em seus corpos.

1.3.3. Escolha e tratamento dos espaços cênicos

Se no tocante à concepção dos personagens de Karim Aïnouz o ponto de partida é a autenticidade realista dos sujeitos, no tocante aos espaços cênicos podemos falar em um realismo que capta o espaço existente como

⁶⁵ BORDWELL, 2008, p. 204

⁶⁶ Sobre a recusa ao naturalismo da atuação herdado do teatro, ver BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005.

⁶⁷ LOPES, D. 2010, p. 05.

cenário e utiliza seus acidentes⁶⁸ e suas honestidades como parte da *mise-en-scène* afetiva de Aïnouz.

Percebe-se uma desconexão desses espaços de um contexto regional adjacente: o nordeste que abarca Fortaleza, Iguatu e o sertão; a Europa que abarca Berlim. Sabemos onde os personagens estão, mas isso tem pouca importância, poderia ser qualquer lugar na medida em que o (não)pertencimento, a amizade, o amor e a coragem são afetos universais. Espaços afetivos comportam-se como aquilo que Deleuze teoriza como “espaço qualquer”⁶⁹. Para fazer o afeto acontecer é preciso fazer surgir como cenário um espaço qualquer, espaço desconectado de referências. Essa estratégia serve para desligar a narrativa de sentidos estruturados em torno de culturas específicas e grandes histórias que tendem a encaminhar o filme para uma narrativa clássica e/ou melodramática construída em torno de clichês. Ao mesmo tempo, o próprio espaço e seus objetos sugerem uma conexão com lugares distantes e contrastantes do mundo. Espaços quaisquer, como nos ensina Deleuze, abrem o pensamento para novas conexões.

Os objetos e a matéria aparentemente insignificantes que compõem os espaços e as paisagens não podem ser desprezados em seu poder de afecção e transformação dos personagens. São objetos afetivos como as árvores e as rochas coloridas de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, objetos que parecem guiar a errância de Zé Renato pelo sertão; matéria como a água do mar de Fortaleza e a água represada do aquário de Berlim, fontes de medo e de coragem para Donato em *Praia do Futuro*. Esses objetos e matérias afetivas que compõem os cenários se inserem dentro do que tratamos nesta investigação como afetos materiais. Como coloca Bresson, deve-se buscar

a simples matéria, as coisas, a vida marcadas pelas coisas,

⁶⁸ A ideia de “acidentes” remete à de errância – tratada anteriormente como percurso de busca dos personagens – como um dispositivo de encenação do filme como um todo, tanto no tocante à atuação de atores quanto no tocante ao tratamento conferido aos cenários.

⁶⁹ DELEUZE, G. “A imagem-afecção: qualidades, potências, espaços quaisquer”. In *Cinema 1: Image-movimento*, 1998, p.132.

os personagens quase como objetos. Os objetos não são tanto elementos plásticos a serem trabalhados pela luz, como num quadro, ou elementos de um esteticismo vazio: nada de bela fotografia, nada de belas imagens, mas imagens e fotografia necessárias⁷⁰.

Há nessas escolhas de cenário uma tentativa de integrar a experiência dos personagens ao espaço, mas buscando reter aquelas experiências, transformá-las propriamente no tema dos filmes, em vez de transformá-las em sintomas de ambiente. Não se trata de um realismo que vai fazer interpretação da realidade, localizando a origem dos problemas sociais e econômicos. Não são filmes realistas que se resumam a mero comentário social. Não é a pobreza material ou as dificuldades relativas ao mundo do trabalho que importam. Elas estão lá especialmente para inserir os personagens no mundo possível e conferir ao espaço um papel importante de expressão da “função denotativa do estilo” de que nos fala Bordwell⁷¹.

Apesar da precariedade que acompanha tanto a vida de alguns personagens como dos espaços por onde eles transitam, o centro da narrativa, sua trama mais importante, não é a busca pelas causas desses problemas. Os motivos originais, invariavelmente, são deixados para trás, propositalmente esquecidos pela narrativa, que se centra na experiência de como os personagens lidam com os conflitos de ordem afetiva, colocados pela existência, que são primordialmente problemas de ordem espacial.

Os filmes apontam para a noção de que estar no espaço pode ser tanto uma experiência afetiva de desconforto, de estranhamento e de não-pertencimento quanto da ordem de uma boa composição com nossos próprios corpos. Essa diferença de modos depende justamente da forma de enfrentamento a que nos referimos anteriormente, enfrentamentos sutis e criativos que podem representar modos alternativos de se estar no mundo.

⁷⁰ BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 73.

⁷¹ A função denotativa “diz respeito a tudo que nos é apresentado em cena, as pessoas posicionadas no quadro, os objetos que o compõe, o tipo de plano utilizado”, enfim, a composição do espaço. BORDWELL, 2008, p. 62.

2. Teoria e metodologia

2.1. Teoria dos afetos

O interesse recente pelo tema dos afetos nas humanidades e nas ciências sociais deve-se a um percurso que remonta à ética panteísta de Espinosa, do século XVII, que se debruçava racionalmente na definição de um deus que explicasse as capacidades dos corpos para produzir afetos. Em *Ética*⁷², Espinosa teoriza que corpos, como parte integrante de um deus definido por ele como uma “substância material única”⁷³, têm propensão natural ao encontro. Desses encontros é que os afetos surgem como trocas de potência, aumentando ou diminuindo a capacidade de agir desses corpos. A partir dessa definição espinosista para a noção de afeto, intimamente ligada à noção de encontro entre corpos, desenvolveu-se todo um fecundo campo de estudos ontológicos e estéticos conhecido hoje como “teoria dos afetos”⁷⁴.

Esse interesse recente passa primeiramente pela retomada do espinosismo promovida por Deleuze, ainda no início da década de 80, com *Espinosa – filosofia prática*⁷⁵. Em sua investigação sobre o filósofo, Deleuze define afeto, a partir do pensamento espinosista, como “a capacidade do corpo agir” ou “a passagem do corpo a níveis maiores ou menores de perfeição”⁷⁶.

Chega-se a partir daí, na década de 90, ao trabalho experimental de Brian Massumi, *Autonomia dos afetos*⁷⁷, que segue rastros deixados pelo legado de Deleuze em torno dos afetos e expande sua compreensão. O texto de Massumi serve como impulso e desdobramento para esses estudos na

⁷² SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

⁷³ SPINOZA, Baruch. “Deus”. In: *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 34.

⁷⁴ Termo lançado na coletânea GREGG, Melissa e SEIGWORTH, GREGORY J. (org.). *The affect theory reader*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁷⁷ MASSUMI, Brian. *Movement, Affect, sensation: parables for the virtual*. Durham e Londres: Duke University Press, 2002, p. 16.

medida em que abre novas possibilidades de leitura criativa das direções apontadas por Deleuze. Uma das maiores contribuições de Massumi é a atualização da noção de afeto a partir de sua diferenciação para com as emoções. “Afeto é um fluxo impessoal antes de ser um conteúdo subjetivo”⁷⁸, afirma Massumi, que insiste na diferenciação entre afeto e emoção como ponto de partida de suas discussões.

Com o lançamento da coletânea *The Affect Theory Reader*⁷⁹, título traduzido como uma espécie de guia/manual/coletânea para o leitor dos afetos, o debate ganha ares de uma “nova teoria”, ensaiando alguma sistematicidade e aplicabilidade ao campo das artes visuais, estudadas em departamentos de ciências sociais, em áreas como o cinema. Antes mesmo de representar uma sistematização epistemológica ou uma tendência, o livro representa um esforço de fazer encontrar interesses com um mesmo registro. A teoria dos afetos, como coloca Patricia Clough, sucede à virada linguística da década de 70 e à virada cultural dos anos 90, para se tornar uma “virada afetiva” (*affective turn*)⁸⁰.

O primeiro consenso encontrado neste manual é que os afetos colocam a noção de singularidade operando como uma espécie de alternativa tanto para a noção de identidade, cara à virada linguística, como para à noção de diferença, cara à virada cultural. Os afetos elaboram uma guinada na centralidade da diferença e da subjetividade para a ideia de “subjetividade sem sujeito”⁸¹. “A singularidade, para além da identidade e também da diferença, promove o desfazimento da egologia”⁸².

O novo da singularidade diz respeito a um deslocamento de perspectiva sobre o mundo, diz respeito ao desprendimento de possibilidades

⁷⁸ Ibidem, p. 16.

⁷⁹ GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (org.). *The affect theory reader*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

⁸⁰ CLOUGH, Patricia. “Affective turn: Political economy, Biomedica and bodies”. In: SEIGWORTH, M; GREGORY, G.J. (org.), 2010, p. 207.

⁸¹ DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2004, p.06.

⁸² DEL RÍO, E. 2004, p.06

virtuais de existência. Isso quer dizer que o sujeito, ao seguir o fluxo energético dos afetos, cria novos mundos em que possa transitar, cria para si novos modos de ser. O sentido que se confere aos termos “modos” e “mundos” diz respeito a “possibilidades ainda não vividas”, “alternativas existenciais ainda por serem experimentadas”⁸³.

Nesse sentido, buscar a singularidade se esboçando nas imagens filmicas é o mesmo que mostrar o estilo de cinema de afetos de Karim Aïnouz. Afirmar, portanto, que o diretor elabora um estilo de cinema de afetos significa afirmar também que ele busca constantemente dar expressão a essas singularidades potenciais de modos de vida ainda não experimentados.

Na esteira de Espinosa, Deleuze e Massumi, os teóricos dessa coletânea também reiteram a compreensão dos afetos como “forças corporais pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade de agir do corpo”⁸⁴. A noção de pré-individual diz respeito ao fato de que afetos ainda não fazem parte da subjetividade, ainda não foram transformados pela consciência em sentimentos, emoções, identidades ou diferenças.

A teoria dos afetos se engaja criticamente sobre tecnologias, como o cinema, que possibilitam a expressão e a apreensão da “dinâmica invisível e irrepresentável dos afetos”⁸⁵. Como forma de avançar o debate sobre o problema da representação envolvendo os afetos, esse grupo de pesquisadores tem se empenhado na compreensão de afetos específicos como a vergonha (Elspeth Probyn), a ameaça (Brian Massumi), a alegria (Sara Ahmed), o otimismo (Lauren Berlant), e outros fora da coletânea, como Elena del Rio, Eugene Brinkema e Steve Pile.

Todos esses esforços convergem para outro consenso: a definição exercitada para os afetos – fluxos impessoais, forças corporais pré-individuais, energia circulante entre corpos – não pode ser separada de sua

⁸³ São dois termos recorrentes nos textos da referida coletânea, termos tributários da teoria deleuziana do devir.

⁸⁴ SEIGWORTH, M; GREGORY, G. J. 2010, p. 10.

⁸⁵ CLOUGH, Patricia. In: SEIGWORTH, M; GREGORY, G. J. 2010, idem.

problemática maior que é de como expressar esses afetos e como percebê-los a partir de sua natureza invisível e irrepresentável. A representação dos afetos na imagem se coloca assim como a maior questão e desafio para essa nova teoria.

Havíamos, na sessão anterior, colocado que o estilo de um determinado diretor é uma questão de escolhas e de manipulação de certas formas fílmicas como, por exemplo, a atuação dos atores e os espaços cênicos. Pois a representação dos afetos na imagem, da mesma forma que o estilo, é uma questão de forma. Nesta pesquisa, analisar as formas fílmicas adotadas pelo diretor para elaborar seu estilo, como se propôs na introdução, significa subsidiariamente discutir a representação dos afetos nas imagens. Em síntese, o debate em torno do estilo é também um debate sobre representação: a investigação sobre um estilo de cinema de afetos conduz a uma investigação sobre as formas de representação desses afetos nas imagens fílmicas.

2.2. Afeto, emoção e representação: o problema

A representação é o fazer ver das palavras e das imagens, o fazer ver que não nos dá a ver de verdade⁸⁶.

Afeto é energia corporal circulando pelo espaço⁸⁷.

Nas imagens do cinema, a representação de fenômenos abstratos como o (não)pertencimento, a amizade e a coragem surge como problema central em torno dos afetos exatamente quando nos debruçamos, como faz Massumi, na diferenciação entre afetos e emoções: “afetos e emoções seguem diferentes lógicas e pertencem a ordens diferentes, apesar do primeiro ser geralmente utilizado, sem critério conceitual, como sinônimo do

⁸⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012, p. 124.

⁸⁷ MASSUMI, B. 2002, p. 17.

segundo”⁸⁸. Na esteira dessa diferenciação conceitual, esta investigação se coloca como uma aposta nos afetos e uma busca por suas formas de expressão. Ao mesmo tempo, a pesquisa é um esforço de crítica tanto dos conteúdos dramáticos e apelativos das emoções quanto de suas formas redundantes de representação.

Afetos são complexos em sua composição, ambíguos, compostos concomitantemente por seus opostos. Percebidos apenas como sensação, a expressão do afeto se torna possível somente por meio de processos de abstração formais obtidos na imagem e na narrativa, ao passo que emoções são expressas na imagem por meio de fórmulas pré-concebidas e reiteradas de narrativa e de formas fílmicas de encenação, a exemplo do modelo clássico hollywoodiano de cinema⁸⁹.

Afetos são intensidades que se encontram numa zona limiar entre os corpos. Vibram, ressonam e promovem o movimento desses corpos, conduzem-nos a estados de variação, promovem mudanças. Afeto é a passagem de forças e intensidades, o atravessamento dessas intensidades pelo espaço e através dos corpos.

Afetos surgem no meio dos corpos, da capacidade desses corpos de agirem sobre outros corpos e de serem infligidos por uma ação [...] O afeto é percebido nas intensidades que passam de corpo para corpo, nessas ressonâncias que circulam entre corpos e às vezes neles grudam temporariamente⁹⁰.

Vale ressaltar que a insistência no termo “corpo”, para tratarmos personagens em cena, justifica-se porque entende-se o corpo, nesses filmes, como o lugar de cruzamento das intensidades dos afetos. Quando o corpo é tomado pelo afeto isso se torna perceptível em sua movimentação, em seus gestos, em suas interpretações discretas e silentes ou mesmo em sua

⁸⁸ MASSUMI, B. 2002, p. 27.

⁸⁹ Do qual tratamos na sessão “Afetos e estilo narrativo”, no primeiro capítulo desta investigação.

⁹⁰ SEIGWORTH, M; GREGORY, G. J. 2010, p. 01.

imobilidade. Por meio desses movimentos anômalos percebemos os afetos se insinuando, por meio dessa movimentação singular capturamos alguma possibilidade de conferir voz a esses afetos. O que se afirma aqui é que a energia dos afetos circula no espaço entre os corpos, mas quando cruza esses corpos, ela os conduz a movimentos singulares que substituem as atuações dirigidas, os rostos emotivos dos atores e os diálogos roteirizados por formas singulares de expressão.

Importante falar de corpo em uma investigação sobre afetos porque tudo que podemos ver nas imagens são corpos. É neles e deles que percebemos a sensação dos afetos vibrando. Importante também porque a materialidade carnal do corpo nos afasta do tratamento dos afetos como fenômenos transcendentais como as emoções, os sentimentos, as identidades. O afeto, ao contrário, é imanente, porque quando encontra o corpo ele se torna, como afirma Suely Rolnik, “carne percorrida por ondas nervosas”⁹¹.

Afetos não residem nos corpos e nos sujeitos, eles emergem de encontros entre corpos – não-necessariamente corpos humanos⁹². A geografia contemporânea também tem se interessado pelo tema dos afetos, especialmente no que tange à identificação do lugar por onde eles circulam e o tipo de movimento que assumem. Na tentativa de compor uma geografia afetiva, Steve Pile teoriza que os fluxos de energia dos afetos acontecem entre os corpos, no espaço entre eles. Afetos não só conectam corpos, mas podem estar impregnados no próprio espaço, nas qualidades afetivas dos lugares, em suas superfícies, em seus objetos⁹³. Consideraremos essa premissa teórica como forma de refletirmos não apenas sobre os encontros efetuados pelos personagens dos filmes de Karim Aïnouz e os afetos que

⁹¹ ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 15.

⁹² A noção de corpo, como pensada por Espinosa, “desantropocentriza” o corpo humano da experiência afetiva, colocando-o como mais um dentre todos os corpos que compõem o mundo e nele trocam afecções: corpos animais, coisas, objetos, corpos da natureza. Essa ideia é conhecida como a tese do “paralelismo entre os corpos” de Baruch Espinosa. Roberto Machado esclarece essa tese em MACHADO, Roberto. “Espinosa: o ser e a alegria”. In: *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p. 47.

⁹³ PILE, Steve. “Emotions: an affect in recent human geography”. *Transactions*, Royal Geographical Society, 2009, p. 04.

surtem daí, mas também como o espaço cênico, suas superfícies, suas profundidades de campo, a composição desse espaço com seus objetos cênicos e sua materialidade podem ser utilizados como elementos participantes de uma lógica mais ampla de produção de afetos. O espaço e seus componentes – tomados como tipos particulares de corpos relacionáveis – fazem todos parte de um exercício formal de expressão de afetos no cinema.

Para Pile, afetos não são transmitidos, na medida em que transmissão implique uma origem e um destino, pontos de orientação característicos de uma lógica binária. O geógrafo critica assim as teorias da recepção como inadequadas para a análise dos afetos. Alternativamente, o geógrafo identifica o movimento dos afetos ao fluxo e ao contágio. O fluxo como movimento privilegiado dos afetos é uma forma multidirecional, rizomática, não programática e invisível de se atravessar o espaço. O contágio, por sua vez, é um tipo particular de movimento que “porta o inumano [o estranho ao corpo], o não-cognitivo [o imperceptível e o imprevisível] e o não-representativo [o indizível, o incomunicável]”⁹⁴. Trata-se, pois, na análise proposta, de estar atento a esse instante em que o contágio dos afetos desestabiliza o corpo afirmativamente, o impulsionando para movimentos imprevisíveis e singulares.

Por sua natureza movente, sempre em passagem, afetos são “ao mesmo tempo íntimos, mas impessoais”⁹⁵. Íntimos porque atravessam os corpos, não permanecem dentro deles tempo suficiente para se tornarem emoções das quais se possa ter consciência; impessoais porque transbordam dos corpos, retornando transformados ao lado de fora, ao espaço de encontro com outros corpos.

Além de nos fornecer indicativos sobre o lugar e o movimento dos afetos, Steve Pile nos ajuda a ampliar a diferenciação entre afetos e emoções iniciada por Massumi. Nessa equação, ele vai incluir ainda os sentimentos.

⁹⁴ Ibidem, idem.

⁹⁵ SEIGWORTH, M; GREGORY, G. J. 2010, p. 02.

No modelo de “camadas de cognição e consciência” de que nos fala, a camada dos afetos é a “camada não-cognitiva”⁹⁶. Os afetos são não-psicológicos no sentido de não se permitem serem tornados objetos psicologizantes ou psicologizáveis, pois estão, na verdade, para além da cognição interpretativa, residem instavelmente nos corpos e para além deles, no espaço, não sendo identificáveis simplesmente como conteúdos, mas como fluxos que atravessam corpos⁹⁷.

Sentimentos, por sua vez, localizam-se entre os afetos e as emoções, mas não são ainda expressos ou nomeáveis, permanecem ainda tácitos, pois estão em uma “camada pré-cognitiva”⁹⁸. Sentimentos são “padrões emergentes de fluxos heterogêneos de afetos”⁹⁹ por entre corpos, que, por sua padronização ou por sua recorrência, podem emergir à consciência, quando então se tornam uma resposta ainda algo vaga.

Os sentimentos, ao alcançarem a camada cognitiva, tornam-se emoções. Emoções emergem de sentimentos e representam uma experiência pessoal de consciência. São socialmente construídos por meio da linguagem e de outras práticas representativas¹⁰⁰. Contudo, o mais relevante para nossa teorização, é que, para Pile, a camada cognitiva é interdita aos afetos, que podem atingir, no máximo, o nível de uma pré-consciência corporal e intuitiva. Isso será útil ao longo de nossa análise para pensar a intuição como o pensamento privilegiado dos afetos. Retornaremos ao tema da intuição com mais propriedade ao longo dos capítulos de análise dos filmes.

Ao propor essa diferenciação conceitual entre afeto, sentimento e emoção, Steve Pile afirma que a teorização sobre afetos estabelece uma quebra conceitual em relação às emoções. O centro de sua teorização é o fato dos afetos, por serem não-cognitivos, estarem sempre se furtando a uma

⁹⁶ PILE, Steve. 2009, p. 05.

⁹⁷ Ibidem, p. 06.

⁹⁸ Ibidem, p. 07.

⁹⁹ Ibidem, idem.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 05.

possibilidade de tradução representativa em emoções (re)conhecidas e dizíveis. Pile corrobora assim o debate sobre o problema da representação como questão central em torno dos afetos.

A emoção, por sua vez, como a define Massumi, “é um conteúdo subjetivo, a fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência”¹⁰¹, a emoção é pessoal, participa de processos de fixação de identidade. Emoção, ao alcançar a camada cognitiva, torna-se afeto qualificado, assimilado semanticamente por estar inserido em esquemas binários de representação-apreensão, tradução-compreensão. Ao ganhar um nome, uma identidade, a emoção torna-se um consenso distribuível por circuitos culturais. Ela se afasta da singularidade dos afetos tendendo então a se tornar um lugar-comum emotivo.

A emoção tende assim, como insiste Deleuze em seus dois livros de cinema, a (re)produzir clichês de toda ordem. Na mesma esteira, Del Rio afirma que emoções participam de processos de estabilização de conhecimento e significado e podem tornar-se “forças opressoras que produzem a comoditização dos sentimentos dentro do capitalismo”¹⁰². Os esquemas de representação – a exemplo das histórias bem contadas pelas narrativas clássicas, marcadas pela lógica da causa bem encadeada aos efeitos¹⁰³ – reproduzem conteúdos, reconhecíveis e de assimilação imediata, operando como aparelhagem cultural de codificação e circulação comercial de emoções.

A representação também se vale, tanto no cinema clássico hollywoodiano como no melodrama – que se tornaram modelos de estrutura de cinema narrativo – de esquemas de interpretação de atores

¹⁰¹ MASSUMI, B. 2002, p. 28.

¹⁰² DEL RÍO, E. 2008, p. 14.

¹⁰³ Em *Cinema 1: Imagem-movimento*, Deleuze teorizará a lógica da sequência narrativa do cinema clássico, necessária para se contar histórias coerentes e se representar emoções, como um esquema narrativo estruturado no “encadeamento sensorio motor” baseado no sequenciamento coeso entre ação e reação. É o que o pensador qualificará como “imagem-ação”, um tipo de imagem na qual o personagem se move, se comporta e fala de uma forma previsível e isso fará sentido para se narrar uma história bem encadeada que cumpre expectativas de sentido. Ver DELEUZE, G. 1983, p. 132.

caracterizados tanto pela presença do ator na cena, quanto pela expressão facial evidente de alegrias ou de tristezas. São atuações naturalizadas seja por meio dos diálogos claros envolvendo perguntas e respostas explicativas quanto da orquestração, pelo diretor, dos corpos em cena. Dentro do *mise-en-scène* do cinema, esses esquemas de representação produzem “imagens prefiguradas”¹⁰⁴, prontas para o consumo, tudo aquilo que Deleuze enfatiza como “clichês no cinema”¹⁰⁵.

No cinema, esse modelo representativo provou ser insuficiente para se endereçar a forma com a qual a experiência da imagem em movimento pode por vezes escapar de determinações binárias e códigos estabelecidos de significação¹⁰⁶. O esquema representativo, em vez de considerar a imagem como processual e multidimensional, em vez de considerar a imagem em sua função de conteúdo provisório de forças, “despreza as relações intercambiantes entre forma e força, estática e movimento e considera a imobilidade do plano – a tela – como sinônimo de imagem pronta”¹⁰⁷.

Deleuze respalda essa crítica da imobilidade e da redundância associadas à representação. Para ele, “o miserabilismo figurativo estaria do lado da morte, ao mesmo tempo que existe força e vitalismo na não figuração, na não narratividade e na não representação”¹⁰⁸. Del Rio, na mesma esteira, afirma que a narratividade e a figuratividade são as próprias bases expressivas da representação mercantilista das emoções¹⁰⁹.

As emoções estariam, segundo Eugene Brinkema, associadas a toda uma lógica de excesso na elaboração das imagens. Excesso de representação dramatizada dos atores, excesso de cenografias naturalistas, excesso de lógica na sequência narrativa, enfim, excessos generalizados que produzem filmes prontos, com histórias fechadas, clichês narrativos. Os

¹⁰⁴ MASSUMI, B. 2002, p. 25.

¹⁰⁵ DELEUZE, G. 2009, p. 31.

¹⁰⁶ DEL RÍO, E. 2008, p. 02.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 68.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Paris: Éditions de la difference, 1981, p. 33.

¹⁰⁹ DEL RÍO, E. 2008, p. 73.

afetos, segundo Brinkema, eclodem, ao contrário, a partir de uma dinâmica da falta e da rarefação que esteja em sintonia com o fato de serem “energia vital imensurável, inassimilável racionalmente”¹¹⁰.

2.3. Em busca da potência das afecções: o argumento

Afeto pode ainda ser pensado como sinônimo de potência e de capacidade. Potência e capacidade de um corpo agir, de realizar linhas de fuga, transformações e criação de singularidade. Deleuze adota a ideia afirmativa de força de Espinosa para definir a potência como a capacidade do corpo agir e “multiplicar conexões em diferentes graus e em diferentes situações”¹¹¹. Afetos podem ser percebidos como mudanças na capacidade que os corpos têm de produzir mudanças recíprocas de potência uns nos outros. Essa capacidade conectiva/relacional se expressa “tanto na potência ativa de um corpo de afetar como em seu estado passivo de ser afetado por outros corpos”¹¹².

Afeto é uma capacidade transpessoal de afecção¹¹³. Steve Pile define essa capacidade como uma “abertura a outros corpos”¹¹⁴, enquanto o fechamento aos encontros se traduz como uma incapacidade ou uma impotência. Nesse sentido, afetos como variação da intensidade da capacidade de afetar e de ser afetado implicam potencializar ou enfraquecer um corpo, seu desejo, seus movimentos, sua capacidade para a transformação.

“Afetos podem nos suspender, nos neutralizar em determinado registro sedimentado de forças, podem nos consternar com a intratabilidade do

¹¹⁰ BRINKEMA, Eugenie. *The form of affect*. Durham e Londres: Duke University Press, 2014, p. 32.

¹¹¹ MASSUMI, B. 2002, p. 40.

¹¹² DEL RÍO, E. 2004, p. 08.

¹¹³ Nas teorias espinosista e deleuziana dos afetos, o termo “afecção” pode tanto ser utilizado para designar o ato de afetar e ser afetado por outros corpos, como também sinônimo de “produção de potência”. Logo adiante, trataremos com maior propriedade essa última acepção do termo.

¹¹⁴ PILE, S. 2009, p. 12.

mundo”¹¹⁵, mas podem também, por sua afinidade com o desejo, tenderem à afirmatividade, operando como capacidade de mudança em relação a determinados estados afetivos paralisantes. Essa última polaridade dos afetos é seu traço mais marcante. As ideias de potência e de capacidade de um corpo agir foram centrais na análise do percurso e dos movimentos dos personagens de Karim Aïnouz, que, em suas buscas, são movidos no sentido de se libertarem de constrangimentos e conflitos afetivos rumo a um estado de potência do corpo.

Pode-se ainda buscar no pensamento de Espinosa uma definição para a noção de afeto que a aproxima, enquanto força, capacidade e potência, à ideia de “desejo”. Para o filósofo, o desejo é uma força produtiva, energia que cria coisas, realiza alianças, forja encontros. O desejo em Espinosa não figura em termos de falta e fetiche – desejo do que não se pode ter, do que não se tem ao alcance – mas em termos de excesso, de transbordamento de forças. Esse desejo não se restringe à pulsão sexual freudiana, “o desejo espinosista figura em termos de capacidade e habilidade”¹¹⁶ para tecer relações, para administrar encontros. O desejo espinosista é uma tendência dos corpos vivos vibrarem mais do lado da alegria que da tristeza, é uma força vital de resistência que pulsa neles. Essa noção afirmativa do desejo encaminhou, pois, a discussão dos afetos em sua reverberação sobre os destinos de vida tomados por Hermila, Donato e Zé Renato.

De fato, afeto e desejo estão intimamente ligados do ponto de vista conceitual, operando por vezes quase como sinônimos nesta pesquisa. Dessa forma, pode-se afirmar que a afirmação do desejo conduz à vivência dos afetos como potência do/no corpo. Por mais que a existência errante e os encontros incertos que temos na vida aumentem ou diminuam sua intensidade e qualidade, o desejo e “o afeto [são] a prova da persistente imersão de um corpo nos ritmos, aberturas e contingências do mundo”¹¹⁷. Afetos são forças vitais que insistem para além da emoção e que servem

¹¹⁵ SEIGHWORTH e GREGG, 2010, p. 01.

¹¹⁶ DEL RIO, E. 2004, p. 08.

¹¹⁷ SEIGHWORTH e GREGG, 2010, p. 01.

para nos conduzir ao movimento, à relação, ao pensamento e à transformação. É o que, nesta pesquisa, tratamos como a “tese da afirmatividade dos afetos”¹¹⁸. Ela nos guiou a percepção das trajetórias errantes dos personagens de Karim Aïnouz, tornando-se também um percurso argumentativo. Nesse sentido, conflitos afetivos, nos filmes de Karim Aïnouz, tendem a se tornar potências de vida.

A tese da afirmatividade dos afetos, discutida por Del Rio sobre Espinosa, tem o mesmo sentido que a “afirmatividade especulativa”¹¹⁹, teorizada por Deleuze também sobre a ética de Espinosa. A afirmatividade contida em ambas as noções representa um caminho de reflexão sobre como os sujeitos lidam com seus afetos e os fazem transitar de estados de crise, de contingências e imobilidades para o lado do movimento e da transformação. Ao longo da investigação, nomeou-se essa tendência à afirmatividade dos afetos como “potência de vida”. A potência de vida, como foi utilizada conceitualmente ao longo das análises, é a força do desejo e dos afetos se insinuando como movimento de resistência e de criação de alternativas existenciais.

A aposta de Karim Aïnouz no afetos é um trabalho, nas imagens, de “desvalorização de todas as paixões tristes em proveito da alegria”¹²⁰ – como teoriza Deleuze sobre os afetos na obra de Espinosa. É preciso portanto procurar nas imagens dos filmes, nas performances dos corpos em cena, nos espaços cênicos e nas relações entre esses elementos, formas dos afetos serem transformados em potências. O estilo de cinema de afetos do diretor se caracteriza, dentre outros traços, como um cinema que experimenta personagens buscando ultrapassar o afeto vivido como conflito para alcançar a potência de invenção de novas formas de vida.

2.4. Da representação à abstração

¹¹⁸ DEL RÍO, E. 2004, p.09.

¹¹⁹ DELEUZE, G, 2002, p. 35.

¹²⁰ Ibidem, p. 31.

O afeto nas imagens emerge quando experimentos formais “dissolvem” a representação, aproximando-a tanto quanto possível da abstração. A abstração, como na pintura, opera nas imagens do cinema como uma resistência à representação produtora de clichês. A abstração é necessária para que o afeto passe pela tela. De fato, como nos esclarece Massumi, a abstração no cinema significa “em movimento, em estado de passagem”¹²¹. A abstração é conseguida, portanto, a partir de uma imediatez transicional de um corpo em cena.

Em *Imagem-movimento: cinema 1* (1983) e *Imagem-tempo: cinema 2* (2009), Deleuze cria uma verdadeira taxonomia de categorização das imagens do cinema. A imagem-movimento e a imagem-tempo são as categorias principais, aquelas que abrangem todas as outras. Como sugerem os títulos dos livros, são duas categorias abrangentes a partir das quais uma série de outras classes de imagens se desdobram. Não se pretende nessa sessão teórica da pesquisa realizar considerações exaustivas sobre todas essas categorias de imagens lançadas por Deleuze. Interessam-nos apenas as duas categorias que serviram para encontrar os afetos nos filmes de Karim Aïnouz: a imagem-afeção e a imagem-ação.

“Um filme oscila entre um tipo e outro de imagem”¹²². Encontrar afetos em meio às histórias significa percorrer as partes narrativas dos filmes, com sua lógica de encadeamento lógico de eventos, para se tentar perceber cenas ou tomadas em que o corpo ou o espaço se tornem intensos/potentes/singulares. Procurar imagens-afeção em meio a imagens-ação significa estar atento ao que Del Río chama de “eventos expressivos”¹²³, momentos em que a encenação do *mise-en-scène* escapa da ordem da representação e se torna performatividade. As imagens-afeção – imagens nas quais percebemos a singularidade de movimentos e a potência de vida dos afetos – surgem a partir de exercícios formais de desconstrução da lógica, da narrativa e do sentido das imagens-ação. Portanto, para se falar de

¹²¹ MASSUMI, B. 2002, 12.

¹²² Ibidem, p. 15.

¹²³ DEL RÍO, E. 2004, p. 10.

imagens-afecção, é preciso antes percorrer as imagens-ação que também compõe parte significativa dos filmes de Karim Aïnouz.

A lógica do cinema clássico narrativo se passa, portanto, dentro de imagens que Deleuze classifica como “imagens-ação”. É nessas imagens que o imperativo de se contar uma história recorre a “circuitos sensórios de significação e de representação”¹²⁴. Esse circuito sensório-motor, nas imagens-ação, é possibilitado pela interação dos sentidos com a faculdade motora em vista da lógica de uma vivência pragmática. No cinema clássico, a montagem está, pois, subordinada à ação. O encadeamento de imagens cria uma situação lógica de causa e efeito que é determinante para a causalidade do filme. O personagem principal age e reage a situações diversas que fazem a narrativa caminhar em direção à resolução do conflito a fim de voltar a estabilizar a trama.

A imagem-ação é associada por Deleuze a gêneros específicos de imagens que narram histórias a partir de “uma ação organizada, segmentada no espaço e no tempo, com relógios sincronizados”¹²⁵. Nesse tipo de imagem, encontramos “o ideal de uma ação minuciosa em segmentos”¹²⁶. São imagens que circunscrevem a cinematografia em uma lógica representativa. Amor, esperança e sofrimento – o tripé do (melo)drama, segundo Deleuze¹²⁷ –, medo, violência e uma série de outras emoções temáticas são representadas na tela sob a forma de imagens-ação. Essa classe de imagem é uma “epopeia da ação em que o herói só age porque vê primeiro”¹²⁸. Deleuze fala explicitamente sobre as formas que a representação pode assumir na imagem-ação, precisamente quando forças e potências perdem intensidade ao se tornam emoções: a territorialização dos afetos e sua transfiguração em emoções ocorrem quando “na passagem de uma imagem-afecção a uma imagem-ação a potência torna-se ação ou paixão, o afeto

¹²⁴ DELEUZE, G. 1983, p. 32.

¹²⁵ Ibidem, p. 84.

¹²⁶ Ibidem, idem

¹²⁷ Ibidem, p. 90.

¹²⁸ Ibidem, idem.

torna-se sentimento ou emoção [...] o rosto torna-se caráter ou máscara da pessoa [...]”¹²⁹.

Na história do cinema, a imagem-ação e sua função narrativa/representacional se desenvolveu até o cinema contemporâneo, por meio de diferentes gêneros de filmes e dentro de produções nacionais devido a inflexões culturais localizadas, como no filme *noir* ou no *western*. Deleuze afirma que a imagem-ação é um “modelo de se fazer filmes que produziu o triunfo universal do cinema americano”¹³⁰, associando esse modelo a diferentes gêneros como o suspense, os filmes de *gangsters*, os filmes de desastres naturais, os *westerns* e os documentários¹³¹. A imagem-ação é associada por Deleuze a filmes narrativos, que contam histórias com começo, meio e fim, com personagens bem delineados, com objetivos a serem alcançados ao longo das tramas.

Ao descrever a imagem-ação, Deleuze indica como o tema ou o gênero – o musical, o *road movie*, o filme de suspense etc. – produzem diferentes tipos de estéticas que se tornam modelares. A imagem-ação tem um tipo específico de realidade funcional. Ao examinar as funções desempenhadas pelo movimento, na produção de uma imagem-ação, Deleuze a classificará como geradora de “sets de clichês”, produtora de ‘realidades preestabelecidas’”¹³². Os clichês (re)produzidos pela imagem-ação dizem respeito, essencialmente, ao tipo de movimento dentro do quadro que essas ações instauram: movimentos previsíveis de atores no enquadramento, movimentos de corpos predeterminados pelo roteiro e pelo ensaio, movimentos da ordem da representação que reproduzem encenações naturalistas, reproduzem convenções e gêneros clássicos de se fazer cinema. O movimento dos corpos na tela, nesse sentido, nos diz muito do tipo de imagem com a qual estamos lidando.

¹²⁹ Ibidem, p. 114.

¹³⁰ Ibidem, idem.

¹³¹ DELEUZE, G. apud COLMAN, Felicity. *Deleuze & Cinema: the film concepts*. Nova Iorque: Berg, 2011, p. 96.

¹³² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009, p. 32.

A propensão ao clichê da lógica representacional opera uma crise das formas da imagem-ação, uma crise que Deleuze identificará à própria crise do sonho americano¹³³. “A imagem está sempre caindo na condição de clichê, porque ela é feita para que o clichê nos encubra a imagem”¹³⁴. Na verdade, trata-se, como ele afirma, de uma “civilização dos clichês”, na qual “todos os poderes tem interesse em nos encobrir alguma coisa na imagem”¹³⁵.

A crise da imagem-ação à qual Deleuze se refere em *Cinema 1* tem fortes vínculos com uma necessidade de superação da representação, uma afirmatividade que pulsa na natureza das próprias imagens do cinema. Não que a crise do cinema narrativo clássico tenha sido superada com outros estilos de cinema. Deleuze fala de crise e de clichês como um estado constante produzido pela necessidade que a própria imagem tem de representação, de figuratividade e de narração. Conclui-se que há na imagem, assim como na música, dois polos estéticos antagônicos e complementares¹³⁶: um que tende à redundância de sentido e outro que resiste pela abstração, pela subtração de sentido, pela rarefação na imagem dos excessos expressivos.

Deleuze fala de resistência nas imagens como uma “tendência à dispersão”¹³⁷ inerente aos signos da própria imagem, tendência que opera contra a produção de clichês. A essência dos signos das imagens a faz transitar, como forma de desterritorialização e de criação de singularidade, da representação para a abstração. A abstração no cinema, uma dimensão necessária para o aparecimento de afetos, é um processo que envolve narrativa e forma pictórica da imagem. Ela se dá como se a imagem tivesse vida própria e desejasse suprimir de si a ação, desfazer o drama, a intriga ou

¹³³ A crise da imagem-ação é associada por Deleuze a um modo de ser e de pensar característico da cultura americana permeada por processos maquinico-capitalistas que transformam imagem em mercadoria. Ver DELEUZE, G. 1983, p. 51.

¹³⁴ DELEUZE, G. 2009, p. 33.

¹³⁵ Ibidem, idem.

¹³⁶ No tocante à música, refiro-me aos conceitos de “ritornelo” e “galope”, pensados por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, como os polos antagônicos e complementares da música. Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Acerca do Ritornelo”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 04. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 115.

¹³⁷ DELEUZE, G. 1989, p. 229.

a história, e de “levar mais longe uma ambição que já atravessava a literatura [...]”¹³⁸.

[...] por aí [pela representação e pelo clichê] não passa mais a alma do cinema. A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo que o pensamento comece a desfazer os sistemas das ações, das representações e das emoções dos quais o cinema se alimentara até então [...]”¹³⁹.

Com essa crítica à imagem-ação, componente essencial a qualquer cinema minimamente narrativo, não se pretende aqui afirmar que os filmes de Karim Aïnouz compõem um cinema experimental destituído de qualquer lógica narrativa. De fato, seus filmes contam histórias, por meio de tramas e narrativas realistas. O que se afirma, de fato, é que o diretor, ao perseguir a transformação de afetos em potências de vida, busca pontuar suas narrativas com doses de imagens-afecção que vão caracterizar o que se reconhece como o lirismo de sua obra. Aïnouz, dessa forma, persegue o que Deleuze afirma sobre a composição ideal entre imagens-ação e imagens-afecção em um filme: “a ação e a intriga deviam ser apenas um componente em um conjunto dispersivo, em uma totalidade aberta de um filme”¹⁴⁰.

A crise da imagem-ação provoca novas formas de cinema, mudanças nas próprias formas da imagem, o que Deleuze vai chamar de “formas transmorfológicas”¹⁴¹, que funcionam como um reexame do esquema sensório-motor do cinema. Ele vai identificar táticas distintas de mudanças realizadas em cinemas nacionais específicos. Táticas de desterritorialização como a paródia do americano Robert Altman, a quebra da tradição da *Nouvelle Vague* francesa, ou o estilo italiano dispersivo de Rossellini, De Sica e Fellini¹⁴². Essas táticas de grandes mestres tentam reinserir na imagem o que delas foi retirado ao torná-las representações compreensíveis, digeríveis, consumíveis. “É preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que

¹³⁸ Ibidem, idem.

¹³⁹ Ibidem, idem.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 230.

¹⁴¹ DELEUZE, G. Apud COLMAN, F. 2011, p 97.

¹⁴² Ibidem, p 98.

não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la interessante”¹⁴³.

A imagem-afecção, portanto, emerge do estilo, do movimento e do espaço, ou melhor: do estilo de tratamento conferido aos movimentos e aos espaços. Uma imagem-afecção expressa, pois, uma estética específica caracterizada por

situações deliberadamente dispersivas, por fracas ligações de causalidade [entre cortes, cenas, sequências], pela condenação da trama (como prescrita coerentemente no roteiro), pela consciência em relação ao clichê e pela opção pela forma da viagem¹⁴⁴.

“A imagem-afecção é um signo que expressa uma estética específica e que situará a imagem fora de paradigmas de realidade”¹⁴⁵. Ela representa uma estratégia de estilo que Deleuze associará não exclusivamente ao cinema experimental. Ele dirá que imagens-afecção são “tão antigas quanto o próprio cinema”¹⁴⁶ e perpassam todo tipo de cinematografia, das mais narrativas e melodramáticas às mais experimentais.

O mecanismo deleuziano da imagem-afecção possibilita uma análise de pontos discretos e quase imperceptíveis na tela, pontos críticos onde os afetos vibram. Elas nos permitem uma análise imanente, em vez de um julgamento transcendente, elas nos encaminham para uma “crítica gráfica de um filme”¹⁴⁷: afetos pedindo passagem para se tornarem intensidade traçam linhas invisíveis, linhas que relacionam corpos, linhas de fuga que esses corpos traçam ao se movimentarem de forma singular¹⁴⁸. A imagem-afecção é uma forma de análise que lança a percepção sobre trajetórias ainda não trilhadas, mas tornadas reais por meio da possibilidade de um pensamento que surge a partir da própria imagem.

¹⁴³ DELEUZE, G. 1989, p. 32.

¹⁴⁴ DELEUZE, G. 1989, p. 120.

¹⁴⁵ Ibidem, idem.

¹⁴⁶ DELEUZE, G. 1989, p. 128.

¹⁴⁷ COLEMAN, F. 2011, p. 84.

¹⁴⁸ Ibidem, idem.

Estivemos em busca, nos filmes de Karim Aïnouz, de imagens-afeção e de como elas escapam ou se transmutam a partir das imagens-ação. Contudo, não se trata de contrapor imagens-ação a imagens-afecção, emoções a afetos, filmes narrativos a filmes experimentais, mas de estar atento às passagens de um registro de imagem ao outro dentro de um mesmo filme.

De fato, como nos mostra Del Ríó, é preciso ter cuidado para não se realizar análises fílmicas que caiam em binarismos. Isso seria incongruente com a própria natureza dos afetos¹⁴⁹. Trata-se, antes, de se refletir sobre a coexistência dentro das obras fílmicas de “ambiguidades de todo tipo”¹⁵⁰.

Há a alternância, dentro de um mesmo filme, entre momentos narrativos da ordem da representação e momentos performativos¹⁵¹. O surgimento da performatividade no cinema, diferente da encenação clássica herdada do teatro, não está relacionado a um tipo específico de filme. “Surge de forma imprevisível e desorganizada, como uma alternância rítmica que cada filme orchestra para suprir suas próprias necessidades”¹⁵². Quando nesta investigação se fala de performatividade referimo-nos especificamente às danças catárticas que os personagens de Karim Aïnouz realizam para atravessarem seus conflitos e decidirem para onde ir.

Não se trata também de afirmar que as imagens do cinema clássico são produtoras somente de emoções e as contemporâneas, de afetos. Para Deleuze não basta simplesmente opor imagem-ação a imagem-afecção em um filme. Elas são na verdade complementares. Há a passagem de uma à outra dentro de um mesmo filme, dentro de uma obra ou mesmo dentro de um conjunto de filmes aparentemente desconectados. Um filme nunca é feito com uma única espécie de imagem. Por isso, chama-se montagem a

¹⁴⁹ DEL RÍO, E. 2011, p. 14.

¹⁵⁰ DELEUZE, G. 1989, p. 129.

¹⁵¹ A performatividade no cinema é o mesmo que Del Ríó classifica como “eventos expressivos”. Pode-se afirmar, conectando Del Ríó a Deleuze, que a performatividade ou o evento expressivo são acontecimentos dentro de uma imagem-afecção. Ver DEL RÍO, E. 2011, pp. 15-16.

¹⁵² Ibidem, idem.

combinação das três variedades. A montagem do filme como um todo é o interagenciamento entre imagem-afeção, imagem-ação e imagens-percepção.

Um filme, pelo menos em suas características mais simples, sempre apresenta a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem ativa, de uma montagem afetiva e de uma imagem perceptiva, de acordo com o tipo predominante.

Cada uma dessas imagens é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira de captar esse todo, que se torna afetivo, no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto. Cada um desses planos deixando de ser especial para tornar-se, ele próprio, uma 'leitura' do filme inteiro¹⁵³.

Da crise da imagem-ação, passando pela imagem-afeção, há, portanto, passagens. “É dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro [o representacional] apenas de linha melódica ao outro [o afetivo]”¹⁵⁴. Devemos ter em mente em nossa análise dos filmes de Karim Aïnouz que, na prática, essas duas noções permanecem fluidamente conectadas.

Como afirmado anteriormente, não se argumenta nessa investigação que os filmes de Karim Aïnouz sejam filmes experimentais destituídos de qualquer lógica narrativa. São filmes que possuem enredos e tramas, mas também experimentam fissuras líricas na tessitura das histórias para fazer brotar poesia e afeto. Buscamos, pois, as passagens, as alternâncias de um regime de imagem-ação para um regime de imagem-afeção como o ponto no qual a potência do afeto emerge.

Nessa busca procurou-se responder aos seguintes questionamentos: como Karim Aïnouz articula a camada narrativa dos filmes com a necessidade de pontuação com imagens abstratas, líricas ou poéticas? Quais estratégias de manipulação do espaço cênico e da interpretação de atores Aïnouz utiliza para construir essas imagens-afeção?

¹⁵³ Ibidem, p. 19.

¹⁵⁴ DELEUZE, 1989, p. 12.

2.5. Em busca de uma razão sensível

Afeto é o nome que damos para as forças viscerais que correm por fora e através dos corpos e que operam em um nível diferente do conhecimento racional. Como então criar algum sentido para essas forças invisíveis? A partir de sua natureza irrepresentável, como tornar os afetos perceptíveis para então descrevê-los?

Para se falar dos afetos, como nos mostra Massumi e Brinkema, há de se inventar uma forma de escritura crítica mais próxima das ideias abstratas que dos nomes próprios. Isso implica a aceitação das possibilidades criativas do devaneio especulativo, mais que as formas textuais analítico-interpretativas. A dificuldade para se falar de afetos vem do fato de que

não há um vocabulário cultural teórico específico para se tratar deles [...] Todo nosso vocabulário deriva de teorias da significação ligadas a convenções e ao consenso, teorias operantes dentro de circuitos narráveis de ação e reação [...]¹⁵⁵.

Metodologicamente, mais que um vocabulário descritivo, é preciso também adotar uma forma de reflexão que possa se adequar à ambiguidade, à complexidade e à abstração que são características aos afetos.

A deontologia proposta por Maffesoli, em *Elogio da razão sensível*¹⁵⁶, nos mostra alguns caminhos. Para o sociólogo, ela deve ser praticada como uma forma de pensamento orgânico e complexo que, em vez de opor racionalismo e irracionalismo, reconheça a ambivalência das coisas, das situações e dos fenômenos. Essa deontologia não implica, de modo algum, abdicar do intelecto em proveito de um mergulho vago nas emoções. Pelo contrário, a deontologia exige contenção: ela é uma postura mental ética diante do fenômeno e requer uma ascese no sentido de se evitar a

¹⁵⁵ MASSUMI, B. 2002, pp. 27- 28.

¹⁵⁶ MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1998.

manipulação daquilo que apenas convida a ser visto. Essa postura implica “não descobrir senão o que é evidente”¹⁵⁷. Implica também evitar a interpretação, na esteira do que nos adverte Deleuze sob formas de se pensar a arte: “não há nada a se interpretar, o mais profundo é a pele”¹⁵⁸, “não se afunda mais em profundidade, mas à força de deslizar”¹⁵⁹.

Esse pensamento deontológico tem afinidade com a apresentação, não com a representação. Ao se valorizar a apresentação, leva-se em conta o papel cognitivo da imagem, ao passo que a representação se presta a tratar de verdades essenciais, universais e incontornáveis. A apresentação, base de uma fenomenologia deontológica, “se contenta em deixar ser aquilo que é e se empenha em fazer sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste ‘mundo aí’”¹⁶⁰.

A deontologia de Maffesoli é uma atitude mental acionada por meio do acompanhamento do fenômeno, em vez de recortá-lo, esquadrihá-lo e aprofundá-lo. Ela é praticada por meio do caminhar incerto do e pelo imaginário e tem relação intrínseca com as errâncias de autodescoberta dos personagens de Aïnouz. Essa incerteza imaginativa opera “revelando e ao mesmo tempo ocultando a própria coisa descrita, mostrando suas verdades múltiplas”¹⁶¹. Trata-se de um saber que entrega “a cada um o cuidado de desvelar e de compreender por si mesmo o que convém descobrir”¹⁶².

Em vez de interpretar, descrever o fenômeno de forma deontológica significa acariciar o que se apresenta em uma imagem no sentido de que a descrição não pretenda subjugar racionalmente uma realidade complexa e aberta como a dos afetos¹⁶³. A descrição acariciante tem a ver com “explorar

¹⁵⁷ MAFFESOLI, M. 1998, p. 20.

¹⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 19.

¹⁵⁹ DELEUZE, G. 1997, p. 31.

¹⁶⁰ MAFFESOLI, M. 1998, p. 20.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶² *Ibidem*, p. 22.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 116.

paciente e minuciosamente a superfície, as texturas, a luz, as sombras e reflexos”¹⁶⁴.

A defesa de Maffesoli da deontologia como um pensamento não violento e acariciante da superfície das imagens serve também como justificativa para uma reflexão – sobre filmes e afetos – que pouco se importa com a ilusão da verdade, que não propõe um sentido definitivo para as coisas e fenômenos, nem é movida por uma gana de concluir, mas se esforça por deixar – como nos finais dos filmes analisados – fecundas aberturas.

O sentido fenomenológico da descrição que se pretende adotar com esses filmes diz respeito à capacidade de dizer o mundo tal como ele é. Isso significa que não se deve fazer uso indevido de objetos estéticos, que a eles não se deve impor uma explicação a priori, uma tese a ser nada mais que confirmada. Os objetos e seus fenômenos são sinceros, nós é que impomos a eles nossas projeções. Nós os distorcemos. Como nos conta Maffesoli, por intermédio de Jung, “não se fala do objeto, mas sim através dele”¹⁶⁵. Isso quer dizer que é preciso, antes de mais nada, conhecer colocando-se no lugar daquilo que se observa, o que não implica que a relação afetiva com os objetos baste como ferramenta analítica.

Dizer o mundo como ele é, descrever suas aparências, inclusive no tocante ao que não se vê, mas que se apresenta fisicamente por vibrações que emanam dos objetos. Como nos fala Maffesoli, vivemos imersos em uma tendência de abstração estética das imagens. Esse fenômeno assume a forma de “obras vaporosas” das quais emergem ambiências, “obras de aspecto fugidio” e igualmente abstratas, “imagens de leitura complexa”¹⁶⁶. Uma deontologia que pretenda acompanhar e acariciar esse fenômeno de abstração deve, pois, se dedicar a “descrever-lhes as vibrações”¹⁶⁷. Trata-se, pois, antes de se deixar levar por uma relação meramente afetiva com os

¹⁶⁴ Ibidem, p. 120.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 125.

¹⁶⁶ A razão sensível entendida como a capacidade de leitura da abstração nas imagens é teorizada por Maffesoli especificamente em MAFFESOLI, Michel. “Crítica da abstração”. In: *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1998, p. 38.

¹⁶⁷ MAFFESOLI, M. 1998, p. 121.

objetos, de abordá-los de uma perspectiva energética. Isso faz sentido como atitude metodológica, pois, como se viu no tocante às imagens-afecção, afeto é energia que emerge e vibra na imagem a partir de processos de abstração.

A deontologia maffesolina se vale também da potência do senso comum, que é defendido pelo sociólogo como um material bruto que não deve ser confundido com uma consciência equivocada, nem tampouco com um tipo de pensamento que precise ser ultrapassado. O senso comum é uma maneira de pensar que tem sua validade em si e que basta a si próprio.

O senso comum é um saber coletivo que circula. É um conhecimento “dionisíaco, fundado no afetual próprio à comunidade”¹⁶⁸. Assim, ele não violenta aquilo que é observado, se contenta em acariciar e descrever o fenômeno sem desejar escrutiná-lo, esquadrinhá-lo e interpretá-lo. O senso comum não é um saber superficial, mas um conhecimento de superfície, que “convoca a intuição ao entendimento formal e abstrato do mundo das aparências”¹⁶⁹. Ele é comum porque está disponível como informação mundana, não apenas em livros de filosofia, mas também em revistas de futilidades, em livros de autoajuda e nos meandros mais impensáveis da internet. O senso comum pode ser legitimado, como afirma Deleuze, como aquilo que “faz passar afetos”¹⁷⁰.

A intuição é evocada quando somos tocados pelas afecções produzidas na tela. A intuição é uma das diversas expressões do senso comum porque é aquilo que emerge como um *insight* – “o termo inglês *insight*, que faz parte do vocabulário das ciências sociais, é aquele que mais se aproxima da etimologia da noção de intuição”¹⁷¹. A intuição é um lampejo. Maffesoli chega a comparar o espírito intuitivo ao relâmpago, “um clarão mental fugaz que carrega um conhecimento orgânico e abstrato do mundo”¹⁷². No âmbito da experiência com o cinema, a intuição é uma forma de

¹⁶⁸ Ibidem. 161.

¹⁶⁹ Ibidem, idem.

¹⁷⁰ Famosa expressão deleuziana, sem referência precisa dentro de seus livros.

¹⁷¹ MAFFESOLI, M. 1998, p. 138.

¹⁷² Ibidem, p. 135.

pensamento conceitualmente próxima ao “choque no pensamento”¹⁷³ teorizado por Deleuze para se referir a um dos efeitos da nova imagem do cinema moderno do pós-guerra, alternativa ao cinema clássico, imagem que opera choques elétricos e físicos no cérebro, provocando nele pensamentos e reflexões singulares¹⁷⁴.

Esse choque de pensamento, que é também intuitivo, descrevemo-lo muitas vezes com palavras imprecisas justamente por sua incompatibilidade com a racionalidade. A imprecisão dos termos, do vocabulário e das construções frasais pra se descrever afetos é parte do desafio de se experimentar uma nova linguagem que acompanhe o experimento do diretor de criação de potências na imagem. Nesse sentido, a intuição, como coloca Maffesoli, pode incorrer em “hipóteses temerárias” ou “extrapolações arriscadas”¹⁷⁵, mas a postura intuitiva e especulativa faz sentido porque as errâncias e fugas de nossos personagens são também arriscadas e a vida ela própria é temerária. Tal atitude investigativa de risco encontra-se em absoluta consonância com um cinema errático que realiza não mais que tentativas de expressar aquilo que é irrepresentável: os afetos.

A intuição é uma forma de razão sensível “fincada em um ‘empirismo especulativo’ que se mantém o máximo possível próximo da concretude do fenômeno”¹⁷⁶, uma forma de conhecer atenta às vibrações emanadas da materialidade das coisas e das superfícies expressivas. Nesse sentido, a intuição, como um empirismo especulativo, tem relações com a imaginação, sem, contudo, significar ficcionismo.

O trabalho científico não precisa apenas de imaginação, mas igualmente da própria imaginação poética. Com efeito, tal imaginação, utilizada na descrição de fenômenos estéticos,

¹⁷³ Ver DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Editora Brasiliense. 2009, p.191.

¹⁷⁴ Ibidem, idem.

¹⁷⁵ MAFFESOLI, M. 1998, p. 149.

¹⁷⁶ Ibidem. 162.

está o mais próximo possível da realidade, ao inventar conforme o verdadeiro¹⁷⁷.

Há de fato uma estreita relação entre esse pensamento especulativo defendido por Maffesoli e o devaneio poético em Bachelard. O devaneio fenomenológico, conforme Bachelard o depura, não pretende ser científico, mas se esforça na vontade assumida de ser um anti-sistematismo¹⁷⁸. Ele é um método fenomenológico que se arvora a responsabilidades menores.

Contrário à finalidade de uma fenomenologia tradicional, que coloca o fenômeno no presente, o devaneio poético tem compromisso com o futuro, com o devir humano. “A imaginação tenta um futuro”¹⁷⁹, escreve Bachelard. Por isso, ele é um método imaginante – não meramente imaginativo – pois cria mundos possíveis e reais.

O que Bachelard propõe como método de conhecimento não é uma fenomenologia da percepção, mas uma fenomenologia da imagem criadora de mundos. “A imaginação é capaz de nos fazer criar aquilo que vemos”¹⁸⁰. Ele nos mostra como praticar um devaneio fenomenológico a partir da potência multiplicadora das imagens: de uma primeira imagem, desenrolamos uma segunda imagem e outra e outra, uma sucessão de imagens, todas versões possíveis do mesmo evento. O devaneio reencena a questão da primeira imagem sob diferentes perspectivas espaciais, relacionando de forma inusitada os mesmos elementos da primeira imagem¹⁸¹. Assim, o devaneio cria saídas e possibilidades, não exatamente soluções. Ele não conduz a um destino certo, ele se contenta em colocar o pensamento em movimento. O devaneio continua a ideia que o clarão fugaz da intuição nos deixou. Ele a transforma em pensamento criador de mundos alternativos.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 138.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 145.

¹⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fonte, 2011, p. 08.

¹⁸⁰ BACHELARD, G. 2011, p. 14.

¹⁸¹ Ibidem, p. 57.

Essa postura imaginativa pode ser fecunda quando associada ao desafio constante colocado aos personagens de Karim Aïnouz: o de inventar desvios existenciais e rotas alternativas de vida. Certamente Hermila, Donato e Zé Renato, por meio da razão sensível de Aïnouz, estão atentos para o fato de que “inventar é descobrir aquilo que pode estar oculto, mas que nem por isso está menos presente, em recantos esquecidos, obscuros e não percebidos”¹⁸². Esse nos parece um método razoável para se refletir sobre personagens errantes dentro de filmes sobre afetos. Ao longo das análises, retomaremos a intuição e o devaneio não apenas como métodos de aproximação e de reflexão sobre esses filmes, mas, principalmente, como meios de pensamento praticados pelos próprios personagens, nos instantes em que têm de decidir ou inventar saídas para seus conflitos, meios de pensamento, portanto, intrinsecamente ligados aos afetos.

2.6. Afetos e ausência

Eugene Brinkema argumenta reiteradamente contra a espectadoriedade como ponto de vista do investigador dos afetos no cinema. Essa postura resulta, segundo a autora, em uma intencionalidade, em uma direcionalidade para com os afetos no ato da recepção de um filme, o que implica a reiteração de uma lógica binária de experiência. Analisar afetos do ponto de vista do espectador e de sua experiência implica reiterar modelos de expressão e de interioridade e reduzir filmes a clichês narrativos. Significa, na maioria das vezes, fazer análise de emoções e não de afetos. “Afeto são não-intencionais, indiferentes e resistentes às expectativas teleológicas do fruidor”¹⁸³.

A abordagem defendida por Brinkema e a razão sensível teorizada por Maffesoli pretendem provocar no fruidor a vontade de (co)criação a partir das potencialidades sugeridas pelo filme. Nesse sentido, é preciso não apenas evocar o potencial do senso comum, da intuição e do devaneio poético, mas,

¹⁸² MAFFESOLI, M. 1998, p. 153.

¹⁸³ BRINKEMA, E. 2014, p. 35.

antes, evitar análises de recepção ou interpretações psicologizantes; é preciso adotar o ponto de vista não de um investigador, mas de um “investidor em afetos”¹⁸⁴.

Brinkema argumenta a respeito de um método de leitura que foque em afetos específicos e em suas particularidades como uma forma de análise que faça desprender potenciais éticos, estéticos e políticos dos afetos que vibram em um filme. A leitura específica por ela proposta tem a função de evitar a tematização dos afetos como um assunto genérico, objetiva evitar debates que não se arriscam nas problemáticas particulares colocadas por cada afeto. Leituras específicas tem a função de ampliar o escopo do debate, que recorrentemente circula em torno da palavra afeto sem jamais afirmar do que efetivamente se trata. Exemplos dessas leituras específicas que rompem com a generalidade são os esforços reflexivos de Brian Massumi sobre o sentimento de ameaça, em *Affect Theory Reader*, a leitura de Elena del Río sobre a sensualidade em filmes de Werner Fassbinder e, mais recentemente, a leitura da própria Eugene Brinkema sobre os afetos emanados da lágrima no rosto da protagonista assassinada, na clássica cena da banheira de *Psicose*, de Alfred Hitchcock.

Tal leitura particular e específica, que adote os retornos, as releituras e o constante repensar do que se vê, é o que desprende as forças afetivas dos filmes. A potencialidade inovadora desse tipo de leitura está no fato de que

os encantamentos do novo e a vitalidade de tudo que se desconhece não estão nas ‘descobertas’ que se faz por meio da interpretação, mas no que é produzido e trazido à existência como parte dessa atividade¹⁸⁵.

Brinkema assim defende na (re)leitura aproximada, atenta e específica “uma forma de criação de texto crítico sobre texto fílmico”¹⁸⁶, como se o filme não estivesse pronto ao ser entregue e exibido, como se demandasse uma

¹⁸⁴ Ibidem, idem.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 42

¹⁸⁶ Ibidem, p. 41.

contínua recriação por meio de novas percepções e releituras. Um filme é um universo que pede para não acabar no “Fim”, que persiste em existir em outros meios, como no do texto crítico. Brinkema associa assim os desdobramentos surpreendentes da exploração de uma leitura específica e aproximada das formas afetivas de um filme ao pensamento espinosista acerca das potencialidades do corpo: “Não sabemos ainda do que um corpo é capaz”, a máxima de Espinosa em *Ética*, torna-se correlato a “nós ainda não nos perguntamos o suficiente sobre a forma; não sabemos ainda do que a forma é capaz”¹⁸⁷.

Para se pensar afetos, a autora propõe então o uso de um “formalismo radical”¹⁸⁸ que, não exatamente negue o formalismo cognitivista – como o de David Bordwell –, mas que “retorne à sua raiz para ampliar seus alcances”¹⁸⁹. Tal formalismo radical como método de análise demanda a percepção de que as “forças afetivas operam por meio da forma e que as formas são ‘autocarregadas’ pelos afetos”¹⁹⁰.

Ler esse carregamento energético que os afetos impregnam na forma implica uma leitura aproximada que demanda atenção a elementos do *mise-en-scène*, como propusemos no capítulo de introdução, mas demanda, principalmente, uma dedicação sensível a problemáticas mais efêmeras como a duração, o ritmo, as ausências, as rupturas, os intervalos e as contradições nas relações invisíveis dentro de um filme ou de um filme para outro. Demanda, portanto, toda uma abertura do fruidor/experimentador a uma estética da rarefação e da abstração que marca filmes de afetos. O formalismo radical proposto por Brinkema diz respeito a experimentar a forma não apenas como presença do ator em cena e do que é mostrado no espaço enquadrado – mas a “forma como ausência” e até como uma “forma sem forma”¹⁹¹.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 40.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 37.

¹⁸⁹ Ibidem, idem.

¹⁹⁰ Ibidem, idem.

¹⁹¹ Ibidem, p. 40.

Brinkema propõe o método de análise em torno da ideia de “*mise-n’en-scène*” – traduzindo algo como “não colocar em cena” ou “colocar fora de cena” – alternativa à noção formal e cognitivista de *mise-en-scène*. Perceber o afeto se manifestando como falta – na forma – representa uma ferramenta metodológica que trata da capacidade do filme em falhar em relação às suas sistematicidades estruturantes. Essa falta/falha maquina saídas dentro do texto fílmico contra a ordenação narrativa em torno de códigos característicos do cinema clássico¹⁹². Trata-se de um excesso que vibra dentro do próprio filme, funcionando contra a organização de sentido em torno da representação. “Uma narrativa nunca pode conter o todo de um filme que, permanentemente, excede sua ficção”¹⁹³.

A expressão dos afetos requer, pois, um trabalho de produção de ausências, mais que de presenças. Os afetos exercitados como estilo narrativo e formal demandam de um autor de cinema a pontuação da obra com essas faltas, falhas e fraturas na significação. É por meio da ausência, das perfurações na narrativa, das desconexões na edição, do rompimento do encadeamento motor ação-reação da imagem-ação que se produz a abstração necessária para a eclosão dos afetos. O *mise-n’en-scène* – uma palavra que não existe em francês, um neologismo conceitual – é uma forma privilegiada de acompanhamento de filmes e de rastreamento de afetos.

Mise-en-scène como uma lógica da presença mantém o olhar crítico como uma mera análise visual do filme, centrada no que é visível no cenário, no figurino, nos objetos de cena, na iluminação, em todos os elementos presentes, postos em cena como uma herança do teatro. Voltar a percepção para as intensidades afetivas problematiza a lógica do *mise-en-scène* como lógica da presença. Brinkema critica a análise de *mise-en-scène* como uma metafísica na qual o que deve ser lido já é dado, hipotética e antecipadamente presumível como tese. “Um método de leitura tem sempre procurado pela presença e frequentemente encontra o que já sabia que

¹⁹² Ibidem, p. 42.

¹⁹³ Ibidem, p. 42.

encontraria”¹⁹⁴. Todo um *approach* que bloqueia a capacidade de desprendimento de potencialidades oferecida pelos filmes ao fazer crítico.

O “n” representa uma negativa, uma complicação, uma interrupção das prerrogativas assumidas pela análise formal baseada na presença. O termo sugere que

em acréscimo a uma leitura do que é colocado em cena, devemos também proceder a uma leitura de todas as permutações aí implicadas: do que não está colocado em cena, do que é colocado na “não-cena” [o extracampo do enquadramento], do que não é colocado suficientemente em cena [aquilo que é latente]¹⁹⁵.

Representando uma rejeição à lógica binária que opõe presença e ausência, interioridade e exterioridade, o *self* e o(s) outro(s), o *mise-n’enscène* afirma o entre corpos do espaço cênico e as relações que se estabelecem nesse espaço.

Trata-se de um método relacional que afirma os detalhes, o pequeno e o desimportante que compõem os espaços cênicos dos filmes de Karim Aïnouz. Método de fruição que procura a passagem da narrativa explicativa para a não-narrativa-sensorial. Um método de experimentação que cria sentido a partir das lacunas narrativas oferecidas pelos filmes. Um método que cria sentido a partir da falta de sentido das atuações não-naturalistas e dos estranhamentos produzidos por diálogos pouco explicativos, com perguntas deixadas sem resposta. O *mise-n’en-scène* é um *approach* que lê a forma da “impresença do impessoal” do afeto na “desestruturação formal”¹⁹⁶ promovida pelo autor do filme.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 46.

¹⁹⁵ Ibidem, idem.

¹⁹⁶ Ibidem, idem.

2.7. Atmosferas e sensações

Para a realização da análise dos filmes foi também preciso decidir por uma categoria para se falar de algo que é imperceptível, “mas cuja fuga da percepção não pode mais que ser percebida”¹⁹⁷. A atmosfera estética, associada por Maffesoli ao afetual, torna-se uma alternativa para conferir alguma concretude à intangibilidade e à vacuidade dos afetos. “A atmosfera estética é feita antes de mais nada e cada vez mais de emoções, de sentimentos e de afetos compartilhados”¹⁹⁸.

A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica. Considerando-a como uma figura fílmica, uma forma particular de expressão, Inês Gil tenta defini-la para que possa operar como um conceito fílmico.

A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças sensíveis ou afetivas, resultando de um campo energético que circula a partir de um corpo, de um espaço ou de uma situação. Nesse sentido, a atmosfera [...] tende a formar-se sem produzir necessariamente representações [...] O que vai marcar todos os tipos de atmosferas é sua capacidade de exprimir o não figurável, este algo intangível e abstrato que no entanto tem uma presença fundamental no espaço expressivo de uma imagem¹⁹⁹.

Nesse sentido, existe uma relação estreita entre as atmosferas de Inês Gil e o *stimmung* de Hans Ulrich Gumbrecht. Para fazer emergir um *stimmung* “é necessário alcançar uma densidade de sensações para além do nível da representação, é preciso que as formas sejam carregadas com energia”²⁰⁰.

¹⁹⁷ MASSUMI, B. 2002, p. 36.

¹⁹⁸ MAFFESOLI, M. 1998, p. 116.

¹⁹⁹ GIL, Inês. “A atmosfera como figura fílmica”. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2010, pp. 141-142.

²⁰⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência e stimmung: sobre o potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014, p. 33.

Inês Gil identifica alguns tipos de atmosferas que nos são úteis para identificar tons ou ambiências nos filmes analisados. A atmosfera concreta, primeiramente, opera por meio de um clima produzido a partir de matérias como um nevoeiro, o vento, o pó, a areia ou outras forças da natureza. Fenômenos que tem uma visibilidade pela alteração da nitidez dos ambientes e dos contornos dos corpos. Essas atmosferas são úteis aos diretores na produção de sensações de estranhamento espacial e de desconforto atmosférico²⁰¹, e estão presentes como uma das marcas estilísticas de Aïnouz como forma de expressar o não-pertencimento a climas extremos, como o calor e a secura do Nordeste, em *O Céu de Sueley*, ou o frio europeu em *Praia do Futuro*.

A atmosfera abstrata, em segundo lugar, também se exprime através de um plano ou cena, mas não é diretamente visual como a atmosfera concreta. O plano aproximado pode ser uma forma de atingi-la. Por sua “aproximação com a alma das coisas”²⁰², a tomada aproximada desconecta o plano de sua referência geográfico-espacial e também do tema do filme, conferindo-lhe a abstração de uma sensação tátil para com os planos. Paradoxalmente, esse tipo de atmosfera abstrata se produz a partir da fisicalidade das superfícies aproximadas dos corpos e das coisas. Essas atmosferas são assim produtoras, como veremos em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de afetos matérias.

De fato, há nesse ponto, uma relação muito próxima entre as atmosferas concretas/materiais teorizadas por Inês Gil e a essência material das sensações, conforme a teorizam Deleuze e Guattari. A meta da arte, através dos diferentes materiais de que lança mão, é a produção de sensações. A sensação remete a seu material, ela é a sensação do próprio material. “O objetivo da arte é extrair um bloco de sensações [...] A sensação

²⁰¹ GIL, I. 2010, p. 144.

²⁰² Ibidem, idem.

não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação [...] Toda matéria se torna expressiva”²⁰³.

A atmosfera emerge também dos espaços, tendendo a transformar os lugares enquadrados em espaços subjetivos. Essa qualidade surge a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no espaço. A atmosfera se manifesta sempre no exterior, mesmo quando se origina de um espaço interno. “A atmosfera rege as relações do homem com o seu meio ambiente e sujeita-o à sua disposição de humor”²⁰⁴. O espaço de circulação das forças e energias dos afetos torna-se assim o meio indutor da atmosfera.

Inês Gil afirma que “utilizar o termo atmosfera torna-se o mesmo que falar do tom específico de um espaço, atribuindo-lhe qualidades”²⁰⁵. A autora, assim, recorre, ao longo do texto, a adjetivos para dar nome a atmosferas estranhas, misteriosas, de intimidade, de tristeza, de frieza, de sufocamento etc. De onde se conclui que a qualidade da atmosfera, seja ela concreta ou abstrata, é o próprio afeto que ela produz.

No âmbito dos corpos em cena, a autora menciona um clima de gelo instalado por pelo mal-estar de uma conversa, um desconforto instaurado a partir de um diálogo truncado, permeado por silêncios. Nas atuações, as tensões deslocam-se das próprias pessoas para se instalar entre os seus corpos, nas relações – a favor ou contra – que se estabelecem entre seus corpos. Nesse sentido, Gumbrecht associa o *stimmung* a uma sensação, a um estado de espírito que não pode ser definido muito precisamente, mas pode ser percebido como um clima que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física²⁰⁶.

A música também produz atmosferas fílmicas próprias, atmosferas de catarse, por exemplo, como nas cenas em que os personagens de Aïnouz

²⁰³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 217.

²⁰⁴ GIL, Inês. “A atmosfera fílmica como consciência”. *Caleidoscópio, revista de comunicação*. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>. 2011. Acesso em: 01/10/2016, p. 01.

²⁰⁵ GIL, I. 2011, p. 02.

²⁰⁶ GUMBRECHT, H. U. 2014, p. 33.

dançam para fugirem para outros lugares. Ou acentuam uma atmosfera geral de um filme ao “escorregarem por sobre as imagens, intensificando um tom afetivo específico”²⁰⁷, como a atmosfera de melancolia, marcante ao longo da primeira metade de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, acentuada pela banda sonora de dor de cotovelo. Gumbrecht estende o conceito para o universo da experiência musical para afirmar que o *stimmung* convoca uma forma de percepção complexa que opera, como a música que transcende o sentido da audição, para alcançar a pele e modalidades de percepção baseadas no tato. Os tons e as variações musicais são percebidos no corpo como sensações físicas de variações de frequências²⁰⁸. De fato, a sensação é indissociável da atmosfera. Elas são a forma de percepção da atmosfera filmica. A arte e não menos o cinema são criadores de sensações. Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se²⁰⁹ e realiza-se um filme de afetos com sensações.

A noção de sensação estética, tal como a definiram Deleuze e Guattari, está intimamente relacionada à ideia de força. Para eles, em arte não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. A tarefa da pintura é tornar visíveis forças não visíveis; o desafio da música é tornar sonoras forças não sonoras. Pois, a força tem uma relação íntima com a sensação. Para que haja sensação é preciso que uma força se exerça sobre um corpo entendido como um ponto de vibração ondulatória. A força é condição da sensação²¹⁰.

A sensação é o primeiro indício perceptivo de uma experiência²¹¹. Ela é um (pre)sentimento, no sentido de que se encontra na camada não-cognitiva dos afetos, anterior à camada pré-cognitiva dos sentimentos, muito aquém da camada cognitiva das emoções – conforme Steve Pile no tópico 2.2 desta sessão do trabalho.

²⁰⁷ GIL, I. 2011, p. 05.

²⁰⁸ GUMBRECHT, H. U. 2014, p. 18.

²⁰⁹ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1993, p. 211.

²¹⁰ DELEUZE, Gilles. “Pintura e sensação”. In: *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1981, p. 19.

²¹¹ MASSUMI, B. 2002, p. 50.

A sensação é, portanto, o (pre)sentimento de uma relação qualquer²¹². Referimo-nos aqui a uma noção ampla de relação em uma imagem fílmica, desde que a noção de força esteja implicada: relação estabelecida por encontros e por movimentos entre corpos; relação também à distância ou mesmo de afastamento, lembrando que a ruptura pode ser assumida também como uma relação de força.

Como a *mise-n'en-scène*, a sensação é pensada também como um empirismo radical porque ela nunca é simples. Isso porque “a sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do sensacional”²¹³. Nesse sentido, ela pode representar uma complicação cognitiva na medida em que o (pre)sentimento da relação pode ser muito discreto para entrar na percepção, representando assim um estímulo infra-empírico; ou, por outro lado, pode ser grande para caber na percepção, tornando-se assim um estímulo super-empírico²¹⁴. São duas formas distintas de se promover sensações nas imagens: a primeira pela rarefação, a outra pelo excesso. No cinema isso se alcança ora por meio de uma desdramatização minimalista, ora por uma performatividade exacerbada, catártica, lisérgica. No primeiro caso, pode-se dizer que a sensação escapa da percepção, ao passo que, no segundo, a sensação espanta a percepção. Em ambos os casos o que está em jogo é o caráter fugidio da sensação produzido pelo rompimento dos sentidos da representação para se criar imagens-afecção e fazer surgir potências no filme.

A sensação pode ser pensada como uma forma de aproximação de filmes em que o corpo, os gestos, o movimento e o silêncio dizem mais que a interpretação naturalista e as falas grandiloquentes. A leitura de uma imagem-afecção a partir das sensações que ela produz tem a ver, como coloca Denilson Lopes, com considerar-se a autonomia de objetos e de espaços cênicos, da luz, dos figurinos e das cores que tenham peso e

²¹² Ibidem, p. 15.

²¹³ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1993, p. 210.

²¹⁴ Ibidem, p.16.

possam ser vistos para além do conteúdo explícito do enredo²¹⁵.

Em uma imagem-afecção, uma paisagem pode ser algo tão importante quanto os atores e as performances. Nesse sentido, Lopes, sobre os filmes sem personagens de Clarissa Campolina, opõe a sensação à contemplação, como forma de desantropocentrizar a experiência com a imagem. A sensação é uma forma de experimentar a circulação dos afetos de uma paisagem, ao passo que a contemplação insiste no lugar seguro do observador, na posição de recepção do fruidor e no paradigma da transmissão. Nessas “paisagens pré-humanas”²¹⁶,

há algo que nos espreita e que talvez tenhamos que aprender a reconhecer, a povoar, mesmo que não existamos [...] uma pausa do humano que nos pesa, nos consome e nos cega [...] no lugar da contemplação há a aventura da sensação²¹⁷.

Nesta pesquisa ao utilizarmos esse termo para nos referirmos, por exemplo, a uma sensação de estranhamento ou uma sensação de desconforto não se trata apenas de uma afirmação coloquial, mas de um meio de se afirmar que o afeto foi captado a partir de uma atmosfera produzida pelas formas do filme.

Podemos, a título de síntese, resumir assim o percurso dessa sessão: afetos de pertencimento, de amizade, coragem, amor e empatia são não-figuráveis na imagem cinematográfica, tampouco são afirmados explicitamente nas falas dos atores sob o risco de se tornarem clichês emotivos. Eles são experimentados, alternativamente, por meio de táticas estéticas de abstração narrativa e formal que produzem atmosferas expressivas. Caberá à sensação captar/perceber/rastrear essas atmosferas; caberá em seguida à intuição e ao senso comum dar-lhes palavras, conferir-lhes algum sentido. É isso que exercitamos ao longo das análises dos filmes

²¹⁵ LOPES, Denilson. “A Poesia da Luz de Clarissa Campolina”. *REBECA, Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*. Ano 3, edição 5. Rio de Janeiro, janeiro-junho, 2014, pp.06-07.

²¹⁶ DELEUZE, G. 2009, p. 10.

²¹⁷ LOPES, D. 2014, p. 09.

de Karim Aïnouz.

2.8. Procedimentos para análise

2.8.1. Escolha do *corpus* no conjunto da obra

Madame Satã (2002), *O Céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) e *Praia do Futuro* (2014) compõem o *core* de longas-metragens da obra do diretor. Pode-se afirmar que os dois primeiros inauguraram um novíssimo cinema nacional e ajudaram construir a reputação do diretor como um dos mais representativos do cinema realista poético no Brasil.

Inicialmente a escolha do *corpus* se deu de forma intuitiva. Os filmes haviam sido selecionados apenas com base na emoção que me provocavam. Mais tarde, as escolhas foram se justificando por conta das reflexões sobre o momento de vida em que a condição de afastamento do lar, a saudade do Brasil e a tentativa de construção de novas relações humanas me eram questões caras. Esses (pre)sentimentos iniciais sobre a obra de Karim Aïnouz já continham a percepção de que os três últimos desses filmes principais do diretor, excetuando-se *Madame Satã*, comunicavam-se temática e estilisticamente.

O Céu de Suely, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Praia do Futuro*, como se afirmou, são partes/atos de uma mesma narrativa sobre errâncias de amor e de busca por pertencimento, são histórias dentro das quais um personagem (re)toma, em um filme, a viagem de onde o outro a encerra, histórias em que um personagem têm sempre a chance, pela escrita do diretor, de resolver impasses que o outro não tem. O que os liga e os legitima como um *corpus* coerente de análise é que são todos filmes sobre movimento, relações e afetos, são versões de um mesmo experimento ontológico em que o trânsito existencial é marcado pela experiência espacial

em novos lugares. A experiência é complicada pelo desafio de, nesses novos espaços, construir relações humanas de acolhimento, empatia e amizade.

A escolha pelos três filmes se deu, principalmente, por conta do fascínio pelos personagens Hermila, Donato e Zé Renato, criados pelo autor para serem pensadores de seus próprios afetos. São personagens marginais, selvagens, dionisíacos, projetivos e afetivos que dialogam com a teoria errante e experimental dos autores utilizados para a análise, a exemplo de Espinosa, Deleuze, Guattari, Foucault, Barthes, Bachelard e Maffesoli. Refletir sobre como eles pensam e resolvem seus conflitos significa também sondar o pensamento do próprio direto. Descobrir como pensa e sente Karim Aïnouz, por meio dos sujeitos afetivos que ele cria, representa um procedimento investigativo sobre estilo na medida em que implique dar sentido à forma de elaboração de personagens, uma instância central na obra do artista.

Madame Satã não foi incluído nos filmes analisados, pois seu personagem, João Francisco, encena uma resistência belicosa contra a homofobia e a exclusão social das quais é vítima. “Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso, não!”, afirma veementemente. Esse enfrentamento violento o confinará mais na imobilidade que na transformação e na potência. João Francisco termina o filme reencarcerado por ter matado um de seus agressores.

Nesta investigação, nos interessam mais os personagens afetivos e reflexivos de Aïnouz, sujeitos cujos enfrentamentos da vida e dos conflitos se dão de formas mais sutis, silenciosas e abstratas que o embate físico de João Francisco. O diretor, após *Madame Satã*, se mostra empenhado em desenhar esse tipo de personagem em seus três próximos longas-metragens. Estamos falando de Hermila, Zé Renato e Donato. Memorizemos seus nomes, pois eles nos acompanharão ao longo dessa investigação.

Por se tratarem de filmes produzidos inteiramente fora do país e por representarem desdobramentos estilísticos do experimento iniciado com *Viajo*

porque preciso, volto porque te amo, não analisaremos os dois filmes mais recentes do diretor, o média-metragem sobre o centro George Pompidou de Paris, componente do longa-metragem de Wim Wenders, *Catedrais da cultura* (2014, Alemanha, 2h 45min), nem o longa-metragem sobre a obra do pintor espanhol Velázquez, *Diego Velázquez: realismo selvagem* (2014, França, 52 min).

Não foi incluído no recorte do *corpus* o longa-metragem *Abismo Prateado* (2013) por se tratar de um filme menor em termos de expressão de afetos, filme em que o evitamento do melodrama não se confirma na criação de sua personagem Violeta, interpretada pela atriz Alessandra Negrini. Deixamos de fora do recorte analítico, também, outros filmes de Aïnouz que chamamos a seguir de filmes preparatórios, incluindo documentários, curtas e médias-metragens realizados pelo diretor antes do lançamento de *Madame Satã*. Esses filmes, contudo, nos ajudarão a compreender, no tópico 3.1 a seguir, o percurso do diretor até *O Céu de Suely*.

2.8.2. Escolha das cenas²¹⁸:

A melhor maneira de entender a forma geral de um filme é fazer uma segmentação. A segmentação nos ajuda a obter uma percepção geral e também pontual do filme. Dividir o filme em segmentos fornece uma visão geral do tema, da narrativa e das tramas e pode também revelar aspectos, detalhes e nuances que sustentem uma tese. Quando visualizamos os segmentos alinhados na página, descobrimos padrões de desenvolvimento narrativos e padrões formais que compõem o estilo do diretor. A segmentação nos mostra como as partes se ligam internamente a um filme e como se ligam de filme para filme. Ao segmentar um filme, percebemos

²¹⁸ A segmentação como técnica de análise fílmica foi instrumentalizada para esta investigação a partir de AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. "Instrumentos e técnicas de análise: capítulo 2". In: *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2004, pp. 43-72. E BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. "Escrevendo a análise crítica de um filme". In: *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora Unicamp, 2013, pp. 671-673.

princípios linguísticos, associativos e estilísticos sendo experimentados por um autor.

A decomposição em cenas pode ajudar a ilustrar pontos centrais da argumentação de uma tese nos mostrando exemplos significativos da técnica cinematográfica bem como a manipulação de *mise-en-scène* utilizada pelo diretor.

São quatro as partições internas que compõem um filme. Da macro para a micro escala temporal, fala-se de atos, sequências, cenas, tomadas. Na macro escala narrativa, um filme pode ser segmentado em atos narrativos, que são grandes partes dividindo o filme geralmente em dois ou três grandes blocos de sequências. Os atos funcionam como capítulos de um livro. Como em uma ficção da literatura, na passagem de um ato para outro, o enredo pode mudar de trama, pode focar em outro personagem, mudar de tempo/lugar, ou, como é o caso dos filmes aqui analisados, pode mudar de perspectiva afetiva.

Os atos podem ser intitulados pelo próprio autor do filme, como é o caso de *Praia do Futuro*, dividido explicitamente em três atos, fato que torna a transição de um ato para outro imediatamente perceptível. Por outro lado, a transição entre atos, como percebemos em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, pode se dar de forma inadvertida, como acontece na maior parte dos casos. Um filme pode também não ser estruturado em atos, mas narrado com base no simples encadeamento de sequências narrativas, sem fragmentações ressaltadas, como é o caso de *O Céu de Suely*, dividido em 5 sequências. Nesta investigação a percepção da passagem entre os atos foi útil para refletirmos sobre as mudanças de tom afetivo dentro dos filmes. Nessas transições entre atos, geralmente os personagens errantes passam a elaborar e sentir seus afetos de outras formas.

Os atos são compostos por sequências. Uma sequência é uma sucessão de cenas que juntas compõem uma unidade narrativa. A noção de sequência narrativa foi importante na análise dos filmes, pois as sequências

são utilizadas para debater aspectos específicos dos afetos. Por exemplo, certas sequências de *O Céu de Suely* servem para discutir o (não)pertencimento como afeto ligado ao lugar, ao passo que outras o discutem como um afeto ligado às relações humanas.

A cena, por sua vez, é uma sucessão de tomadas/planos no mesmo tempo e espaço diegético. Toda vez que o tempo e o espaço são rompidos por um corte, muda-se de cena²¹⁹, mas não necessariamente de sequência, pois é necessário um múltiplo de cenas para se contar uma sequência. Uma cena é um encadeamento de no mínimo um plano/tomada, mas ela geralmente contém algumas tomadas, cortes ou movimentos de câmera. Sabe-se, contudo, que ainda se trata da mesma cena se o tempo e o espaço da câmera ainda são os mesmos.

As cenas são as unidades de segmentação fílmica mais importantes em uma análise como a que aqui se propõe, pois é na cena que o afeto se insinua. É na cena que as formas fílmicas são exercitadas pelo diretor no sentido de fazer o afeto ganhar expressão. É de uma cena para outra que há a passagem de uma imagem-ação para uma imagem-afecção. As cenas escolhidas para a análise dos filmes são, nesse sentido, exemplos de imagens-afecção, imagens que buscamos analisar.

Quando, no texto analítico, utilizamos uma cena como ponto de partida de uma discussão, o que se utiliza como exemplo imagético dessa cena é um fotograma, uma imagem congelada representativa dos elementos do *mise-en-scène* daquela cena e de seus movimentos. O fotograma é obtido por meio de uma pausa na imagem. Ele é o método de citação mais imediato que se pode utilizar de um filme, contudo, como coloca Aumont, esse congelamento gera problemas analíticos por suprimir duas dimensões essenciais ao cinema: o som e o movimento²²⁰. Por esse motivo, apesar do fotograma ser exemplar da cena, seu movimento e sua sonoridade precisam

²¹⁹ O que equivale a dizer que a câmera é desligada e, mais tarde, mudada de espaço para filmar outra cena.

²²⁰ AUMONT, J; MARIE, M. 2004, p. 74.

ser textualmente descritos pelo pesquisador. Na análise desses três filmes, a tradução textual do som se traduz, especificamente, como descrição dos diálogos e falas dos personagens.

Ao longo das análises realizadas, os fotogramas foram tematicamente intitulados de acordo com a análise dos afetos na cena. Eles foram também inseridos dentro de seus respectivos atos, sequências e cenas, respectivamente. O tempo que acompanha cada fotograma, em sua legenda, refere-se ao início da cena dentro da qual ele se encontra inserido.

Por questões de praticidade, omitimos, neste ponto, a descrição exaustiva de todas as cenas listadas. Em linhas gerais, a segmentação realizada para análise pode assim ser sintetizada:

O *Céu de Suely* é segmentado em 5 sequências narrativas: a primeira sequência, *A chegada*, é segmentada em 4 cenas; a segunda sequência, *Lidando com Iguatu*, é segmentada em 10 cenas; a terceira sequência, *Buscando saídas*, em 9; a quarta sequência, *Uma noite no paraíso*, em 17 cenas e a quinta sequência, *A partida*, em 8.

Os títulos das sequências foram inventados para a pesquisa de acordo com o aspecto específico dos afetos que nelas é tratado. Como se pode observar ao longo do capítulo 4, foram escolhidas para análise deste filme um total de 6 cenas, além das 2 cenas deste filme que foram utilizadas como cenas auxiliares para a análise de *Praia do Futuro*.

Praia do Futuro é segmentado em três atos: o primeiro ato, *O abraço do afogado*, é composto por 6 sequências, que totalizam 18 cenas; o segundo ato, *Um herói partido ao meio*, é composto por três sequências, totalizando 21 cenas; o terceiro ato, *Um fantasma que fala alemão*, é composto por 3 sequências, num total de 20 cenas.

Os títulos dos atos foram dados pelo próprio diretor. Como se pode notar ao longo do capítulo 5, foram escolhidas 11 cenas deste filme para serem analisadas.

Viajo porque preciso, volto porque te amo é segmentado em dois grandes atos, sem títulos que demarquem a passagem de um para outro. O primeiro ato é dividido pelo encadeamento de 31 cenas; o segundo por 17. Desse filme foram selecionadas 15 cenas para a análise ao longo do capítulo 6.

3. Filmes de afetos no Brasil

3.1. Os filmes preparatórios de Karim Aïnouz

Iniciamos essa investigação reunindo os filmes do diretor da década de 1990 pelo que eles anunciam de estilemas²²¹ da obra futura do cineasta. Referimo-nos a eles como “filmes preparatórios”, os primeiros experimentos que conduziram mais tarde ao que nos interessa nesta pesquisa: seus longas-metragens pós-2000, marcadamente *O Céu de Suely*, *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* e *Praia do Futuro*. A intenção nesta sessão não é desenvolver um histórico cronológico exaustivo dos mais de vinte filmes – a maioria deles desconhecida no Brasil – tanto quanto agrupar alguns filmes em torno de questões compartilhadas que mais tarde possam ser identificadas como componentes do estilo do realizador. Não se pretende esgotar a obra do cineasta que, iniciada em 1993, até novembro de 2016, conta com cinco longas-metragens, duas produções para a TV, além de diversos médias e curtas-metragens, dentre os quais participações em longas coletivos, videoinstalações experimentais, além da co-roteirização de longas-metragens com cineastas parceiros.

Os primeiros curtas-metragens de Karim Aïnouz da década de 1990 até os primeiros anos dos 2000 são filmes preparatórios para os longas-metragens de ficção dos anos 2000 – mais representativos da questão dos afetos aqui tratada. São preparatórios porque já ensaiam questões temáticas e formais que mais tarde comporão um estilo próprio em seus filmes. Desses filmes preparatórios, começamos com *Seams* (1993) que é o filme de estreia da carreira de Aïnouz. Trata-se de um misto de cine-diário e documentário curta-metragem (16 mm, cor, 29 min) em que o cineasta entrevista suas cinco tias-avós excêntricas sobre suas visões do amor, da família e do casamento. A partir daí, as cinco senhoras, filmadas sempre em primeiro plano, contam histórias de suas vidas e discutem os mais variados assuntos,

²²¹ Termo designativo de uma constante estilística.

discursando sobre suas relações fracassadas e também sobre sexo. Difícil organizar as questões suscitadas por *Seams*, isolá-las uma a uma e organizá-las racionalmente para se chegar ao ponto de descobrir sobre o que, de fato, quer falar este filme de Aïnouz. Isso porque a resposta não reside realmente no âmbito da organização e sim na amálgama em si, nessa indiscernibilidade das questões. *Seams* é, ao mesmo tempo, um filme sobre o machismo e sua influência na vida das personagens femininas e também na do próprio diretor; sobre o olhar de um brasileiro que vive no exterior (o olhar do próprio diretor que desde muito tempo se radicou fora do Brasil em países como EUA, França e hoje Alemanha); sobre o amor e sobre o *estar com o outro*. Enfim, um filme sobre a vida, que segue seu curso livremente, à revelia de qualquer impulso ordenatório.

Esse filme já representa em Aïnouz um exercício de estilo caracterizado pela relativa abstração da narrativa e da diegese²²² que, ao mesmo tempo em que não abandona a ficção, mesmo em um documentário, afrouxa as tramas da narrativa para se mostrar um campo fértil para a emergência de afetos. O curta-metragem elabora, sem propor soluções teleológicas, diversas questões de ordem afetiva, ao ponto de o filme como um todo “parecer uma história sobre nada”²²³, uma impressão que geralmente marca a experiência com filmes de afetos.

A questão da masculinidade, uma constante na obra do diretor, questão que será novamente tratada nos longas *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Praia do Futuro*, é discutida do ponto de vista de sua fragilidade. Aqui, o homem se faz presente pela sua ausência, por ser um filme apenas com mulheres – tias, mãe e avó do diretor – em que o homem aparece como elemento passivo. Todas as mulheres compartilham com a

²²² “Diegese” é um conceito de narratologia, estudos literários, dramaturgicos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa - o mundo ficcional, a vida fictícia - à parte da realidade externa de quem lê - o chamado mundo real ou vida real.

²²³ Como nos fala Hernani Heffner sobre os rumos de um novo cinema nacional, dentro do qual os filmes de Karim Aïnouz se incluem. Ver HEFFNER, Hernani. “História(s) do cinema brasileiro: em busca do futuro, veredas cinematográficas brasileiras”. *Revista Cinética*. Julho de 2012. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/embuscadofuturo.htm>>. Acesso em: 21 de novembro de 2014.

câmera o mesmo enredo de infelicidade ou indiferença em relação à figura masculina. Este é o primeiro comentário cinematográfico de Aïnouz sobre o homem: o macho que foge. Está nessas mulheres de *Seams* o embrião da ausência do masculino, da força da mulher e das relações femininas de *O Céu de Suely*.

Outro curta-metragem, *Paixão nacional* (1994, 16 mm, cor, 9 min), narra a trajetória de um garoto flanelinha do Galeão que tenta fugir do país se escondendo no compartimento de carga de um avião, morrendo congelado. Seu corpo foi encontrado na Europa. Os nove minutos de duração do filme perfazem o tempo do corpo congelar e perder a memória. São nove minutos da memória desse menino indo embora. *Paixão Nacional* anuncia um componente do estilo de Aïnouz: seus personagens quase que invariavelmente estão presos a situações íntimas/existenciais/afetivas insustentáveis – o que mais adiante compreenderemos como conflitos afetivos – a partir das quais elaboram fugas e desvios, formas possíveis de transformação dos conflitos. A partir deste filme, o (não)pertencimento e a partida para outro lugar como urgência ontológica se tornarão os grandes movimentos característicos dos personagens do cinema de Aïnouz.

A narração *post-mortem* ao longo do filme é do garoto tentando deixar o Brasil e suas lembranças: o encontro com um francês com quem teve relações homossexuais, o orgulho de nunca ter sido chamado de viado, o desejo de deixar o país. Em contrapartida à visão desencantada do personagem, o filme narra também o diário de viagem do francês, encantado com a sensualidade e as cores dos habitantes do país. A "paixão" do título do filme é usada em dois sentidos afetivos quase contrários: o encantamento de quem está apaixonado e a dor de quem padece, o que revela uma consciência acerca da ambiguidade componente dos afetos. O diretor dá indícios de compreender desde sempre que um afeto nunca é apenas afirmativo ou negativo, mas traz sempre o duplo e a mistura: medo e coragem, delicadeza e agressividade, pertencimento e não-pertencimento reaparecerão invariavelmente nos longas-metragens futuros.

Rifa-me (2000) antecipa o argumento de *O Céu de Suely*, filmando momentos prosaicos na vida de uma mulher de Quixeramobim, no Ceará, que decidiu, para conseguir dinheiro e sair da cidade, rifar a si mesma por uma noite no motel. Esse curta de virada de década (35 mm, cor, 27 minutos) já possui os principais elementos que Karim Aïnouz carregaria para toda sua obra futura: o (não)pertencimento como um dos afetos mais discutidos em seus longas-metragens, a busca por autoconhecimento e a importância do meio ambiente – o espaço – como definidor do ser humano. Esses traços ontológicos permeiam *O Céu de Suely*, *Viajo porque preciso viajo porque te amo* e *Praia do Futuro*, os filmes analisados na pesquisa.

Seams, *Paixão nacional* e *Rifa-me* têm em comum a construção de um filme a partir dos personagens, a partir da confiança nos personagens e do respeito por seus costumes e sua sensibilidade para a criação de uma ficção. Essa confiança vai, posteriormente, marcar a decisão formal de fazer o enquadramento seguir os atores e deixá-los fluir naturalmente diante de nós. Isso porque são invariavelmente personagens errantes, que não sabem muito bem para onde ir. (Pre)sentem apenas que precisam partir, ir para outro lugar em busca de algum pertencimento.

Um importante filme preparatório de Karim Aïnouz é *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), dirigido em parceria com Marcelo Gomes. Trata-se de um documentário (vídeo, cor, 26 min) que resultará em dois outros filmes: funciona como um prelúdio silencioso para *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, porém sem qualquer indício de narrativa, mostrando apenas as imagens do sertão. O filme é resultado, também, de uma incursão realizada no sertão do Ceará para a escolha de Iguatu como espaço cênico para *O Céu de Suely*. Esse filme inicia uma vertente do cinema de Aïnouz que coloca o espaço como personagem, eliminando a presença de figuras humanas, ao menos no que diz respeito à interpretação de atores. Quando a figura humana aparece, é como parte da paisagem, como mais um elemento componente dos espaços.

Sertão de acrílico azul piscina é uma ode ao sertão, sendo ele o personagem principal desse pequeno filme. Os espaços e elementos do sertão brasileiros se oferecem ao trabalho de devaneio, convocam à elaboração de relações com outros lugares remotos, de naturezas materiais e culturais distintas. Esses lugares isolados revelam tradições e costumes de uma paisagem brasileira que é ao mesmo tempo primitiva e contemporânea, regional e globalizada, precária materialmente e sofisticada em delicadeza e sensibilidade. Em *Sertão de acrílico azul piscina*, o sertão é um mundo de poesia que Aïnouz vai encontrar na paisagem fora dos espaços urbanos. Os espaços dão vazão à errância e às buscas do próprio diretor.

A estreia de Aïnouz em longas-metragens se dá com *Madame Satã* (2002, ficção, 35mm, cor, 105 min), filme roteirizado em parceria com Sérgio Machado e Marcelo Gomes – esse último dirigirá mais tarde *Viajo porque preciso, volto porque te amo* em parceria com Aïnouz. Trata-se de uma biografia psicológica de um momento da vida de João Francisco dos Santos²²⁴, malandro, artista transformista e presidiário, protagonizado por Lázaro Ramos, uma espécie de anti-herói marginal que sonha em se tornar um grande astro dos palcos, mas tem de enfrentar a perneadas e braçadas o mundo e suas exclusões. Esse híbrido de uma sensibilidade de artista e um enfrentamento violento irá fazê-lo conhecido como o Madame Satã²²⁵.

Após deixar o cárcere, João passa a viver em um cortiço da Lapa com Laurita (Marcélia Cartaxo), a filha de pai desconhecido de Laurita que ele “adota” como sua e Tabu (Flávio Bauraqui), seu cúmplice na prostituição e em trapaças. O filme mostra esse núcleo familiar desviante em que papéis familiares de gênero e de heteronormatividade são embaralhados. A família alternativa discutida em *Madame Satã* irá tornar-se um componente do estilo de Aïnouz que se traduzirá como um lugar possível de pertencimento. O

²²⁴ Atenção especial para o fato de Karim Aïnouz não se interessar por épicos que contam vidas heroicas. Ao contrário, ele utiliza recortes de momentos existenciais problematizantes – ou momentos de problematização da existência – como parte de seu estilo de roteirizar filmes.

²²⁵ O nome do mito é inspirado no filme hollywoodiano *Madame Satã* (1932) dirigido por Cecil B. de Mille.

tema da família eletiva será novamente encenada, com diferentes arranjos, tanto em *O céu de Suely* quanto em *Praia do Futuro*.

Não apenas no âmbito da construção dos personagens, os outros componentes formais, ontológicos e temáticos do estilo de Aïnouz, identificados nos filmes preparatórios acima, são discutidos de forma mais elaborada nos três longas-metragens posteriores a *Madame Satã: O Céu de Suely*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Praia do Futuro*, filmes que compõem o *corpus* desta investigação. Por ora, antes das análises específicas, situemos esses longas-metragens em um contexto nacional de filmes com os quais se comunicam.

3.2. Cinema de afetos no Brasil

É importante inserir a obra aqui discutida no contexto do novo cinema brasileiro com o qual ela se relaciona temática, estética e afetivamente. Os filmes de Karim Aïnouz e esses outros filmes de afetos no Brasil se contaminam reciprocamente e compõem um cenário de cinema de errâncias diversas: nomadismos, buscas, perambulações pela cidade, movimentos ao longo do espaço que desestabilizam as tramas narrativas da representação, filmes que exercitam formas desdramatizadas de atuação para expressarem o estranhamento e o desconforto relacionado ao (não)pertencimento. Mostram personagens que vagam por espaços aos quais não pertencem. São filmes sobre (não)pertencimento em um sentido amplo, um afeto que perpassa com distintas intensidades todos esses filmes, problematizando as relação dos sujeitos com os lugares, os núcleos familiares, as relações sociais e de trabalho. Colocando de forma sintética, pode-se afirmar que o (não)pertencimento nesses filmes é mostrado como um conflito de identidade relacional.

Os filmes desse novíssimo cinema brasileiro, estimulados inicialmente pelo dispositivo dos coletivos, acabam por se deparar com a amizade como um afeto no qual se encontra algum acolhimento, alguma empatia, alguma

presença. São filmes sobre espaços, espaços experimentados de forma imanente pelos personagens. Espaços que não necessariamente confinam ou imobilizam, mas que exigem ao mesmo tempo em que possibilitam a reinvenção de outra relação entre sujeito e espaço. Eles exigem reinvenção de outros modos de vida.

Afirmar a existência de um cinema dos afetos no Brasil, contexto no qual a obra de Karim Aïnouz possa ser pensada, não significa frisar o surgimento de uma tendência, mas falar de filmes impulsionados por uma nova lógica pós-industrial. Segundo César Migliorin, nesse novo paradigma de invenção, o filme nasce dentro de um processo de construção em que “o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não [exatamente] de roteiro e realização, como previa a lógica do cinema industrial”²²⁶.

Há uma identificação maior desse cinema com o cinema pós-moderno que com o Cinema Novo. É o que nos confirma Felipe Bragança, diretor e roteirista, um dos principais realizadores e pensadores desse cinema de afetos no Brasil.

Tínhamos no Brasil há dez anos uma defasagem muito grande em relação ao imaginário cinematográfico internacional contemporâneo, havia uma derivação em que não conseguíamos dialogar. Nesses 10 anos isso foi sendo mudado, não necessariamente por uma geração, mas por alguns diretores, que não só começaram a ter destaque em um cenário internacional, mas a dialogar com outros cineastas, com outros tipos de filmes²²⁷.

Na década de 90, os cinemas do iraniano Abbas Kiarostami, do chinês Wong Kar-Wai, do polonês Krzysztof Kieślowski e do grego Theo

²²⁶ MIGLIORIN, César. “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. *Revista Cinética*. Fevereiro de 2011, sem paginação. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 02 de junho de 2014.

²²⁷ Entrevista sobre o filme *Desassossego* concedida a *Cine Esquema Novo*. *Cine Esquema Novo*, 26/04/2011. Disponível em: <<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/26/entrevista-felipe-braganca-realizador-do-filme-%E2%80%9Cdesassossego%E2%80%9D/>>. Acesso em: 23 de maio de 2014.

Angelopoulos, cineastas considerados tardo-modernistas, eram fortes referências para o cinema da retomada, principalmente na produção cinematográfica em torno da Mostra de Cinema de São Paulo e de seu organizador, Leon Cakoff.

Hoje, em filmes como *Trabalhar cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça, e *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, identificamos os tempos mortos, o silêncio, a incomunicabilidade e o estranhamento espacial marcas da cinematografia urbana do malaio Tsai Ming-Liang – considerado um sucessor do legado de Michelangelo Antonioni e François Truffaut.

Mais atualmente, percebem-se também flertes explícitos do novíssimo cinema nacional com o realismo fantástico do tailandês Apichatpong Weerasethakul, inaugurador de um cinema abstrato e primitivista que, após o esgotamento da experiência contemporânea com/na cidade, mergulha seus filmes e personagens na natureza das florestas para dela extrair novos sentidos. É o caso de filmes como *A fuga da mulher gorila* (2009), *A Alegria* (2010), ambos do coletivo *Desassossego*, e do próprio *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz

Pela ênfase dada aos nomes de Tsai Ming-Liang e Apichatpong Weerasethakul, tanto em textos críticos quanto em entrevistas de cineastas, esses dois artistas podem ser considerados as maiores influências para uma geração de autores brasileiros interessados em novas formas expressivas para lidar com afetos.

Os filmes da cineasta francesa Claire Denis, a exemplo de *Beau Travail* (1998) e *Vendredi Soir* (2002), parecem ser também referência para Aïnouz em trabalhos como *O Céu de Suely* e *Praia do Futuro*, principalmente no tocante à abordagem conferida à atuação de atores, centrada nas sensorialidade extraídas pelo diretor de seus corpos.

Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz, é um dos primeiros ensaios de um cinema de afetos no Brasil. Não apenas no que tange à afirmação política de uma subjetividade homo, mas no tratamento singularmente afetivo que Aïnouz confere ao corpo do personagem de João Francisco, vivido por Lázaro Ramos: um corpo de gestos ambíguos que oscilam entre o lirismo e a violência, entre o encolhimento e a expansão. Entre pernadas e beijos, o corpo do personagem, apesar de todas as formas de exclusão, opera uma tensão constante que afirma o estar presente no mundo. O desejo incontido de ser artista pela música, um afeto que vibra no corpo do personagem, é o que afirma *Madame Satã* para além de uma mera biografia histórica sobre o mítico personagem marginal da boêmia carioca.

Nesta investigação, contudo, falar de um suposto pioneirismo de Karim Aïnouz deve servir apenas como ponto de partida de um recorte para filmes que, a partir da virada do século, se comunicam afetivamente com o cinema contemporâneo internacional – mesmo porque o movimento retrospectivo é bem mais remoto se considerarmos que *Limite*, de Mário Peixoto, que remonta à década de 1930, pode ser pensado como um primeiro filme de afetos no Brasil, um filme sobre errância, inquietudes e desconfortos, afetos próximos aos que Karim Aïnouz quer comunicar.

Embora o cinema de afetos já não seja mais uma novidade no Brasil, mesmo filmes que não tratam explicitamente o tema dos afetos, a exemplo do filme candango *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, incluem formas fílmicas características do cinema de afetos, como as interpretações silenciosas, as relações de estranhamento entre sujeitos e espaço, bem como um afrouxamento narrativo. Filmes como esse, distantes dos centros onde mais frequentemente proliferam esse tipo de filme (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco), mostram como os afetos são um fenômeno atual e mesmo inevitável nas artes contemporâneas como um todo. Nesse caso, trata-se de um filme altamente politizado sobre exclusão, sobre os efeitos da exclusão espacial das cidades sobre o corpo, questão tratada por Aïnouz em *Madame Satã* e *O Céu de Suely*, embora com outras matizes estética e política.

Apesar de uma crítica pertinente ao gênero já ter sido realizada – muito por conta da abstração e do afrouxamento das tramas das narrativas que por vezes, de fato, produzem filmes sobre nada, ou por não resultarem em imagens que busquem potências de vida como encaminhamento do debate temático²²⁸ –, ainda hoje, 14 anos após *Madame Satã*, ainda se produzem filmes de afetos no Brasil. Tomemos como exemplo mais recente o premiado *Que horas ela volta?*²²⁹ (Anna Muylaert, 2015), protagonizado por Regina Casé, um filme que poderia ser reduzido a um cinema narrativo quase novelesco, muito por conta da presença da atriz “global”, ou a um mero realismo social que problematiza tensões entre classes sociais. No entanto, nos surpreendemos com uma personagem afetiva tomada de uma sabedoria das coisas pequenas da vida e por uma postura delicada de enfrentamento silencioso dos conflitos, personagem que traz no corpo uma alegria de viver como uma potência de vida, esse afeto que tanto nos interessa para compreendermos a força dos personagens de Karim Aïnouz.

3.3. Traços comuns

Além de se falar de formas pós-industriais de produção, que conferem a essa parcela da produção de filmes nacionais uma estética de cinema independente/experimental, é mais relevante destacar nesse cinema alguns traços comuns, que funcionam como expressão de desejos que atravessam um “grupo de pessoas envolvidas”, como afirma Felipe Bragança, idealizador do coletivo carioca *Desassossego*: “Não acredito numa geração, mas em um

²²⁸ Vide crítica a *Abismo Prateado* (Brasil, 2011), de Karim Aïnouz, ANDRADE, Fábio. “Realismo por escrito”. *Revista Cinética*, maio 16, 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/o-abismo-prateado-de-karim-ainouz-brasil-2011/>>. Acesso em: 21/11/2014. E também crítica a *Quase Samba* (Brasil, 2014), de Ricardo Targino. MIRANDA, Marcelo. “Confronto sem confronto”. *Revista Cinética*, agosto 12, 2015. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/quase-samba-de-ricardo-targino-brasil-2014/>>. Acesso em: 08/09/2014.

²²⁹ *Que horas ela volta?* ganhou o prêmio de melhor interpretação feminina no Festival de Sundance 2015, nos Estados Unidos, dividido entre Regina Casé e Camila Márdila, que vivem no filme, respectivamente, mãe e filha.

‘recorte histórico de sensibilidade com o cinema’, que nos deu vontade de trocar e compartilhar”²³⁰.

A experiência recente dos coletivos no Brasil serve para compreendermos esse grupo envolvido com o cinema de afetos. Eles se formam como uma necessidade que aparece explícita, como afirma Hernani Heffner, nas “falas de cineastas e produtores que fazem questão de frisar os laços afetivos que atravessam as obras e equipes”²³¹. O cinema brasileiro contemporâneo incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria. Em diversas partes do país existem coletivos que estão “inventando formas de desierarquizar a produção, seja pelo embaralhamento das equipes, seja na relação mesmo que estabelecem com atores e personagens”, completa Cezar Migliorin²³². Ao falar de coletivos como uma das formas de cinema pós-industrial, Migliorin descreve também as bases para a emergência do que estamos chamando nesta investigação de cinema de afetos:

Trata-se, antes, de uma intensidade que atravessa todas as frentes - produção, distribuição e escrituras... como um sistema de invenção e criação adaptado às novas condições materiais e simbólicas do mundo [...] O cinema pós-industrial se constitui com uma outra estética do *set* e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial²³³.

Podemos elencar projetos como o *Teia*, de Belo horizonte, que abriga filmes em parceria de direção, roteirização ou produção entre Clarissa Campolina, Helvécio Marins, Ricardo e Luiz Pretti, e Sergio Borges, filmes como *O céu sobre os ombros* (2010, Sérgio Borges), *Notas flanantes* (2009, Clarissa Campolina) e *Adormecidos* (2011, Clarissa Campolina), dentre outros. Trata-se de um coletivo que embaralha não apenas o conceito de

²³⁰ Entrevista sobre o filme *Desassossego* concedida a *Cine Esquema Novo*. *Cine Esquema Novo*, 26/04/2011. Disponível em:

<<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/26/entrevista-felipe-braganca-realizador-do-filme-%E2%80%9Cdesassossego%E2%80%9D/>>. Acesso em: 23 de maio de 2014.

²³¹ HEFFNER, H. 2012, sem paginação.

²³² MIGLIORIN, C. 2011, sem paginação.

²³³ Ibidem, Idem.

autoria, principalmente por se misturar a outros coletivos como o Primo Filmes, mas acima de tudo confunde as fronteiras entre cinema, vídeo-instalação e vídeo-arte.

O caso mais curioso desse arranjo pós-industrial é o *Grupo do Desassossego*, formado por membros de uma série de outros coletivos brasileiros como o próprio *Teia*, o coletivo *Filmes do Caixote* e o *Alumbramento*, além de contar com cineastas como Karim Aïnouz. O *Grupo do Desassossego* foi concebido por Felipe Bragança e Marina Meliande a partir de uma carta-convite enviada a outros coletivos e cineastas para que produzissem fragmentos de um filme de mesmo nome, *Desassossego: o filme das maravilhas* (2010), que concluiria a trilogia *Coração no Fogo*²³⁴. O impulso afetivo que move o filme é o da multiplicação dos encontros. A partir do afeto contido nas ideias da carta-convite, acaba-se produzindo uma espécie de contaminação multiplicativa. A ideia é que o filme, quando pronto, fosse novamente reenviado para 2010 pessoas (duas mil e dez pessoas) juntamente com a mesma carta, para que novamente fosse respondido sob a forma de novos filmes.

Como essa lógica dos encontros, das relações e dos afetos compartilhados entre e dentro dos coletivos transborda os dispositivos de produção para se manifestar estética e afetivamente dentro das obras? O caso do coletivo *Alumbramento* esboça uma resposta. Formado por Guto Parente, Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes, autointitulados na abertura de seus filmes de “Irmãos Pretti e primos Parente”, é um caso de coletivo que embaralha mais ainda a hierarquia do cinema industrial, ao contar com atores que são os próprios diretores. Nesses filmes de cambada, o mais importante é a elaboração de um afeto particular: a amizade.

Em *Os monstros* (2011, irmãos Pretti e primos Parente), uma pista na sinopse sugerida pelos próprios diretores: “Nenhum homem é um fracasso quando tem amigos”. Na solidão da cidade e no enfrentamento do difícil

²³⁴ Iniciada com *A fuga da mulher gorila* (2009, Felipe Bragança e Marina Meliande), tendo como segunda parte *A alegria* (2010, Felipe Bragança e Marina Meliande).

cotidiano, o encontro do grupo de amigos sugere uma forma de sobrevivência. É sintomático que o filme termine em um quarto onde quatro amigos, os diretores-*performers*, encenam um ritual de amizade que se dá pelo fazer da música. Os corpos se reúnem aos instrumentos, se afetam no encontro e celebram a amizade.

A sinopse de *Os monstros* também vale para outro de seus filmes, *Estrada para Ythaca* (2010, irmãos Pretti e primos Parente). Nele, quatro amigos em luto decidem, após uma noite de bebedeira, fazer uma viagem para uma cidade imaginária, uma viagem como ritual de elaboração da morte de um amigo. Em uma das falas em que o amigo morto é lembrado, ouvimos: "o fracasso teria lhe subido à cabeça". O fracasso do artista independente seria uma forma de se refletir sobre esse novo cinema pós-industrial, coletivo e afetivo. O filme discute, como coloca Denilson Lopes, que "ser independente é optar pelo fracasso. E ser independente, autônomo é não saber como será o dia de amanhã". Mas, quando se tem amigos, "algo pode se fazer, pode-se ao menos tentar", continua Lopes²³⁵.

Em *Estrada para Ythaca*, emerge uma ética da amizade, como pensada por Foucault. Talvez uma homoafetividade sem vínculo erótico, bem como apontada no final de *Praia do Futuro*. O (não)pertencimento a uma sociedade e o sentimento de fracasso que daí vem são vivenciados em grupo. A amizade como afeto é uma forma de resistência ao fracasso vivido como desistência, ressentimento ou morte. Não que a amizade por si apague a dor, mas estar junto, hoje, é uma "forma sensível de se alcançar algum sucesso"²³⁶, uma alternativa às pressões de se vencer na vida profissionalmente.

No caso de Karim Aïnouz, chama atenção a forma colaborativa praticada na concepção de filmes, que tem início já na escritura dos roteiros. Suas parcerias mais recorrentes são com o cineasta pernambucano Marcelo

²³⁵ LOPES, D. "O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de *Estrada para Ythaca*". *Revista eletrônica Galáxia*, n. 26. São Paulo, 2013, p. 76.

²³⁶ *Ibidem*, *idem*.

Gomes – diretor de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) e *Era uma vez eu, Verônica* (2012) – no roteiro de *Madame Satã*, no roteiro e na direção de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e sua parceria no roteiro de *Praia do Futuro* com o cineasta já mencionado Felipe Bragança. Bem como sua participação com um dos dez fragmentos do coletivo *Desassossego: filme das maravilhas* (2010, Felipe Bragança e Marina Meliande), filme que conta com a participação de muitos dos realizadores do cinema de afetos no Brasil.

Existe também uma consciência teórica em relação ao tema dos afetos por boa parte dos envolvidos com esse cinema. Felipe Bragança e Karim Aïnouz, por exemplo, referem-se constantemente aos afetos de um ponto de vista conceitual. A *Revista Cinética*, periódico de internet especializado em crítica de cinema, e mesmo as páginas de internet dos coletivos, têm produzido, principalmente sob a forma de crítica de cinema, de ensaios e de textos poéticos, um razoável volume de conhecimento sobre o tema. Cineastas, críticos e investigadores de cinema vêm adotando uma teoria tributária tanto dos conceitos originais de Espinosa sobre afetos, retomados por Deleuze em seus dois livros de cinemas e, recentemente, atualizados e desdobrados pelas pesquisas de Brian Massumi, filósofo e professor do departamento de Ciências da Comunicação da Universidade de Montreal. Categorias conceituais como corpo, encontros, relações, afecções, percepções, sensações e atmosferas aparecem constantemente em textos e falas tanto da crítica especializada quanto acadêmica. No Brasil, tanto no ambiente de pesquisa como no circuito especializado de cinema, essas reflexões têm passado por nomes como Cezar Migliorin, professor e pesquisador da UFF do Rio de Janeiro, Denilson Lopes, professor da Escola de Comunicação da UFRJ, Fábio Andrade e Felipe Bragança, diretores, roteiristas e articulistas da *Revista Cinética*.

Pode-se hoje falar de certos filmes nacionais que, para além de um cinema realista meramente centrado na crítica social ou na representação de identidades fixas, aposte, antes, na proposição de formas existenciais abertas e de subjetividades em constante transformação. O cinema dos afetos dedica-se, assim, acima de tudo, a operar fugas de um realismo

ocupado com a representação de emoções e a reiteração de estruturas narrativas de um paradigma industrial, a ponto de se tornarem clichês. Em *Imagem e tempo: cinema 2*, Deleuze utiliza o termo “clichê” para falar do tipo de emoção que é produzida a partir de esquemas de representação na imagem, que tem início no cinema clássico, mas que se estende até hoje ao cinema contemporâneo como uma tendência inerente à imagem a retornar à redundância de sentidos²³⁷.

Hoje, um dos traços principais de uma cinematografia dos afetos no Brasil pode ser explicado por aquilo que Elena Del Río chama de “desestabilização da diegese e redirecionamento das formas narrativas”²³⁸. Nesse mesmo sentido, Felipe Bragança, em entrevista, afirma tratar-se de uma “crença no próprio lugar da imagem como lugar de liberdade e de construção de brechas no realismo reacionário”²³⁹.

Seguindo a mesma linha, Denilson Lopes insiste que “a aposta no afeto se traduz em uma procura pela desdramatização, pelo distanciamento do melodrama”. E indaga:

Que filme pode haver quando o conflito é pouco? A quem pode interessar? Será que a ausência de dramas é uma simples afirmação de um aqui e agora sem grandes utopias, feito dia-a-dia? A desdramatização não é a aposta em uma mera sobrevivência, mas a afirmação de uma vida modesta, vivida sem grandes alardes, sem prevenção, com toda as precariedades de se estar em cena ou na vida [...]²⁴⁰.

A desdramatização como traço comum a essa cinematografia dos afetos parece cada vez mais evitar utopias de mundo, idealização de

²³⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009, p. 31.

²³⁸ DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: power of affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008, p. 12.

²³⁹ Entrevista sobre o filme *Desassossego* concedida a *Cine Esquema Novo*. Cine Esquema Novo, 26/04/2011. Disponível em:

<<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/26/entrevista-felipe-braganca-realizador-do-filme-%E2%80%9Cdesassossego%E2%80%9D/>>. Acesso em: 23 de maio de 2014.

²⁴⁰ LOPES, Denilson. “Sensações, afetos e gestos”. In GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais: en saios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 65.

personagens ou tons panfletários, para elaborar um cinema que em alguns casos ruma para a abstração como se buscasse, como já afirmamos anteriormente, ser “cinema sobre nada”, como declara Hernani Heffner para *Revista Cinética*. Ele continua: Nestes filmes, “chega-se a uma supressão da história, ou, de outra forma, [chega-se] a um encerramento e a uma abertura das relações possíveis do filme com o mundo e com as ideias”²⁴¹.

O efeito de desdramatização, teorizado por David Bordwell sobre os neo-realistas e sobre os filmes de Theo Angelopoulos, manifesta-se de forma similar no cinema de afetos no Brasil. Primeiro por meio de encenações contidas que marcam a substituição da interpretação do ator em cena por outras formas de expressão: o andar perambulante, a imobilidade, o gesto e os rostos neutros. Concomitantemente, também por meio da rarefação de falas e diálogos explicativos, substituídos por tempos mortos e silêncios que provocam mais sensações que progressões da trama narrativa. Ou, ainda, pela descentralização ou mesmo o desaparecimento do humano do *mise-en-scène*, com a valorização de outros elementos sensíveis como a paisagem, os objetos cênicos e os espaços urbanos. O espaço se torna o próprio personagem e o humano desaparece, fazendo essas imagens rumarem para um cinema abstrato de espaços que evocam atmosferas afetivas²⁴². Como esses efeitos de desdramatização vêm perpassando o cinema de afetos hoje no Brasil?

Perambular pelo corpo da cidade não é, de fato, algo novo. Vide o cinema moderno de Rossellini e Antonioni, ou mesmo o já mencionado *Limite* (1931) de Mário Peixoto. Mas as cidades eram outras e o movimento de perambulação tinha também outro sentido, produziam outros afetos: uma desorientação necessária para romper os clichês do cinema clássico. Se no cinema moderno os sujeitos mergulhados no espaço das cidades pós-guerra pareciam impotentes, aqui, o afeto que emerge da deriva pelas cidades do

²⁴¹ HEFFNER, H. 2014.

²⁴² BORDWELL, David. “Angelopoulos, ou a melancolia”. In: *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008, p. 187.

Brasil traduz uma espécie de “abertura do corpo para o encontro”²⁴³. Esse é o afeto que se ensaia, por exemplo, em filmes como *Transeunte* (2010), de Erick Rocha, filho de Glauber Rocha, *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges. Eles trocam ecos com a cinematografia de Karim Aïnouz. Na medida em que anda, o sujeito torna-se um “sujeito relacional”, palavras de Cezar Migliorin, aberto aos encontros com o mundo. Não necessariamente com outras pessoas, porque as forças e os encontros que produzem o afeto não devem ser pensados, como nos ensina Espinosa, de forma antropocêntrica²⁴⁴. Trata-se, nesse sentido, acima de tudo, do encontro com a própria cidade, com suas partes, com sua materialidade, com os corpos de diversos tipos que a compõem, humanos e não-humanos, (edifícios, ruas, praças, espaços construídos e espaços vazios), também com seus sons, luzes, com sua atmosfera. O encontro com aquilo que nela, hoje, se tornou invisível e para o qual nos tornamos insensíveis, massacrados pelos ritmos exaustivos do trabalho e exauridos pelo tédio do cotidiano. O cinema dos afetos tem, certamente, um papel na reativação dessa relação.

Em *Transeunte*, Expedito, aposentado, perambula por um Rio, que mais poderia ser o centro de qualquer grande cidade brasileira. Uma cidade eternamente em obras, marcada pelo som de escavadeiras e britadeira, calçadas sendo construídas, tudo serve para embaralhar a identificação do espaço. “O Expedito é um personagem que está presente em qualquer metrópole da América Latina”, afirma Erik Rocha em entrevista sobre o filme. Suas questões, a solidão e o excesso de tempo conferidos pela

²⁴³ MIGLIORIN, C. 2014, sem paginação.

²⁴⁴ Essa é a célebre tese do paralelismo entre corpos que Espinosa desenvolve em “Deus” in *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 13. Segundo Espinosa, os corpos, humanos, inumanos, materiais e imateriais (uma ideia, um pensamento, pode também ser um corpo afetivo) vêm todos da mesma substância formante e trocam energias e afetos em pé de igualdade. Ao corpo humano, não cabe privilégio algum quando do encontro afectivo perante outros corpos.

aposentadoria, “serão tratadas não como melodrama, na medida em que o caminhar torna-se uma outra forma de encenação”²⁴⁵.

Entramos nesse filme pelo andar e não pelas falas, que quase não existem, tampouco pelas emoções do rosto de Expedito, que se mostra impassível, capaz apenas de pequenos sorrisos. Ao se colocar em movimento, desempenhando essas pequenas atividades, Expedito parece extrair sua maior força. E é na deriva em passo lento pela cidade que ele encontra essas outras delicadas felicidades [...]²⁴⁶.

como cortar o cabelo no barbeiro, o jogo de futebol de domingo no estádio, passear pela rua cheia usando os óculos escuros novos que lhe conferem um ar mais jovial, o sexo necessário em algum bordel, alternativas que a cidade oferece por meio de uma deriva que não o leva a nenhum lugar definido. A perambulação como uma forma de atuação é uma das formas da imagem produzir “choques”²⁴⁷ no pensamento e nos colocar a seguinte questão: por quais caminhos escapar, para onde ir quando as trajetórias por dentro da cidade já estão predeterminadas pela rotina? Em *Transeunte*, o cotidiano se reinventa no afeto da abertura ao encontro, no tornar-se, passo a passo, um sujeito relacional com a cidade.

Diferentemente, em *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, a questão do trabalho se oferece como articuladora dos espaços. O filme acena para um arranjo de história em que a cidade é marcada pela banalidade do cotidiano produzida pelo trabalho. O trabalho que simultaneamente constitui o filme, a cidade e a (re)invenção de si exercitada pelos personagens. O conflito e a imobilidade dessa forma de vida opressiva são expressos por meio da cidade vivida em seu ritmo lento, cotidiano e

²⁴⁵ LOPES, Denilson. “Afectos Pictóricos ou em Direção a *Transeunte* de Eryk Rocha”. *Compós*, XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2013. Disponível em:

< <http://encontro2013.compos.org.br/anais/comunicacao-e-experiencia-estetica/>>.

Acesso em: 03 de setembro de 2014. p. 05

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 07

²⁴⁷ DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2009, p. 189.

tedioso. As potências afetivas emergem, por outro lado, nos personagens organizando modos de vida alternativos, vividos nas possibilidades de trocas, encontros e resistência aos limites dados pelos esquadramento do espaço, pela financeirização da vida e pela violência do mercado e do trabalho.

Ainda em *O céu sobre os ombros*, encontramos os mesmos sujeitos relacionistas que, como em *Transeunte*, caminham. A cidade surge nas relações que se estabelecem entre eles e os espaços, “[...] o que é personagem e o que é cidade se constituem na relação”, como afirma Cezar Migliorin²⁴⁸. A montagem de *O céu sobre os ombros*, dividida em três personagens cujas vidas não se conectam além do pertencimento ao tecido de uma mesma cidade, coloca em relação não dialética blocos de afetos que fazem parte do mundo de cada um dos três. Everlyn Barbin, transexual, prostituta e acadêmica, Murari Krishna, atendente de telemarketing, skatista e hari krishna e Lwei Bakongo, escritor fracassado. A constituição do espaço é inseparável de uma montagem, que além de conectar as três vidas justamente pelo dispositivo da descontinuidade, contamina cada um com os afetos dos outros, abre cada um dos blocos, dos fragmentos, para novas conexões. É por meio dessa montagem espacial, que remete e sobrepõe o espaço de um personagem ao espaço dos outros dois, que se dá a circulação de afetos entre fragmentos, entre cenas descontinuas com cortes aparentemente irracionais.

Em *O céu sobre os ombros* não se estabelecem relações diretas entre os personagens. Com cortes que fundem espaços e personagens, o filme irá construir algo maior que eles, a cidade. Ao ligar modos de vida pela descontinuidade, é a cidade que se constrói. Entre os personagens, às vezes de forma pouco explícita, há um espaço imanente, feito de silêncios, construído pelo encadeamento da montagem. O que está nesse “entre” são as ruas em que um corre, em que o outro anda de skate, está a esquina em que o terceiro oferece o corpo. É o que Cezar Migliorin chama, junto a

²⁴⁸ MIGLIORIN, C. 2012, sem paginação.

Deleuze, de “espaço imanente”²⁴⁹ no cinema. É nas elipses promovidas pelos cortes, nessas faltas, que as relações se dão. Os cortes não separam, eles ligam.

As cidades desses filmes não trazem exatamente um conforto, mas propõem a invenção de um estar no mundo, uma invenção de vidas possíveis, ainda que momentâneas. Esse talvez seja o afeto sugerido em *O céu sobre os ombros*, invenção nas brechas do possível, encarnada no próprio corpo. Há resistência aos poderes da cidade nos seios de Everlyn e nos olhos fechados de Murari que o separam do trabalho. Pequenos gestos. Afetos. Como na sequência em que Murari trabalha no telemarketing, depois de acompanharmos o atendimento que ele faz, há um corte para uma paisagem de um parque. O verde da grama contrasta de maneira intensa com a luz fria do grande salão em que se encontram centenas de atendentes. Em *off* continuamos a ouvir sua voz. Entre o parque e o telemarketing há uma ruptura e uma continuidade que nos fazem conhecer mais o espaço de trabalho e o movimento afirmativo que se realiza rumo à paisagem, movimento de respiro, de meditação.

O sujeito relacional e perambulante, de *Transeunte*, e os espaços imanentes, de *O céu sobre os ombros*, trocam ecos com a cinematografia de Karim Aïnouz. Particularmente nos filmes que analisaremos, perambula-se por cidades e lugares de paradas temporárias. Perambula-se por Iguatu, de *O Céu de Suely*, lugar precário, mas onde alguns prazeres são possíveis. Perambula-se pelo sertão nordestino, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, lugar deserto, de belezas discretas a serem descobertas. Perambula-se pela Berlim de *Praia do Futuro*, lugar estranho para um brasileiro, mas que oferece a abertura espacial necessária para a alma do personagem. Ao tratar esses lugares de parada como espaços imanentes, Karim Aïnouz reafirma, como nos filmes de Eryk Rocha e Sérgio Borges, que não se tratam de lugares de contingência definitiva, tampouco necessariamente de sofrimento, mas instâncias necessárias para a reinvenção de vidas possíveis, de novas

²⁴⁹ Ibidem, idem.

possibilidades de existência, de outras formas de se estar no mundo. Iguatu, Fortaleza, o sertão do Nordeste e Berlim são espaços imanentes.

Mas a perambulação em Ainouz é ainda redimensionada como um outro tipo de movimento: uma busca que se traduz como errância ontológica. Não se sabe muito bem porque nem para onde ir, mas, ao longo dos filmes, seus personagens conquistam a convicção e a coragem para ir embora. A errância inevitável de Hermila, Donato e Zé Renato confirmam a ideia de Hernani Heffner sobre o novo cinema nacional: “nunca o pôr-se em movimento foi tão vital e tão doloroso”²⁵⁰.

Trata-se de uma errância rumo à abertura. São viagens abertas no sentido que ensaiam a ruptura significativa, na narrativa, entre o movimento e seu motivo ou seu destino. O que liga *O Céu de Suely*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Praia do Futuro* não é exatamente a ideia da viagem, mas esse partir, esse jogar-se no mundo, que é elaborado como fuga de um desconforto produzido pelo (não)pertencimento a espaços sufocantes e a existências estagnadas. Nos filmes, isso se traduz como a fuga da cidade pequena que sufoca Hermila; a fuga do fracasso do casamento que leva Zé Renato para uma viagem de esquecimento pelo sertão, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; e a fuga de Fortaleza como evitamento de assumir-se gay, em *Praia do Futuro*.

Apesar de nos mostrar inicialmente o abandono, a sensação de fracasso e o medo como afetos que impulsionam os personagens, a tese aqui elaborada é a de que há um afeto subjacente àqueles que operam como o real motivo para o se jogar arriscadamente no mundo: o (não)pertencimento.

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 [...] Sinto falta do risco no mundo [...] Ele [Donato] atravessa o Atlântico, mergulha e sai em Berlim,

²⁵⁰ HEFFNER, H. 2012.

para começar de novo. Sempre achei que as pessoas têm vontade de se jogar no mundo e serem outras pessoas [...] Importa a travessia para outro lugar para ser outra pessoa [...]”²⁵¹.

Nesses três filmes, o tipo de errância produzida pelo desconforto do (não)pertencimento exige o risco que a partida e a busca incerta instauram. Essa errância ontológica dos personagens de Aïnouz, além de redefinirem a perambulação dos personagens urbanos de outros filmes de afetos realizados hoje no Brasil, reitera o que Peter Pál Pelbart afirma sobre como viver só nos dias de hoje:

Cabe indagar o que ainda poderia sacudir-nos de tal estado de letargia. Seria de se perguntar que modalidades de êxodo, de escape, de exílio, voluntário ou involuntário, poderiam romper com o contexto de sobrevivencialismo massificado, por mais psicóticos ou suicidas que pareçam essas formas de êxodo²⁵².

De forma análoga a *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, os filmes sem atores de Clarissa Campolina propõem o espaço como personagem. Eles elaboram “perceptos”²⁵³, que são afetos produzidos por espaços, após a subtração do humano da cena. O percepto se dá quando o espaço é desantropocentrizado, quando se torna “paisagem pré-humana”²⁵⁴, nas palavras de Deleuze.

Em *Notas flanantes* (2009), escrito em parceria com Sérgio Borges, diretor de *O céu sobre os ombros*, Clarissa Campolina procura um método para conhecer a cidade onde mora. Para “descobrir esse lugar que me é tão

²⁵¹ “Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz”. Entrevista com Karim Aïnouz sobre *Praia do Futuro*, concedida a Gabriel Carneiro. *Revista de Cinema*, 15 maio 2014. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-perturbacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/>>. Acesso em: 22 de maio de 2014.

²⁵² PELBART, Peter Pal. *Como viver só*. Palestra. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-8wh6LKL1Y>>. Acesso em: 12 de maio de 2015.

²⁵³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992, p. 134.

²⁵⁴ Ibidem, idem.

corriqueiro”, palavras da própria diretora²⁵⁵, ela parte com o mapa de Belo Horizonte em mãos, sorteando a cada dia o quadrante da cidade onde deveria filmar. O vídeo se constrói nesses passeios, revelando o cotidiano de lugares escolhidos ao acaso e de seu encontro com essa outra cidade.

Trata-se de um filme sobre objetos urbanos e texturas de uma cidade: cimento rachado, poeira, copas de árvores, sombras, água que escorre pelo asfalto, fios de eletricidade. Um filme sobre os sons da cidade em funcionamento: carros, motos, escavadeiras, vozes indistintas, o som do vento e dos pássaros. Espaços construídos, ruas, fachadas, terrenos baldios em planos médios ou distantes, confrontados na sequência da montagem com *close-ups* extremos de superfícies e objetos urbanos como calçadas, alambrados e postes de luz.

O afeto que se desenha com essas imagens é o de uma vidência de mundo, ou melhor, de uma evidência de mundo, de reconexão com o real, que é uma experiência eminentemente material e espacial. Para isso, é preciso estabelecer-se ângulos alternativos para se perceber o mundo ao redor. Como os ângulos de câmera e enquadramentos que exercita nesse filme, Campolina afirma ser “preciso abaixar-se até o nível do chão, subir na copa das árvores, é preciso chegar perto para se ver a textura e a materialidade das coisas”²⁵⁶.

Trata-se de um experimento de elaboração de atmosferas e sensações produzidas por estes espaços. Eles criam aquilo que Denilson Lopes vem chamando de “afetos pictóricos”²⁵⁷, próximos das sensações da pintura. Esses afetos produzidos pelo espaço emergem do mergulhar na materialidade dos espaços para dele se extrair uma ficção. Talvez seja isso

²⁵⁵ Como afirmado na sinopse do filme constante na página do coletivo *Teia*. Disponível em: <<http://www.teia.art.br/obras/notas-flanantes/sinopse>>. Acesso em: 25 de outubro de 2014.

²⁵⁶ Como afirmado na sessão “notas da direção” constante na página do coletivo *Teia*. Disponível em: <<http://www.teia.art.br/obras/notas-flanantes/sinopse#http://www.teia.art.br/obras/notas-flanantes/nota-da-direcao>>. Acesso em: 25 de outubro de 2014.

²⁵⁷ LOPES, D. “A Poesia da Luz de Clarissa Campolina”. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 3, edição 5, Janeiro-junho de 2014, p. 05.

que o filme nos convida a experimentar: preencher esses vazios, em vez de tê-los todos previamente significados por uma dramaturgia da ordem da narratividade e da representação. Ou, como escreve a diretora em uma tela preta entre as imagens: “la seguindo a sombra dos desenhos no chão,... seguindo os desenhos dos fios... No caminho, percebo que em lugares desconhecidos posso ser outra”²⁵⁸.

Aprofundando mais a noção de afetos pictóricos, em *Adormecidos* (2011), também de Clarissa Campolina, lemos a seguinte descrição na sinopse do filme: “Por toda a parte, quando anoitece, luzes e cartazes publicitários tornam-se os únicos seres com vida entre as ruas inertes”. Trata-se de mais um filme que tem a cidade como protagonista, dessa vez, contudo, à noite, e a figura humana também não está lá.

Ela é, no máximo, um rastro, um vestígio de algo que passou. Apenas temos ecos dela, pela luz dos apartamentos, pelos rostos de manequins nas vitrines e de modelos em *outdoors* [...] Os espaços nos filmes de Clarissa Campolina não são apenas cenários, elementos menores da encenação, são sensações materiais que definem mesmo o filme²⁵⁹.

A atmosfera desses espaços teria um papel central na produção de afetos pictóricos, obtidos por um processo de abstração na pintura, e de perceptos, obtidos por um processo similar de abstração da imagem produzido por espaços fílmicos sem a presença do humano na cena. Haveria uma entrada do afeto pelas impressões e sensações produzidas a partir da atmosfera desses espaços, atmosferas que nos convidam à imersão, antes mesmo da contemplação, nos convidam à criação de relações e igualmente provocam os choques no pensamento que mencionamos anteriormente.

Viajo porque preciso, volto porque te amo pode ser pensado como sendo construído por meio de um dispositivo similar de captação de imagens

²⁵⁸ “Notas da direção” constante na página do coletivo *Teia*. Disponível em: <<http://www.teia.art.br/obras/notas-flanantes/sinopse#http://www.teia.art.br/obras/notas-flanantes/nota-da-direcao>>. Acesso em: 25 de outubro de 2014.

²⁵⁹ LOPES, D. 2014, p. 13.

do sertão nordestino. O tratamento delicado da beleza árida dos espaços por que transita o personagem desenha uma “paisagem afetiva” – termo utilizado por Adalberto Muller para falar do filme – que oscila da melancolia e desilusão para uma afirmatividade da vida conquistada por meio da abertura de Zé Renato para o encontro com a paisagem e com sua materialidade.

Significativo também é o penúltimo filme do diretor, participante do filme coletivo organizado por Wim Wenders, *Cathedrals of Culture* (2014). Pautados pela pergunta "se uma construção pudesse falar, o que ela diria sobre nós?", cada cineasta foi encarregado por Wenders de buscar a resposta gravando, em 3D, um grande projeto arquitetônico da cultura. Aïnouz escolheu filmar o Centro Georges Pompidou, em Paris, do qual extrai uma série de perceptos (afetos espaciais, segundo Deleuze) emanados dos modos de uso do edifício e da vida em uma cidade como Paris. Também o novo filme de Karim Aïnouz, *Diego Velázquez: realismo selvagem* (2014) é construído inteiramente com lentos *travellings* aproximados das pinturas do artista para contar uma biografia que trata mais dos afetos do artista que propriamente da estética de sua pintura. O método formal e narrativo utilizado apoia-se em grande medida na produção de perceptos. Esses dois filmes nos contam, assim como *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e os filmes de Campolina, que produzir perceptos e afetos pictóricos é uma das vias do cinema de afetos hoje no Brasil.

Se com esses filmes, hoje, o Brasil já dialoga com um certo imaginário cinematográfico internacional contemporâneo, é necessário, como coloca Felipe Bragança, ultrapassar essa agenda²⁶⁰. Para que rumos esse cinema iria então? Tudo aponta para a multiplicação das formas experimentadas até aqui. Uma tendência possível é que surjam cada vez mais filmes de errância que ensaiem uma reinvenção da vida em outro lugar, um cinema em que a perambulação conceitualmente atualizada seja uma potência que abra brechas na difícil existência urbana. Uma outra possibilidade é o surgimento

²⁶⁰ Entrevista sobre o filme *Desassossego* concedida a *Cine Esquema Novo*. *Cine Esquema Novo*, 26/04/2011. Disponível em: <<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/26/entrevista-felipe-braganca-realizador-do-filme-%E2%80%9Cdesassossego%E2%80%9D/>>. Acesso em: 23 de maio de 2014.

mais vigoroso de um cinema dos espaços, das coisas, da materialidade, cinema que elabore afetos espaciais, perceptos. Sem falar do dispositivo dos coletivos capaz de misturar todas essas formas e afetos e desdobrá-los em novos arranjos, novas formas e novos afetos.

Esses filmes desenham um trajeto que vai de narrativas que, por assim dizer, “contam histórias” até a abstração máxima da experimentação, que parece cumprir o destino das imagens do cinema teorizado por Deleuze: a transformação do cinema em pensamento por meio da criação de “signos sonoros e imagéticos puros”²⁶¹, desligados de qualquer história.

Contudo, a questão principal esboçada por esse corpo de filmes, e também por outros filmes que por uma questão prática não puderam ser aqui mencionados, é que “não se trata de contrapor emoções a afetos, [...] filmes narrativos a filmes experimentais, mas de estar atento às passagens de um registro de imagem ao outro dentro de um mesmo filme”²⁶², como afirma Elena del Río. Há instantes melodramáticos mesmo nos filmes experimentais abstratos de Clarissa Campolina, assim como há uma abertura dramática suficiente nos filmes de Aïnouz capaz de abrir brechas no esquema narrativo e representativo, algo necessário à emergência de afetos. Trata-se, acima de tudo, de refletir sobre a complementariedade dentro das obras fílmicas dessas duas instâncias. Há a alternância, dentro de um mesmo filme, entre momentos de eventos expressivos e momentos narrativos representacionais. Essa alternância surge de forma imprevisível e desorganizada, como uma alternância rítmica que cada filme orchestra para suprir suas próprias necessidades²⁶³. Esse novíssimo cinema brasileiro está atento a tais questões.

²⁶¹ DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009, p. 51.

²⁶² DEL RÍO, E. *Deleuze and the cinemas of performance: power of affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008, p. 15.

²⁶³ *Ibidem*, p. 16.

4. (Não)pertencimento em *O Céu de Suely*

Se você se encontra refletindo sobre pertencimento, você provavelmente já é excluído²⁶⁴.

*The only way to find happiness is to risk being completely open*²⁶⁵.

*O Céu de Suely*²⁶⁶ (2006, ficção, 35mm, cor, 88 min) narra a viagem de retorno para casa de Hermila – nome da personagem e também da atriz que protagoniza o filme, Hermila Guedes. Depois de ter passado um tempo morando em São Paulo, a personagem retorna à sua cidade natal, Iguatu, no interior do Ceará, para tentar construir possibilidades de viver ao lado do seu filho pequeno, Mateus, e de seu companheiro, que permanece em São Paulo para resolver as últimas pendências.

Hermila espera, mas seu projeto acaba sendo frustrado quando percebe que o pai de seu filho seguirá seu próprio caminho, que já não converge com as metas que haviam traçado juntos. Hermila se vê então estacionada em Iguatu, tendo de lidar com a realidade de uma cidade pequena e da família, formada pela avó e pela tia. No decorrer do filme reencontra João, um antigo namorado que parece tê-la esperado voltar, e conhece Georgina (mesmo nome da atriz que interpreta o papel), prostituta de beira de estrada com quem desenvolve uma relação de empatia e solidariedade.

²⁶⁴ PROBYN, E. 1996. p. 08.

²⁶⁵ Frase anônima veiculada no *Instagram* sob a forma de “memes”.

²⁶⁶ Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias, baseado em argumento de Maurício Zacharias e Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel. Fotografia: Walter Carvalho. Música: Berna Ceppas e Kamal Kassin. Elenco: Hermila Guedes (Hermila); Georgina Castro (Georgina); Maria Menezes (Maria); João Miguel (João); Mateus Alves (Mateuzinho); Zezita Matos (Zezita Marcélia Cartaxo).

Iguatu é uma cidadezinha perdida no sertão, a 382 km de Fortaleza, cortada por uma ferrovia e por rodovias, cidade árida de dia, que à noite acorda com botecos, luzes e sons que ecoam um mundo distante dali, o das grandes cidades. Hermila viverá aí o desconforto e o estranhamento de não mais pertencer a esse lugar, àquela família, àquelas condições de vida.

A segmentação das cinco partes do filme nos permite compreender a enredo sendo composto por algumas tramas particulares diluídas ao longo da história. Metodologicamente, nesta análise, denominaremos essas sequências, respectivamente, de *A chegada*, *Lidando com Iguatu*, *Buscando saídas*, *Uma noite no paraíso* e *A partida*. Cada uma dessas cinco partes que compõem o enredo maior da história é utilizada para mostrar nuances e questões específicas suscitadas pelo (não)pertencimento.

A hipótese é que *O Céu de Suely* é um filme sobre (não)pertencimento. Este é seu afeto predominante, apesar de outros também emergirem ora como complicadores, como é o caso da desilusão de amor, ora como facilitadores do momento de vida da personagem Hermila, como a amizade. A empatia também opera ao lado do pertencimento, especialmente no que diz respeito ao reconhecimento de relações de amizade às quais se deseja pertencer.

São vários os afetos que povoam um filme. Por vezes uns como desdobramentos de outros, outras vezes afetos desconexos ocorrendo simultaneamente. No entanto, sempre há em um determinado filme a predominância de um afeto, como tema que perpassa boa parte da narrativa ao ponto de se tornar seu problema central de discussão²⁶⁷.

²⁶⁷ Sobre a predominância de um afeto ao longo de um filme, ver DEL RÍO, E. 2004, p.15. Esse tema havia sido tratado na sessão 2.3 do capítulo teórico, intitulado “Em busca da potência das afecções”. Segundo a autora, um afeto se torna o tema de um filme porque se configura ao longo de uma narrativa como uma impotência problemática que deverá ser superada pelo personagem e resolvida formalmente pelo diretor.

O (não)pertencimento é o afeto mais recorrente nos filmes de Aïnouz. É o afeto que maior singularidade confere a seus filmes, traço de um estilo. Hermila, assim como Donato, personagem de *Praia do Futuro*, e Zé Renato, de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, têm de lidar com seus desejos de pertencimento. Isso os coloca em um movimento de busca constante por pertencer a relações com o mundo, a relações com as pessoas e com os lugares. É um afeto revelado pelo diretor pelo viés da qualidade própria das relações que se escolhe ter em consonância com o desejo.

Esse afeto é investigado pelo diretor também como modos possíveis de vida, traduzidos em formas de ação, formas de movimentação, jeitos de dar fluxo ao desejo. Como estilo de conceber personagens, a elaboração desses modos de vida alternativos confere um teor ético a seu tratamento do pertencimento, uma vez que exercita respostas a uma questão ontológica central: que alternativas existenciais restam ao sujeito em meio às contingências e às exclusões que envolvem a vida em família, a inserção social, as relações de trabalho, a relação com os espaços das cidades?

Seus personagens estão envolvidos em escolhas, têm de tomar decisões que envolvem, presumivelmente, questões morais como, em *O Céu de Suely*, partir de Iguatu deixando o filho para trás; em *Praia do Futuro*, deixar mãe e irmão pequeno no Brasil e emigrar para a Alemanha. Decisões que podem ser confundidas com atos condenáveis, apesar de serem escolhas que mobilizam ontologicamente os personagens para serem tomadas. São escolhas vividas por eles e mostradas pelo diretor como exercícios éticos.

Sobre o teor ético em jogo nos filmes de Aïnouz, particularmente em *O Céu de Suely*, o diretor discute o (não)pertencimento nos seguintes termos: que margens de manobra os sujeitos ainda têm quando a vida parece organizada, normatizada, moralizada e sem mais saídas? O que move Aïnouz nessa investigação, como nos mostram as imagens deste filme, se assemelha àquilo que Elspeth Probyn escreve sobre o afeto do pertencimento:

Eu gostaria de compreender o desejo que os indivíduos têm de pertencer, um desejo tenaz e ao mesmo tempo frágil, que se mostra cada vez mais “performedo” [expresso pelos corpos, simulado nas imagens] justamente por causa e a partir do reconhecimento da impossibilidade de realmente se pertencer²⁶⁸.

4.1. Retorno e não-pertencimento

Na primeira parte do filme, *A chegada*, há uma concentração maior de cenas reservadas a mostrar o encontro da personagem com a cidade, o reconhecimento e a aproximação que elas fazem uma da outra. Na terceira cena de *A chegada*, de dentro do ônibus de volta para casa, lê-se uma placa na estrada: “Aqui começa Iguatu”. Estamos adentrando a fronteira da cidade. A seguir vemos, como forma de situar o cenário escolhido pelo diretor, três tomadas das ruas e casas prosaicas, de pessoas caminhando ao longe, ruído de vozes. Então uma tomada distante lateral da estrada mostra o ônibus parando, deixando a personagem, o filho e mais dois passageiros na beira da estrada que tangencia a cidade. Os dois passageiros partem deixando o quadro pela esquerda. Hermila e o filho no colo ficam sós no enquadramento, emoldurados pelo céu azul e a pastagem seca ao fundo. Do outro lado da estrada há um posto de gasolina que Hermila olha. Por três segundos ela hesita em atravessar a estrada rumo ao posto, como se pressentisse o que a aguarda. Hermila é deixada ali, na imensidão da paisagem que rodeia a cidadezinha, como se Aïnouz colocasse os corpos soltos perante o espaço que terão de enfrentar.

²⁶⁸ PROBYN, E. 1996. p. 10. Atenção especial para o fato de Probyn associar o pertencimento a um desejo: “desejo de pertencer”. Isso será melhor discutido adiante.



Figura 1: Hermila chegando em Iguatu
Primeira parte do filme, cena 3. Aos 3min 13seg

Essa trama de aproximação ganha continuidade em outros momentos, como na cena dois da segunda parte do filme, *Lidando com Iguatu*, em que Hermila passeia pelas ruas com Mateus no colo, reencontrando amigas, fazendo contatos de trabalho, tentando vender uma rifa de uísque e, literalmente, reconhecendo terreno. São cenas que mostram aproximação e reconhecimento no (re)encontro entre Hermila e a cidade. Servem para falar de um tipo específico de encontro ontológico que produz estranhamento, servem como forma de Aïnouz mostrar o surgimento de tensões que são próprias do não-pertencimento, tensões intraduzíveis em diálogos na boca de atores. São deambulações sem planejamento ou objetivo, perambulações exploratórias com o sentido de (re)conhecer. As caminhadas que Hermila faz por Iguatu, nessas duas primeiras sequências, produzem uma sensação de estranhamento²⁶⁹.

²⁶⁹ Para uma visão do estranhamento pensado como o encontro de contrários, o familiar (*Heimlich*) e o estranho (*Unheimlich*), a partir de Freud e Lacan, ver SACEANU, Patrícia. *O estranho e seus destinos*. Rio de Janeiro 2001. UFRJ, Dissertação de Mestrado. Como colocado anteriormente, na sessão teórica da pesquisa, não buscamos alcançar uma definição inequívoca do termo, o que justifica a opção por tratá-lo como um fenômeno mais próximo das sensações. Escolhemos, pois, aproveitar as possibilidades de deslizamento

A chegada de Hermila a Iguatu instaura um encontro complexo e biunívoco, dela com a cidade, da cidade com ela. Algo estranho acontece nessas primeiras cenas em que somos expostos ao reconhecimento que a personagem faz de Iguatu. Hermila percebe uma Iguatu estranha. A cidade é a mesma, mas está diferente, algo nela mudou, algo que a personagem parece não saber identificar.

Encontros como esse são eventos complexos porque envolvem processos de reconhecimento. O reconhecimento é “um processo de identificação de familiaridade que é a base para se falar em pertencimento”²⁷⁰. O primeiro complicador de um encontro de reconhecimento como esse é o fato de que os lugares possuem corpos vivos e complexos. Eles não são compostos por objetos e materialidades inertes e inanimadas. Os espaços e lugares de uma cidade passam por transformações imperceptíveis para quem permanece, mas são mudanças lentas que desfiguram a conformação dos espaços ao ponto de se tornarem estranhos para quem retorna.

De fato, encontros não devem ser pressupostos como fenômenos simples, não devem ser reduzidos a um cara-a-cara ou a um aqui-e-agora. Eles, de fato, se dão em diversos níveis espaciais e temporais. E precisam da memória desses espaços distantes e tempos passados para que haja identificação e reconhecimento.

Encontros nunca são imediatos; eles são fenômenos mediados. Porque pressupõe outros encontros, outros rostos, outros corpos, outros espaços e outros tempos. Cada encontro presente reabre/recorre/retoma encontros passados²⁷¹. O reencontro de Hermila com a cidade retoma a Iguatu conhecida que Hermila havia deixado para trás, e recorre também ao encontro da personagem com São Paulo e a tudo nesse encontro que a tenha transformado. Um encontro no presente depende da mediação de outros encontros que se deram antes dele, depende da memória que se tem

entre o *Unheimlich* e o *Heimlich*, uma relação de continuidade, para além de uma simples oposição. Dessa forma, não nos deteremos pormenorizadamente nessa definição do campo da psicanálise para além de compreender o estranhamento como uma estética que dê expressão à incomunicabilidade do não-pertencimento.

²⁷⁰ CYRULNIK, B. 1993, p. 40.

²⁷¹ AHMED, S. 2000, p. 08.

desses encontros. Essas memórias servem de referências para a identificação e o reconhecimento de familiaridade.

Encontrar envolve o reconhecimento de sinais, signos, posições, gestos, traços e características familiares²⁷², que, no entanto, são marcas formais e estéticas em constante variação. Os sinais reconhecíveis mudam incessantemente sobre os corpos de sujeitos e nos corpos dos lugares, dos espaços, das cidades. Em um reencontro como esse, entre Hermila e Iguatu, as coisas mudaram de lugar, lugares e ruas não são mais os mesmos, pessoas diferentes entraram em cena, hábitos mudaram.

O estranhamento é evidente nesse reencontro porque ele envolve uma incapacidade, parcial ou total, de se ler e de se reconhecer corpos em transformação contínua. A memória do que se conheceu em encontros passados falha²⁷³ porque o mundo, as pessoas e os lugares mudam de forma e de estética incessantemente. Certos encontros, como esse de retorno ao lar, produzem estranhamento porque são fenômenos envoltos na lógica inescapável do esquecimento e, como consequência, também do não-reconhecimento. A possibilidade de certas memórias e a impossibilidade de outras acompanha o sujeito migrante que retorna ao lar.

A perambulação de reconhecimento de Hermila pelo corpo da cidade deflagra um “desconforto que é produto da ruína da memória, de vestígios, de reminiscências de uma viagem maior”²⁷⁴ composta por encontros anteriores com outras cidades. Passamos a acompanhar os movimentos do corpo da personagem, deambulações pelo espaço que são reverberações das forças do mundo no corpo dela. No filme, o estranhamento, o desconforto e a inquietação do corpo são propagados pelas intensidades do trânsito memorialístico de uma cidade à outra.

²⁷² CYRULNIK, B. 1997, p. 219.

²⁷³ Termo utilizado por Ahmed para falar de como o estranhamento é uma sensação produzida a partir do esquecimento de como a terra natal era, do não reconhecimento de suas mudanças com o passar do tempo. Trata-se, segundo a autora, de uma sensação característica de sujeitos migrantes, tensionados entre a atração e a necessidade de distanciamento do lugar de origem. Ver AHMED, S. 2000, p. 114.

²⁷⁴ DÍDIMO, Marcelo; ARAÚJO LIMA, Érico Oliveira de. “Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*”. In: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 3, Ed. 6, Julho-dezembro 2014, p. 07.

O estranhamento, uma espécie de sensação de desconforto²⁷⁵ percebido no corpo de Hermila, é uma sensação produzida quando um sujeito se percebe, ao mesmo tempo, ambigualmente, pertencendo e não-pertencendo. Desconforto e estranhamento são expressões desse afeto, percebidas no corpo do ator, em sua forma de atuação. Eles expressam a tensão entre o reconhecível e o desconhecido, entre o familiar e o estranho, características da oscilação afetiva entre pertencer e não-pertencer.

O estranhamento pode assumir formas filmicas diversas e, geralmente, está envolto em um processo de abstração da trama nas imagens. Como dar forma a algo abstrato como não-pertencer? Por meio da hesitação em atravessar a autoestrada para finalmente entrar em Iguatu, por meio da indecisão entre uma rua ou outra, por meio da perambulação silente de reconhecimento pela cidade, esses estranhos movimentos de reconhecimento e aproximação que Hermila performa em relação a Iguatu.

Estar em casa novamente não garante conforto e pertencimento para Hermila. Isso porque o lar também falha em se comportar como modelo de familiaridade, fechado por fronteiras impermeáveis, estável nos hábitos, descontaminado pela transformação e pelo movimento que vêm de fora. O lar nesses termos é uma construção identitária que opera como uma fantasia de origem, em oposição ao lugar distante e desconhecido²⁷⁶. Como se o fora das fronteiras fosse o lugar reservado ao estranho/estrangeiro; enquanto o lar, o dentro impermeável das fronteiras, fosse o lugar exclusivo da identidade que abriga a ilusão do pertencimento pleno. O sentimento de lar como tal falha e produz estranhamento porque o lar é constantemente permeável: seja pelo estranho vindo de fora, seja com a chegada de um nativo que retorna, seja via fluxos comunicacionais e transculturais que não param de penetrar os territórios e transformar a vida. “O Sertão já não está isolado, tem fronteiras permeáveis com o espaço urbano, é ocupado por vontades

²⁷⁵ “Desconforto com a terra”, “desconforto com o espaço” são termos utilizados por Dídimo e Araújo Lima para falarem de uma inquietação que gera movimento na própria existência de Hermila. Neste texto sobre *O Céu de Suely*, os autores tratam o desconforto como uma força do indivíduo que precisa ir para outros lugares, buscando outros caminhos para a própria vida. Ver DÍDIMO, M; ARAÚJO LIMA, E. O. 2014, p. 04.

²⁷⁶ DA SILVA, T. T. 2000, p. 143.

distintas e permite fluxos que levam a outros lugares”²⁷⁷.

Estranha-se o lar também porque, como um território pretensamente fechado, ele pressupõe uma estabilidade que não é possível. Isso porque os encontros que se dão do lado de dentro produzem fricção e conflito entre sujeitos. Esses encontros envolvem conflito porque não acontecem entre sujeitos que sejam iguais ou estejam em harmonia total. “O encontro é antagonista [...] encontros entre corpos pressupõem uma assimetria de poder”²⁷⁸. Nesse sentido, uma expectativa de lar como lugar fechado, protegido, lugar de conforto e estabilidade é fonte certa de estranhamento, porque os conflitos da vida real implicados no reencontro do retorno não demoram a (re)aparecer – conflitos econômicos, conflitos geracionais, culturais e amorosos.

O lar como lugar de origem, lugar seguro, puro, livre da invasão de estranhos não é apenas uma utopia de reencontro com a familiaridade, mas também com a “familiaridade”. A família é o lugar de conforto e familiaridade para os que buscam refúgio no lugar de origem, na cidade natal. Porém, a família acolhedora e irrestritamente compreensiva nunca cumpre tais expectativas. A avó e também a tia, a família que a recebe em casa, logo será o lugar de conflito em relação a seu estranho estilo de vida, expresso nas mudanças visíveis no próprio corpo. Elas não reconhecem seu novo jeito. Ou melhor: elas o reconhecem como um estilo estranho, o que contribui para a identificação de Hermila como a estrangeira, a diferente, a vinda de fora.

Por outro lado, o encontro da cidade, dos habitantes nativos, com Hermila, apenas reforça o sentido de não-pertencimento da personagem. Ele se dá como um desconforto produzido em seu corpo a partir de sua identificação como uma estranha. O reconhecimento do estranho que penetra o território é o meio pelo qual o espaço e seus limites de identidade e estabilidade são reproduzidos nesta cidade, não simplesmente como local de morada, mas como forma de vida que implica valores partilhados, como a aparência e o comportamento.

²⁷⁷ DÍDIMO, M; ARAÚJO LIMA, E. O. 2014, p. 04.

²⁷⁸ AHMED, S. 2000, p. 09.

Essa identificação ocorre, inicialmente, com aqueles que melhor a conhecem, como a tia Maria, que vai lhe perguntar logo na quarta cena da primeira parte do filme, “A Chegada”: — Maria: *E esse cabelinho? Era moda lá é? Só pinta a franja é?*

Ou ainda na cena do reencontro entre Hermila e o ex-namorado João em que ambos se reconhecem²⁷⁹: — Hermila: *Tu tá diferente.* — João: *Tu também.* Reconhecimento que ganha continuidade na cena sete da mesma grande sequência, momento em que João tenta mais uma reaproximação com Hermila enquanto ela retorna andando à noite para casa: — João: *Vou te dizer uma coisa... Tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranho, mas bonito.* Em ambos os casos a aparência é a marca física da diferença. O cabelo descolorido é o signo de modernidade urbana que vai identificar Hermila como uma estranha.



Figura 2: Cabelinho descolorido e roupa moderna
Terceira parte do filme, cena 4. Aos 26min 21segs

²⁷⁹ Segunda parte do filme, *Lidando com Iguatu*, cena 3.

Da mesma forma que Hermila tenta identificar na cidade traços reconhecíveis, a cidade vai reconhecendo e demarcando a diferença no corpo de Hermila. O estranho é produzido como o corpo fora do lugar, o deslocado. Ele é tornado estranho tanto por pequenos olhares, falas e gestos – essas formas veladas de exclusão – quanto por exclusões explícitas, por vezes violentas.

Dessa forma, ela é reconhecida como estranha primeiro pela diferença da aparência, depois pela singularidade dos atos. A rifa e a personagem sexual chamada Suely²⁸⁰ causam ciúme nas esposas da cidade. Como na oitava cena da quarta sequência, “Uma noite no paraíso”: Hermila está em uma loja de roupas experimentando um *top* quando a vendedora a chama para os fundos.

— A vendedora: *Vem aqui que eu preciso falar contigo.* —
Hermila: *o que é? O que foi hein?* — A vendedora: *Suely, não é teu nome?* — Hermila: *Não conheço nenhuma Suely, meu nome é Hermila.* — A vendedora: *Hei! Peraí! Agora que a gente começou a conversar. Meu cunhado comprou uma rifa de uma puta que tinha o cabelinho metade loiro metade ruivo. Não é tu não?* — Hermila: *Já disse que meu nome é Hermila.* — A vendedora: *Peraí! Não vai sair agora não! Eu devia mandar te prender bichinha[...]. Eu devia te encher de porrada viu!*

Na décima cena da mesma sequência, o comportamento de Hermila/Suely causa também a revolta do vendedor de uma loja do mercado para quem ela oferece a rifa. O vendedor a expulsa à força da feira: — *Sai daqui!*, puxando-a pelo braço; — Hermila: *Não saio, o mercado não é seu!* Em ambos os casos, a identificação da estranha ultrapassa o mero olhar identificador e se dá como exclusão violenta. Eles reagem moralmente à singularidade da personagem.

²⁸⁰ Personagem que Hermila inventa ao longo da terceira e da quarta grandes sequências como forma de ganhar dinheiro para partir novamente de Iguatu.

“O olhar do bom cidadão”²⁸¹ tem a função de vigiar o espaço de vizinhança e identificar estranhos ameaçadores. O perigo vem da imprevisibilidade e da singularidade do comportamento do estranho, que assume na figura do migrante sua imagem paradigmática²⁸². Trata-se de regular o próprio movimento do estranho/estrangeiro, pois a forma e os lugares por onde ele se move determinam o tamanho da ameaça que ele coloca²⁸³. Como ele se move (trabalhando ou dançando; produzindo ou se divertindo), aonde ele vai (a bares e boates), ou aonde ele não vai (à igreja, por exemplo) determinam o que ele é. No caso em questão, pode-se argumentar que a identificação de Suely como a estranha ameaçadora assume a forma de uma regulação da própria feminilidade em favor do resguardo de uma respeitabilidade.

Encontros nesses contornos são produtores de não-pertencimento. Produzem uma sensação de estranhamento e de desconforto do/no corpo de Hermila, primeiro a partir de sua impossibilidade em reconhecer Iguatu como antes a conhecia; depois a partir da identificação da personagem como uma estranha ameaçadora que deve ser excluída. O não-pertencimento é um afeto que marca o estilo de Aïnouz não apenas na medida em que reitera a tensão dessa relação de aproximação e afastamento dos personagens com seus lugares de origem – Hermila se reaproxima, ao passo que Donato, de *Praia do Futuro*, e Zé Renato, de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se distanciam das terras natais –, mas porque discute a impossibilidade do lar ser o lugar onde se encontra conforto e acolhimento irrestrito. Ele propõe, assim, com seu estilo de cinema de afetos, a superação da noção de lar como o lugar ideal de pertencimento, lugar sem conflitos, para reconsiderá-lo como o lugar que, na verdade, mais se estranha, o lugar ao qual, de fato, menos se pertence.

²⁸¹ Termo utilizado por Ahmed para falar do olhar controlador e excludente dos *habitués* de um determinado local. Ver AHMED, S. 2000, p. 77.

²⁸² PEIXOTO, N. B. 1987, p. 151.

²⁸³ PROBYN, E. 1996, p. 37.

4.2. Pertencimento, identidade e diferença

Não às identidades, sim às sensibilidades²⁸⁴.

Fundamental para a compreensão do tipo de pertencimento que aqui se sonda é que ele não seja confundido com a noção de “identidade”, na medida em que a identidade possa representar estabilidade imobilizante das relações de proximidade envolvidas em se pertencer a um local, a um grupo de pessoas e a uma cultura. Tampouco pode ser assumido, sem ressalvas, como a alternativa da diferença, na medida em que a própria identidade seja a referência para a demarcação da diferença²⁸⁵. No caso de Hermila, tratar o pertencimento como identidade significaria perceber a personagem por meio de sua identidade de gênero, o que significa classificá-la como mulher, somada a sua identidade sexual, o que implica confundi-la, em seu desejo, como sinônimo de puta²⁸⁶; significaria abordar Hermila por meio de seu papel dentro da família, o que representaria classificá-la como mãe incondicionalmente provedora; significaria entender a personagem a partir de sua identidade racial e de lugar – esta uma variante da identidade nacional de brasileira –, o que implica nomeá-la como nordestina; associada a sua identidade de classe, o que pode nos fazer taxá-la também como pobre, desempregada e retirante.

O Céu de Suely também não é um filme sobre a pobreza e o isolamento de uma cidade do nordeste e sobre como essas contingências econômicas, sociais e espaciais, utilizadas como significantes de representação identitária, empurram os personagens para tipos específicos

²⁸⁴ MAFFESOLI, M. 2003, p 135.

²⁸⁵ Este trecho da argumentação tem por objetivo estabelecer o distanciamento desta pesquisa em relação a estudos sobre o filme – e sobre o pertencimento – que se limitem ao enquadramento binário da diferença como alternativa “suficiente” à identidade. Para um exemplo desse tipo de abordagem, ver MAR, Phillip. *Accommodating Places: a migrant ethnography of two cities (Hong Kong and Sydney)*. Departamento de Antropologia. Universidade de Sidney, 2002. Tese de doutorado.

²⁸⁶ Outra redução característica dos processos de construção de identidade é a redução do desejo ao prazer (libidinoso ou hedonista), no que pese a tentação de uma simplificação da personagem de *O Céu de Suely* como um sujeito que circula à noite por bares, dança sensualmente e transa com quem quer.

de diferenças compreendidas como formas de marginalidade. Dessa forma, apesar da carestia da vida em São Paulo tê-la feito retornar à Iguatu, não se trata de um filme sobre emigração e imigração como efeito direto de falta de oportunidades de trabalho ou outras formas deterministas de exclusão. Apesar da prostituição funcionar como uma alternativa temporária para Hermila, tampouco se trata de um filme sobre a prostituição como uma forma de marginalidade²⁸⁷. A migrância e a prostituição vistas dessa forma operariam dentro de uma lógica binária redutora e moralista.

Como parte de uma obra cinematográfica que se dedica ao tratamento de afetos, trata-se de um filme sobre como o desejo de pertencimento é uma sensibilidade humana que transcende classificações identitárias, fugindo do par binário identidade/diferença, pela via do afeto, para se aproximar da ideia de singularidade. O pertencimento pensado nesses termos pulsa como desejo e como vontade de transformação, tende assim a se aproximar de uma potência e se afastar dos determinismos e da imobilidade das identidades.

O pertencimento definitivamente não é uma identidade, mas também não pode ser pressuposto como uma diferença. A relação entre identidade e diferença é problemática, pois as diferenças, elas próprias, retornam às identidades.

Nossa vida moderna é tal que nos encontrando diante das repetições [as identidade] mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Inversamente, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas²⁸⁸.

²⁸⁷ De fato, não se compreende a prostituição, nesta análise, como uma marginalidade, uma vez que isso redundaria em um debate centrado no binarismo identidade/diferença. Em vez disso, aposta-se que a prostituição, como elaborada com/por Hermila, é um ato ético singular. Aprofundaremos essa discussão no tópico seguinte.

²⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1988, p. 16.

Se por um lado, a identidade (cultural, por exemplo) não garante o pertencimento, pois há outros laços mais amplos e invisíveis, relações virtuais²⁸⁹ que podem não estar contempladas na identidade quando ela é vivida como um *set* de regras rápidas e moralizantes que policiam o comportamento. Por outro, a diferença pressuposta como garantidora do desfazimento de identidades de classe, de cor, sexualidade, idade, gênero, pode também não conduzir à singularidade, pode não resultar em um novo modo de ser ou em uma forma inédita de se pertencer.

A identidade é marcada pela diferença. A diferença serve para mostrar que não existe nada em comum entre diferentes tipos de identidade e a identidade serve para classificar o que é a mesma coisa, o igual, o identificável, e o que é visto como diferente dessa identidade. A identidade serve para marcar quem é incluído e quem é excluído. Serve para identificar os nativos – os pertencentes por direito, por tradição, por identificação e afinidade – e os estranhos – que chegam ou retornam, mas permanecem virtualmente fora do território simbólico de pertencimento. Uma identidade depende para existir de algo fora dela, a outra identidade. A identidade produz, dessa forma, pares binários de inclusão e exclusão: o local x o estrangeiro, o masculino x o feminino, o nordestino x o paulista/o sulista, o sensual/libidinoso/hedonista x o moralizado/recatado/comportado, nós x eles, etc. Tantas diferenças quanto forem as identidades que se tomam como referência.

O binarismo classificatório característico da relação entre diferença e identidade é complicado não apenas porque a afirmação de alguma identidade (de lugar, por exemplo: pertencer a um lugar, pertencer à Iguatu) pode omitir diferenças (de classe, de gênero), mas também porque as identidades não são homogêneas, podendo existir, em seu interior, contradições entre demandas coletivas e experiências cotidianas individuais.

No tocante ao cinema que aqui se investiga, a relação entre identidade e representação é o ponto central da problematização. Isso porque as

²⁸⁹ Virtuais no sentido atribuído por Deleuze a este termo: não só como intangível, invisível, mas no sentido de serem possíveis mais ainda não realizadas. DELEUZE, G. 1988, p. 20.

identidades operam no universo da representação. A representação é, primeiramente, a forma pela qual as identidades são construídas e fundamentadas. Elas adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas. Essa construção se dá por meio da associação de sujeitos a significantes dessa ou daquela identidade. Todo tipo de objeto, concreto ou abstrato, simples ou composto, pode ser utilizado nessa demarcação identitária: a comida, a indumentária, a música, a língua. A representação de identidades por meio dessas associações representativas poderia resultar na fixação da personagem e no enfraquecimento da pulsação de seu desejo de transformação, poderia resultar em formas deterministas de imobilidade.

Assim, a casa singela da avó que a acolhe poderia ser o significante de lar, o lugar para onde o emigrante deve sempre retornar. Uma cidade como Iguatu, isolada no meio do sertão do Ceará, cortada por ruas não asfaltadas e casinhas prosaicas, poderia ser utilizada como significante não apenas de pobreza econômica, mas pior, como significante de pobreza de alma: a personagem poderia ser reduzida a um sujeito emocionalmente simplório, incapaz de elaborar seus afetos, incapaz de criar alternativas existenciais. O próprio corpo da mulher pode ser utilizado como significante de sua identidade sexual, diferente à do homem: a mulher como a diferença excluída, que não deve desejar; o homem como identidade integrada, que tem direito ao sexo – essa, aliás, uma das discussões centrais do filme, também desenvolvida adiante na discussão sobre singularidade e de potência.

As identidades (o pertencimento como uma identidade) são construídas, assim, através da classificação representativa de sujeitos e de grupos que pertencem de forma inexoravelmente fixa e estável a uma identidade. As identidades e a representação, de fato, andam juntas. Isso porque a representação é a forma de expressão das identidades, da mesma forma que, como havíamos colocado na sessão teórica da pesquisa, a representação é a dimensão de expressão das emoções, não dos afetos. A representação é a forma narrativa e imagética característica do drama, não

dos afetos. Por isso, a representação reproduz a imobilidade do corpo característica das identidades estáveis. Os afetos, por outro lado, para serem expressos, precisam que a representação seja desestruturada por táticas estilísticas próprias a cada diretor.

A fixação da identidade requer sua representação por meio de imagens-ação bem encadeadas narrativamente, logicamente inseridas dentro do espaço cênico e bem atuadas pelos movimentos e falas dos atores. A fixação identitária, na medida em que funciona por meio de um sistema classificatório, representativo e demarcador de fronteiras claras – dentro x fora, normal x estranho, pertencimento x não-pertencimento – produz imobilidade em um sentido amplo: imobilidade do corpo, imobilidade do desejo, imobilidade como incapacidade de transformação e de modificação das contingências existenciais.

A representação de identidades fixas, nas imagens do filme, poderia resultar na fixação da própria personagem. Se o filme tratasse de fato da questão das identidades, ele tenderia a estacionar Hermila definitivamente na cidadezinha. Tenderia a tratá-la como a nativa retirante que retorna ao lar e se reintegra a tudo que é normal na cidade, reintegra-se à família que a acolhe, ao amor de João que a esperou voltar, se integra inclusive à resignação da precariedade material do local.

Não houvesse o estranhamento e o desconforto vibrantes no corpo não-pertencente de Hermila àquele espaço, não houvesse a fricção entre imobilidade e mobilidade aí implicada, poderíamos esperar um final dramatizado diferente para o filme, com a personagem provavelmente desistindo de partir. Os estranhamentos e os desconfortos característicos do não-pertencimento escapam da ordem da representação e são difíceis de serem narrados e representados em imagens. Eles exigem um estilo com outros tipos de personagens, outras formas de imagens que escapem da redundância e do clichê da representação. O estilo de cinema de afetos praticado por Aïnouz elabora alternativas à representação não apenas de emoções dramatizadas, mas principalmente de identidades paralisantes.

Identidade, representação, fixação, toda a imobilidade dessa lógica representativa poderia nos conduzir a confundir pertencimento com inclusão, aceitação e integração. Não é essa, contudo, a essência do afeto que se discute aqui, uma vez que essas categorias são, na verdade, nada mais que desdobramentos vividos da identidade. A inclusão depende da circunscrição de um território físico e simbólico dentro do qual a identidade tome forma, faça sentido e assuma poder²⁹⁰. A inclusão, assim, depende de um lugar de fala para o poder regulador – por vezes um lugar abstrato, emitido pela cultura como uma entidade despersonalizada – que autoriza a entrada do estranho, que o aceita como igual, desde que ele se (re)integre.

Nesse processo estruturante em que identidades são gestadas e mantidas estáveis, entra em cena a reintegração como uma forma de acolhimento que envolve alinhamento de ações e restauração da identificação estética, linguística, cultural e produtiva. A reintegração se dá como acolhimento dos expatriados, dos exilados, dos retirantes, dos emigrantes – categorias identitárias produzidas por violentas exclusões – que procuram por comunidades de identidade aonde possam se sentir em casa novamente.

Em grande parte dos casos de emigração para longe da terra natal, a aproximação entre os recém-chegados e os que lá estão há mais tempo se dá por meio de mecanismos de integração que mais reproduzem a mesma lógica da imobilidade identitária praticada em suas terras natais. Para serem acolhidos, os recém-chegados são colocados para trabalhar²⁹¹ e para

²⁹⁰ A estrutura dialética identitária, inclusão/exclusão, hoje fortemente discutida dentro dos estudos feministas e dos estudos *queer*, serve com precisão para se pensar o pertencimento. Como exemplo dessa estrutura de inclusão/exclusão debatida dentro dos estudos *queer*, ver LONGO, Fabricio. “Nada é mais triste que um gay de direita”. *Revista Fórum*, outubro de 2014.

²⁹¹ A questão do trabalho tem implicância definidora no tipo de não-pertencimento vivido por Hermila ao chegar em Iguatu, o mesmo tipo de exclusão que provavelmente havia experimentado também em São Paulo. O capitalismo e o trabalho são as instituições que operam em grande parte a (re)integração de indivíduos migrantes. Qualquer um pode se integrar nesse ou naquele território, nesse ou naquela comunidade, nessa ou naquela identidade, desde que possa trabalhar para pagar por isso. Não apenas impostos, moradia, transporte, alimentação, mas algumas formas de socialização implicam também uma relação permeada pelo dinheiro. Instituições como a família, o casamento, o amor romântico e a cultura local se encarregam das outras etapas da inclusão, criando máscaras de respeitabilidade e moldes sociais que escondem e aplacam o desejo dos indivíduos.

partilharem prontamente a mesma língua, os mesmos hábitos, as mesmas crenças. Os imigrantes acabam ontologicamente (re)incaerados em bairros, grupos ou comunidades dentro das quais se pratica um vínculo étnico familiar. Como se estivessem sempre fadados a reproduzir sua condição de nativos e suas identidades, mesmo longe de casa²⁹². Esse processo os poupa (ou os força e os oprime) do desafio da adaptação como uma capacidade cultivável de abertura para o novo e para a transformação.

A inclusão pode, dessa forma, representar o contrário de um exercício de liberdade individual, um autoengano de aceitação que exige do incluído a invisibilidade de sua diferença. O estranho é integrado porque não mais destoa nos atos e na aparência, sua integração depende da discrição com que se move pelo território delimitado da identidade. Inclusão e integração são assim formas sutis de opressão em que a exclusão permanece disfarçada. O rastreamento dos movimentos e da estética de quem retorna mudado e a obsessão pelo patrulhamento de seu desejo sexual, questões marcantes no caso de *O Céu de Suely*, jamais cessam dentro de um território de identidade.

A reintegração opera em conjunto com a inclusão para juntas produzirem o aplacamento das diferenças e a reiteração das identidades antes praticadas na terra natal. A integração nesses moldes funciona do lado do poder, não do lado da potência, funciona, quando muito, como um altruísmo moralista, o contrário de empatia e de solidariedade, formas afetivas de reconhecimento daqueles aos quais desejamos nos aproximar.

O desejo de pertencer que Aïnouz investiga não diz respeito à inclusão, à integração ou à aceitação. Não é esse o vínculo nem a aproximação que compõem a forma de pertencimento que Hermila procura; tampouco esse afeto se confunde na personagem com a mera diferença, sempre ameaçada pelo retorno da identidade. Tudo o que parece não interessar a Aïnouz são identidades deterministas que funcionam como organização dos movimentos

²⁹² Sobre o tratamento do migrante como um nativo reintegrado, ver BUHR, Franz. *Becoming Local: migrant spatial integration as a skilled practice*. Lisboa: IGOT/CEG - Universidade de Lisboa, 2014.

pulsantes da vida, identidade como normatização do desejo. Desviamos assim, junto com Aïnouz, dessas formas de impotência, pois o pertencimento que se pode perceber em Hermila implica potência como capacidade para a transformação e propensão à singularidade.

4.3. Pertencimento, singularidade e potência

O pertencimento que se percebe na personagem envolve desejo – que se traduz no filme especificamente como vontade de partir, vontade de se relacionar de outro modo com o mundo, com os lugares e com as pessoas. É aí que se encontram-se a singularidade e a potência do afeto em Hermila.

O desejo complica as relações binárias, porque “o desejo vaza por todos os lados”²⁹³, ele é uma intensidade que mobiliza a personagem a escapar do impasse da identidade-diferença. Esse desejo de pertencimento não poderia ser uma forma pontual e estacionada de relação com o mundo. Trata-se na verdade de um pertencimento a uma forma de vida, ampla e aberta, que definitivamente não exclui a mobilidade, a mudança, a transformação. Nesse sentido, a singularidade de Hermila está em Suely, sua personagem inventada que a possibilita ir embora novamente de Iguatu. Suely não é uma marca, mas um “borrão de fronteira”²⁹⁴ singular e inventivo; a partida de Hermila de Iguatu é o auge de sua potência de agir.

A questão da sexualidade em Hermila é colocada para fora desse quadro binário redutor, quando ela decide rifar a si própria, ao longo da quarta sequência do filme – *Uma noite no paraíso* – por apenas uma noite, em vez de se tornar prostituta de verdade. Na segunda cena dessa sequência, quando Hermila e a tia caminham pela rua à noite, ela confessa que vai se rifar, e a tia reage: — *Oxi mulher! Que ideia de puta é essa?* Hermila se afirma: — *Putá nada! Putá trepa com todo mundo. Eu só vou trepar com um cara. Quero ser puta não... Quero ser porra nenhuma!*

²⁹³ ROLNIK, S.1989. p. 36.

²⁹⁴ PROBYN, E. 1996. p. 15.

A negação da identidade e também da diferença é clara na fala da personagem. Hermila precisa partir novamente, como ela pode conseguir isso? A singularidade não está sequer no tornar-se puta como alternativa a “ser mulher direita”, está no ato inventivo como linha de fuga. Hermila combina/mistura/relaciona a rifa de uísque, que vendia no começo do filme, com o modo de vida da amiga prostituta, mas acrescenta-lhe, como uma artista, um toque de singularidade: por apenas uma noite.

Ser diferente não faz mais diferença, pois a diferença pode ela mesma se tornar uma identidade. O que interessa agora, como movimento autêntico do desejo, são as singularidades. Deleuze nos convoca a refletir sobre elas não apenas como alternativa não-antitética às identidades, mas como o próprio ultrapassamento das diferenças:

Ir além da diferença é percebê-la se territorializar em identidades, é denunciar a diferença ganhando nomes generalizantes [como mulher, gay, artista, vagabundo, desempregada, puta]... Queremos pensar a relação do diferente com o diferente, independente das formas de representação que as conduzam ao mesmo e as fazem passar pelo negativo²⁹⁵.

Singularidades são desdobramentos, “especificidades de vivência da diferença ao ponto de serem o próprio ato, o próprio acontecimento de uma diferença”²⁹⁶. A singularidade não é um estado, ela está no que se faz, no movimento que se toma, no que acontece, tendo a diferença de um modo de vida e o exemplo de um outro como plataformas. Envolve escolhas e decisões éticas.

Para tratar das complicações tanto da identidade quanto da diferença, Probyn nos fala de um movimento de desdobramento da diferença em singularidade, ela fala de especificidades criadas a partir das diferenças, especificidades como desvios de certas diferenças que hoje são muito mais vividas como identidades²⁹⁷. A singularidade é instaurada a partir de “zonas

²⁹⁵ DELEUZE, G. 1988. p. 16.

²⁹⁶ PROBYN, E. 1996, p. 09.

²⁹⁷ PROBYN, E. 1996, p. 23.

necessárias da diferença”²⁹⁸. Mas essas zonas, sejam de raça, classe, sexuais ou de gênero, são pontos a partir dos quais se parte para se viver vidas singulares: ser gay, ser lésbica, ser mulher, ser homem, ser brasileiro, ser nordestino, mas ao mesmo tempo ser várias coisas simultaneamente, ser algo mais que isso; ser algo menos que isso.

Colocado de forma simples, nós não vivemos nossas vidas encerrados em categorias generalizantes, arvoradas como diferença: como imigrante estou limitada a isso, como mulher não devo fazer isso, como mãe tenho de me comportar assim. As singularidades são desdobramentos, essas especificidades de vivência da diferença, ao ponto da singularidade ser o próprio ato, o próprio acontecimento em forma de ação. A singularidade não é um estado, ela está sim no que se faz, no movimento que se adota, no acontecimento decorrente da diferença. Ser puta, portanto, não passa de uma diferença identificada. A singularidade de Hermila está no que ela é capaz de fazer enquanto puta de mentira. Nesse sentido, só o que a interessa, a partir dessa invenção, é ser capaz de ir embora.

Pertencimento pode ser uma singularidade, ou uma conquista dela pelo ato ético. Em especial se esse pertencer for uma procura por relações, não por relacionamentos; em especial se for vivido na precariedade que lhe é característica, não como enraizamento ou apego. Para continuar a se mover e a viver seu desejo de abertura para o mundo, Hermila inventa a alternativa Suely. Essa invenção é um ato ético singular que garante a conquista de outra singularidade mais ampla, sua forma relacional de pertencimento.

A experiência singular dos afetos conduz, ainda, ao aumento da potência de ação dos sujeitos²⁹⁹. A potência nada mais é que o modo de

²⁹⁸ Ibidem, idem.

²⁹⁹ “Potência é o aumento da capacidade de agir de um corpo”. Essa ideia perpassa toda a obra SPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 3ª edição, mas encontra-se bem esclarecida também em MACHADO, Roberto. “Espinosa o ser e a alegria”. In: *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p. 47. Trata-se de uma definição tão precisa para lidar com afetos como o pertencimento, em filmes como os de Karim Aïnouz, que não precisaríamos de mais delongas teóricas antes de aplicá-la à personagem de Hermila. No entanto, sem desejar penetrar na teorização espinosista por demais, o que conduziria a uma cascata de termos teóricos que nos tiraria do foco da reflexão sobre o pertencimento como o

vivência do afeto, a forma que se adota eticamente para com ele lidar, a frequência com a qual se permite que ele vibre no corpo. Mas a potência não se resume à vitalidade física, ela vem antes acionada por uma forma específica de pensar. Potência e pensamento andam juntos.

A potência se instaura no corpo e o transforma em um corpo ativo. Um corpo ativo não é um corpo que consegue tornar-se insensível ao mundo, um corpo que consegue se fechar, se furtar por meio da indiferença ao determinismo das causas exteriores. A potência não nasce da insensibilização causada por um medo de que ser afetado signifique padecer, sofrer, enfraquecer. Trata-se, sim, de não mais sofrer passivamente as coisas que encontramos³⁰⁰. Isso se conquista por meio de uma forma de pensamento.

Quando se percebe a potência do afeto em ato, ela é “a percepção da própria vitalidade dos corpos, a percepção de sua tendência à autopreservação”³⁰¹, teoriza Massumi sobre a ética de Espinosa. A autopreservação não deve ser confundida, contudo, com medo ou fechamento. Um corpo potente é um corpo cuja sensibilidade afetiva é forte, flexível, lábil. E isso significa não mais viver segundo um número reduzido de afecções, que polarizam o corpo em alegrias e tristezas obsessivas. Significa abrir-se para o caos e a pluralidade dos afetos que circulam livres e caoticamente como energia, significa aumentar a aptidão do corpo a afetar outros corpos e por eles ser afetado. Potência significa, portanto, não deixar estanque, por meio do conhecimento da própria afetividade, a propensão do corpo e da alma para a abertura e a incerteza do destino e a multiplicidade dos encontros e afetos da existência. A potência surge quando, apesar do medo, o desejo do afeto flui, quando se aceita que ele seja vivido. Assim, podemos considerar a potência, como o faz Maffesoli, como a experiência de um “querer viver irrimediável”³⁰².

afeto em quadro, gostaria apenas de recortar algumas definições que estão em consonância com a potência conforme gostaria de procurá-la nos filmes.

³⁰⁰ SÉVÉRAC, P. In: MARTINS, A. 2009, p. 29.

³⁰¹ MASSUMI, B. 2002, p. 36.

³⁰² MAFFESOLLI, M. 2003, p. 84.

A singularidade criativa de Suely é também uma potência porque é uma recusa a alternativas binárias. É uma potência enquanto recusa ao determinismo e às contingências incontornáveis da vida. A potência é manifestação da pulsação do desejo e se ocupará de inventar alternativas. Quando um corpo está tomado de potência afetiva ele cria modos de se movimentar, formas de se livrar do que o aprisiona. Potência, portanto, não é só ter força no corpo, por exemplo, para fugir, partir, mas antes uma capacidade de pensar alternativas, capacidade de elaborar rotas possíveis. A potência afetiva é a própria capacidade de se criar uma nova forma de vida.

“O aumento da sensibilidade afetiva do corpo é o próprio aumento da potência de pensar da mente. O que uma mente pode conhecer é correlato ao que um corpo pode experimentar”³⁰³. É o que Pascoal Sévérac teoriza como “conhecimento da afetividade”³⁰⁴.

Será que Hermila sabe racionalmente sobre as decisões que tem de tomar? A partir de um afeto que a incomoda e a imobiliza, será que tem noção do que fazer, que ato ético é necessário para conquistar o modo de vida que busca? Não se pode crer que ela seja movida por pura racionalidade. Acreditamos sim que esteja, de algum modo, em sintonia com o questionamento colocado por Sévérac sobre o conhecimento da afetividade: “Em que sentido a compreensão de nossos afetos é liberadora?”³⁰⁵.

Pode-se especular que esse conhecimento para a afetividade se aproxima de um (pres)sentimento, em consonância com o que Steve Pile descreve como o lugar cognitivo dos afetos: “o (pres)sentimento do afeto se situa em uma “camada pré-cognitiva”³⁰⁶. Pode-se ainda conjecturar que Hermila seja movida, em sua potência, por uma intuição. A intuição está em sintonia com a inteligência afetiva, pois ela aceita como seu desafio o caos energético da movimentação dos afetos, ela é o que confere algum sentido,

³⁰³ SÉVÉRAC, P. In: MARTINS, A. 2009, p. 31.

³⁰⁴ Ibidem, idem.

³⁰⁵ Ibidem, idem.

³⁰⁶ PILE, S. 2009. p. 04. Havíamos tratado disso na sessão teórica “2. 2. Afeto, emoção e representação: o problema”.

algum território perceptível a esses afetos. Enquanto a razão implica uma posição antropocêntrica de organização do mundo exterior para que possamos nos mover sem tanto risco, a intuição, por outro lado, aceita os vetores múltiplos e desorganizados dos acontecimentos existenciais. Bergson teoriza o conhecimento racional como uma forma de inteligência que muitas vezes conduz à colocação de falsos problemas e ilusões inevitáveis³⁰⁷, ao passo que, para ele, a intuição é a forma mais poderosa de inteligência no tocante à colocação de problemas e de encaminhamento de alternativas. A intuição em Bergson é “uma faculdade de encontrar soluções”³⁰⁸.

(Pres)entimento ou intuição, o que de fato importa é vermos Hermila atuando sua potência de pensamento, decidindo sobre a partida e as formas possíveis de viabilizá-la, por meio de uma performance silente do rosto que, primeiro, se revolta, para depois pressentir, intuir e criar. Se “A chegada” e “Lidando com Iguatu” são sequências dedicadas a mostrar a trama do encontro de reconhecimento entre Hermila e a cidade, “Buscando saídas” e “Uma noite no paraíso”, respectivamente terceira e quarta sequências, mostram a elaboração de alternativas – a singularidade – e a atuação da potência – como forma de pensamento, de decisão. A forma de interpretação dessa potência está nos instantes em que ela (pres)ente ou intui a necessidade de ir embora, decidindo sobre a partida, inventando formas de viabilizá-la.

Na sexta cena de *Buscando saídas*, de volta em casa após ter passado a noite com João no motel, Hermila se sente censurada pela avó em seu estilo de vida. Essa cena aparentemente sem importância deflagra a decisão silenciosa de partir. A avó: — *Vê se toma conta desse menino hoje Hermila, que eu vou trabalhar*. A essa fala soma-se o olhar de reprovação da avó para Hermila ao sair pela porta. Hermila ali parada diante da geladeira, não diz nada, bebe um copo d’água com o menino no colo. O enquadramento

³⁰⁷ Para esclarecimentos acerca da intuição em Henri Bergson, ver DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 07.

³⁰⁸ DELEUZE, G. 1999, p. 15.

em *close up*³⁰⁹ e o ângulo frontal deixam a câmera bem próxima do rosto de Hermila, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de expressão de intimidade. A parte de baixo do rosto fica coberta, em primeiro plano, pela cabeça de Mateuzinho, permitindo-nos ver apenas os olhos da personagem. A indignação no olhar enviesado é clara. Karim Aïnouz utiliza, também com Donato, como já fazia com Madame Satã, essa estética do olhar indignado e ao mesmo tempo criativo, tendo de decidir entre partir e ficar.



Figura 3: Hermila indignada
Terceira parte do filme, cena 6. Aos 29min 11seg

Não é a censura da avó o problema, mas sim o fato de Hermila se perceber estacionada ali em Iguatu, com o menino no colo denunciando nela o peso no corpo. O teor ético dessa decisão está no fato de que a partida, talvez, implique deixar o filho para trás. Dessa forma, Hermila não cumpre a

³⁰⁹ Plano fechado no rosto dos personagens ou em algum objeto, de modo que o entorno desapareça.

expectativa do papel de mãe incondicional, mas abre sua potência de movimento, aumenta sua capacidade de agir.

Na cena seguinte³¹⁰, a elaboração/invenção da partida tem início. Hermila vai até a rodoviária descobrir até onde pode ir.

— *Qual é a passagem que a senhora tem para mais longe?*, pergunta Hermila para a atendente no guichê da empresa de ônibus. — A atendente: *mais longe como assim?* — Hermila: *o lugar mais longe daqui!* — A atendente: *tem pro Rio Grande do Sul, para em Porto Alegre e em Pelotas!* Hermila: *quanto é?* — A atendente: *454,60!* Hermila: *e antes disso? Santa Catarina?* — A atendente: *tem Joinville, 386,50, e Itajaí, 396, 50.* — Hermila: *Antes?* — A atendente: *Curitiba, 315.* — Hermila: *Tu anota tudo isso pra mim, por favor?*

Percebe-se nessa cena a invenção de uma rota de fuga. Hermila vai compondo um trajeto possível. Qualquer lugar é possível, porque ela parece pressentir, por meio de sua intuição – intuição que tentamos argumentar aqui como um tipo de pensamento que conduz o afeto à potência – que qualquer lugar é, na verdade, um lugar de passagem, de permanência efêmera. A escolha por um lugar qualquer não é apenas uma decisão singular, significa que Hermila aguçou seu sentido de pertencimento, significa que ela o está transformando em uma potência em vez de deixá-lo se tornar uma imobilidade.

Em Nietzsche, a vontade de potência é ambivalente, podendo oscilar entre, por um lado, a conservação característica de forças reativas, algo do lado do ressentimento ou da tomada de poder; ou, por outro lado, de forças criativas e de expansão da vida³¹¹. Hermila não permanece do lado da revolta ou do ressentimento. Ela se indigna com o determinismo da vida e inventa formas pontuais de transformação pela movimentação.

³¹⁰ Terceira parte do filme, cena 7. Aos 29min 42seg.

³¹¹ A vontade de potência na obra de Nietzsche é uma noção bastante complexa e de interpretações as mais variadas. Sobre essa interpretação específica da vontade de potência em Nietzsche, ver MACHADO, R. 1999, p. 69.

A potência se traduz nessas cenas como criação de alternativas dentro das margens de manobra ontológica que restam aos sujeitos. Mas a potência e a singularidade não se resumem a momentos de indignação, de decisão e de criação de alternativas. Como afirmamos, essas são apenas etapas, conquistas de um pertencimento mais amplo. Veremos como a singularidade e a potência, imbrincadas, se desdobram em formas mais extensivas de pertencimento como: o desejo de relações com o mundo, com pessoas e lugares, que sejam assumidamente efêmeras e precárias; a busca por um modo de vida que seja da ordem do desejo e do dionisíaco; a aceitação da errância como algo nela irreparável.

4.4. (Não)pertencimento, desejo e ambiguidade

Tem-se até aqui afirmado que o pertencimento é um desejo. Em *Outside Belonging*³¹², Elspeth Probyn alarga essa noção: “pertencimento é um desejo de se estabelecer relações de proximidade com outros sujeitos e também relações de proximidade com lugares”³¹³. A partir dessa definição, três são os termos que merecem uma ampliação conceitual: desejo, relações e proximidade.

Deve-se dar ênfase, primeiramente, à articulação que existe entre o pertencimento e o desejo. O desejo, nesses filmes de Aïnouz, é o que comumente chamamos de “vontade”. Desejo é vontade – *longing* em inglês, raiz da palavra *belonging* que, justamente, significa pertencimento. O desejo é composto por “todas as formas de vontade: de viver, de criar, de amar, de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores”³¹⁴. Com a personagem Hermila, particularmente, trata-se de uma

³¹² PROBYN, E. 1996, p. 20.

³¹³ Essa definição encontra-se em consonância tanto com a teoria dos afetos quanto com a ética espinosista. É pertinente lembrar as premissas teóricas desta pesquisa, neste caso, o fato de que tanto as relações quanto os encontros que as estabelecem se dão em consonância com a teoria espinosista do paralelismo entre corpos, são sempre relações e encontros entre todos os tipos de corpos, sejam eles corpos humanos, corpos de coisas, corpos de ideias.

³¹⁴ PROBYN, E. 1996, p. 220.

vontade de evadir-se ao enclausuramento das identidades e da determinação da vida pelo capital; vontade de encontrar um lugar onde se possa viver um modo de vida lúdico, suave, sem tanto trabalho, lugar onde se possa pertencer a uma comunidade emocional.

Hermila é um experimento de Aïnouz. Ele a coloca no mundo como um sujeito desejante em busca dessas coisas abstratas, dessas relações tênues, brandas e afetuosas. Com Hermila ele nos diz que, apesar dela não ter encontrado tudo isso em São Paulo nem em Iguatu, a busca é o que importa, pois a vontade é inesgotável em alguns sujeitos.

Pertencimento é um desejo, embora o desejo que merece ênfase não diga respeito a algum processo inconsciente, tampouco uma pulsão misteriosa que demanda de nós esforços de interpretações psicanalíticas. Gostaria de percebê-lo, alternativamente, na esteira do trabalho de Félix Guattari, como “algo *flou*, meio nebuloso, meio desorganizado, espécie de força bruta”³¹⁵. Chamar o desejo de uma pulsação energética do corpo não implica uma generalização, mas justamente uma precisão necessária para a compreensão do pertencimento como um afeto relacional imerso na pluralidade de corpos que povoam o espaço existencial.

Guattari afirma não ser importante a primazia de algum ponto de vista teórico sobre o desejo, seja ele tomado como instinto etológico ou como pulsão libidinal. O importante sobre o desejo é que ele seja percebido como energia que pulsa no corpo e de corpo para corpo, e, como tal, que seja entendido como responsável por diferentes formações coletivas³¹⁶. Na mesma esteira, Probyn reitera o desejo entendido não como um atributo individual, mas como uma força relacional entre indivíduos. “O desejo é o que (re)faz o social como uma prática dinâmica. O desejo de pertencer propaga, sob a forma de arranjos e rearranjos, as relações sob as quais ele interfere”³¹⁷. Essa relação íntima entre o desejo e o social será importante

³¹⁵ GUATTARI, F. 1986, 215.

³¹⁶ Ibidem, idem.

³¹⁷ PROBYN, E. 1996, p. 13.

para pensarmos a relação entre pertencimento e a formação de comunidades de pertencimento.

Tanto em Guattari quanto em Probyn, importante notarmos a proximidade conceitual entre afeto e desejo, e, como consequência, também entre pertencimento e desejo. Como teorizado anteriormente, afetos são intensidades que se encontram numa zona limiar entre os corpos. Vibram, ressonam e promovem o movimento desses corpos, conduzem-nos a estados de variação, promovem mudanças. Afeto é a passagem de forças e intensidades, o atravessamento dessas intensidades pelo espaço e através dos corpos.

Trata-se de um desejo imanente, afirmativo, produtor de transformação. Não uma noção transcendente, desejo inacessível, fechado no inconsciente, carente de interpretação. O pertencimento que gostaria de compreender, da mesma forma que o desejo, é imanente, é um afeto que depende da concretude e da materialidade dos corpos envolvidos nos grupos, nos lugares e nas relações às quais se deseja pertencer.

Não se pretende aqui tecer considerações mais aprofundadas sobre a noção de desejo para além do necessário para a análise formal do filme. Nesse sentido, o desejo que interessa nesta investigação é, literalmente, a força que leva os corpos a assumirem movimentos de procura por pertencimento. São esses movimentos que denominaremos, ambigualmente, como movimentos do (não)pertencimento.

Como então pensar o pertencimento como desejo de relação? Que tipos de relações interessam para se discutir o pertencimento como afeto do lado da potência? Que tipo de relações os personagens de Aïnouz buscam? Como todos os afetos, pertencimento é um fenômeno relacional, isto é, produzido a partir de encontros³¹⁸. É um afeto que surge a partir da relação de um sujeito, de seu corpo e de seus movimentos, com os corpos de

³¹⁸ Percebemos o encontro como a etapa primordial para o estabelecimento das relações. O encontro é a primeira instância que possibilita a instauração de uma relação.

diversos tipos que compõem e transitam pelo espaço existencial³¹⁹. No complexo dimensional das relações plurais do mundo, linhas virtuais ligam corpos de todos os tipos. Tudo é encontro, e tudo pode ser relação e produção de afetos. No caso de *O Céu de Suely*, no que tange o pertencimento como recorte de análise, essas relações se dão entre o corpo de Hermila e tudo que forma o corpo da cidade de Iguatu. São relações tanto com pessoas, com coisas, com o corpo de um lugar – tudo aquilo que entendemos nesta pesquisa como relações com o mundo. Hermila não é experimentada por Aïnouz como uma simples emigrante/ imigrante que vai e volta porque não tem alternativa, ela não deve ser percebida como vítima do determinismo socioeconômico, tampouco dos papéis de vida aos quais deve se adequar. Hermila é um sujeito jogado no mundo por Aïnouz³²⁰ para lidar com a vida complexa das relações ambíguas, conflitantes, efêmeras que a existência demanda do ser.

A arte e o cinema só assumem sua consistência quando colocam em jogo interações humanas. A essência da prática artística reside na invenção de relações entre sujeitos. O exercício de elaboração formal de relações tornou-se uma verdadeira estética do cinema de afetos – no que isso implique processos de abstração das imagens e das narrativas. A relação vem à tona com força e tende a se tornar um paradigma quando o que está sendo questionado são tanto o individualismo quanto as formas de identidade que impedem o sujeito de exercitar uma sociabilidade mais aberta. Enquanto a lógica individualista se apoia em uma identidade separada e fechada sobre si mesma, o sujeito que o cinema de afetos pretende mostrar só existe na relação com o Outro, com o espaço e com as coisas do mundo.

Sobre a centralidade das relações na existência humana, Gilbert Durand fala de uma potência de impessoalidade que não permite existir senão no espírito dos outros³²¹. Maffesoli fala de relações por meio de termos

³¹⁹ A ideia de espaço é aqui utilizada para se falar de lugares. Lugares tomados como espaços dão voz à ideia de espaço cênico. Tratamos os lugares de uma cidade (cenográfica), por exemplo, como compostos por espaços (cênicos).

³²⁰ Ela, na verdade, nos parece ser o próprio Aïnouz na forma de um narrador homodiegético, escondido no corpo da personagem Hermila.

³²¹ DURAND, G. 1982, pp. 207, 219.

como “a extensibilidade do eu” ou ainda como “um ego relativo e extensível”³²², e chama atenção para o fato das relações terem se tornado um verdadeiro paradigma estético na contemporaneidade, sendo fundamental percebê-las como uma alavanca metodológica das mais pertinentes para a compreensão do mundo. A relação é, pois, a base para se compreender as diversas formas de agregação social que vêm à luz hoje e a base mesmo para se compreender o pertencimento a grupos, a famílias, a lugares.

Ao se esboçar uma relação fílmica não se transmitem mensagens, apenas se inscrevem fatos ou sinais. As relações são lançadas, sugeridas discretamente nas e pelas formas. A abstração da obra – uma qualidade das imagens contemporâneas – está nesse sugerir em vez de entregar pronto. Nenhuma autoridade narrativa, apenas o cuidado do artista em deixar à sorte cada uma dessas relações abertas, não resolvidas de antemão³²³. Karim Aïnouz trata os afetos dessa forma. O pertencimento perpassa todos os filmes do diretor, apesar de não aparecer explicitamente nas falas dos atores. Ele é apenas sugerido, nos títulos dos filmes, como um lugar de desejo. Assim como “a praia”, de *Praia do Futuro*, “o céu”, neste filme, faz alusão a um lugar onde se possa praticar uma forma não opressiva de se relacionar com o mundo.

A relação é pensada por Nicolas Bourriaud como produtora de efeitos de ampliação do poder de afecção da obra de arte, desde que a relação sugerida produza algum contraste. “Uma vez efetuada a conexão/a relação entre duas realidades distintas, a força alusiva da obra de arte assume amplitude”³²⁴. Esse contraste se dá no filme, em primeiro lugar, no confronto, apenas sugerido, que se faz entre duas cidades tão distintas quanto São Paulo e Iguatu. Poderia se esperar que a partir desse contraste, Hermila que havia sido excluída da primeira, pudesse encontrar pertencimento na segunda. Não é o que acontece, contudo. Aí reside a potência da relação

³²² MAFFESOLI, M. 2014, p. 19.

³²³ BOURRIAUD, N. 2009, p. 81. Na “arte das relações” ou “estética relacional”, teorizada por Nicolas Bourriaud, as relações lançadas pelo artista não devem ser explícitas ou demonstradas.

³²⁴ Ibidem, p. 78.

deixada aberta. Essa relação nos faz perceber que, independentemente da prosperidade da cidade, existem sujeitos errantes como Hermila que não pertencem a lugar algum.

O tipo de relação que potencializa a obra se dá também na forma adotada pelo artista para produzir o contraste, por exemplo, entre a relevância e a complexidade do tema evocado – o pertencimento, no caso – e o caráter minimalista das formas empregadas nesta evocação, a exemplo das interpretações desdramatizadas, de pequenos gestos, olhares e falas aparentemente desimportantes³²⁵. A discussão do pertencimento, neste filme, é potencializada por meio de uma poética da contenção, da sutileza e da discrição na interpretação de Hermila. Uma atuação que “não acentua os momentos mais difíceis”³²⁶. Trata-se “do oposto da pose e do grande gesto”³²⁷, uma forma de expressão que resiste à encenação clássica. O pertencimento, como um efeito estético relacional obtido sobre o corpo da personagem Hermila é “um mistério construído pela subtração de sentidos e não pelo seu excesso”³²⁸.

As relações podem também se dar dentro da imagem, podem aludir ao pertencimento, por exemplo, quando mostram relações de contraste entre sujeitos diferentes, sujeitos com modos de vida e estilísticas existenciais distintas. Sujeitos estranhos, vindos de fora, e sujeitos de casa, postos lado a lado. A relação de contraste é estabelecida entre Hermila e tudo que ela encontra em Iguatu. O contraste está encarnado na personagem, uma nativa que retorna estranha, mudada, modernizada pela cidade grande, como bem se pode perceber no cabelo descolorido e na indumentária: salto plataforma branco, sainha curta e *top* moderno.

³²⁵ De forma um tanto distinta, para Deleuze, no universo do cinema, a relação como produtora de uma intensidade potencializadora do pensamento se dá por meio do efeito de choque produzido pelo corte. A passagem abrupta de uma cena sobreposta no cérebro à próxima nos faz tecer associações estimuladoras do pensamento. O corte, portanto, em vez de separar, ele conecta, ele é o que estabelece a relação. Ver DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007, p. 189.

³²⁶ LOPES, Denilson. *Homem comum, estéticas minimalistas*. Escola de Comunicação, UFRJ. 2013. Sem paginação.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ibidem.

As relações entre sujeitos se dão não apenas entre pares, elas acontecem como relações plurais e dinâmicas dentro de grupos ou comunidades. Na verdade, o pertencimento é um afeto produzido a partir da imersão do corpo no caos da multiplicidade afetiva do mundo, multiplicidade que vibra não apenas de corpos humanos, mas a partir também de corpos inumanos, a partir de espaços, de coisas. São relações plurais sem hierarquias. O homem não tem privilégio nem centralidade alguma nesse emaranhado de forças que cruza o espaço e os corpos. Produzir e pensar as relações dessa forma, é aceitar, como coloca Maffesoli, “a organicidade de todas as coisas”³²⁹.

O ponto de partida para se construir um filme como obra de arte relacional está na ideia da pluralidade das relações, o que significa inventar modos de estar junto, formas de interação humana que ultrapassem o fechamento das famílias, dos próprios guetos como espaços alternativos de pertencimento, ou mesmo das coletividades que nos são oferecidas sem que as tenhamos escolhido. “Hoje em nossas sociedades pós-industriais, o mais urgente não é mais a emancipação dos indivíduos, e sim a emancipação [a descoberta, diríamos] da dimensão relacional da existência”³³⁰.

O desejo de pertencimento pode ser traduzido como a busca de um certo conforto, um certo bem-estar procurado pelo corpo nas relações de proximidade que experimenta, e, ao mesmo tempo, a negociação desse conforto com a inquietude indelével do colocar-se em movimento. Pertencer não significa apenas identificar-se com um lugar, com um grupo com um papel de vida, mas sim estar em conexão com a pulsão de movimento e de (re)conexão, essa essência do próprio desejo que movimentará o corpo novamente por mais estável e confortável que ele se sinta nas relações que se formaram. Não-pertencer conduz a um desejo de pertencer, ao mesmo tempo em que pertencer por tempo indeterminado pode conduzir a um desejo de rompimento de estabilidades que vão se tornando desconfortáveis.

³²⁹ Maffesoli afirma isso em todas as suas obras citadas neste texto. Trata-se de uma de suas teses centrais.

³³⁰ BOURRIAUD, N. 2009, p. 84.

Trata-se de um desejo que envolve sempre seu contrário, o não-pertencimento, como coloca Elspeth Probyn:

O desejo que indivíduos têm de pertencer, um desejo tenaz, mas frágil ao mesmo tempo[...] vivido processualmente como conhecimento da impossibilidade de algum dia real e verdadeiramente se pertencer, ao mesmo tempo em que se teme o fato de que a estabilidade e a inviolabilidade de qualquer forma de pertencimento são hoje coisa do passado³³¹.

Pertencer ou não-pertencer instaura uma cadeia de negação de opostos que liga binária e antiteticamente identidade como inclusão e diferença como exclusão. Em vez de pertencer ou não-pertencer – uma lógica antitética binária característica da classificação e da demarcação entre identidade e diferença –, chama atenção na concepção de personagens de Aïnouz “pertencer e não pertencer”, ao mesmo tempo, conjuntivamente, em intensidades diferentes, um e outro componente do afeto, mas ambos operando em uma lógica conjuntiva. Como com Hermila, que estabelece pela empatia uma relação de proximidade com Georgina, mas não pertence ao modo de vida da amiga (a prostituição); a personagem também não pertence à cidade de Iguatu – se negando a uma identidade de lugar–, mas, para produzir algum conforto, dança e se diverte à noite nos bares da cidade; não pertence à maternidade como identidade biológica e moralmente construída, mas é ligada ao filho por carinho; não pertence ao amor compensatório de João, ao mesmo tempo em que reconhece o investimento e o carinho do namorado.

Não existe contradição no (não)pertencer, existe conjunção e negociação de pesos: de urgências e pulsões, de um lado, de constrangimentos e paralisias, por outro. Sobre isso Maffesoli fala de uma pulsão de errância originada a partir do afeto do (não)pertencimento. Igualmente ambíguo ao afeto que a origina, a pulsão de errância originada do (não)pertencimento coloca em conjunção “revoltas e pacificações sem dificuldade[...], a aceitação do mundo tal como é e a recusa aos valores

³³¹ PROBYN, E. 1996, p. 08.

estabelecidos se entendem bem sem contradição”³³². O afeto ambíguo é uma fuga da dualidade identitária entre pertencer e não-pertencer, qualquer que seja o lado do absoluto que tenda a ir se instaurando, seja no discurso, na teoria ou na análise das imagens. Não há pertencer ou não-pertencer puros, apenas (não)pertencimento.

Ao se referir à tradição zen, especificamente à da escola de Hui Neng, Maffesoli chega a teorizar explicitamente o (não)pertencimento. Não o pertencimento ou o não-pertencimento, mas o (não)pertencer a um lugar como uma relação naturalmente efêmera como “a própria condição de uma possível realização de si na plenitude do todo”³³³.

Por isso, no âmbito da teoria dos afetos, especificamente no que tange à sua ambiguidade constitutiva, nos parece mais pertinente falar em “(não)pertencimento” como termo que acolhe graus distintos, intensidades variáveis e sempre misturadas de pertencimento e não-pertencimento. O prefixo “não”, diante do termo “pertencer”, não significa uma negação, mas a afirmação dessa ambiguidade, um “não” afirmativo que é a marca de uma precariedade vivida como potência.

4.5. (Não)pertencimento e relações precárias

Quando Hermila chega à Iguatu, tem-se de imediato a sensação de que sua permanência não se estenderá por muito tempo, assim como sua relação com São Paulo passou, e, provavelmente, também sua futura estada em Porto Alegre passará. (Não)pertencimento se constrói sempre com base em relações efêmeras. Afetos têm tempo de vida determinado, “tem data de validade”³³⁴. Quando passam desse tempo correm o risco de se tornar resignação, acomodação, enraizamento.

³³² MAFFESOLI, M. 2001, p. 28.

³³³ Ibidem, idem.

³³⁴ ROLNIK, S.1989, p. 51.

Pertinente aqui utilizar a noção de “território subjetivo”, teorizada por Guattari e Rolnik, para conferir certa visualidade espacial aos tempos de vida dos afetos. A noção abstrata de território, retirada da geografia, no caso específico do pertencimento, é útil para pensarmos as relações temporais e espaciais do afeto.

Os afetos compõem territórios, sendo vividos como uma acomodação temporária do caos energético em que a vida está imersa. É aí então que saem de sua configuração meramente energética e caótica para ganharem algum sentido semiótico³³⁵. Esses territórios são configurações mais ou menos estáveis, um lugar virtual (e ao mesmo tempo concreto, tangível) em que se habita, por algum tempo, com alguma tranquilidade, com alguma sensação de familiaridade. Esse tempo de vida dos afetos é possível porque eles delineiam um território, tomam corpo, estabelecendo uma relação.

Mas a territorialização dos afetos, como o (não)pertencimento, é precária e deve se desterritorializar antes de se tornar uma identidade, antes de tender ao enraizamento. “Os territórios têm seu *deadline*”³³⁶. Depois disso perdem o sentido e “sufocam”³³⁷. Quando atingem um estado tal de sedimentação, fazem transitar da potência para o estancamento do desejo. As identidades que “grudam”³³⁸ como máscaras sociais são territorializações que perduram para além da potência, são fixações do afeto que podem se tornar “falta de irrigação afetiva”. “Isso porque a vida dos territórios anda curta nos tempos que correm”³³⁹.

A desterritorialização é o movimento necessário de transformação das intensidades e das combinações dos afetos. A desterritorialização é uma remontagem maquina do desejo e dos afetos “que muda os dados

³³⁵ Ibidem, p. 37. Rolnik, ao falar sobre desejo, afirma que afetos são energéticos (produtores de intensidade) e semióticos (produtores de sentido). A essa produção de sentido necessária para a vida do afeto ela vai dar o nome de “território mínimo”. Trata-se de uma noção retirada de sua pesquisa conjunta com Felix Guattari em GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

³³⁶ ROLNIK, S.1989, p. 29.

³³⁷ Ibidem, p. 30.

³³⁸ Ibidem, p. 37.

³³⁹ Ibidem, p. 29.

(simbólicos, de linguagem, de significação), que os remaneja, que propulsiona novas referências, novos universos ainda não explorados”³⁴⁰.

Mas ela deve então novamente territorializar (reterritorialização). Isso porque o território é um espaço no qual as linhas de energia e de vibração do afeto tecem direcionalidade, ganham frequência minimamente perceptível. Porque o território é um tempo necessário para que o afeto ganhe sentido, um tempo para que seja vivido como relação, como intimidade, como proximidade, para que seja degustado como potência.

Para traduzir a tendência à fixação temporal dos/nos territórios, Guattari elabora uma série de termos como “sede de eternidade”, “imobilidade”, “negação da aventura da vida”³⁴¹. Na mesma linha, Rolnik fala em um “medo de apanhar os fios do mundo com os quais poderíamos estar nos tecendo”³⁴².

A desterritorialização, por outro lado, pode também ser vivida como “pura paixão”, como “excesso de expansão”. No excesso da falta de território, erra-se pelo mundo, esquecendo tudo que se passou e que se encontrou, em um estado inebriado de fugacidade.

Ficar enaltecendo essa liberdade de circular desencarnadamente acaba nos desencarnando da própria vida. O que acabamos perdendo é a possibilidade de envolvimento (como se a única ligação possível fosse a especular, relação de espelho, de transferência), o que acabamos perdendo é a possibilidade de montagem de território (como se a única montagem possível fosse a simbiótica)³⁴³.

Sobre o não-pertencimento vivido como desterritorialização absoluta, Dos Santos nos pergunta: Se o pertencer parece hoje algo impossível, não faria mais sentido hoje focar no não-pertencimento, isto é, considerar a primazia das desterritorializações que vêm no bojo dos fluxos do capital e das

³⁴⁰ GUATTARI, F; ROLNIK, S. 1986, p. 282.

³⁴¹ Ibidem, p. 290.

³⁴² ROLNIK, S. 1989, p 47.

³⁴³ GUATTARI, F; ROLNIK, S. 1986, p. 288.

tecnologias de informação sob a forma de desconstrução, deslocamento, desemprego, pós modernidades, pós humanidade?³⁴⁴. Guattari já ensaiava uma resposta para essa pergunta antes mesmo dela ter sido elaborada, talvez como sintoma de um cinismo e uma indiferença dos tempos correntes.

Ao mesmo tempo em que se dá a desterritorialização, é preciso que, ao longo dos encontros, territórios se organizem, pois “sem território algum, a vida, desarticulada, mingua”³⁴⁵. Entre uma territorialização e uma desterritorialização deve haver, portanto, uma reterritorialização, deve haver a acomodação de um território mínimo. É sempre preciso que alguma desterritorialização desconstitua um território muito estável, já vivido como sedimentação, para que, mais tarde, outra reterritorialização constitua uma nova relação, com outros afetos em outro lugar.

A alternância entre territorialização e desterritorialização, pensada por Guattari e Rolnik, traduz precisamente os tempos de vida do pertencimento de Hermila a São Paulo e à Iguatu. Essa alternância será determinante também na duração de sua permanência em Porto Alegre. O que mantém um território vivo é a irrigação que o desejo o confere; o que confere algum sentido a um território já conhecido é que os múltiplos vetores do desejo que ligam o sujeito a ele não atrofiem por completo. É dessa ordem a precariedade do pertencimento da personagem à pequena cidade. Ela precisa partir para tecer em outro lugar novas relações de desejo.

O (não)pertencimento como forma de vida implica portanto a aceitação dessa efemeridade cíclica constitutiva dos afetos, implica experimentar essa precariedade temporal, mais que qualquer coisa, como potência. A precariedade é a própria abertura que o afeto confere para a criação de novos mundo, novas relações. Como parte de um modo de vida (não)pertencente, trata-se de instaurar uma postura frente ao mundo na medida em que seja praticado com base em uma “intuição da impermanência das coisas”³⁴⁶, base para que a efemeridade das relações de

³⁴⁴ DOS SANTOS, L. G. 2008, p. 50.

³⁴⁵ ROLNIK, S. 1989, p. 25.

³⁴⁶ MAFFESOLI, M. 2001, p. 29.

(não)pertencimento sejam vividas sem drama. (Não)pertencer exige um *ethos* que aceita não apenas a aventura de um tal modo de ser, mas também a coragem para enfrentar a tragicidade e o gozo (ou o gozo trágico) de jogar-se na vida³⁴⁷.

Não se trata, contudo, de afirmar um modo de desapego desumanizado para a vida, de teorizar sujeitos fugazes mergulhados em uma procura eterna. Não é indiferença que percebemos como uma potência, mas a desdramatização da vida, afetos possíveis sem o risco do enfraquecimento pelo drama. O modo de vida (não) pertencente afirma a empatia, o reconhecimento possível do outro, a possibilidade de intimidade sem a propriedade e o desfrute da potência do afeto antes que ele se sedimente como apego ou resignação. Como discurso instaurado por um modo de vida ético, a aceitação da instância precária do (não) pertencimento implica, alternativamente a se dizer que as coisas não duram, afirmar que as coisas se transformam mesmo, para o bem de nossas vidas afetivas.

A precariedade dos afetos implica, também, no que tange às relações entre corpos, que essas relações não sejam vividas com base no apego³⁴⁸. “Como é possível pertencer, na era do capitalismo global, de outra forma que exclua a ideia de propriedade?”³⁴⁹

O apego está na base da concepção histórico-filosófica da ideia de relacionamento; não na de relação. Para as tradições filosóficas que definem o relacionamento – em particular a tradição platônica idealista, o cristianismo de Santo Agostinho, o amor cortês e o romantismo – relacionamentos pressupõem eternidade, estabilidade e apego. A ideia de relacionamento surge ligada a uma concepção romântica, platônica e transcendente do sentimento amoroso. Relacionamentos se dão na dualidade (entre dois), e pressupõem propriedade (você me pertence). “A liberdade do outro se torna

³⁴⁷ Ibidem, idem.

³⁴⁸ Mais uma vez falamos de relações entre corpos humanos, entre corpos humanos e objetos ou entre um corpo e um espaço, um lugar, um território. O apego ou a propriedade se dão como fixações dessas relações.

³⁴⁹ DOS SANTOS, L. G. 2008, p. 51.

fonte de desafio, de ciúme e vontade de domínio [...] toda a exigência da exclusividade”³⁵⁰.

Guattari, mais uma vez, nos chama atenção para essa questão da propriedade ligada aos relacionamentos vividos como relações miméticas, especulares e de transferência.

Há um certo tratamento serial [reiteração discursiva identitária] e universalizante do desejo que consiste em reduzi-lo a essa espécie de apropriação do outro, apropriação da imagem do outro, apropriação do corpo do outro, do devir do outro, do sentir do outro [...]”³⁵¹.

É através do mecanismo de apropriação do outro que se dá a constituição de territórios fechados e opacos, territórios inacessíveis aos processos de singularização, sejam eles da ordem da sensibilidade pessoal, sejam da ordem da invenção de outras formas de relação social. Os afetos vividos como propriedade e apego são um “vício de redução do desejo de mundo a um objeto-pessoa ou a uma pessoa-objeto”³⁵². O pertencimento vivido com base em relacionamentos de propriedade, em última análise, produz imobilidade. O pertencimento nesses termos relacionais tende a ser reduzido meramente à identidade cultural, social, de gênero, podendo ser vivido como enraizamento conformista, oposto ao que Maffesoli chama de “enraizamento dinâmico”³⁵³. Nesses termos, eu pertencço significa “eu sou de”: sou dessa comunidade, sou desse povo, sou dessa cidade.

Relações, por outro lado, são imanentes, aceitas na impermanência e, também, na transitoriedade, no movimento que lhe são constitutivos. As relações se dão na pluralidade, tecem redes, ligam vários corpos simultaneamente. Relações, como o (não)pertencimento, são precárias no tocante à propriedade porque destituem o humano do centro e do lugar de

³⁵⁰ COSTA, J. F. 1998, p. 132.

³⁵¹ GUATTARI, F; ROLNIK, S. 1986, p. 281.

³⁵² Ibidem, idem.

³⁵³ MAFFESOLI, M. 2001, p. 51.

hierarquia de poder nas relações com o mundo. E se estabelecem sem fins teleológicos, para durarem o tempo que fizerem sentido.

Esse destituição da centralidade do humano coloca, pois, o desafio de se inverter a ideia de propriedade associada ao pertencimento a lugares. Uma análise da regência do verbo “pertencer” é reveladora. Quem pertence a quem, o objeto – a terra, a casa, os amigos – pertence ao sujeito ou o sujeito pertence ao fora? O sujeito pertence ao lugar ou o lugar pertence ao sujeito? Para possibilitar algum pertencimento é necessário se inverter a perspectiva relacional com os lugares, isto é, em vez do território pertencer ao sujeito, parte-se do pressuposto de que os territórios são vivos, e, como os próprios homens, são também capazes de transformação. Lugares são sensíveis, formados por espaços em constante mutação, não pedaços de terra demarcadas e inertes que os sujeitos possuem.

A relação de alguns povos primitivos³⁵⁴ com suas terras é reveladora do que se argumenta aqui sobre o (não)pertencimento. Os lanomâmis, por exemplo, são um caso próximo de povo seminômade, considerados aqui primitivos não necessariamente em termos de tempo histórico, mas pela relação de seu modo de vida com a natureza. Eles habitam a região amazônica de fronteira entre Brasil/Venezuela, o que em si já é interessante como exemplo de um modo de vida fronteiriço, que desafia o fechamento binário dentro-fora de ordenamento de territórios oficiais. Como forma de vida em comunidade, acreditam fortemente na igualdade entre as pessoas. Cada comunidade é independente das outras e eles não reconhecem chefes. As decisões são tomadas por consenso, frequentemente após longos debates nos quais todos têm o direito à palavra. Vivem em grandes casas comunais que chegam a acomodar até quatrocentas pessoas³⁵⁵.

Contudo, o que mais interessa neste ponto do argumento é que, para sentirem que a terra os pertence pelo tempo em que dela desfrutam³⁵⁶, eles

³⁵⁴ Primitivos no sentido de uma relação plena e constitutiva com a natureza.

³⁵⁵ Disponível em: <http://www.survivalinternational.org/povos/yanomami/mododevida>. Acesso em: 24/04/2016.

³⁵⁶ Idem. O modo de plantio de subsistência dos lanomâmis é o de rotatividade de solos. Como o solo amazônico não é muito fértil, um novo “jardim” é criado a cada dois ou três anos.

invertem a relação de pertencimento, colocando-se em lugar de submissão e pertencimento à terra, reverenciando-a como uma entidade provedora. Enquanto em comunidades civilizadas, a terra pertence aos homens, os lanomâmis é que pertencem à terra. Por isso, para eles não faz sentido o significado da demarcação de fronteiras que fechem o território.

Nesse sentido, eles também exercitam uma forma de pertencimento precário, não apenas no tocante ao não reconhecimento de fronteiras institucionalizadas e à provisoriedade temporal da relação com o solo, mas principalmente um modo que tem como base a não-propriedade da terra, modo que resulta na mesma relação com todos os outros corpos, de objetos, de coisas e de animais que pertencem a esse território. A relação com o território vai de par com a relação com o mundo.

O não-delineamento de fronteiras, a relação de desapego em relação ao território e a efemeridade dessa relação, enfim, a precariedade em sua complexidade, o irremediável, aceito como potência e não como condição, como afirma Dos Santos, conduz ao pertencimento como modo de vida de “integração total entre homem e paisagem, entre figura e fundo. Eles [os lanomâmis] existem um para o outro [...] como pura manifestação de uma relação de paz”³⁵⁷.

Essa relação entre sujeitos e territórios, Dos Santos chama de “máquina territorial primitiva”³⁵⁸ desapegada, efêmera e precária; oposta à “máquina territorial capitalista”³⁵⁹ de posse. Máquinas, como aprendemos com Deleuze, têm uma ética de funcionamento e uma estética de expressão. A máquina territorial primitiva é um modo de relação, implicando uma ação ética para com os corpos e as coisas que compõem o mundo, modo que possui como consequência uma expressão estética específica.

Por isso são considerados seminômades e não nômades, porque retornam sazonalmente ao território.

³⁵⁷ DOS SANTOS, L. G. 2008, p. 50.

³⁵⁸ Ibidem, idem.

³⁵⁹ Ibidem, p. 51.

Nos perguntamos em que medida os personagens de Aïnouz e sua relação com os espaços, a forma como ele relaciona esses sujeitos a esses espaços cênicos não procura revelar esse tipo de relação ancestral, um desejo de pertencer pulsante nos sujeitos, mas sufocado pelo excesso de civilização. Aquilo que na introdução da pesquisa chamamos de “autenticidade”, uma forma específica do realismo do diretor, diz respeito ao esforço em capturar essa ancestralidade adormecida, mas constantemente forjada pelo caos natural dos afetos que nos cruzam e nos mobilizam.

É preciso, portanto, encontrar-se formas de viver o (não)pertencimento na singularidade da procura por outros lugares – uma busca constante – com o desapego que o movimento do afeto exige dos corpos. Desapego que não implica indiferença para com essas relações, mas uma ética que aceita o ritmo e o tempo de vida das coisas. Os lugares não nos pertencem; também não pertencemos aos lugares porque o (não)pertencimento, como afeto precário – temporal e espacialmente – nos conduz ao movimento. Veremos isso adiante em “movimentos do (não) pertencimento”.

4.6. (Não)pertencimento e modos de vida

O que procuram os personagens de Aïnouz nesses lugares distantes que não conhecem, mas que os atraem?³⁶⁰ Eles procuram, primordialmente, pertencer. Porém, buscam pertencer de que forma? O pertencimento que buscam tem um lugar e uma forma específica? As noções de singularidade, de potência e as relações precárias de (não)pertencimento perpassam os filmes de Karim Aïnouz e se encontram com a ideia de modos de vida para juntas comporem uma estilística existencial. O exercício do diretor é o de expressar as relações de (não)pertença como modos de vida.

³⁶⁰ Talvez o mesmo que o próprio diretor em seus exílios voluntários em Brasília, em NY, em Paris e agora em Berlim. Aïnouz parece ele mesmo um desses personagens inquietos lançados no mundo em buscas intermináveis.

Duas cenas fora de *O Céu de Suely*, uma em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, outra em *Madame Satã*, servem para pensarmos um modo de vida buscado pelo diretor³⁶¹.

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, na décima primeira cena da segunda grande sequência do filme, Zé Renato, após ter se deparado, ao longo de sua viagem de esquecimento, com prostitutas que ele julgara tristes, encontra Pat, uma “puta feliz”. Ele reflete sobre o encontro: — *Pat é dançarina e faz programas nas horas vagas. Fiquei o dia inteiro com Pat. Pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado. Zé Renato então entrevista Pat:*

— Zé Renato: *Me diz uma coisa, o que tu queria ser, que profissão tu queria seguir?* — Pat: *eu desejava ser tanta coisa na minha vida, mas seja lá o que for, se for pro pior tamo pro pior, se for pro melhor tamo pro melhor. Eu queria ter, meu sonho alto, no momento, é uma vida-lazer pra mim e minha filha e mais nada.* — Zé Renato: *Mas o que é uma vida-lazer?* — Pat: *Uma vida-lazer é assim: eu na minha casa, com a minha filha, com o companheiro que eu tiver ao meu lado, pra esquecer esses momentos todos, porque não dá certo [...]*

Tabu, o personagem amigo de João Francisco, em *Madame Satã*, já havia igualmente enunciado a vida-lazer: — *Eu vou comprar uma máquina Singer... de pedal pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido... e ter uma vida-lazer!*

A vida-lazer é uma epifania lírica, assim como “o lugar mais longe daqui” para aonde Hermila deseja ir, em *O Céu de Suely*; assim como a estética do super-herói evocada em *Praia do Futuro* como alusão à coragem e à masculinidade. Esse lirismo pontua os filmes de Aïnouz como se ele desejasse nos lembrar das coisas importantes e esquecidas da vida: os sonhos, os desejos e a dimensão afetiva das relações.

³⁶¹ Recorre-se aqui, metodologicamente, ao que se denominou por *mise-n'en-scène* no capítulo teórico-metodológico da pesquisa.

Pela forma não encenada – a entrevista feita por Zé Renato com Pat – ou dita quase diretamente para a câmera – no caso de Tabu –, a vida lazer soa como uma declaração conceitual do diretor. Conseguida formalmente por meio do rompimento momentâneo da suspensão da descrença na ficção, o filme deixa de fingir que é ficção, não exatamente para vir para o mundo real, mas para que Karim Aïnouz fale, na voz dos personagens, sobre modos de vida e comunidades emocionais. É certo que, nos casos mencionados, a busca pelo amor está presente nas falas tanto de Tabu quanto de Pat. Isso, contudo, não quer dizer que não incluam outros sonhos e outros desejos. Isso não significa também que a busca de Hermila não possa ser por outras coisas, assim como não implica a eliminação do amor de seus planos. A vida-lazer não soa como uma ideia entregue e acabada.

A vida-lazer ecoa desses dois filmes e tem efeito singular em outros como *Praia do Futuro* e, principalmente, em *O Céu de Suely*. Nesse sentido, a vida-lazer tem o efeito, conforme vimos anteriormente, de uma relação sugerida que liga os filmes. “Eu quero ter uma vida-lazer” bem poderia ser a fala seguinte de Hermila à mencionada cena em que responde à tia que não quer ser porra nenhuma na vida. A noção de vida-lazer lançada espontânea e intuitivamente por esses personagens – a partir de outros filmes que não *O Céu de Suely* – paira sobre a obra de Karim Aïnouz como uma evocação da busca ontológica que move seus personagens. A vida-lazer é um modo de vida buscado pelos personagens – e talvez pelo próprio diretor³⁶² – como componente de seu estilo de cinema.

A ideia de vida-lazer refaz, assim, nosso percurso teórico sobre o pertencimento até aqui desenhado. Ela pode ser uma forma de pertencer ampla e aberta que inclui viver o desejo como intensidade que move as buscas por pertencimento. Pertencimento que inclui a descoberta da dimensão relacional plural da existência e a aceitação da vida curta dos afetos, inclui também a aceitação da ambiguidade indelével entre pertencer e não-pertencer.

³⁶² O próprio diretor vive hoje em Berlim, lugar sobre o qual relatou ao autor desta pesquisa – em encontro informal em Paris, durante período de doutorado sanduíche em 2014 – se tratar de uma cidade cosmopolita que comporta suas procuras e seu estilo de vida.

A vida-lazer evocada por Tabu, por Patrícia e, silenciosamente, também por Hermila, por Georgina e pelo próprio Aïnouz envolve o reconhecimento do peso de se viver em determinado lugar, que nos atrai ou nos exclui em nossa singularidade e em nossa pulsão de errância.

Em *O Céu de Suely*, a vida-lazer pode representar um hedonismo amplo, próximo àquilo que Maffesoli chama de “hedonismo espiritual”³⁶³. Trata-se de uma atitude que nada tem a ver com a forma de gozo em voga hoje, o gozo mesquinho, porém um gozo aberto às dimensões plurais do mundo, um prazer por se tecerem relações com o desconhecido. “Um hedonismo completo, trágico em sua aceitação da vida como ela é, dionisíaco porque integrando todos os aspectos da existência”³⁶⁴.

A vida-lazer enquanto hedonismo amplo pode ser praticada nas celebrações noturnas, na noite e em suas intensidades dionisíacas, exatamente essas práticas nas quais Hermila parece encontrar algum pertencimento em Iguatu. Os filmes de Aïnouz são todos marcados por esses instantes de júbilo nas vidas dos personagens. Hermila, Donato e o irmão Ayrton, de *Praia do Futuro*, todos dançam para suportar, dançam para extravasar, dançam também para decidir. Eles dançam em todos os filmes como afirmação ético-estilística de que a noite representa uma pausa nos tempos incessantes do progresso, do capital, do trabalho e da demanda por produtividade. Os personagens são hedonistas que encontram na noite, na efusão e na vibração da música alta, a pausa necessária dos conflitos que vivem.

³⁶³ MAFFESOLI, M. 2001, p. 156.

³⁶⁴ Ibidem, idem.



Figura 4: Hermila e Georgina se divertem
Quarta parte do filme, cena 1. Aos 33min 26seg

“O regime noturno revela o selvagem e o vagabundo que dormitam em cada um de nós”³⁶⁵. A celebração da vagabundagem noturna derruba barreiras que a domesticação dos costumes tem construído em torno de um indivíduo isolado e meramente racional. Dançar ao som das batidas eletrônicas pode servir para extravasar limites, espaços, levar para outro canto, uma forma de migrância que não implica necessariamente ir para longe. Dançar pode desembaraçar misturas afetivas confusas na subjetividade e abrir o sujeito para a transformação por vir. A vida-lazer como hedonismo amplo pode representar assim o prazer de sair de si.

Vemos Hermila, ao longo de três cenas do filme, trabalhando para sobreviver, vendendo rifa de uísque, lavando banheiros e para-brisas de carros em postos de gasolina. Sem dúvida, a vida-lazer é uma relativização dos valores do trabalho que pesam a existência dessa personagem. Nesse sentido, ela pode ser a expressão do que Aïnouz tenta compreender como uma necessidade do ócio: uma reação não apenas contra as opressões e

³⁶⁵ DURAND, G. 1982, p. 209.

exclusões do trabalho, mas contra a especialização da vida que transforma pessoas em peças da engrenagem na mecânica de uma sociedade industriosa e produtiva. O ócio, os escapismos e as vagabundagens pós-modernas – perambulações, deambulações, danças, baladas, celebrações, orgias, etc – são formas de afirmar a importância de não-agir. Não fazer nada é parte da necessidade de vazio do ser. “Para que uma sociedade sobreviva, é necessário que, ao lado da produção e da reprodução, possa haver alguma coisa de improdutivo”³⁶⁶.

Trata-se de um modo de vida conceitual – apesar de vivido na intuição – que nos faz pensar que existe uma forma de subjetivação que pode ser cultivada. Mas o que significa exatamente cultivar um modo de vida? A noção de “modo de vida” está profundamente associada a uma noção expandida de ética, primeiro como a pensou Espinosa, isto é, como cuidado com as afecções às quais estamos expostos, como “administração dos próprios encontros”³⁶⁷. Na mesma esteira, porém com implicações diversas, Foucault, mais tarde, resgata dos gregos a ideia de cuidado de si. Segundo Santaella, o cuidado de si foucaultiano implica, em um sentido amplo das afecções que cruzam a existência, “não nos submetemos às formas de subjetivação dos dispositivos de poder e pressões externas”³⁶⁸. A relação entre os termos pode ser resumida a: o cuidado de si é uma forma de ética que fundamenta um modo de vida.

Mas o termo “cuidado” da expressão “cuidado de si” não deve ser confundido com o fechamento do sujeito para algum afeto que supostamente o mal afetará ou o fará mal. Como coloca Agamben, “não se pode confundir a ética com um campo moral que implique qualquer restrição ao que o sujeito pode ser como possibilidade e potência”³⁶⁹. O que tento argumentar aqui

³⁶⁶ MAFFESOLI, M. 2001, p. 132.

³⁶⁷ MACHADO, R. 1990, p. 47.

³⁶⁸ As relações entre a contribuição de Foucault para a noção de modo de vida e a ampliação do conceito proposto por Agamben estão em SANTAELLA, Lucia. *A estética, a ética e a política da existência: a construção da vida como arte*. Palestra. Universidade Católica de Brasília, 12 de abril de 2016.

³⁶⁹ AGAMBEN, G. 2013, p. 45. Segundo Agamben, na ética não há lugar para o arrependimento, por isso a única experiência ética, que, como tal, não pode ser uma tarefa, é ser a sua própria potência, existir a sua própria possibilidade. A moral, ao contrário, consiste

para compreender Hermila, suas decisões, suas ações e seus movimentos, é que o modo de vida baseado no cuidado de si – vivida como uma ética ampliada no que diz respeito ao pertencimento como afeto instaurador de atos e movimentos específicos – não implica ressentimento, mas desvios, recusas; não produz medos, mas habilidades e potências.

Encaminhando a teorização para o que mais aqui interessa, a ética de um modo de vida se confunde com sua estética, na medida em que o ato implique formas específicas de agir. Isso justifica a sinonímia entre os termos “forma de vida”, “modo de vida” e a noção correlata de “estilística da existência”³⁷⁰. O cuidado de si não é apenas uma ética expandida, ele implica também uma estética, isto é, que a vida seja vivida como arte da existência. Fazer da existência uma obra de arte que tem uma forma, viver como se a vida fosse a própria obra. Cabe aqui evocar o termo em alemão *lebenskünstler*, surgido do universo artístico, presenteísta e niilista do *underground* berlinense da década de 70 e sem tradução para o português, resume a postura de pessoas que se aproximam da vida com a inspiração de artistas. Embora possam não trabalhar formalmente como artista, são artistas da vida.

A estética aparece associada ao modo de vida “porque é preciso encontrar-se uma forma desejável, admirável, exemplar para essa vida”³⁷¹. O modo de vida é uma estilística da existência, não apenas porque implica uma postura ética diante da vida, mas porque os atos éticos veem do exemplo. “Uma vida que se vincula tão estreitamente à sua forma a ponto de ser inseparável dela”³⁷². O sentido de forma, na expressão “forma de vida”, é o do exemplo, modo de vida que, ao aderir a uma forma da qual não pode ser separada, se constitui como exemplo, o exemplo de vida a ser vivida. O exemplo, contudo, como parte inseparável de um modo de vida ético, não se confunde com regra, no que ela incluir preceitos ou proibições. Essa

em considerar a própria potência, que é o modo mais próprio de existência do homem, como uma culpa que é sempre necessário reprimir.

³⁷⁰ Termo utilizado por Michel Foucault em FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

³⁷¹ SANTAELA, L. 2016.

³⁷² Ibidem.

estilística justamente se constitui como fuga e desvio criativo de universos morais repressivos, organizadores e taxativos.

O problema fundamental da ética não é o que é certo ou errado. Essas questões pertencem ao campo da moral. Já depreendíamos essas relações a partir da ética espinosista, resumida no título “Ética como potência; moral como servidão”³⁷³. Mas, então, nos pergunta Pierce:

O que estou deliberadamente preparado para aceitar como afirmação daquilo que quero fazer, o que tenho em mira, qual a meta, o que busco? Para onde a força da minha vontade deve ser dirigida? ³⁷⁴.

O admirável é aquilo que é procurado pela ética e que tem na estética uma meta. Ele será esse admirável que atrairá a força de nossa vontade e do nosso empenho ético em qualquer situação. É da estética que vem a determinação da direção para a qual um empenho ético deve se dirigir como ideal mais elevado.

Também não é o belo, necessariamente, para Pierce, esse ideal estético admirado como fim da ética. O que então seria? Encontramos na noção de “exemplo”, de Agamben, pistas esclarecedoras. O exemplo, como o autor o teoriza, é justamente o que, do ponto de vista da ontologia e da ética, garante o pertencimento. Uma forma de vida exemplar se dá no que ela tem de “irreparável”³⁷⁵, no que ela é para alguém de qualquer moral ou identidade. O exemplo é o que se tem de ser na vida, o “assim”³⁷⁶, para alguém de morais ou identidades. Essa honestidade ontológica está próxima do que havíamos reconhecido anteriormente como a autenticidade dos personagens de Aïnouz, especialmente a autenticidade de Georgina que serve de exemplo para Hermila. Um modo de vida exemplar, nesses termos, não é pra ser

³⁷³ FUGANTI, L. 2009.

³⁷⁴ PIERCE, C. apud SANTAELLA, L. 2016.

³⁷⁵ AGAMBEN, G. 2013, p. 83. Agamben trata “o irreparável” como “a incontornável condição profana do mundo”. O irreparável é uma categoria ontológica central na filosofia de Agamben.

³⁷⁶ Ibidem, idem.

seguido, copiado, mimetizado à risca, mas, acima de tudo, ele nos toca, nos comove, nos descentra e nos mostra caminhos.

Os estilos de vida nos são sugeridos pelo que há de admirável no exemplo de um outro – aquilo que é irremediável no ser e por ele é assumido³⁷⁷. O exemplo como tal é o que se pode ter de comum com outros. O exemplo como base estética de um modo de vida ético é o que une sujeitos em comunidades de pertencimento, aquilo que Agamben chama de “comunidade que vem”³⁷⁸. Hermila e Georgina se reconhecem nesses termos: o exemplo, acima de qualquer coisa, ele nos toca, nos comove, nos descentra.

O exemplo está na singularidade. O modo (de ser, de viver, de existir) que vem do exemplo, não é nem geral, nem individual, é exemplar na singularidade qualquer, sem que esse qualquer se relacione ao indiferente. Não é nem generalidade, nem particularidade, mas algo como uma singularidade exemplar (admirável, desejável) ou um múltiplo singular. Subjacente a este último termo está o fato da singularidade ser um complexo, como em uma combinação ainda não pensada, ainda não replicada, controlada discursivamente para se tornar identidade ou organizada pela razão. O singular, por isso, é um exemplo de forma de vida ligado à criação, ao novo, ao ainda não vivido. A criação é seu ato ético; o novo implícito na nova forma é sua estética.

O exemplo não vem da essência, mas “de uma maneira, de um modo nascente”³⁷⁹. Agamben fala de nascente como sinônimo de “manancial”, “de mina”³⁸⁰. Em sentido figurado quer dizer espontâneo, natural, genuíno e imediato – significando, neste último caso, não mediado pela cultura, pela

³⁷⁷ No mesmo dia em que tento compreender como o exemplo pode ser a base para um modo de vida, me deparo com uma frase em um *tumblr* de um jovem artista que diz: “ser quem você é, é ser justo com você e com o universo”. *Tumblr* é uma espécie de *miniblog* para difusão de expressões literárias, poéticas, audiovisuais e pornográficas - ou uma mistura dessas formas. Anotei a frase, mas perdi a referência eletrônica do artista.

³⁷⁸ AGAMBEN, G. 2013, p. 37.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 45.

³⁸⁰ *Ibidem*, *idem*.

moral, por leis, regras ou identidades. Não é um ser que é de tal ou qual modo, mas um ser que é seu modo de ser.

Esse modo implica o novo, a transformação, a continua recriação. A ideia dessa modalidade nascente de forma de vida que vem do exemplo singular faz com que o ser não permaneça sob si mesmo, que não pressuponha a si como uma essência estável.

Um tal ser é, por assim dizer, continuamente gerado a partir de seu modo de ser. Não permanece sob si, mas usa de si tal qual é e não por necessidade, em função de não poder ser de outro modo, mas porque assim é melhor³⁸¹.

A singularidade de Georgina talvez seja ser uma prostituta feliz – como Pat, de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a prostituta que evoca a vida-lazer em outro filme. Assim, Hermila vê em Georgina um exemplo a partir do qual compõe sua própria singularidade.

Percebemos o reconhecimento de um exemplo, nesses termos, em momentos como a cena final da terceira parte do filme, “Buscando saídas”, cena em que Hermila e Georgina conversam e fumam maconha sentadas no quarto de Georgina – o mesmo lugar em que ela provavelmente recebe clientes.

— Hermila: *Tu tem quantos anos?* — Georgina: *22. Pareço mais ou menos?* — Hermila: *Mais!* — Georgina: *E tu? Tem quantos?* — Hermila: *21* — Georgina: *Mas tu parece mais!* Risos. — Hermila traga o cigarro e pergunta, olhando longe para o extracampo da direita: — *quanto é que tu ganha... com programa?* — Georgina: *uma hora, vinte reais.* — Hermila: *e se for tudo?* — Georgina: *tudo o que?* — Hermila: *serviço completo?* — Georgina: *sei lá Hermila, bota ai uns 60, 70... Mas aí tu tem até que dar o cu e dormir abraçada.* — Hermila: *tem de dar o cu também, é?* — Georgina: *tem! E dormir abraçada!* Risos — Georgina: *só que aí já vai ser namoro, né?.* — Georgina: *louca!*

³⁸¹ Ibidem, idem.

Hermila está sentada na cama, em primeiro plano, à esquerda do quadro; Georgina, no plano de fundo, desfocada, à direita, deitada na cama. Novamente o plano é fechado (*close-up*) no rosto de Hermila. O olhar, mais que o diálogo, é o elemento de expressão que importa. Na representação da atriz, por meio de olhares distantes e angulados, percebemos a ideia tomando corpo a partir do exemplo da amiga.



Figura 5: Hermila inventando saídas
Terceira parte do filme, cena 9. Aos 32min 36seg

Georgina não diz a Hermila o que fazer da vida, nada além do que Hermila a pergunta, ela simplesmente está ali ao lado, presente. Seu estilo de vida serve de exemplo, sem dúvida amoral, mas exemplos com essa carga de autenticidade, com esse teor de irreparabilidade, transcendem a moral e se tornam exemplos éticos, abrem um campo de ação que colocarão Hermila novamente em movimento.

4.7. (Não)pertencimento e comunidades emocionais

A relação de pertença diz sobre o cuidado de irmanar-se a fim de redinamizar uma linguagem, uma cultura e, portanto, uma maneira de ser³⁸².

A discussão sobre pertencimento converge geralmente para o debate sobre “comunidades de pertencimento”, como bem depreendemos dos trabalhos de Ahmed, Mar e Probyn³⁸³. Em consonância especialmente com os textos de Probyn, ao tratarmos pertencimento como um afeto – e não como uma identidade ou um enraizamento –, estamos nos referindo a uma comunidade que se busca e à qual se deseja pertencer. Mas de qual comunidade estamos falando no caso de Hermila?

Agamben propõe um tipo de comunidade fundamentada na coexistência ética, na noção de modo de vida singular e na vivência dos afetos. A “comunidade que vem”³⁸⁴ de Agamben não é sequer uma comunidade, ele é apenas um tipo de encontro que resiste ao coletivo, na medida em que evita que um grupo de pertencimento se feche; resiste também ao individual, no permitindo que o indivíduo se isole. Ela está sempre conectando virtualmente alguns indivíduos e separando outros.

Em comunidades que vêm, pratica-se um tipo de pertencimento que não se esgota no alcance de um lugar físico. Os que a ela pertencem se comunicam no espaço vazio, o “limbo”³⁸⁵ de que nos fala Agamben, um espaço não fechado por fronteiras, não organizado por leis, não moralizado,

³⁸² MAFFESOLI, M. 2014, p. 105.

³⁸³ Respectivamente, AHMED, Sara. *Strange Encounters: embodied others in Post-coloniality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000; MAR, Phillip. *Accommodating Places: a migrant ethnography of two cities (Hong Kong and Sydney)*. Departamento de Antropologia, Universidade de Sidney, Tese de doutorado, 2002; PROBYN, Elspeth. *Outside Belongings*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1996.

³⁸⁴ O autor não trata do conceito explicitamente, mas o sugere como tema que aglutina outras categorias como “o exemplo”, “o modo”, “o irreparável”. Ver AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

³⁸⁵ AGAMBEN, G. 2013, p. 13.

não identificado. São “comunidades puras”³⁸⁶ que existem apenas na dimensão do “irreparável da vida humana”³⁸⁷. Essa comunidade conecta sujeitos em relações abertas e precárias; ela não exatamente liga indivíduos que têm interesses comuns, mas faz encontrar corpos em mesma sintonia de desejo. Esses sujeitos são ligados por relações energéticas, não relações de sujeição e de apego.

Em comunidades que vêm, funciona um tipo de pertencimento que diz respeito ao inoperante e ao decriativo, no que isso possa representar de revolta contra o sufocamento do desejo e a mecanização dos movimentos pela produtividade capitalista. Em uma comunidade que vem, a vida-lazer pode representar um modo de vida exemplar.

As comunidades que vêm de Agamben e as “comunidades emocionais”³⁸⁸ de Maffesoli falam da mesma coisa: “é pela circulação do sentimento que uma comunidade continua a existir”³⁸⁹. No filme, a comunidade emocional que se desenha para Hermila e Georgina é uma alternativa ao vínculo “familiar”³⁹⁰, ao “amor romântico” e à “amizade íntima”³⁹¹ – relacionamentos pretensamente estáveis designados por um modelo e por uma identidade. “Família eletiva” parece um bom termo para as comunidades emocionais de Karim Aïnouz. Todos os seus filmes ensaiam uma família possível com base em relações de empatia afetiva, mais que de afinidade de sangue. A de Hermila, particularmente, é composta pela avó, deslocada para o papel de mãe, pela tia, que assume o lugar de irmã, e por Mateuzinho, o filho sem pai. Mas pode também estar na relação entre Hermila e Georgina – a relação de pertencimento mais singular que se desenvolve no filme.

³⁸⁶ Ibidem, idem.

³⁸⁷ Ibidem, p. 13.

³⁸⁸ MAFFESOLI, M. 1988, p. 15.

³⁸⁹ MAFFESOLI, M. 2001, p. 130.

³⁹⁰ O “familiar” diz respeito ao que é próprio à família sanguínea, não sendo, portanto, sinônimo de familiar, adjetivo relativo à familiaridade, ao conhecido, ao habitual. Ambos os casos, contudo, são pensados nesta pesquisa como modelos identitários de relacionamento.

³⁹¹ O amor romântico e a amizade íntima, compreendidos como modelos de relacionamento, serão conceitualmente debatidos nos dois capítulos de análise seguintes relativos a *Praia do Futuro* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

A comunidade emocional é uma forma alternativa de se pensar relações sociais de pertencimento que escapam ao modelo binário interior-exterior, familiar-estranho. Nessas comunidades, por vezes agrupamentos pequenos compostos apenas por dois sujeitos, exercita-se uma forma de acolhimento desdramatizada que diz respeito a uma disposição para se estar ao lado de, sem expectativas ou projeções. A comunidade que vem é conectada por afetos potentes como a empatia.

Se o encontro entre Hermila e Iguatu, como discutido em “retorno e não-pertencimento”, é inicialmente fonte de tensão, isso não quer dizer que ali, na pequena cidade, não haja possibilidade alguma de acolhimento ou de sintonia afetiva. O encontro entre Hermila e Georgina é exemplar da formação de uma comunidade emocional conectada principalmente pelo reconhecimento empático.

Existem formas opressoras de reconhecimento que estão na esfera da regulação do espaço fechado de uma comunidade identitária. Pratica-se nesses espaços, como se observa com os habitantes de Iguatu, um jeito de olhar por meio do qual Hermila é reconhecida como uma estranha. Funciona ali um esquema tácito de observação de vizinhança por meio do qual o estranho é marcado como aquele que não-pertence, identificado como o sujeito de fora do espaço, o deslocado, que impõe perigo. A vigilância da vizinhança tem a ver com “tomar conta da propriedade que cabe ao nativo e a seus vizinhos familiares”³⁹². A noite no paraíso de Hermila torna-se ameaça à propriedade das mulheres casadas da cidade. A personagem migrante impõe perigo a um estilo de vida, sendo logo reconhecida não como um sujeito que deve ser acolhido, mas como aquela com quem se deve ter cuidado.

Certamente não é essa a forma de reconhecimento que atrai Hermila à Georgina. As buscas desses personagens têm em um tipo particular de proximidade que é a essência própria do que se busca. A busca por um tipo específico de proximidade delinea o estilo de composição de personagens

³⁹² AHMED, S. 2000. p. 24.

de Aïnouz. Hermila não dá indícios de procurar relações de intimidade física ou psicológica com os sujeitos que (re)encontra em Iguatu. Ela não se envolve em relacionamentos dramáticos de projeção, de mimetismo, de transferência ou de apego. A proximidade que ela tem com a tia, com o namorado João e, especialmente, com a amiga Georgina é estabelecida a partir do reconhecimento de que o encontro “convêm”³⁹³ porque ali há alguma sintonia energética³⁹⁴.

A amizade entre dois pode ser o lugar de uma comunidade emocional de pertencimento. Percebe-se uma proximidade nesses termos sendo construída nos primeiros encontros entre as duas. Na primeira cena de “Buscando saídas”, Hermila trabalha lavando para-brisas de carros em um posto de gasolina. Ao fundo a estrada que tangencia a cidade, com carros e caminhões passando. Georgina se aproxima para conversar:

— *Primeira vez que eu tô vendo mulher lavando carro... Hei menina!* Hermila não lhe dá atenção. — Georgina: *Hei! Quer conversar comigo não?* Com a pergunta, Georgina consegue fazer Hermila sorrir. — Georgina: *Hoje a noite a gente vai sair! Mas melhora essa cara viu? Quero gente de cara feia perto de mim não... Viu?*

A amizade entre as duas vai se firmando em cenas de menos conversa e mais presença, com elas perambulando à noite pela cidade, rindo e falando besteira pelas ruas, procurando botecos para se divertirem; cenas das duas dançando juntas e extravasando à noite, praticando um pouco de vida-lazer.

³⁹³ Como se afirmou anteriormente, a noção de “conveniência”, utilizada a partir do pensamento de Espinosa, não deve ser relacionada à esfera da moral, isto é, conveniência como relação fisiologista de interesse. É uma noção importante que se encontra, no pensamento do autor, em uma esfera ética: o que convém ao corpo, durante um encontro, é fundamentalmente o aumento de sua potência e de sua capacidade de agir, o “aumento da perfeição” de um corpo, que, segundo Espinosa, é a capacidade de manter o corpo vibrando mais do lado de bons afetos. Conveniência, em Espinosa, é a noção da esfera dos encontros que está em íntima sintonia com a noção de “preservação” e “persistência” na afirmatividade da vida. Ver MACHADO, Roberto. “Espinosa: o ser e a alegria”. In: *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p. 45.

³⁹⁴ Não se pretende conferir ao termo “sintonia energética” um caráter transcendente, mas um caráter imanente que dê voz ao fato de que “afeto é fluxo de energia intercorporal”, como havíamos conceituado no capítulo teórico.

O que leva Georgina a se aproximar de Hermila? O que se reconhece no outro a ponto de se desejar estreitar laços? O reconhecimento afetivo tem algo de cognitivo envolvido – assim como o não-reconhecimento foi discutido como uma falha cognitiva que produz estranhamento. Para Rolnik, a aproximação – e o pertencimento a uma relação – se dá como um processo por meio do qual o afeto sai de sua esfera meramente energética para adentrar uma esfera semiológica, isto é, momento a partir do qual se observa algum padrão de sentido para os envolvidos no encontro, quando o estado bruto do desejo passa a fazer algum sentido e se torna sentimento de pertencimento³⁹⁵. “No invisível da atração, cada um acaricia a alma do outro e lhe diz: tua vida faz sentido, tem charme”³⁹⁶, desejo me aproximar. Já havíamos sondado esse processo cognitivo dos afetos, anteriormente, ao tratar das camadas de cognição emocionais de que nos fala Steve Pile ao diferenciar afeto, sentimento e emoção.

O pertencimento a relações tem, portanto, no reconhecimento seu instante inicial e necessário. A aproximação necessária ao encontro de pertencimento passa mais por um processo de reconhecimento que de compatibilidade³⁹⁷. Sobre encontro e reconhecimento, Cyrulnik afirma que “para haver encontro, é preciso ter estado separado, e que cada um manifeste pelos seus sinais a mesma sensibilidade”³⁹⁸.

Nesse sentido, os filmes de Aïnouz nos sugerem pensar a proximidade como possibilidade não apenas de reconhecimento do outro – essa “procura da companhia daqueles que pensam e que sentem como nós”³⁹⁹ –, mas,

³⁹⁵ O processo de produção do desejo é um fenômeno “energético semiótico”. ROLNIK, S. 1989, p. 34. Intensidades em si mesmas não têm forma nem substância, a não ser através de sua efetuação em expressões que produzam algum sentido, que propiciem a vivência dos afetos. Ibidem, p. 31.

³⁹⁶ ROLNIK, S. 1989, p. 27.

³⁹⁷ A compatibilidade é teorizada por Cyrulnik como um reconhecimento determinista porque a incompatibilidade não impede o encontro, nem o pertencimento. O encontro é possível apesar da incompatibilidade. A incompatibilidade visual e sonora é absolutamente contornável, pois se dá no âmbito da cultura. As incompatibilidades que envolvem cheiro, sabor ou toque, contudo, por serem da esfera da memória biológica, são incontornáveis. É o que depreendemos sobre compatibilidade quando dos encontros em CYRULNIK, Boris. “Será o acaso dos nossos encontros determinado?” in *Nutrir os afectos*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993, p. 19.

³⁹⁸ CYRULNIK, B. 1993, p. 19.

³⁹⁹ DURKHEIM, E. apud MAFFESOLI, M. 2014, 2, p. 22.

acima de tudo, como uma sintonia empática. De fato, o reconhecimento do Outro e a empatia andam emparelhadas, são elas que juntas definem o tipo de proximidade que tentamos compreender como componente do pertencimento.

Recorrendo a um trocadilho afetivamente pertinente, Maffesoli identifica esse tipo de proximidade a uma “promiscuidade”⁴⁰⁰. O sentido de pertença revela que não se está jamais em si, mas sempre para outrem, sempre em relação, em fusão, em confusão. Trata-se de uma propensão libidinal e orgiástica ampla para o outro. Sem significar necessariamente efetuação da relação sexual, essa propensão se revela como um verdadeiro fundamento de se viver junto. Isso para dizer que as fronteiras territoriais dos lugares e as fronteiras sociais dos grupos são promíscuas e viscosas, e que os excluídos de dentro desses territórios encontram acolhimento em uma forma de pertencimento que tenha nessa erótica social e nessa empatia um método de reconhecimento do outro.

A empatia compõe, portanto, uma “sensibilidade coletiva”⁴⁰¹ que nos conduz a um tipo específico de “grupismo”⁴⁰², que se opõe a um mero gregarismo pelo fato de que cada membro dentro de um grupo empático, conscientemente ou não, “se esforça sobretudo na gestação de uma fidelidade não-contratada e no cultivo de uma empatia espontânea, em vez de, simplesmente, procurar refúgio nele”⁴⁰³. Empatia, nesses moldes não se reduz a valores morais como a solidariedade por vezes é praticada⁴⁰⁴. Em vez disso, a empatia, ao não se envolver com o cumprimento de expectativas, representa um estar junto puro, um amparo que representa nada mais que simplesmente estar ao lado de.

⁴⁰⁰ MAFFESOLI, M. 2014, p. 29.

⁴⁰¹ Ibidem., p. 27

⁴⁰² “Grupismo” é sinônimo de “tribalismo” no pensamento de Maffesoli.

⁴⁰³ Ibidem, idem.

⁴⁰⁴ Refiro-me especificamente à ideologia cristã da solidariedade que prega a promessa de recompensas e de salvação aos que praticam a ajuda ao próximo menos favorecido.

O (res)surgimento da empatia é engatilhado pela percepção de uma sensibilidade coletiva⁴⁰⁵ que, sem ser consciência, representa uma intuição/sensação sobre as relações caóticas e sem hierarquias nas quais nossa existência se encontra mergulhada. A empatia é uma solidariedade orgânica que surge a partir da percepção da “organicidade de todas as coisas do mundo”⁴⁰⁶, pessoas, afetos, coisas, lugares, paisagens. O que aproxima alguns sujeitos e os faz pertencer é uma emoção coletiva que se espalha hoje como uma sinergia, como uma “indignação em comum”⁴⁰⁷ contra não apenas opressões econômicas e identitárias, promotoras de exclusões de diversas formas, mas contra uma lógica binária de separação que segrega o dentro do fora, o corpo da alma, o espírito da matéria, indignação contra a organização da vida e do mundo entorno de um positivismo reducionista e uma moral julgadora.

A indignação humana, tema tratado também por Flusser ao se referir à migrância e ao exílio, é capaz de promover movimentos de reação do corpo – porque é desse tipo de movimento, sem nenhuma metáfora, que estamos falando. O movimento reversível que vai da formatação dos relacionamentos à empatia como forma de proximidade, como um afeto que une pessoas entorno de uma espontaneidade, “pode mostrar o deslocamento de importância de uma ordem social mecanicista para uma estrutura relacional complexa e orgânica de pertencimento”⁴⁰⁸.

A empatia é um afeto relacionado ao pertencimento, ela o compõe como parte das relações que se estabelecem, podendo assim ser pensada como uma etapa de construção de pertencimento a relações com sujeitos que vibram na mesma frequência. A empatia é definida por Maffesoli, em

⁴⁰⁵ Essa sensibilidade coletiva de que nos fala Maffesoli é a conquista da desobstrução do pensamento justamente pelo caminho do afeto vivido como potência. É preciso sair do torpor de nossas evidências para se despertar por meio da intuição, da sensação e da percepção, bases da vivência afetiva. Nesse sentido, uma tal sensibilidade coletiva, uma forma de sinergia grupal, nos depara com questões relativas não apenas a que tipos de relações de proximidade desejamos pertencer, mas, principalmente, como o não-pertencimento é propagado por forças paralisantes e diversas formas de exclusão.

⁴⁰⁶ MAFFESOLI, M. 2014, p. 24.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 22.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 05.

termos gerais, como “uma emoção coletiva que se reconhece”⁴⁰⁹. É exatamente o reconhecimento dessa afinidade emotiva que está por trás da atração que une sujeitos em torno de certos grupismos, como a amizade, por exemplo. Mas como esse reconhecimento se dá?

Ele se dá como uma competência. A competência que cada um tem para se colocar no lugar do (corpo do) outro⁴¹⁰. O reconhecimento pela empatia é tratado por Boris Cyrulnik como uma capacidade cognitiva. A proximidade do pertencimento “constitui-se de uma intersubjetividade a partir da qual dois indivíduos habitam o mesmo mundo”⁴¹¹. O que torna essa intersubjetividade possível é uma aptidão sensorial – na esteira da intuição, da percepção e da sensação, formas de inteligência das quais tenho tratado nesta pesquisa como alternativas a uma noção de razão que exclua os afetos – para percebermos os indícios e os sinais emitidos pelo corpo do outro e, em troca, de uma aptidão para fazer sinais que compõem uma representação do mundo do outro. Empatia é “a capacidade de habitar um mundo não percebido, mas representado por sinais [...] o mundo das emoções é semantizado por pequenos indícios”⁴¹². Talvez o que se reconheça seja um modo de vida que nos interessa, que nos é exemplar e sedutor.

O que Cyrulnik chama de “representação partilhada”⁴¹³ é a capacidade do homem de semantizar o mundo, de criar sinais de representação de seu mundo, de seu modo de vida. Em um mundo humanizado, portanto, tudo pode ser um sinal: um movimento de boca, um gesto de mãos, um enfeite de corpo, o bater forte de uma porta, passos arrastados, o riso compartilhado. A simpatia necessita de um contágio emotivo trocado entre indivíduos, ao passo que a empatia exige uma representação partilhada. A simpatia não é analógica, passa de um corpo para o outro como um contágio. A simpatia é um mundo de troca em que a emoção de um faz impressão no outro; empatia é um afeto de partilha de sinais. Os sinais que emitimos nessa troca de compreensões de representação de mundos afetivos são captados em

⁴⁰⁹ MAFFESOLI, M. 2003, p.163.

⁴¹⁰ CYRULNIK, B. 1997, p. 220.

⁴¹¹ Ibidem, idem.

⁴¹² Ibidem, p. 222

⁴¹³ Ibidem, idem.

diferentes níveis de abstração, não passando ou se tornando, necessariamente, conhecimento racional.

Em princípio a sensação é desencadeada por uma percepção. Depois a simpatia torna-se possível pelo contágio das emoções. Finalmente, a empatia de emoção, próxima de um pensamento analógico (compreendo o que você sente), serve de base a uma empatia de abstração (compreendo o que você compreende).⁴¹⁴

Para a etologia emotiva de Frans de Waal, a empatia também não começa nas regiões superiores do pensamento ou na capacidade de reconstruir conscientemente o que sentiríamos se estivéssemos na situação do outro. Etólogos concordam que é por meio de sinais que reconhecemos outros aos quais gostaríamos de nos filiar. A empatia começou de uma forma muito simples, “com a sincronização dos corpos, correndo quando os outros correm, rindo quando os outros riem, chorando quando os outros choram”⁴¹⁵.

A capacidade de detectar esses sinais de um mundo é seguida de uma vontade de habitar esse mundo. O impulso específico que leva à proximidade nesses termos é a empatia. Feito o reconhecimento desse mundo que seduz, a próxima etapa da empatia consiste então em ter a vontade de coabitar o mesmo mundo, um impulso (pulsão finalística do afeto) em direção ao outro. Empatia é uma comunicação intencional a partir de uma representação de mundo percebida a partir de um gesto simbólico. Daí um homem pode adaptar suas emoções, comportamento e ideias àquilo que imagina do mundo mental e subjetivo do outro.

Em suma, empatia é uma aptidão para partilhar as ações (rituais, danças, partidas, passeios), os afetos (indignação, desejo, formas de pertencimento) e os pensamentos (convicções, exemplos de modos de vida). Quando tudo corre bem, os encontros empáticos intermundos permitem um alargamento das possibilidades de existência, pois nos mostram um mundo expandido multiplicado pelo paradigma estético das relações. Há tantos

⁴¹⁴ Ibidem, pp. 222-223

⁴¹⁵ WAAL, F. 2010, p. 75.

mundos humanos e inumanos a descobrir! Todos possíveis graças à invenção de formas de alianças.

É isso que se reconhece no outro, em algumas estéticas discretas, silenciosas e desdramatizadas como a de Aïnouz, em que solidariedade e empatia se (con)fundem, tocando, afetando, relacionando, particularmente alguns sujeitos, como os criados pelo diretor. Os encontros entre seus personagens são dessa ordem de relações de proximidade: Hermila, ao encontrar Georgina. Donato ao encontrar o alemão Konrad, em *Praia do Futuro*. Zé Renato ao encontrar a puta feliz em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Ao se reconhecerem por meio dessa sensibilidade empática, passam a pertencer, mesmo que precariamente, a relações valiosas: eles partilham de um sentimento comum de mundo, passam a pertencer a uma comunidade emocional, ensaiam um estar junto espontâneo, uma reação contra a mecanização dos relacionamentos.

O pertencimento aflora quando a aproximação e a relação que dela surge assume a forma de um “estar junto à toa”⁴¹⁶, como na cena três da quarta parte do filme, “uma noite no paraíso”, em que as amigas passam tempo juntas na casa de Georgina ao som do *tecnobrega* que vem do rádio. Hermila, em primeiríssimo plano⁴¹⁷, à direita do quadro, depilando as pernas, enquanto Georgina, no plano do fundo, à esquerda do quadro, aparece desfocada, em plano americano⁴¹⁸, conversando com Hermila. — Georgina: *Já te contei que eu uma vez também tentei fugir de Iguatu? Acho que eu devia ter uns 14 anos.*

A música continua com as duas agora em silêncio, até que Hermila percebe que Georgina se diverte sozinha. — Hermila: *Georgina!!! Tu tá cheirando acetona, sua louca?* — Georgina: *Hum... é bom! Quer?* Corte para o próximo quadro, em primeiríssimo plano das duas. Agora é Hermila quem

⁴¹⁶ MAFFESOLI, M. 1988, p. 143.

⁴¹⁷ No primeiríssimo plano (PPP), a figura humana é enquadrada dos ombros para cima. Também chamado de “big close-up” ou “big close”, um enquadramento mais próximo ainda que o *close up*.

⁴¹⁸ No plano americano (PA), a figura humana é enquadrada do joelho para cima.

cheira o frasco. Georgina o toma de sua mão e bebe a acetona. As duas gargalham e se divertem desvairadamente.



Figuras 6 e 7: Georgina e Hermila justas à toa
Quarta parte do filme, cena 3. Aos 38min 48seg

Esse último enquadramento é bastante similar ao das cenas em que as duas dançam e se divertem nas pistas de dança, com a câmera sempre aproximada aos corpos em êxtase dançando e os movimentos bruscos de

prazer desfocando a imagem. São imagens sensoriais em que o toque e o roçar dos corpos falam de proximidade nos termos aqui teorizados, são cenas em que o sorriso nos rostos é revelador não apenas de prazer, mas de um pertencimento pleno ao instante.

Sempre será importante retornar a essas formas puras de relações, formas espontâneas e lúdicas, pois elas revelam novos modos de vida que surgem sob nossos olhos. A proximidade, nesses termos, é parte da busca dos personagens de Aïnouz não somente em relação a outras pessoas, mas também no tocante a lugares de pertencimento. Veremos isso adiante na sessão dedicada à migrância e ao exílio.

4.8. Os movimentos do (não)pertencimento

*Make more moves and less announcements*⁴¹⁹.

4.8.1. Migrância e exílio

O Céu de Suely é um filme sobre “chegadas e partidas”⁴²⁰. Não tanto um filme de viagem, um *road movie*, como *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, um filme sobre o percurso. Mais próximo assim de *Praia do Futuro*, trata-se de um filme sobre a tensão entre, por um lado, o lugar de origem como ponto de atração e de referência e, por outro, a indelével pulsão de evasão nos sujeitos, desejo irrefreável de movimento para longe. Se em *Praia do futuro* essa tensão assume a forma de um decidir não voltar, de assumir-se migrante em meio a uma viagem de férias, *O Céu de Suely* é sobre ter de retornar ao lar e, então, precisar partir novamente.

A personagem volta de São Paulo aparentemente porque lá não conseguia emprego. Ela “estaciona” temporariamente em Iguatu, a terra natal,

⁴¹⁹ Inspiração retirada de um *Tumblr* anônimo de internet.

⁴²⁰ Apenas para frisar a atualidade desse tipo de desejo hoje, o cinema contemporâneo desfila pelo menos meia dúzia de filmes com esse exato nome.

para então precisar partir novamente, escolhendo desta vez Porto Alegre como destino. São esses os pontos da trajetória migrante de Hermila. O filme narra a articulação entre um movimento migrante de chegada de São Paulo a Iguatu e de Iguatu para Porto Alegre. Chegada e partida pontuadas com dois exílios para longe da terra natal: o primeiro em São Paulo e o segundo em Porto Alegre. Interessa, pois, não apenas compreender essa migrância como um movimento que surge a partir do (não)pertencimento, mas, principalmente, como o filme e o diretor capturam esse movimento propagado pelo desejo de pertencer, que vibra de um lugar distante no corpo da personagem parado em Iguatu.

A urgência do movimento migrante é capturada em pequenas falas no começo e no final do filme. Na segunda cena de *A partida*, última parte do filme, enquanto a avó costura, Hermila a chama para conversar:

—Vó, vem cá... Queria te falar uma coisa. — A avó: diga. — Hermila: *Eu preciso ir vó... Já comprei a passagem... tô indo pra Porto Alegre... tem uma amiga minha lá de São Paulo, tá morando agora em Porto Alegre.*

Na sequência do diálogo, a melodramatização da partida enfraquece a urgência e a potência do afeto de (não)pertença.

— Hermila: *Deixei um dinheiro com a tia Maria... 500 reais que dá pra ajudar aqui na casa e dá pra comprar um ventilador novo. Silêncio. — Eu ligo quando eu chegar lá porque a viagem é muito demorada... Depois eu venho buscar a senhora e a tia pra morar comigo... o dinheiro da rifa vai me ajudar a tomar conta do Mateuzinho enquanto eu resolvo o que fazer... Preciso ir vó! Confia em mim? — A avó: É isso que você quer?... Por favor, deixa o Mateus comigo?*

No diálogo, Hermila é moralizada como a boa filha preocupada, e o dilema moral da mãe incondicional, incapaz de deixar o filho para trás, é resolvido com a oferta da avó. Apesar de reiterar o “preciso ir” como urgência irrefreável, o fim do diálogo serve apenas para encerrar o desejo de

migrância, conferindo-lhe explicações desnecessárias que apenas contribuem para um desfecho próximo de um cinema narrativo. Ao explicar para aonde vai, Hermila pontua sua pulsão de errância, em vez de deixá-la aberta. A abstração de uma viagem sem rumo, não a explicação, é a estética privilegiada dos afetos.

A premência de partir, típica a sujeitos migrantes, é melhor expressa na quarta cena da primeira sequência do filme, cena reservada à primeira conversa entre a tia e Hermila, logo após sua chegada a Iguatu. À noite, sentadas na calçada em frente à casa, as duas conversam:

— Hermila: *acho que a vó tá cansada, né? Acho que ela não gostou de me ver aqui não.* — A tia: *Oxi! Que história é essa? Nunca mais ela tinha feito comida boa assim não [...] Ela não gostou foi do jeito que tu saiu daqui, fugida... parecendo uma doida. Nem pra mim você deu tchau.*

Cabe à tia nos informar sobre o desejo incontido de evasão em Hermila. É um sentimento que sequer a personagem consegue – ou deva, formal e afetivamente – explicar por meio de palavras.

O retorno de Hermila à Iguatu é revelador do (não)pertencimento relativo ao sentimento da terra natal. O (não)pertencimento primordial, como nos mostra *O Céu de Suely* – e também *Praia do Futuro* – é em relação ao próprio lar. A relação com os espaços é sempre da ordem do estranhamento, mesmo em espaços que se possa chamar de lar. O sentimento de não-pertencimento ao lar produz estranhamento porque fricciona o que nele há de familiar e de não-familiar. O desconforto no corpo do migrante é o sintoma maior desse estranhamento⁴²¹.

A não-familiaridade da casa vem do fato de que, ontologicamente, ela não produz nem a segurança nem a identidade que dela se espera. O lar não

⁴²¹ Conforme discutido em “Retorno e pertencimento”, o estranhamento é a sensação oposta ao reconhecimento pleno dos lugares. Ele é a expressão na imagem da falha cognitiva produzida na memória no ato de se (re)conhecer um lugar ao qual se retorna, falha potencializada na fricção que se estabelece nessa experiência entre a sensação de familiaridade e de não-familiaridade.

produz o fechamento confortante do sujeito no lado de dentro. O estranhamento da terra natal, materializada na casa ou na escala maior de uma cidade de origem, vem da falta de sentido produzida pela noção de lar como um lugar de parada seguro e estável no lado de dentro. O lugar mais estranho, portanto, não é o lugar distante, o destino do emigrante, o lugar que ele desconhece. O lar é o local mais não-familiar.

É o verdadeiro lar, o espaço do qual se imagina ter originado, que se projeta como original e acolhedor, que é o mais não-familiar. É nele onde se sente sempre um hóspede, dependendo da hospitalidade de outros⁴²²

O lar é um lugar ao qual, desde sempre, não se pertence. É preciso, portanto, a superação da noção de lar, porque estar em casa não produz os sentimentos de abrigo e de familiaridade pressupostos. O sentimento de lar é reforçado por noções correlatas como fronteira, identidade e imobilidade, o que pressupõe sentir a terra natal como um espaço puro, não contaminado pelo movimento. Superar o estranhamento e o desconforto do sentimento de lar representa compreender que o movimento é sempre e desde já um movimento para longe de casa. O que se percebe com Hermila, temporariamente (re)estacionada em Iguatu é que o lar é uma passagem, um intervalo de uma viagem maior.

Aqui, o lar se encontra em outro lugar, mas é também o lugar para onde o sujeito está indo: lar se torna a impossibilidade e a necessidade do futuro do sujeito (aonde nunca se chega, mas onde se está sempre chegando) em vez do passado que gruda o sujeito em um determinado local⁴²³.

O espaço que mais se aproximaria da ideia de lar – o lugar familiar e confortável onde algum sentimento de pertencimento seja possível – não é o espaço onde se mora, o estou aqui, mas o espaço no qual se encontra próximo de, mas não plenamente em casa. Em tal espaço, “o sujeito tem um

⁴²² AHMED, S. 2000, p. 330.

⁴²³ Ibidem, p. 339.

destino, um itinerário, na verdade, um futuro. Por isso ainda não chegou nele⁴²⁴

O “corpo vibrátil”⁴²⁵ do migrante o coloca em movimento em busca de outros lugares, em busca de outras relações com pessoas. A inquietude provocada pelo (não)pertencimento é a própria pulsação do desejo convocando, incitando ao movimento um corpo parado, acomodado, ou, no caso de Hermila, o corpo expulso e, ao mesmo tempo, preso à Iguatu.

O pertencimento é um desejo que tem afinidade com o movimento porque, como todos os afetos, ele não preenche o corpo, não estaciona dentro dele. Ele está sempre à procura de novas conexões com o fora. Probyn afirma o mesmo: “escrevo contra a crença do desejo encerrado no corpo de um indivíduo; escrevo para perceber as relações singulares que são criadas pelo movimento do desejo”⁴²⁶.

O desejo de pertencimento vibra no corpo migrante de Hermila como uma urgência que a move. A fórmula que relaciona pertencimento, desejo e movimento, o que em partes explica a migrância dessa personagem, pode ser assim resumida: o desejo de pertencimento a grupos, a lugares e a culturas, quando vivido como singularidade, conduz a uma urdidura de relações móveis, desapegadas, efêmeras e precárias, ainda que essas relações incluam a proximidade alicerçada na empatia e na solidariedade. Hermila se mostra assim um sujeito migrante porque, apesar da relação de afeto que estabelece com alguns personagens que reencontra, a tia, a avó e o antigo namorado João, isso não estanca em seu corpo esse movimento pulsante. Os vínculos que tem com eles não a impedem de partir novamente.

Ela também não parte apenas porque não consegue emprego digno em Iguatu, mas justamente porque a cidade não a comporta em seu desejo. Não existe ali gravidade o bastante para abrigar seu (não)pertencimento. Obviamente que o desejo de migrância não se determina unicamente por

⁴²⁴ PEIXOTO, N. B. 1987, p. 151.

⁴²⁵ A ideia de “corpo vibrátil”, de Rolnik, é utilizada para se pensar o desejo maquinando no corpo e o incitando ao movimento. Ver ROLNIK, S. 1989, p. 25.

⁴²⁶ PROBYN, E. 1996, p. 41.

necessidades econômicas, ou por inadequação a sistemas funcionais como a produtividade no trabalho e a identificação com famílias tradicionais. O que o move, como coloca Maffesoli, é coisa totalmente diferente: é um “desejo de evasão”, uma “sede de infinito”, uma “pulsão migratória”⁴²⁷ incitando a mudar de lugar, de hábito e de parceiros.

O desejo de migrância expressa a necessidade de vazio, de perda, de tudo que não se contabiliza e que foge da cifra. O desejo de migrância se dirige às coisas que não têm preço⁴²⁸. Ao falar do que impulsiona esse desejo de migrância, Maffesoli aproxima-se do modo de vida-lazer a que nos referíamos anteriormente. A migrância como movimento do (não)pertencimento é uma

intromissão de uma efervescência dionisíaca, em uma época em que o progresso infinito está saturado, momento em que um desejo de errância tende a ressurgir como substituto contra o compromisso de residência que prevaleceu durante a modernidade⁴²⁹.

A organização – dos espaços e dos movimentos do corpo – e o controle – da vida social – são os pontos de partida para essa revolta do desejo. O sentimento de pertencer – a cidadanias ou a responsabilidades – tende a se esbater, tende a entrar em crise quando se organiza com violência a vida social – às vezes uma violência discreta, outras vezes violências explícitas como as deferidas contra Hermila. Por isso o desejo de pertencimento conduz a uma pulsão de errância, que tem na vontade de partir seu ato ético primordial, a singularidade, em ato, de um modo de vida.

Chamar isso de revolta do desejo não é figura de linguagem. Trata-se de uma reação do inconsciente contra a imobilidade subjetiva produzida a partir do excesso de racionalidade do progresso e do capitalismo; a partir do controle e da organização exercidos pelo poder estatal/político; a partir dos processos de replicação cultural e linguística de identidades. As fixações e as

⁴²⁷ São esses os termos utilizados por Maffesoli em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

⁴²⁸ MAFFESOLI, M. 2001, p. 23.

⁴²⁹ Ibidem, p. 22.

gravidades imobilizantes produzidas por esses aparatos de agenciamento do sujeito atingem um nível de saturação tal que passam a operar como gatilhos da pulsão de errância. Maffesoli relaciona a imobilidade da mecânica social a uma impotência, a uma “morte lenta por tédio”⁴³⁰, ao mesmo tempo em que também adverte acerca de uma reação, um fluxo irrefreável que “nada pode represar, pois o movimento e a efervescência (dionisíaca) estão em todas as cabeças”⁴³¹.

Indignação, como vimos, é o termo partilhado por Maffesoli e por Cyrulnik para falarem de empatia. A indignação serve também para falarmos de migrância. O desejo de migrância é uma indignação do desejo de pertencer contra as opressões, as exclusões e as paralisias da funcionalidade reguladora da existência, é uma indignação contra a especialização e a divisão do trabalho, contra o direcionamento dos movimentos do corpo pelo “espaço esquadrihado”⁴³², contra as diversas formas de fechamento do corpo e do desejo. No cinema, especificamente nas imagens-tempo não-narrativas, que é onde a intensidade dos afetos se faz notável, diríamos que a migrância como movimento mais recorrente do (não)pertencimento – um verdadeiro tema na obra de Aïnouz – traduz-se como uma rebelião da pura apresentação desse afeto contra a representação dramatizada das emoções.

Na mesma linha, Flusser associa a migração com um movimento de revolta. “O homem é livre porque pode se revoltar contra suas condições e alterá-las”⁴³³. A essa possibilidade de liberdade pela revolta e pelo engajamento para a transformação o autor associa à dignidade humana. “Qualquer explicação do homem apenas pelas condições naturais ou

⁴³⁰ Ibidem, p. 25.

⁴³¹ Ibidem, p. 27.

⁴³² Espaço esquadrihado, o mesmo que “espaço estriado”, é um termo que Deleuze e Guattari utilizam em *Tratado de nomadologia* para falarem de espaços organizados com barreiras, uso e funções específicos dentro de um sistema cartesiano, coerente e racional de uso do espaço. Ver DELEUZE, G. GUATTARI, F. “Tratado de nomadologia”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

⁴³³ FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten [Da liberdade do migrante]*. Berlin: 1994. Apud FEITOSA, Charles. “Pensar, migrar”. 2011. Sem paginação. Disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/>. Acesso: 25/07/2015.

culturais é uma des-dignificação do homem”⁴³⁴. Flusser não fala explicitamente em (não)pertencimento, mas as palavras são precisas em relação ao que aqui é sondado: “desenraizamento”, “falta de chão”, “sensação de falta de lar”⁴³⁵. Depreende-se dessa leitura, que o autor trata a migrância como um revolta e um engajamento produzidos a partir do (não)pertencimento.

Indiferentemente do nome que se pretende dar a esse movimento – nomadismo, errância, deriva ou migrância –, o importante é não o confundirmos com um nomadismo contemporâneo nos moldes do que nos adverte Sara Ahmed: um “nomadismo elitista”⁴³⁶ moldado pelo erudismo adquirido pela leitura e praticado como decisão racional de se jogar no mundo, tendo-se um lugar seguro, o lar, para onde se pode sempre retornar quando a errância não for mais divertida ou tiver exaurido o corpo. Não é uma errância *fake* – de migrantes burgueses que brincam de nomadismo como modo de vida *hipster* – que Aïnouz pretende capturar em Hermila, nem em Donato ou em Zé Renato.

Paira a partir disso uma suspeita sobre esses personagens: toda migração não é também uma fuga? Qual a diferença entre migrar e fugir? O refugiado apenas mudar de lugar, sem mudar a disposição. Ele perde a possibilidade da revolta, da indignação e do engajamento de que falamos. A fuga, para Flusser – ele mesmo um migrante –, é um movimento previsível, lhe falta criatividade, por isso mesmo é um movimento sem dignidade. Mas se parece confusa essa distinção entre partir e fugir, como no caso de todos os personagens de Aïnouz, Flusser esclarece a diferença:

O refugiado está preso, positiva ou negativamente, nas condições que ele abandonou. Ele as carrega consigo em seu caminho, na forma de uma mistura de amor e ressentimento. O migrante ao contrário distanciou-se de suas condições, na sua revolta ele seleciona o que lhe interessa e o que deve eliminar. [Ele é criativo]. O refugiado é alguém que está fechado de novo, não tem nada para dar, nem para

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ Ibidem.

⁴³⁶ AHMED, S. 2000, p. 221.

tomar. O migrante se mantém aberto para a assimilação das novas condições e para atuar de maneira modificante⁴³⁷.

Os personagens de Aïnouz fogem ou migram voluntariamente? Os lugares para onde rumam, seus lugares de exílio, são escolhidos e as formas de partida são elaboradas. O exílio implica uma escolha dentre os lugares distantes que exercem atração sobre o desejo de migrância dos sujeitos (não)pertencentes. Há nisso criação, vontade e demonstração de potência para agir. As paradas temporárias em São Paulo e em Porto Alegre são lugares de um exílio voluntário de Hermila. Não se trata de afirmar categoricamente se fogem ou se, na verdade, escolhem partir. Existe no exílio a mesma marca de ambiguidade do (não)pertencimento que move esses personagens.

De fato, há uma estreita relação entre o (não)pertencimento, a migrância e o exílio. O exílio pode ser, como o pensa Flusser, uma experiência libertária. Para ser homem em sua plenitude, é preciso assumir esse desenraizamento. “Os exilados são desenraizados que procuram desenraizar tudo a sua volta, para poderem então lançar novas raízes temporárias”⁴³⁸ – o que remete às noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que identificamos anteriormente ao (não)pertencimento como um desejo de relações efêmeras de proximidade.

Ser expulso de um lugar é a forma mais violenta de não-pertencimento, de ser colocado em exílio, sem escolha possível. Essas formas de exclusão são eminentemente produtoras de fuga. Não se pretende, contudo, falar de exílio como a expulsão violenta de pessoas de suas condições originais. Não é exatamente o que se percebe na relação estabelecida entre Hermila e Iguatu, embora os olhares e o moralismo da cidade tenham, de certo modo, produzido nela esse sentido de expulsão. Embora exclusões menos graves, menos perceptíveis, sejam produzidas diariamente, preferimos pensar o

⁴³⁷ FLUSSER, V. Apud FEITOSA, C. 2011. Sem paginação.

⁴³⁸ Ibidem.

exílio de Hermila e dos outros personagens analisados como uma escolha, como um ato ético que manifesta a potência de agir.

Quem é expulso, seja com que violência ou sutileza for, é expulso de seu lugar habitual. O habito do nativo é como um véu que cobre as questões, as relações, os estados de coisas. No âmbito conhecido e familiar do morador, do sedentário, somente as alterações são perceptíveis e informativas. Tudo aquilo que permanece é insignificante aos olhos do sedentário. No exílio, por outro lado, tudo é inabitual, o exílio é um oceano de informações caóticas. A condição de não-morador exige que uma quantidade enorme de informação seja processada. Quem não conseguir será engolido no exílio. É uma questão de sobrevivência. Processar os dados caóticos de novos lugares desconhecidos implica também a invenção. Isso porque é preciso ser criativo não apenas para sobreviver, mas também para não se integrar. Trata-se aí de uma apropriação afirmativa do banimento contra a possibilidade de ressentimento ou de autocomiseração por parte do exilado.

O que tentamos afirmar com isso é que, assim como o (não)pertencimento, a migrância e o exílio não são movimentos puros, necessariamente afirmativos, criativos e de transformação. Carregam consigo doses de fuga e outra quantidade de afirmatividade nas escolhas que implicam, na coragem necessária para a partida. São vividos na negociação dessas composições ambíguas instauradas entre o desejo de pertencer e as pequenas expulsões às quais estamos diariamente expostos na família, na sociedade, no trabalho, exclusões produtoras de (não)pertencimento.

O (não)pertencimento a um lugar pode ser a própria condição de uma possível realização de si, na plenitude, em um outro lugar, em uma outra cidade. O desejo de outro lugar conduz, por vezes, à necessidade irremediável de partida. A retirada pode ser o desabrochar da consciência dessa necessidade de alhures que contém em si uma dose de aventura para a vida. A migrância que vemos na personagem e que acreditamos ser a que Aïnouz discute e tenta dar forma é da ordem de uma pulsão incontornável do desejo de outro lugar. O incontornável retoma aquilo que Agamben chama de fato irreparável do que se é.

A migrância pode ser subjetivamente instaurada por formas distintas e às vezes sutis de exclusão: de expulsão do corpo do espaço circunscrito da identidade local, expulsão exercida tanto por formas de vida moralizadas, quanto pela economia e pela falta de emprego. O retorno de Hermila à Iguatu pode não ter sido uma opção, mas algo inevitável, um fato produzido pela exclusão econômica de São Paulo. O mesmo tipo de exclusão tem também papel importante em sua nova partida de Iguatu.

Mas não são apenas as diferentes formas de exclusão que estão em jogo na inquietação de sujeitos migrantes como Hermila. Há de se considerar, também, a atração que lugares distantes exercem sobre esses sujeitos errantes.

O que a havia atraído Hermila para São Paulo? O que a levou por fim a Porto Alegre? O mesmo poderia ser indagado sobre Zé Renato em sua aventura de esquecimento pelo sertão, ou sobre Donato em relação à sua ida para Berlim. As opções estão no mundo e, à distância, se apresentam como destinos possíveis. A decisão de para onde ir é parte da busca desses personagens. Como se reconhece um lugar, não necessariamente uma cidade, do qual se deseja aproximar? Para onde vão os sujeitos de Aïnouz? O que os atrai de longe?

Lugares como Iguatu, São Paulo e Porto Alegre têm atratividade. Em sua análise sobre *Praia do Futuro*, Pablo Gonçalves reflete comparativamente sobre as diferentes forças gravitacionais das cidades de Fortaleza e de Berlim⁴³⁹. A gravidade de uma cidade, como parece ser o uso pretendido pelo autor, pode ser traduzida como o poder de afecção que ela tem sobre os sujeitos, algo muito próximo ao que Bauman teoriza como a “vibração das cidades”⁴⁴⁰. Ela “é a confluência sinérgica de sua materialidade arquitetônica e urbanística, de seus fluxos produtivos capitalistas e de suas estruturas estatais organizadoras da vida”⁴⁴¹.

⁴³⁹ GONÇALO, Pablo. “A atração gravitacional de uma geografia perdida”. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/praiadofuturodekarimainouzbrasilemanha2014/>. Acesso em: 12/03/2014.

⁴⁴⁰ BAUMAN, Z. 2009, p. 32.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 33.

As cidades são grandes máquinas, não apenas em sentido metafórico, mas no sentido de serem o *locus* de circulação de forças e de funcionamento produtivo. Tratar as cidades como máquinas implica compreender o funcionamento de suas peças, de suas partes constitutivas. Nesse sentido, Guattari elabora a noção de “máquinas abstratas”⁴⁴² para conferir alguma visualidade às diferentes instâncias de agenciamento que o corpo da cidade tem sobre o corpo dos sujeitos. A máquina arquitetônica e urbanística, a máquina econômica, a máquina cultural, a máquina comunicacional a máquina social e outras máquinas híbridas compõem, material e imaterialmente, o corpo e o funcionamento das cidades. Máquinas abstratas são camadas sobrepostas da realidade produtiva que compõe o espaço urbano e afetam o sujeito, estabelecendo pesos sobre seus corpos, determinando a velocidade de movimento de suas vidas, limitando ou potencializando sua capacidade de agir. São abstratas porque podem funcionar por meio de máquinas físicas, mecânicas ou tecnológicas (carros, televisores, computadores), mas não têm nelas um fator determinante, apenas um suporte de circulação de energia agenciadora, um meio de propagação de forças de afecção do corpo humano. Sobre isso Guattari afirma

As cidades são megamáquinas... produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta com as cidades hoje é menos os seus aspectos de infraestrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendram, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os seus aspectos em que se queira considerá-la⁴⁴³.

A gravidade das cidades é assim determinada pelas máquinas abstratas que fazem o corpo da cidade ser produtivo de energia, energia determinante da vida emocional dos sujeitos. A gravidade é o somatório de todas essas máquinas abstratas, ela é uma densidade de afecção, o todo das intensidades de uma cidade, de um lugar. A gravidade de uma cidade é

⁴⁴² GUATTARI, F. 2000, p. 321

⁴⁴³ Ibidem, p. 335.

determinante, pois, da relação de proximidade que se possa estabelecer entre o corpo amplo e articulado desta cidade e os corpos que por ela transitam.

A gravidade, pensada dessa forma, pode ser uma força de atração ou de repulsão, para migrantes que, de longe, escolhem lugares para ir. Cidades de todos os tamanhos, de todas as materialidades e gravidades são destinos possíveis, são destinos escolhidos. O que determina essa aproximação é o (pres)sentimento em relação ao peso de viver neste ou naquele lugar. A gravidade de atração é o que leva sujeitos migrantes para aqui ou para lá, para Pelotas, Joinville, Itajai ou Curitiba, todas opções que Hermila tinha antes de optar por Porto Alegre.

As cidades obviamente têm gravidades distintas: gravidade alta, média ou baixa. Essas medidas abstratas, contudo, não conduzem a uma escolha determinista. Sujeitos migrantes (não)pertencentes não escolhem cidades de exílio com base em melhores qualidades de vida, melhor infraestrutura urbana, melhores salários, maiores oportunidades de emprego. Lugares com alta gravidade não necessariamente os atraem mais.

O êxodo rural rumo a grandes centros urbanos não é o que move uma migrância ontológica como a elaborada nos personagens de Aïnouz. Suas buscas por pertencimento alhures – as migrâncias e exílios – são de outra natureza. Implicam tanto a procura por um lugar onde se possa praticar uma forma de vida singular quanto a procura por um lugar com o qual se possa desenvolver uma relação cotidiana criativa e transformadora, como veremos adiante.

A atração das cidades opera a partir da percepção à distancia de sua gravidade. Essa atratividade não leva sujeitos (não)pertencentes a um lugar utópico, desenvolvido, ideal, mas os conduz a um lugar, a uma cidade ou a uma paisagem – como no caso de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* – que comporte o tamanho de seus desejos. A migrância é uma busca por um espaço que equilibre a gravidade à escala do desejo de errância do

sujeito. Esse equilíbrio do afeto, apesar da instabilidade inexorável do (não)pertencimento, nós o compreendemos como um pertencimento possível, ainda que precário e efêmero.

Lugares têm auras gravitacionais perceptíveis à distancia. Eles nos seduzem por meio de fenômenos comunicacionais, pela televisão, por imagens de revistas, por amigos que nos contam ou nos enviam notícias por *whatsapp*, como a suposta amiga de Hermila que a aguarda em Porto Alegre. “A sedução contemporânea opera à distância. Ela é um fenômeno comunicacional e virtual. Ela é imagética, simbólica, mas não menos energética”⁴⁴⁴.

4.8.2. Práticas locais de errância

Mas os retornos e as partidas, os exílios voluntários, não são os únicos movimentos instaurados pela migrância inerente ao (não)pertencimento. (Não)pertencer instaura uma pulsão de errância em duas escalas espaciais. Primeiramente, as retiradas pontuadas por exílios temporários, como se argumentou. Em segundo lugar, seja por que for, porque não se tem dinheiro para partir, como Hermila, ou por falta de coragem para se decidir, ainda assim essa pulsão de migrância não estanca e deverá ser vivida de outro modo.

O migrante pode partir e viajar, mas o que o qualifica como tal é a forma com que explora afetiva e não-utilitariamente os lugares. Mesmo confinado, mesmo temporariamente estacionado em determinado lugar, ele é movimentado pelo desejo de “pertencer um pouco”, ele é guiado por um modo de se praticar “pertencimento por algum tempo”.

É assim que percebo as deambulações de Hermila pela noite de Iguatu, suas noites de bebedeira e hedonismo na companhia de Georgina, nos botecos dançantes de beira de estrada. As errâncias divertidas de fim de

⁴⁴⁴ BAUDRILLARD, J. 2001, p. 23

noite, pelas ruas escuras, regadas a piadas safadas e risadas desvairadas são pequenos refúgios, pequenos momentos de prazer enquanto Hermila espera a hora de se lançar para um novo exílio. Esse uso hedonista da cidade é a própria forma de se viver temporariamente a vida-lazer como modo de vida e como potência. A vida-lazer não é uma utopia que dependa de um lugar ideal de pertencimento, ela própria se pratica como possibilidade ainda que precária.

Não se pode partir, mas se pode deambular, explorar as possibilidades do lugar de paragem, pode-se perambular pelos espaços. A perambulação é um tipo de movimento que havíamos identificado no capítulo teórico como característico de um cinema de afetos no Brasil, e que Deleuze já havia identificado como componente de um novo cinema realista nascente no pós-guerra. Assim, a deambulação, a perambulação e a errância pelos lugares de exílio temporário são uma alternativa ao desejo migrante contido.

Todo mundo pratica a errância cotidianamente. Pode-se mesmo dizer que o homem contemporâneo está impregnado por esse tipo de movimentação pelas cidades. As deambulações podem ser pensadas como migrações diárias: para se trabalhar, para se consumir; migrações sazonais como as do turismo e da mobilidade social. Elas podem ser compreendidas como variações/alternativas, em menor escala, do desejo de outro lugar. A deambulação é um dos movimentos do (não)pertencimento.

A errância pela cidade reitera não apenas os tipos de relações precárias que identificamos anteriormente, características ao (não)pertencimento, mas se traduz como a prática lúdica de uma vida-lazer. Como afirma Maffesoli,

a errância é a expressão de uma outra relação com o outro, com o espaço, como o mundo. Uma forma menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ MAFFESOLI, M. 2001, pp. 28-29.

Como escala local do desejo de migrância, a exploração do espaço sob a forma de passeios sem destino, da mesma forma que a migrância para longe, opera como uma espécie de indignação contra um ritmo de vida orientado para a produção, opera como forma de protesto contra a cidade ter se tornado lugar do trabalho por excelência. “O passeador que vagueia procura uma vida mais aberta, pouco domesticada. Igualmente a quem parte, ele também vive uma nostalgia de aventura”⁴⁴⁶.

Por certo a deambulação é uma forma de vagabundagem pós-moderna que está na base da prática de um modo de vida. Deambular é o prazer de andar sem rumo pela cidade, mas sempre à procura de algo. O migrante deambulador procura não apenas se perder, mas achar algo escondido, invisível, imperceptível que o surpreenda e o coloque em uma relação de prazer com o espaço desbravado.

Como movimento instaurado pelo (não)pertencimento, a deambulação está associada à ideia de passagem⁴⁴⁷ cujo sentido original diz respeito à fugacidade. O deambulante tem uma relação efêmera com os espaços porque o (não)pertencimento é o que o move e sempre o impulsionará para novas explorações. Tudo é passagem e surpresa para Hermila: uma rua, outra ruela, um bar, outra boate, música alta, amigos, corpos, sensualidade. A própria cidade onde se está, a de origem principalmente, é um lugar de passagem, de permanência fugaz.

É nesse sentido que se pode classificar estilisticamente os movimentos dos sujeitos migrantes experimentados pelos personagens de Karim Aïnouz. Eles se imiscuem na mundaneidade das cidades, se misturam em sua materialidade. “Eles provocam a multidão, recolhem trapos, sobras, restos da cidade e se embriagam com a própria fugacidade da cidade”⁴⁴⁸. Não andam de carro, não se importam com ar-condicionado. Como Hermila, eles buscam a balada, procuram extravasar o peso da vida com a música da

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 34.

⁴⁴⁷ BERENSTEIN, P. 2012, p. 130. Como coloca Paola Berenstein, a deambulação está associada às passagens das ruas de Paris exploradas pelos surrealistas na década de 1920 como espaços de errância.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 137.

noite. Movimentam seus corpos pela cidade, dançando, errando, se divertindo. As perambulação locais e as errâncias noturnas são a própria forma do aspecto dionisiaco da obra de Aïnouz.

Necessário, portanto, se destacar esses movimento de práticas locais da errância como mais uma expressão – ao lado da migrância para longe – do (não)pertencimento. O (não)pertencimento é um afeto relacionado ao movimento de migrância de sujeitos por entre espaços e diferentes lugares. Não se trata, necessariamente, de categorizar o sujeito migrante como aquele que tem a necessidade de ser nômade, que viaja porque não consegue permanecer. Isso romantizaria os personagens, da mesma forma que reforçaria a dicotomia entre o aqui e o acolá, entre permanecer e partir. Tampouco se trata de estabelecer uma distinção entre emigração como um movimento para fora dos limites de um determinado lugar, ou, o contrário, imigração como entrada para dentro de fronteiras.

Trata-se apenas de afirmar o movimento como algo intrínseco à atividade do corpo a partir do afeto de (não)pertencimento que o move. Hermila é um sujeito migrante não simplesmente porque retorna para Iguatu após uma estada em São Paulo, ou por ter de partir novamente para outro lugar uma vez que Iguatu não a comporta, mas porque, acima de tudo, aposta no movimento, move-se mesmo quando confinada, move-se de diversas formas, dança para se sentir viva e desejante, busca pertencimento naquele lugar que a oprime, inventa formas de continuar seguindo em frente. Ela é migrante, chega e parte novamente, deseja uma transformação que conte com mais pertencimento que não-pertencimento, o que só pode ocorrer ao se colocar em movimento.

Retomemos uma ideia lançada no segundo capítulo, ideia que guia o fluxo argumentativo da pesquisa sobre a obra de Karim Aïnouz: “Movimento = transformação”⁴⁴⁹. Essa ideia está em sintonia com o que Paola Berenstein pensa sobre o movimento: ele “desperta o homem de seu sono filogenético,

⁴⁴⁹ MASSUMI, B. 2002, p. 17.

coloca-o frente às exigências conscientes; é só pelo movimento que ele percebe e compreende a necessidade de mudar”⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ BERENSTEIN, P. 2012, p. 137.

5. A amizade em *Praia do Futuro*

Até aqui, tratamos a amizade de forma contida em *O Céu de Suely*, guardando seus contornos conceituais mais elaborados para o debate em *Praia do Futuro*. Pretende-se discutir a amizade, nesse filme, nos mesmos contornos encontrados para o (não)pertencimento em *O Céu de Suely*. Nesse sentido, a amizade em *Praia do Futuro* sinaliza, também, para uma relação aberta, precária e ambígua, uma relação difícil de ser conquistada e vivida na potência, uma relação que precisa, antes de mais nada, estar em sintonia com o desejo.

*Praia do Futuro*⁴⁵¹ (2014, ficção, 35mm, cor, 106 min) é dividido em três atos⁴⁵² que estruturam o filme em grandes sequências narrativas. Karim Aïnouz dá a cada um desses atos um título que traduza a trama afetiva específica mostrada em cada ato.

No primeiro, *O abraço do afogado*, o salva-vidas Donato, vivido por Wagner Moura, se encontra amorosamente com Konrad, um estrangeiro viajante, após resgatá-lo de um afogamento na *Praia do Futuro*, em Fortaleza, mas fracassar no resgate do amigo que com ele viajava.

No segundo ato, *Um herói partido ao meio*, Konrad leva Donato de férias para conhecer Berlim, de onde Donato não mais retorna. O personagem, ao permanecer em Berlim, dá uma chance ao amor, mas precisou, para isso, afastar-se da família e do ambiente masculino heteronormativo do trabalho de salva-vidas.

⁴⁵¹ Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz e Felipe Bragança. Elenco: Wagner Moura, como Donato, Clemens Schick como Konrad, Jesuíta Barbosa como Ayrton. Música: Volker Bertelmann. Produção: Geórgia Costa Araújo, Hank Levine. Fotografia: Ali Olay Gözkaya. Montagem: Isabela Monteiro de Castro.

⁴⁵² O ato é uma subdivisão de um filme em dois ou três grandes agrupamentos de sequências. O termo “ato” pode ser utilizado como sinônimo de “parte” de um filme. Esquemática e metodologicamente, pode-se dizer que, da macro para a microestrutura, os atos ou partes de um filme são compostos por sequências narrativas, que são compostas por cenas, que são compostas por tomadas. As cenas mudam sempre que há mudança de espaço cênico; a tomada, por sua vez, é um enquadramento específico.

O terceiro ato, *Um fantasma que fala alemão*, anos depois, narra o reencontro conflituoso do salva-vidas e Ayrton, o irmão ressentido deixado em Fortaleza ainda pequeno que vai para Berlim achar Donato após a morte da mãe.

5.1. O (não)pertencimento de Donato

Amizade e pertencimento, estão, como vimos em *O Céu de Suely*, intimamente associados na obra de Karim Aïnouz. Em *Praia do Futuro*, é o não-pertencimento e o desejo de pertencer, simultaneamente mobilizando o personagem central, que problematizam e conferem contornos conceituais singulares para a amizade que aqui sondamos entre Donato e Konrad. Portanto, para chegarmos na amizade, é importante contemplarmos *Praia do Futuro*, antes, como um filme sobre (não)pertencimento.

5.1.1. Ser gay em Fortaleza

Embora o (não)pertencimento de Donato compartilhe com o de Hermila a especificidade de ser um afeto ligado ao lugar, o primeiro dos três atos do filme, *O abraço do afogado*, é reservado a mostrar uma nuance particular do (não)pertencimento do personagem.

Não flagramos Donato experimentando forma alguma de sociabilidade, circulando pela cidade à procura de lugares de pertencimento. Ele parece ser um sujeito solitário, dedicado apenas ao trabalho e ao cuidado do irmão mais novo, Ayrton. A elipse⁴⁵³ – a supressão de trechos narrativos inteiros, ou ações explicativas constitutivas de uma sequência, em tese, necessária ao entendimento representacional – é o modo difícil de Aïnouz nos situar à vida

⁴⁵³ A elipse se constitui neste filme como um evitamento não apenas de um modelo narrativo clássico de encadeamento de ações lógicas ao longo do tempo. Ela funciona como estilo de evitamento da questão gay de forma panfletária ou melodramática. É dessa forma que Aïnouz atinge com *Praia do Futuro* um estilo de cinema de afetos centrado especificamente na amizade como convergência do debate tanto do não-pertencimento quanto para da homossexualidade.

de Donato. Temos apenas indícios, por meio de atos e gestos discretos, de um quadro existencial que lhe causa um sentido de não-pertença.

Da mesma forma que a Iguatu de Hermila, o cenário de Fortaleza é mostrado como lugar de parada do corpo desejante do personagem. Isso transparece na natureza de seu trabalho, sentado na maior parte do tempo em um posto de observação de salva-vidas, esperando que algum afogamento aconteça. Ainda no trabalho, na tropa de salva-vidas para a qual trabalha, Donato experimenta um desconforto a partir de uma identidade de macho corajoso que lhe é forjada na disciplina militar diária que exercem sobre seu corpo, nos treinos árduos sob o sol, nos exercícios físicos extenuantes, nos perigosos mergulhos de treinamento no mar. Na família sem pai à qual pertence, o papel de arrimo de família e de pai do irmão mais novo é naturalmente confiado a Donato. Essas identidades lhe são depositadas como expectativas implícitas.

Em relação à Berlim na qual ele resolve se exilar, Fortaleza é mostrada como uma cidade onde Donato não tem coragem de viver sua sexualidade abertamente. Apesar de Fortaleza ser uma cidade maior, mais urbana que Iguatu, ainda assim ela não parece comportar a dimensão do desejo do personagem. Percebe-se a cidade, as instituições e as identidades às quais Donato deve expectativas como espaços imobilizantes que compõem um contexto de desconforto para o personagem. Mas é a sexualidade a fonte maior do seu sentimento de não-pertença. Donato aparece na obra de Aïnouz como um personagem criado para se falar de um não-pertencimento originado a partir da questão da homossexualidade.

Donato não é um gay enrustido⁴⁵⁴. Enrustidos são travados, temerários, indecisos quanto ao sexo, incapazes de demonstrar afeto. Ele sabe que é gay, assim nos mostram tanto as desenvoltas transas entre ele e Konrad como sua capacidade de demonstração de vontade que o outro não

⁴⁵⁴ Importante enfatizar que as reflexões quanto à sexualidade do personagem são elaboradas muito mais a partir de pequenos indícios, de gestos, tons de voz e de elipses narrativas que de cenas explícitas ou sequências evidentes. A elipse de grandes trechos narrativos que confeririam explicações à história é um recurso utilizado três vezes ao longo do filme, sendo aqui utilizado como um verdadeiro elemento de análise de *mise-n'en-scène*.

vá embora: — *Se eu achar [o corpo do] seu amigo, você fica em Fortaleza?*, propõe ele para Konrad⁴⁵⁵. Não é apenas o sexo que os liga, existe ali vontade de relação, homoafetividade para além da homossexualidade. Donato também não é um gay contido, que se esforça para esconder o que não é tão óbvio, segredo que eventualmente alguém descobrirá. Não é um gay que “segura a onda” para não se denunciar, para não “dar pinta” que gosta de homem, isso porque sua masculinidade parece-lhe um comportamento – e também uma estética – natural⁴⁵⁶.

Donato é um gay diferente na filmografia de Karim Aïnouz, nem enrustido, nem contido. Aïnouz não parece se interessar em criar personagens que não sabem o que querem, que não entendam do que gostam, tampouco que precisem falsear-se. O problema com a sexualidade dele é de outra ordem: é a forma ética de enfrentamento que escolhe para lidar com algo que sabe ser nele irreparável.

A sexualidade de Donato tampouco é detectável por meio de sinais, o que não significa que o diretor pretenda estabelecer com o personagem um modelo ideal de gay, socialmente aceito pela descrição. O diretor certamente não incorre na rejeição obsessiva da feminilidade, hoje reinante na cultura gay masculina, aquilo que Didier Eribon chama de “recusa constante e brutal à afeminação”⁴⁵⁷. Seus outros personagens gays desfazem a possibilidade dessa interpretação. João Francisco, o Madame Satã, não esconde de ninguém o que é, ele se afirma orgulhosa e violentamente em seu desejo, não leva desaforo pra casa, briga, mata e vai preso por isso. Com Madame Satã, Aïnouz afirmava que o enfrentamento teatralizado e exibicionista está entre os gestos que permitem desafiar a hegemonia heteronormativa. Inversa, mas similarmente, os sinais de masculinidade são perceptíveis no corpo de

⁴⁵⁵ Ato 1, sequência 5, cena 4. Aos 26min e 15 seg.

⁴⁵⁶ A naturalidade do estilo expressivo dos corpos dos personagens de Aïnouz é pensada aqui como sinônimo da irreparabilidade daquilo que eles são. Nesse sentido, é tão natural a masculinidade de Donato quanto a afetação de João Francisco, que, aliás, é bastante forte e habilidoso corporalmente, apesar do estilo gay de fala, de gestos e de gostos. Tão natural, aliás, quanto a masculinidade da tia lésbica de Hermila.

⁴⁵⁷ ERIBON, D. 2008, p. 113.

Maria, a tia lésbica de Hermila, que também não esconde da sobrinha o desejo que sente por mulheres⁴⁵⁸.

Aïnouz faz questão de mostrar os diferentes matizes de expressão da homossexualidade nos sinais, gestos e estética de um corpo gay. No entanto, o que parece importar mais em seu cinema de afetos são as posturas mediante o não-pertencimento social e familiar a que gays estão sujeitos. Não são filmes gays propriamente ditos. Aïnouz evita o estereótipo da narrativa cinematográfica gay contemporânea, em que, assumir socialmente a sexualidade passa por todo um drama confessional, por toda a *via crucis* da revelação sufocada pela homofobia de fatos concretos. Trata-se, na verdade, de um cinema ontológico-afetivo, exploratório de um “não-pertencimento sexual” produzido por espaços de aprisionamento identitários e, no caso de Donato, de uma opressão abstrata, sem fato concreto, não verbalizada, opressão diluída silenciosamente nos espaços da cidade, praticada sobre seu corpo, no trabalho e em casa. Ele vive essa diferenciação psicológica e energética que não tem origem em um insulto na rua, em uma recriminação no trabalho, em uma rejeição na família. Aïnouz evita a tentação de explicitar a opressão sob a forma de homofobia. Ela está, contudo, no clima dos espaços, no trabalho, na família, em pequenos indícios, como na fala grossa de Donato com o comandante da tropa ou nas brincadeiras de luta com o irmão pequeno, como se estivesse educando o irmão pequeno para a masculinidade.

Com Donato, o desconforto com a “hostilidade simbólica velada”⁴⁵⁹ que vivem os gays é provavelmente idêntico ao que sentem os outros personagens gays de Aïnouz, mas seu enfrentamento é distinto: João Francisco lida corajosamente com o que lhe é irreparável; Maria, com

⁴⁵⁸ A tia confessa a Hermila que se sente atraída por Georgina. A confissão espontânea de seu desejo acontece porque há a empatia e a confiança dentro de uma pequena comunidade de acolhimento e pertencimento, a amizade com a sobrinha.

⁴⁵⁹ Didier Eribon fala em “assédio moral permanente” (Ibidem, p. 31), fala também de um “racismo sexual” (Ibidem, p. 112), que funcionam, em grande parte do tempo, como “repressão velada”, sem injúria ou agressões explícitas. Esse tipo de “hostilidade simbólica tácita” (Ibidem, p. 137), tanto quanto as agressões verbais e físicas produzem um sentimento de inadequação constante na subjetividade gay, marcada geralmente, no corpo, pela retração, pela timidez, pelo medo e pelo isolamento social. Ver ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

discrição espontânea e despreocupada; Donato sente medo. Existe neste filme um desejo de avaliar o medo não como um posicionamento moralmente recriminável, como fraqueza de personalidade⁴⁶⁰. Karim elabora o medo como um modo possível de lidar com o conflito, de lidar com o que o oprime. Nesse sentido, o “enfrentamento medroso” de seu não-pertencimento a Fortaleza é sinalizado por meio da metáfora do super-herói e tende a se transformar, com o encontro com Konrad, em coragem. Trataremos disso adiante.

Donato é um gay escondido por medo, não enrustido com vergonha. Mas ali, especificamente, não se trata simplesmente do medo que sente um gay quando é vítima de fofocas ou de injúrias homofóbicas, mas um medo de ter uma identidade indesejada moldada por essas invocações. A injúria me obriga a entender que sou alguém que não é como os outros, que não está na norma, alguém que é estranho, bizarro, doente, anormal... viado! É a mesma estratégia de modelação de identidades indesejadas a que Hermila se via sujeita em Iguatu. A vigilância da homossexualidade a que Donato está exposto é análoga ao controle exercido pelo olhar do cidadão direito e de família que identificava Hermila como a estranha estrangeira pelas ruas da cidadezinha.

A injúria é um instrumento que força uma identidade no imaginário, no inconsciente e no corpo de um sujeito. Não é tanto o medo de enfrentar a violência dessas invocações, Donato se mostra forte o suficiente para revidar agressões, mas de lidar com suas consequências psíquicas. Ao ser insultado, torno-me involuntariamente aquilo que ouço. “A injúria é um enunciado que tem por função produzir efeito, instituir e perpetuar o corte entre os normais e os estigmatizados, fazendo esse corte entrar na cabeça dos indivíduos”⁴⁶¹. Assim, talvez Donato se preserve para manter as poucas escolhas e margens de manobra que lhe restam em Fortaleza, para poder ter algum espaço para viver seu desejo, mesmo em um lugar que o sufoca.

⁴⁶⁰ Lembremos que, como vimos no capítulo anterior, o estilo de cinema de afetos de Aïnouz evita a moralização das posturas, dos atos e das escolhas dos personagens para discuti-los apenas no plano da ética.

⁴⁶¹ ERIBON, D. 2008, p. 29.

Donato tem medo de sair do armário em Fortaleza porque talvez saiba⁴⁶² que isso pode representar uma marca para o resto da vida, uma mudança irreversível em sua relação com o mundo. O *outing*⁴⁶³ não é pontual, ele tem de ser reafirmado para toda uma vida, tem de ser reencenado sempre. Pela escolha de não se esconder mais, passa-se da dificuldade de querer ser autêntico à dificuldade de dever ser si mesmo, bravo e orgulhoso, o tempo todo. O *coming out* torna-se o projeto de uma vida toda. Um gay não acaba nunca com a necessidade de escolher a si mesmo diante da sociedade e do estigma. “A autenticidade gay não pode ser compreendida senão como um processo jamais acabado de construção e invenção de si”⁴⁶⁴. Com Donato, como com muitos outros, costuma ser mais confortável – ou menos desconfortável, uma vez que falamos dos desconfortos de não-pertença – não pronunciar a frase, não cumprir o gesto.

Donato é homossexual, mas o que teme não é apenas sair do armário, mas, muito além disso, é ter de se tornar gay. Essa atitude, um ato ético bravo em si, implicaria toda uma nova forma de relação com o mundo, com homens, com amigos, com a família, com a cultura. Implicaria assumir mais que apenas a sexualidade, mas um modo e um estilo de vida. É preciso ter coragem para, como afirmava Foucault, “colocar-se em uma dimensão” em que as escolhas a partir da sexualidade “estejam presentes e tenham efeitos sobre o conjunto de nossa vida”. Ser gay significa que essas escolhas se difundem para a vida inteira, é fazer da escolha de vida que urge da questão da sexualidade “o operador de uma mudança existencial”. “Não se deve ser homossexual, mas procurar ser gay”⁴⁶⁵. Donato não o faz, não por ainda não estar preparado para isso, mas por perceber que a cidade onde nasceu, o trabalho e a família não são lugares que caibam essa forma de vida. Parece saber que mesmo se assumindo, ainda assim, viverá ali um estilo de vida restrito, terá de praticar uma “economia dos prazeres”⁴⁶⁶ que é o que fazem

⁴⁶² No âmbito dessa pesquisa sobre afetos, como se argumentou sobre Hermila, mais adequado talvez o termo intuir ou (pres)sentir que o termo saber .

⁴⁶³ O mesmo que “sair do armário” ou assumir-se gay.

⁴⁶⁴ ERIBON, D. 2008, p. 140.

⁴⁶⁵ FOUCAULT, M. Apud ERIBON, D. 2008, p. 390.

⁴⁶⁶ ERIBON, D. 2008, p. 372.

os gays ao barrarem publicamente, não a exposição do sexo, mas a exposição da felicidade.

Dois rapazes que vemos sair juntos para irem deitar na mesma cama são tolerados, mas se, no dia seguinte, de manhã, acordarem com um sorriso no rosto, se saírem de mãos dadas, aí então não são perdoados. Não é a partida para o prazer que é insuportável, é o despertar feliz⁴⁶⁷.

Com Donato, a conclusão à que se chega – as mesmas conclusões do capítulo anterior – é que o não-pertencimento é engendrado por papéis de vida que imobilizam sujeitos em lugares específicos. A cidade onde se nasce parece elaborada como espaço maior, composto pelo lugar da família e pelo lugar do trabalho, que são lugares produtores de identidades social e culturalmente forjadas, porém em descompasso com o desejo dos personagens.

Lugares de estranhamento e papéis de vida desconfortáveis são contingências ontológicas que devem ser vencidas. O encontro com Konrad é o evento que transforma os desconfortos e os estranhamentos de Donato em potência de agir. Konrad não apenas fomenta a coragem de Donato, mas o possibilita assumir a migrância, o exílio escolhido como movimento evidente de seu (não)pertencimento.

5.1.2. Ser gay em Berlim

Lembro-me aqui de uma frase de sabedoria intuitiva de um amigo que fala da atratividade estabelecida pelas cidades grandes no imaginário gay: “Gosto de viajar para lugares onde eu não tenha de me importar ou me preocupar com o fato de que sou gay”. O amigo em questão, cujo anonimato obviamente merece ser preservado, referia-se a Berlim, a mesma cidade que Donato escolhe para se exilar e ser gay em paz. Apesar de ele ter se referido

⁴⁶⁷ FOUCAULT, M. Apud ERIBON, D. 2008, pp. 372-373.

a Berlim muito mais como lugar de possibilidade de prazeres hedonistas, a frase deflagra também a noção de que nem toda cidade comporta todo tipo ou todo tamanho de desejo. Certos estilos de vida e formas de pertencimento não cabem em lugares como Iguatu, Fortaleza ou Brasília, mas podem também não estar em sintonia com lugares como Berlim, Paris ou Nova Iorque. Não se trata simplesmente de afirmar que Fortaleza é uma cidade pequena e Berlim uma cidade cosmopolita. Esse movimento de migrância partilhado por Donato e Hermila, para além disso, consiste em uma superação do lar como espaço de pertencimento onde a família e o trabalho mais estrangulam a oxigenação do desejo. A casa é o espaço que mais oprime e por isso deve ser deixada para trás.

Na cena três, da sequência dois, do ato três, *Um herói partido ao meio*, Donato e Konrad caminham por um parque de Berlim, em uma tarde de fim de inverno, na véspera do retorno de Donato ao Brasil. Konrad:

— *Eu não acredito que você vai embora amanhã! [...] por que você não fica? Não vai embora não.* — Donato: *eu acho que eu não consigo viver num lugar que não tem praia Konrad... minha vida Konrad... é minha vida! Eu tenho mãe. Eu tenho irmão pra sustentar. Eu tenho trabalho, eu tenho emprego. Ai eu deixo minhas coisas lá e eu vou ser o que aqui? Hein!?* — Konrad: *se você quiser ficar a gente dá um jeito!* — Donato: *isso aqui, isso aqui – apontando para a própria cabeça – isso aqui não é você só não. Não é só você não!*⁴⁶⁸

Inicialmente, Donato fica em Berlim para viver com Konrad. Contudo, mesmo após o rompimento amoroso⁴⁶⁹, ele lá permanece não motivado por circunstâncias características a sujeitos emigrantes: uma vida melhor e

⁴⁶⁸ Retomamos a sequência deste diálogo, mais adiante, para tratarmos da questão da parresia como prática que compõe uma amizade conceitual, conforme se pretende discuti-la aqui.

⁴⁶⁹ Sobre o qual não temos indício algum por meio da narrativa. Depois que Donato resolve ficar, além de uma cena em que os dois comemoram a decisão dançando em uma boate gay, não nos é mostrado mais nada da relação que passam a ter, tampouco do rompimento, que fica claro ter ocorrido a partir do próximo ato, *Um fantasma que fala alemão*. Quando Ayrton aparece em Berlim tentando achar o irmão, Donato e Konrad não são mais um casal. Essa elipse será fundamental na análise da relação amorosa e de amizade que liga Donato a Konrad. Essa elipse performa no filme o papel de uma verdadeira *mise-n'en-scene*, ou seja, algo que não é mostrado, embora seja mais relevante, no tocante ao que aqui se procura compreender, que algumas imagens mostradas no filme.

oportunidades de emprego. Os empregos de salva-vidas de piscina e de limpador de aquário não parecem tentadores ao ponto de o fazerem abandonar o emprego e a aparente estabilidade que experimentava no Brasil. Donato é o herói partido ao meio porque tem de pesar a “conveniência”⁴⁷⁰ de permanecer ou de retornar para Fortaleza. Nesse sentido, a relação com o clima aparece como um dos indícios que nos faria crer que Berlim não fosse um bom lugar para Donato viver.

Sobre a relação entre o inverno e o pertencimento, Elspeth Probyn afirma que o clima não necessariamente expulsa os que chegam, mas os impõe singularidades de pertencimento, os confronta com diferenças de um modo de vida associado à uma dificuldade física⁴⁷¹. O clima tem efeito direto na disposição para se adaptar aos lugares porque ele não é uma propriedade abstrata e intangível, ele é uma propriedade física dos lugares que, como veremos adiante nas reflexões de Nietzsche, afeta sobremaneira o ânimo do corpo. O inverno é uma estação que coloca a questão de pertencimento por excelência: Por que alguém declararia convictamente pertencer a um lugar com inverno rigoroso? Por que alguém em sua consciência escolheria viver em um lugar com esse clima?⁴⁷² Até que ponto alguém estaria disposto a se adaptar a um clima penoso para se sentir pertencendo a um lugar?

O mar, o céu e o clima temperado de Fortaleza pareciam conferir a Donato uma vitalidade e um ânimo maiores que as temperaturas de Berlim; agora, ele tem uma aparência amarrotada típica de quem, acostumado ao sol dos trópicos, tem de se deparar com a realidade climática do inverno europeu. Há um desconforto e uma inquietação no corpo de Donato produzidos pelas temperaturas que o forçam a estar mais abrigado em espaços fechados, sempre protegido por climatização artificial.

Mas Donato não é um “personagem dos interiores”, como aqueles viajantes melancólicos e temerários descritos por Nelson Brissac.

⁴⁷⁰Lembrando, como havíamos afirmado quanto a Hermila, que temos definido “conveniência” nessa investigação – na esteira do vocabulário espinosista e da teoria dos afetos – como aquilo que aumenta a capacidade do corpo agir. Conveniente é aquilo que aumenta a potência de movimento e de ação do corpo.

⁴⁷¹ PROBYN, E. 1996, p. 26.

⁴⁷² Ibidem, p. 27. Probyn fala particularmente do inverno de Montreal no Canadá.

Personagens para quem a rua é um ambiente inóspito, desconhecido, que reserva surpresas e perigos. Ele não aparenta ser um personagem que não deseja se perder nas ruas, não é um sujeito para quem “o apartamento é tudo o que tem como casa, dentro do qual guarda as coisas que têm significado para ele, coisas que substituam uma família”⁴⁷³, objetos que lhe lembrem sua história. Esses interiores onde certos imigrantes, literalmente se escondem, representam a paragem desses sujeitos em um mundo interior, contraposto ao caos e à violência reinantes do lado de fora⁴⁷⁴. Donato é o contrário disso. Seu desejo de evasão – desejo de espaço aberto – se evidencia na sensação de sufocamento em cenas em que vemos Donato só no apartamento de Konrad, preso como pássaro na gaiola, como nas figuras 8, 9 e 10 a seguir.



⁴⁷³ PEIXOTO, N. B. 1987, p. 44.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 43.



Figuras 8, 9 e 10: Donato sufocado no apartamento em Berlin
Ato 3, sequência 3, cena 2. Aos 42min 53seg

Donato estranha a lentidão com que o sol reaparece na transição do inverno para a primavera e reclama: — *Não tinha acabado já esse inverno? Tá parecendo mais frio ainda!*⁴⁷⁵ Ahmed discute a chegada em um lugar desconhecido como uma intromissão, não do corpo no novo espaço, mas do espaço no corpo⁴⁷⁶. Em vez de perguntarmos como o corpo habita um novo espaço, talvez seja mais relevante perguntarmos como um meio ambiente desconhecido passa a habitar o corpo. O clima desse lugar passa a habitar o corpo como uma intrusão inesperada. A experiência de se habitar um novo lugar, e de ser “envelopado pelo clima deste lugar”⁴⁷⁷, produz expansões e contrações na pele, um processo desconfortável e geralmente descrito como uma irritação, um “incomodo cutâneo”⁴⁷⁸. “Dá pra sentir o frio na garganta nos fazendo tossir e os olhos coçarem. Dá pra sentir o frio beliscando a pele”⁴⁷⁹. Como nos evidencia a fala de Donato, as diferentes sensações envolvidas na mudança de lar, afirma Ahmed, são geralmente experimentadas como “surpresas sobre a pele”⁴⁸⁰,

⁴⁷⁵ Ato 3, sequência 3, cena três.

⁴⁷⁶ AHMED, S. 2000, p. 90.

⁴⁷⁷ Ibidem, idem.

⁴⁷⁸ Ibidem, idem.

⁴⁷⁹ Relata Sara Ahmed sobre suas idas e vindas entre a Austrália, um lugar quente, e a Inglaterra, um lugar frio. Ibidem, idem.

⁴⁸⁰ Ibidem, idem.

Na escolha de lugares ideais de exílio não se deve desconsiderar a relação do corpo com o clima. Nietzsche reflete sobre como a escolha pelo lugar ideal para se viver deve levar em conta fatores naturais como o clima, a “proximidade com fontes vivas de água”, o “céu puro” e o “ar respirável”. O filósofo enfatiza ainda que essa escolha leve em conta também fatores culturais como a “dieta local” e a existência de “alternativas de distração”⁴⁸¹.

Nietzsche teoriza sobre essas variáveis de pertencimento espacial para falar de lugares ruins à saúde do corpo. “Minha vida se passou apenas em lugares errados e realmente proibidos para mim. Naumburg, Schulpforta, Leipzig, tantos lugares nefastos à minha fisiologia”⁴⁸². Ele parece estar falando de uma forma de pertencimento à natureza material de um lugar⁴⁸³. Discorre sobre como esses fatores têm o poder de potencializar ou de enfraquecer o corpo e a mente, mencionando termos como “metabolismo” e “vigor animal”, termos correlatos ao que aqui entendemos e perseguimos como “potência de agir”.

O metabolismo [afetado por fatores climáticos e naturais do lugar] mantém relação precisa com a mobilidade ou a paralisia dos pés do espírito; o próprio espírito não passa de uma forma desse metabolismo⁴⁸⁴.

Trata-se de um não-pertencimento ambiental que, pode-se afirmar, compõe uma faceta do estilo de cinema de Karim Aïnouz já explorada em *O Céu de Suely*, com a personagem respirando a poeira de Iguatu e transpirando desconfortável no calor do nordeste brasileiro. Essa forma de não-pertença se radicaliza, mais tarde, no filme analisado no capítulo seguinte, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, com imagens das paisagens desoladas do sertão mergulhado no isolamento do ambiente seco e inóspito do interior do Nordeste, com imagens tremulantes que indicam a

⁴⁸¹ NIETZSCHE, F.1995, p. 38-39.

⁴⁸² Ibidem, idem.

⁴⁸³ Desenvolveremos este tema com mais profundidade no capítulo seguinte dedicado ao que se convencionou chamar hoje na teoria dos afetos por *material affects*, ou afetos materiais.

⁴⁸⁴ NIETZSCHE, F.1995, p. 40.

irradiação do calor do solo e, principalmente, com as falas de Zé Renato sobre o lugar : — *Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa, parece que não sai do lugar [...] Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta [...]*⁴⁸⁵. Mais adiante, ele confirma nossa suspeita de que o clima é uma das causas de seu desconforto: — *Parece que vai chover... mas não chove. Aqui nunca chove! Só um mormaço de matar.*

O calor do sol e a água viva do mar são, respectivamente, o meio e a matéria às quais o corpo de Donato pertence. Duas cenas são reveladoras dessa relação revigorante de Donato com o sol, uma em Fortaleza, outra em Berlim. Em ambas, Donato oferece o rosto ao sol, esboçando um prazer como se estivesse retomando forças, se reenergizando.



Figura 11: Donato e o sol de Fortaleza
Ato 1, sequência 5, cena 4. Aos 27min 07seg

⁴⁸⁵ Na décima cena da primeira grande sequência do filme.



Figura 12: Donato e o sol de Berlin
Ato 3, sequência 1, cena 4. 1h 08min 38seg

Tudo levaria a crer que Donato não permaneceria após o rompimento. Toda a ordem socioeconômica de Fortaleza – o emprego e a família para sustentar – o puxando de volta; todo o clima frio de Berlim o expulsando. No entanto, Donato permanece. Isso porque não é o clima que mais pesa na imobilidade afetiva de Donato, não é o clima o que mais adensa seu sentimento de (não)pertença.

O que Aïnouz demonstra é que as decisões implicadas no exílio de não-pertencimento não são tomadas de forma determinista, levam em consideração a conveniência da potência do corpo em vários níveis – social, econômico, cultural, afetivo. A noção espinosista de conveniência que temos perseguido até aqui está, nos filmes de Aïnouz, como havíamos discutido com Hermila, associada às decisões e às escolhas que seus personagens têm de enfrentar para alcançarem uma potência de ação, para mudarem de vida. Tais escolhas – um dos argumentos centrais da tese – estabelecem a primazia da ética sobre a moral, como nos confirma Paul Ricoeur, na esteira de Aristóteles, ao teorizar a favor de se “visar à vida boa”, de se procurar viver bem. “A vida boa é aquilo que deve ser nomeado em primeiro lugar porque é o próprio objeto da visada ética”⁴⁸⁶. Não se trata simplesmente de renunciar a todo e qualquer discurso sensato e deixar o terreno livre para a expansão apenas de bons sentimentos. A visada ética à procura de uma vida

⁴⁸⁶ RICOEUR, P. 2014, p. 193.

boa passa pelo reconhecimento de que as escolhas não implicam apenas alegrias; passam também pelo medo, implicam igualmente dor e saudade. A visada ética representa a busca pelo irreparável em si de que nos falava Agamben no capítulo anterior, o que compreendemos, com Donato, também como a busca por uma convicção no que se é, a busca pela possibilidade de se viver isso com integridade.

Em consonância com Espinosa, Ricoeur nos chama atenção para o fato de que as noções de interesse e de satisfação – diretamente associáveis à conveniência espinosista – não devem ser confundidas meramente com pragmatismo ou com prazer. A visada ética suscita também um trabalho intelectual, seja por meio da intuição ou por meio de um conhecimento para a afetividade. A visada ética provoca “considerações, reflexões e intuições em um grau elevado de integração das ações em relação a um projeto global de existência que inclui vida profissional, vida familiar, vida de lazer, vida associativa”⁴⁸⁷ e bem-estar climático, acrescentaríamos na esteira de Nietzsche e Ahmed.

A vida boa – um passo além da vida-lazer de Hermila – é para cada um de nós “uma nebulosa de ideais e sonhos de realização”⁴⁸⁸ em relação aos quais uma vida é considerada, mais ou menos, realizada. A visada ética que conduziria a uma vida boa aparece no estilo de Karim Aïnouz em cenas em que Donato dança catarticamente ao som de música eletrônica. Percebe-se nessas imagens ele tomando decisões de vida, mesmo processo e mesma estética que havíamos detectado nos momentos de decisão de Hermila.

Dessa forma, a conveniência e o interesse ético estão envolvidos na escolha de pertencimento de Donato. É nesses termos que ele equaciona, pesa e avalia as doses de pertencimento e de não-pertencimento a cada um dos planos de sua vida: à família, ao trabalho, à cultura da cidade de Fortaleza, no Brasil; às possibilidades amorosas, ao clima de Berlim, às possibilidades de toda ordem, inclusive a de vivência de sua sexualidade,

⁴⁸⁷ Ibidem, idem.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 195.

que a nova cidade o oferece. Menos mal o desconforto do inverno que a frieza e a rejeição da família. Melhor passar frio por alguns meses do ano que ser apontado como gay no batalhão de salva-vidas em Fortaleza. Trabalho, afinal de contas, arruma-se em qualquer lugar. Talvez Donato tenha tomado sua decisão nesses termos, já que a questão da sexualidade aparece como a maior instauradora de uma opressão, de um desconforto de não-pertencer a Fortaleza – o lar que ele, como Hermila, embora por motivos diversos, Donato também deve deixar para trás.

Mas por que Donato permanece em Berlim? Já havíamos feito essa pergunta no tocante à Hermila para tentarmos compreender sua pulsão de errância, para elaborarmos algum sentido à direção de seu desejo de migrância. No caso de Donato, sua permanência em Berlim, após o rompimento com Konrad, não deve ser reduzida a uma mera inércia. Por mais vaga que a narrativa seja ao não fornecer explicações a respeito disso, esse exílio tem a ver com uma busca por espaços e por comunidades de pertencimento. Karim Aïnouz refere-se constantemente a um não-pertencimento incômodo que move seus personagens. Contudo, ao debater *Praia do Futuro*, ele vai além na discussão sobre pertencimento para especificar o exílio de Donato dentro do quadro de uma “diáspora gay”⁴⁸⁹ rumo a cidades mais acolhedoras.

A cidade sempre foi o refúgio dos homossexuais. A ida para a cidade grande está associada parcialmente a uma fuga da injúria – mesmo da injúria potencial, que não se efetiva, mas que está sempre à espreita – e do desconforto da violência imposto pela dissimulação de si mesmo. Ela tem muito das reflexões de Flusser sobre a migrância, reflexões que nos serviram para discutir a pulsão de migrância de Hermila: ela não é uma fuga previsível e sem dignidade, ela é um movimento de migração a partir de uma revolta transformadora⁴⁹⁰. A migrância é um distanciamento do que condiciona o sujeito, eliminação do que o enfraquece em seu desejo e, ao mesmo tempo,

⁴⁸⁹ Termo utilizado pelo próprio diretor durante a exibição de *Praia do Futuro* seguida de debate dentro do seminário *Queeriser le canon littéraire et artistique luso-brésilien*. Cinema MK2 Beaubourg, Paris. 22 novembro de 2014.

⁴⁹⁰ FLUSSER, V. 1994, p. 137.

uma seleção, no plano ético, do que interessa e que convém. A migração é uma abertura para a assimilação do novo. É uma atitude, uma decisão, um ato transformador. A migração, ao contrário da fuga, é criativa, ela é uma busca por dignidade, por integridade, por autenticidade.

A força de atração/sedução – real ou imaginária – exercida pelas cidades ainda é um fenômeno que se deve à sedimentação de sua história como lugares mais clementes para gays.

No imaginário coletivo da homossexualidade, desde o fim do século XIX, se desenvolveu uma verdadeira mitologia da cidade e da capital: Paris, Londres, Berlim e Amsterdã, na Europa; Nova Iorque e São Francisco, nos EUA, foram símbolos de uma certa liberdade e fizeram sonhar todos os que liam livros e jornais – mesmo quando a imagem fornecida por essas fontes de informação era pejorativa – ou ouviam os relatos feitos pelos mais afortunados [...] ⁴⁹¹.

A reputação das cidades – e, portanto, sua sedução – se construiu muito a partir da descoberta de todas as possibilidades por elas oferecidas. A existência de uma vida e um mundo gay nas cidades que possibilitaria a esses sujeitos procurarem sociabilizar dentro de comunidades de pertencimento: encontrar amantes, fazer amigos, construir famílias eletivas e também poder ter uma vida-lazer – toda uma “visada à boa vida”, como há pouco se argumentou. Foi a cidade grande que deu aos modos de vida gay a possibilidade de se desenvolverem plenamente. Por isso os gays procuram a cidade e suas redes de sociabilidade. São muitos os que deixam o lugar onde nasceram e onde passaram a infância para irem se instalar em cidades mais acolhedoras, nas quais vislumbram a possibilidade de se sentirem, dentro de enclaves gays, mais empoderados para o enfrentamento de forças hostis, para se sentirem menos desconfortáveis em parecerem ser o que são.

Como escreve o sociólogo Henning Bech, “a cidade é o mundo social próprio da homossexualidade, seu espaço vital” ⁴⁹², o que evidentemente não

⁴⁹¹ ERIBON, D. 2008, p. 32.

⁴⁹² BECH, Henning. *When Men Meet: homosexuality and modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, p. 95.

significa que não possa haver vida gay em cidades menores. Ao contrário: ali existem lugares de encontros, círculos de amizade que se reúnem e organizam noitadas. No entanto, são formas de sociabilidade obviamente mais fadadas a contornos de subculturas que nas metrópoles, “são menos conhecidas e estudadas porque a invisibilidade desses modos clandestinos sempre foi uma forma de preservação dessas possibilidades”⁴⁹³. Não é fácil saber em que bar, em que boate, em que restaurante os gays costumam se reunir; difícil é descobrir em que quebrada de porto se encontram para “fazer pegação”, em quais apartamentos privativos organizam festas fechadas. Hoje, a febre dos aplicativos virtuais não só fomenta mais as possibilidades de encontros e a existência de um mundo gay nas cidades pequenas, como também diluem, na mesma proporção, a sua visibilidade e o seu (re)conhecimento. Eles têm proporcionado a vivência do desejo, sem a necessidade da exposição ou do enfrentamento público.

Não se trata também de afirmar que Fortaleza seja uma cidade pequena. Menor e menos cosmopolita que Berlim, sim, mas não uma cidade pequena, do interior. O tamanho geográfico da cidade não é determinante no sentimento de pertença. Cidades pequenas, no sentido que conferimos ao termo, nada mais são que lugares com horizontes mais curtos, com restrições de possibilidades de movimentação, cidades com um repertório estreito de identidades sociais disponibilizadas pela cultura local. Isso está mais relacionado ao tamanho da população e às misturas culturais aí implicadas do que necessariamente à extensão territorial da cidade. O tamanho, na verdade, diz respeito a um alcance sócio-afetivo das cidades, associado, portanto, aos espaços de liberdade, aos eventos, às possibilidades de encontros. Essa amplitude existencial pode inclusive ser percebida por cada um de forma distinta, de acordo com a escala do desejo, de acordo com o repertório de vontades e anseios de um sujeito. Há pessoas hoje que consideram Paris uma cidade provinciana, “uma cidade onde todos os gays se conhecem de vista ou de cama”⁴⁹⁴, como se o anonimato hoje fosse algo impossível na capital francesa, fenômeno que remete a dinâmicas

⁴⁹³ ERIBON, D. 2008, p. 33-34.

⁴⁹⁴ Relato de uma amiga que mora em Paris há mais de 10 anos e circula socialmente pelo universo gay da cidade.

características de cidades do interior. Roma, outra grande capital que engana, é considerada uma cidade conservadora em termos de valores familialistas, obrigando todo o universo gay local a se restringir a uma única rua nos arredores do Coliseu, quando não em bares escondidos aos quais pouco se tem acesso. Ela obriga assim a vivência restrita a enclaves.

Nesse sentido específico, quanto “menor” a cidade em termos de possibilidades de movimentação, de acontecimentos e de encontro – aqui portanto podem-se incluir tanto cidades grandes quanto pequenas – mais difícil se escapar das identidades prontas e disponíveis: tanto aquelas apresentadas pela família e pela escola, dentro de uma cartela de identidades heteronormativas; quanto aquelas alternativas disponibilizadas pela própria cultura gay local, o que se conhece nos estudos de gênero como “homonormatividade”⁴⁹⁵, praticadas na reclusão dentro de guetos gays. Os guetos e os enclaves homossexuais das grandes cidades, lugares de resistência e de acolhimento para gays migrantes, podem também operar como circunscrição dentro da qual se produzem identidades na forma de homoidentidades marginalizadas. A vivência exclusiva dentro de “*gayborhoods*”⁴⁹⁶ – vizinhanças gays – revela sujeitos com personalidades retraídas, tímidas ou ressentidas, denotando assim uma limitação para a diversidade de sociabilidade⁴⁹⁷, podendo representar nesse sentido uma contenção dos movimentos do sujeito pela cidade, incapacidade para encontros em um sentido amplo.

O mundo gay e os modos de vida gay ganham espaço nas grandes cidades porque “a cidade é o mundo dos estranhos”⁴⁹⁸, lugar onde é possível

⁴⁹⁵ Ser gay hoje não mais representa uma diferença relevante. Ao contrário, assiste-se a uma padronização do gay contemporâneo em identidades modelares. São sujeitos que circulam apenas por lugares gentrificados, redondezas *hipsters* das grandes cidades, sujeitos que se afirmam por meio de seu poder de consumo e pelos bairros que escolhem para morar e frequentar. A homonormatividade, segundo Brown, é a captura do homossexual pelo neoliberalismo, em dois sentidos: por um lado, sua aceitação como consumidor financeiramente empoderado; por outro, a captura de sua diferença e de sua cultura como fonte criativa e de inspiração pelo mercado e pela publicidade. Ver BROWN, Gavin. “Homonormativity: a metropolitan concept that denigrates ‘ordinary’ gay lives.” In: *Journal of Homosexuality*. Número 59, pp. 1065-1072. University of Leicester, UK: Routledge, 2012.

⁴⁹⁶ GHAZIANI, A. 2014, p. 23.

⁴⁹⁷ Ibidem, idem.

⁴⁹⁸ ERIBON, D. 2008, p. 33-34.

preservar o anonimato. A questão do anonimato é um fator relevante no sentimento de pertencimento, uma vez que ser (re)conhecido está diretamente relacionado a processos de identificação e de construção de identidade. Nas cidades é possível se escapar das redes de entreconhecimento que caracterizam a vida nas cidades pequenas – nas quais cada um é conhecido e reconhecido por todos e deve esconder o que é. Como escreve Magnus Hirschfeld, em seu livro sobre a vida gay em Berlim, a cidade é um “‘deserto de homens’ onde o indivíduo escapa ao controle das pessoas à volta melhor do que em qualquer canto do interior, onde tudo encolhe-se aos limites de um estreito horizonte”⁴⁹⁹. Ao passo que nas metrópoles, as pessoas que moram em um edifício nem sabem direito quem mora ao lado ou o que fazem os vizinhos de suas vidas.

Mas o que seria um modo urbano de vida gay, uma forma de pertencimento que parece ter segurado Donato em Berlim? Sem dúvida trata-se da possibilidade de viver em uma cultura específica de abertura, ao lado de outros homens, em bares, boates, festas, uma gama de lugares que lhe proporcione uma vida-lazer. Sem dúvida trata-se, também, da busca pelo anonimato como forma de liberdade – anonimato que não é um voto de solidão, mas uma desidentificação que o permita movimentar-se despreocupadamente sem ser reconhecido como estranho ou identificado como gay.

A vida nas grandes cidades é assim ideal para gays solitários como Donato. Sua solidão em Fortaleza era resultado da incapacidade de se abrir, retraído com medo da violência ordinária das situações mais banais e secretadas da vida em família ou no trabalho. A solidão era efeito imediato de sua dissimulação. Donato não vivia exatamente sozinho em Fortaleza, havia pessoas ao seu redor que desempenhavam em sua vida apenas o papel de “convivência pragmática” – sua solidão é resultado do tipo de relação sem reconhecimento e empatia que tem com as pessoas ao redor. O que Donato precisava, de fato, era de presenças empáticas. Ele, de certa forma,

⁴⁹⁹ HIRSCHFELD, M. 1993, pp. 5-6.

aguardava o encontro com Konrad, desejoso de uma transformação nessa condição de isolamento.

Em um campo ontológico mais amplo, o que conduz gays à decisão de não voltar a suas comunidades de origem é o simples fato de poderem nas cidades estabelecer relações de proximidade com outros gays. Donato permanece porque uma das possibilidades que percebe é que ali ele pode encontrar um tipo específico de comunidade de pertencimento: não a busca por uma comunidade gay de identificação, mas a busca da amizade como uma relação transformadora da própria homossexualidade – vivida hoje muito mais como uma “diferença identitária”⁵⁰⁰ do que propriamente como uma singularidade potencializadora; não o mundo gay como grupo de destino, mas antes a homoafetividade como uma invenção, individual e coletiva, de si mesmo. Sobre o poder transformador do exílio de Donato, pode-se dizer que ficar em Berlim não significou apenas um percurso geográfico ou um meio de ter uma vida mais divertida, de ter parceiros potenciais. Representou também “um verdadeiro corte na biografia do indivíduo [...] a possibilidade de redefinir a própria subjetividade, de reinventar [grupalmente] a identidade pessoal”⁵⁰¹.

“O círculo de amigos está no centro da vida gay”⁵⁰². A conquista de relações de amizade é uma importante transformação na subjetividade porque marca a evolução da solidão para a socialização nos lugares de encontro da cidade. Assim o modo de vida gay, antes de poder ser estigmatizado como uma busca compulsiva por parceiros sexuais, está fundado em comunidades de amizade ou na tentativa sempre renovada de estabelecer tais relações de proximidade. A relação entre a amizade e a cidade grande é que esta é o lugar de uma reorganização social, de criação perpétua de novos laços sociais e de novas formas de sociabilidade e, portanto, de uma reestruturação psicológica.

Nesse sentido, não é a toa que Aïnouz escolha Berlim para mandar Donato. Berlim é uma boa cidade para gays. Talvez a melhor do mundo,

⁵⁰⁰ ERIBON, D. 2008, p. 121.

⁵⁰¹ GOFFMAN, E. 1975, p. 121.

⁵⁰² ERIBON, D. 2008, p. 39.

“onde tudo é possível, onde se pode tudo, a qualquer hora”⁵⁰³. Berlim é retratada no filme, como afirma Pablo Gonçalves, em crítica a *Praia do Futuro*⁵⁰⁴, como uma cidade feita de bairros e ruas irreconhecíveis, longe da Berlim turística. “Cidade preñe de falhas, de lacunas e incompletudes, de buracos, cidade incoerente”⁵⁰⁵, cujos espaços se sobrepõem criando um “campo gravitacional”⁵⁰⁶ que pulsa no corpo de Donato, cobrando-lhe vida, movimento, encontros.

Berlim, hoje a maior de todas as cidades em termos de possibilidades de modos de vidas e de relações alternativas, aparece no filme como campo amplo e privilegiado em possibilidades de criação de modalidades singulares de relações sexuais e amorosas. É o lugar de experimentação de novas formas de relações que dissolvem as fronteiras entre amor e amizade, como a que assistimos Donato e Konrad desenvolverem.

Berlim representa, hoje, um exemplo de cidade cosmopolita que consegue ultrapassar a dicotomia entre o interior – da vivência da sexualidade exclusivamente dentro de guetos gays – e o exterior – do universo heterossexual, da vida normal. Apesar das fronteiras entre os enclaves de cultura gay e a cidade heterossexual se mostrarem cada vez menos marcadas nas grandes cidades, ainda existe, segundo Eríbon, uma “porosidade”⁵⁰⁷ entre esses dois universos urbanos. O tamanho das aberturas e das trocas entre esses dois mundos flutua, há dilatações e contrações de comunicação e de trocas, dependendo da cidade, variando de acordo com uma série de fatores como a política, a cultura e até o clima e a época do ano do lugar⁵⁰⁸. É o que o autor chama de um “encaixamento de mundos sociais”⁵⁰⁹, uma dinâmica que oferece aos indivíduos a possibilidade

⁵⁰³ Relato de Karim Aïnouz sobre Berlim quando do encontro informal com o autor desta investigação em Paris em 2014. Berlim é hoje a cidade de exílio do próprio diretor.

⁵⁰⁴ GONÇALO, Pablo. “A atração gravitacional de uma geografia perdida”. Rio de Janeiro: *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/praiadofuturo-dekarimainouz-brasilemanha-2014/>. Acesso em: 12/03/2014.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, *idem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, *idem*. Termo importante, utilizado por Pablo Gonçalves sobre Berlim, para refletirmos sobre a atração sedutora que cidades têm na pulsão de errância dos sujeitos.

⁵⁰⁷ ERIBON, D. 2008, p. 35.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, *idem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 41.

de viver no mundo gay sem ter de abrir mão de seu lugar no universo heterossexual. Mas Donato deseja mais que isso. Essas circunscrições espaciais entre mundos, essas fronteiras, ainda que porosas, ainda que sirvam de *locus* de abrigo para migrantes gays deslocados reforçam a dificuldade de um “vida dupla” – uma forma de vida conflituosa que dissimula uma aparência e um comportamento viáveis para o trabalho e para a vida social, durante o dia, e outra mais espontânea e autêntica à noite⁵¹⁰ – justamente o modo de vida do qual Donato foge. Em Berlim, ao contrário, tem-se acesso a espaços e a práticas (des)estruturadas para além da dicotomia hétero/homo. Tem-se ao alcance ali um mosaico infinito de mundos sociais, encontra-se nessa grande metrópole afetiva a possibilidade de se pertencer a tantos modos de vida, a tantos universos sociais, a tantas comunidades quanto for o tamanho do desejo e a vontade de experimentar do sujeito.

“Em Berlim hoje, muito mais que em Nova Iorque, ou em Londres, você pode ser o que bem quiser”⁵¹¹. É essa Berlim que Aïnouz tenta capturar por meio do tratamento espacial magnético apontado acima por Pablo Gonçalo. Berlim representa assim uma “heterotopia foucaultiana”⁵¹². Uma heterotopia é um espaço virtual sobreposto a um espaço imediato/real, uma espécie de dimensão paralela, onde se resiste à ordem, à organização, à divisão em classes, ao agrupamento em categorias que designam identidades. A heterotopia é um espaço potencial que opera na contramão das estratégias de construção de identidades: a divisão, a designação e a polarização⁵¹³. “O espaço não é um vácuo dentro do qual pessoas e coisas são colocados. O espaço é vivo”⁵¹⁴, mas, para se ter acesso a essas camadas dimensionais, é preciso se colocar de forma aberta, desejosa e experimental em relação aos encontros que se dão nesse espaço. A

⁵¹⁰ Ibidem, idem. Sobre as “vidas duplas”, Eribon afirma que “com frequência um gay urbano pode participar do mundo gay sem perder seu lugar no mundo heterossexual”. Ibidem, idem.

⁵¹¹ Relato do mesmo amigo que dizia gostar de viajar para lugares onde ele não tivesse de se preocupar com o fato de ser gay.

⁵¹² Sobre o conceito de “heterotopia” no pensamento de Foucault, ver FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. França: Architecture /Mouvement/ Continuité. Periódico de outubro de 1984.

⁵¹³ PROBYN, E. 1996, pp. 9-10.

⁵¹⁴ FOUCAULT, M. 1984, p. 07.

heterotopia é um lugar onde se pode experimentar modos diagonais de movimentação, de subjetivação e de relações afetivas, ela é o lugar a que se chega quando se livra da identidade, quando se ultrapassa a diferença e se atinge a singularidade⁵¹⁵ como modo de ser e de se relacionar. A heterotopia berlinense está lá para ser descoberta, acessada e vivida por Donato. Ele vai para Berlim viver em paz, sem ter de se preocupar sequer com o fato de ser gay.

5.2. A amizade, um desconforto partilhado

Em linhas narrativas gerais, as etapas da relação de amor e amizade entre Donato e Konrad são estruturadas, ao longo dos três atos do filme, como mostramos a seguir. Os problemas relativos à transformação dessa relação vão sendo colocados com o passo da história entre os dois e pela interferência colocada por Ayrton.

O primeiro ato, *O abraço do afogado*, é dedicado a mostrar o encontro entre os dois, primeiramente, como uma metáfora: Donato salva Konrad de se afogar, mas é de fato Konrad quem resgata Donato de sua vida imóvel em Fortaleza. Após o salvamento e todas as tentativas de se encontrar o corpo desaparecido do amigo afogado de Konrad, o que leva Donato a se aproximar dele. Há aproximação iniciada pela empatia e pela solidariedade, especificamente na cena em que o salva-vidas vai até o hospital para anunciar a morte do amigo. Mas há, além disso, o reconhecimento de sinais no corpo do outro, o que havíamos reconhecido anteriormente como uma afinidade empática. Donato reconhece isso em Konrad. Ele não está ali apenas sendo prestativo, anunciando de forma cuidadosa a morte do amigo, oferecendo-lhe carona para onde ele precisasse. Há no clima da cena um

⁵¹⁵ Relembrando o que já se havia afirmado como singularidade no capítulo anterior: a singularidade ultrapassa os estados inerentes à identidade e à diferença. Identidade e diferença são estados de paragem, ainda que, no caso da diferença, ela seja uma paragem ontológica temporária. A singularidade ultrapassa o ser isso e o estar assim para atingir o *status* de um ato ético, de uma ação transformadora. A singularidade tem relação direta com a potência afetiva, pois é pela ação, pelo fazer, pelo agir que se conquista uma transformação relevante.

reconhecimento do outro por meio de sinais de um modo de vida que interessa, que é sedutor e exemplar, do qual convém se aproximar. Mas há algo mais: os corpos dos dois estão lado-a-lado, tensionados.

O que também aproxima os dois é tesão. Há tristeza na cena devido à morte do amigo, mas há também tensão sexual, precipitada com os dois transando no carro na cena seguinte. A carona oferecida por Donato serviu como modo de resolver essa tensão.

Dentro do carro, após a transa, Donato admira as tatuagens no corpo de Konrad. Pergunta sobre elas para descobrir da vida do estrangeiro. Reconhecimento empático e encaixamento sexual se misturam a um carinho que brota entre os dois. Após alguns encontros, ao longo deste ato do filme, captamos indícios deles não quererem se separar, como na cena em que Donato pede a Konrad para ficar: — *Se eu achar o corpo de seu amigo, você fica Konrad?*⁵¹⁶ Nasce aí uma forma de amor.

No segundo ato, *Um herói partido ao meio*, temos mais indícios do tipo de “amor-amizade” que Aïnouz vai desenhando. Eles estão em Berlim agora, juntos amorosamente, namorando talvez. Agora, em Berlim, é Konrad quem demonstra vontade de não deixar Donato voltar: — *Não vai embora não Donato! Fica que a gente dá um jeito*, propõe ele⁵¹⁷. Aparecem dançando em uma boate gay, celebrando a surpresa da decisão de Donato em permanecer em Berlim. Em outro momento do mesmo ato, agora no apartamento de Konrad, brincam de uma dança intuitiva ao som de *Aline*, de Cristophe, sucesso da música francesa da década de 60. Eles parecem amigos celebrando a liberdade para a intimidade, liberdade conquistada por estarem longe de Fortaleza, liberdade que explode no desfile de corpos masculinos nus e sensuais, andando pela casa à vontade e transando. Eles se tornaram amigos-amantes.

⁵¹⁶ Ato 1, sequência 5, cena 5. Aos 28min 17seg.

⁵¹⁷ Ato 2, sequência 3, cena 3. Aos 45min 03seg.

Mas além de gostarem da presença um do outro, além de estarem ligados também pela química dos corpos, sobreposto a esses prazeres, também existe um desconforto entre os dois, um estranhamento e uma incomunicabilidade naqueles dois encerrados no espaço do apartamento. Temos a sensação de que algo não está no lugar: talvez Donato ali encerrado no apartamento de Konrad, talvez Konrad estranhando a presença de Donato em um espaço que é seu. Não é à toa que Donato adocece na véspera de sua volta: uma gripe forte, um mal-estar no corpo, não tanto pela seriedade envolvida na decisão que tem de tomar, mas por algo desconfortavelmente incompreensível e incomunicável entre os dois: é que eles não sabem o que fazer um do outro, não sabem como lidar com o que os aproximou e com o que os une, esse híbrido de reconhecimento empático, amizade, atração sexual e, talvez, amor.

No ato três, *O fantasma que fala alemão*, eles não estão mais juntos como casal quando Ayrton aparece para achar o irmão Donato em Berlim. É o ato do filme em que somos informados, sem explicações, que os dois estão separados. Não nos são mostradas as circunstâncias do rompimento entre eles, o que apenas confirma a opção de Aïnouz por um cinema de afetos que evita as explicações do drama de um fim de namoro⁵¹⁸. Novamente, a elipse é que deve ser analisada, como um *mise-n'en-scène*, um evento que não é posto em cena. Nela estão contidos não apenas os problemas característicos a uma relação de amor – romântico talvez – como também os estranhamentos, os desconfortos e os desprazeres que tiveram de ser superados para que a relação amorosa/de amizade possa alcançar uma etapa mais próxima da potência. Novamente, a empatia, a solidariedade e o amparo os reaproximam quando Konrad ajuda os irmãos a se entenderem, acolhendo Ayrton após a briga do reencontro com Donato. Esse ato nos mostra que é especificamente a partir do reencontro de Donato e Konrad, por

⁵¹⁸ Como vimos na sessão teórica, a opção por um cinema de imagens-afeção e de imagens-ação, segundo Deleuze, representa precisamente a busca da abstração pelo desvio de uma narrativa clássica de encadeamento de causa e efeito, que é produtora de imagens-clichê, de imagens que transitam dentro de um universo da representação de emoções-clichê quanto de identidades amorosas.

ocasião do aparecimento de Ayrton, que a relação tem a chance de retomada e de transformação.

Quais contornos conceituais Aïnouz confere à amizade? O diretor não elabora definições precisas que ameacem retirar da amizade a vibração imprecisa característica dos afetos, tornando-a uma emoção representada, um drama. Ele não faz mais que sugerir possibilidades de vivências, de desdobramentos para o que intui⁵¹⁹ que a amizade como afeto deva ser: não mais que uma intensidade na tela, não menos que uma potência de vida para nós que assistimos. No ato três do filme, a relação – ou o que ela pode se tornar – não nos é entregue por Aïnouz, ela vai surgindo pontualmente ao longo da narrativa silente, feita mais de presenças e de ausências, de climas, de estranhamentos e de gestos que de grandes diálogos. A amizade está lá, no nível da sugestão, para poder ser percebida e pensada por nós como afeto.

A supressão de grandes trechos narrativos faz parte do estilo do cinema de afetos de Aïnouz. Em *Praia do Futuro*, a elipse entre os atos dois e três do filme representa um corte de todo o drama da relação amorosa. O drama é uma das marcas de filmes gays contemporâneos, centrados nas impossibilidades atuais do estar junto amorosamente, a exemplo dos recentes *Keep the lights on* (EUA, 2012), de Ira Sachs, e *Weekend* (Reino Unido, 2011), de Andrew Haigh, filmes gays que insistem no clichê da inviabilidade do encontro, em vez de apostarem em um cinema de afetos tecido nas aberturas para desdobramentos de singularidades possíveis, em vez de investirem mais na potência de amizades indefinidas que nos dramas da impossibilidade para os relacionamentos amorosos. É, portanto, na elipse, na parte que não vemos do filme, que o afeto da amizade é gestado. É nela que devemos concentrar esforços de compreensão. O que acontece ali – além obviamente do tédio dos relacionamentos, das brigas, do ciúme e de

⁵¹⁹ Importante aqui reafirmar nossa aposta na intuição desses personagens e também do diretor. Talvez aqui Aïnouz mais intua um tipo ideal de relação de amizade do que de fato compreenda o que essa relação deva ser. Isso pelos contornos abertos e inacabados que o afeto tem no filme.

todas as “tempestades do amor”⁵²⁰ – que faz Donato e Konrad romperem e se distanciarem?

Em *Praia do Futuro*, fica evidente que Karim Ainouz encaminha a discussão sobre a amizade passando pelo questionamento do amor, ou melhor: ele sonda a transformação do amor em um tipo singular de amizade, preservando por meio do estilo toda a ambiguidade necessária para que a intensidade do afeto não estanque na fusão, no espelhamento, na identidade relacional do amor romântico. Que tipo de amizade é essa? Quais suas bases? Quais seus limites? Sem dúvida não se trata de um sentimento pessoal representável pelo poder de identificação de um nome, tampouco a expressão direta, clara e objetiva de um amor, de uma paixão. Trata-se da amizade como afeto: conceitualmente ambígua, moralmente furtiva, temporalmente finita, formalmente expressa ora por meio de estranhamentos e de tensões, ora por meio de gestos.

Existe uma relação entre esse tipo de amizade e o não-pertencimento discutido no capítulo anterior. Na medida em que a amizade se apresenta como presença e amparo, ela se torna uma forma potente de pertencimento. Apesar das cenas de homo-erotismo terem lhe conferido notoriedade equivocada, *Praia do Futuro*, antes de ser uma história gay, é um filme que nos pergunta como a amizade pode se configurar como uma alternativa ao lugar da família, como substitui as relações familiares e o próprio amor romântico. O filme nos cobra reflexões sobre como se podem desconstruir relações baseadas no drama, no apego e no ressentimento, para torná-las apenas relação de presença entre homens. Nesse sentido, a (con)vivência entre homens tem relação com o pertencimento, também, por se tratar de um afeto difícil, uma singularidade que deve ser conquistada.

Praia do Futuro discute a amizade entre homens – complicada pela relação homoerótica – para então se tornar uma amizade singular que não precisa obrigatoriamente prescindir do sexo, mas tendendo a uma forma de

⁵²⁰ Termo bastante pertinente utilizado *en passant* por Didier Eribon. Ver ERIBON, D. 2008, p. 47.

comunidade, dentro de uma pequena irmandade de três homens. Há no filme uma negação da homossexualidade como identidade, e mesmo da homoafetividade como uma diferença redundante. Aïnouz não discute homossexualidade e heterossexualidade dentro do binarismo identidade-diferença, discute, sim, a sexualidade indelével que perpassa toda relação de amizade, sem que esta seja um imperativo, o centro identificador da relação. E supera a configuração do par de amigos para apostar na relação triangular que supera a centralidade identitária que a sexualidade possa conferir às relações homoafetivas. Esse tipo de amizade é colocado como um modo de vida e, não menos, como um desafio.

Tom Roach, em *Friendships as a way of life*⁵²¹ – *Amizade como modo de vida*, mesmo título do texto clássico de Michel Foucault que muito serve de guia para este capítulo⁵²² – elabora uma tese bastante útil para a amizade homoerótica desafiadora que sondamos nesse filme. “A amizade é um estranhamento compartilhado”⁵²³ que não cobra ser resolvido, mas equalizado, equilibrado nas ambiguidades de toda ordem que compõem a relação entre dois homens. “O estranhamento é efeito de uma distância infinita entre amigos”⁵²⁴. A administração desse estranhamento, não sua superação, representa o respeito pela alteridade absoluta, respeito pela singularidade do *self* do outro na relação.

A amizade entre homens precisa ser conquistada porque é uma relação complexa, ambígua e até mesmo contraditória, que envolve atração e resistência, intimidade e separação, sexualidade e frigidez; envolve, simultaneamente, o cuidado do outro e a necessidade de distanciamento; envolve dissimulação e honestidade, confiança mútua e também traição⁵²⁵.

⁵²¹ ROACH, Tom. *Friendships as a Way of Life: Foucault, AIDS, and the politics of Shared Estrangement*. Nova Iorque: SUNY Press, 2012. Esse trabalho de Tom Roach, bem como o de Didier Eribon têm, neste capítulo sobre a amizade entre homens, a mesma importância que o livro de Sara Ahmed e o de Elspeth Probyn tiveram para o capítulo anterior sobre o pertencimento. Eles conferem um norte tanto para a problematização, como foi acima o caso do livro de Eribon, quanto para uma proposição do afeto como potência, como é o caso do livro de Roach.

⁵²² FOUCAULT, Michel. “Da amizade como modo de vida”. Entrevista. *Jornal Gai Pied*, nº 25, abril de 1981.

⁵²³ ROACH, T. 2012, p. 12.

⁵²⁴ Ibidem, idem.

⁵²⁵ Ibidem, pp. 04-05.

Essa amizade é um desafio porque relacionamentos planejados, com essas contradições aparentemente resolvidas, implicam utopias de fusão, de transferência e de espelhamento que sempre redundam em fracasso. Esses aspectos mais problemáticos, em vez de cobrarem resolução, devem se tornar a base própria de uma nova forma de amizade, uma relação que resista à “fusão dialética em favor da mistura não-dialética [...] uma amizade que, de modo algum, deve excluir a sensualidade, mas se manter indiferente à condição impositiva da sexualidade”⁵²⁶.

A verdadeira amizade é um devir relacional – não um relacionamento cujas tensões são sufocadas pelo bem da duração – em contínua transformação, que o sujeito não deve cessar de experimentar, uma “intimidade impessoal”⁵²⁷, nos termos de Roach, que não deve cessar de cobrar singularidade. “O amigo que conhecemos hoje não é confiável”⁵²⁸, para que a amizade seja viável, para que seja novamente significativa, ela deve se metamorfosear em algo totalmente diferente.

5.3. Estranhamentos partilhados

5.3.1. Impessoalidade entre amigos

O primeiro dos estranhamentos que se deve aprender a gerir entre amigos é o distanciamento. O distanciamento entre Donato e Konrad, do segundo para o terceiro ato do filme, serve para refletirmos sobre como a transformação de um relacionamento de amor em uma relação de amizade passa pela criação de um distanciamento que produza uma impessoalidade necessária e fundamental entre bons amigos.

Francisco Ortega, a partir das reflexões de Richard Sennet e de Foucault em torno da amizade, vai tecer toda uma crítica da intimidade entre amigos, classificando-a como uma ideologia que mede a autenticidade de

⁵²⁶ Ibidem, idem.

⁵²⁷ Ibidem, idem.

⁵²⁸ Ibidem, idem.

uma relação social em virtude de sua capacidade de reproduzir as necessidades íntimas e psicológicas dos indivíduos⁵²⁹. Para Sennet, a “tirania da intimidade” se exprime em uma vida pessoal desequilibrada e uma esfera pública esvaziada⁵³⁰.

Como alternativa a essa crítica da intimidade, enfatiza-se a necessidade de uma distância entre os indivíduos para que possa haver relação. O contato íntimo e a sociabilidade são inversamente proporcionais. “Quanto mais se aproximam os indivíduos, mais dolorosos e fraticidas são seus relacionamentos”⁵³¹. A intimidade é uma procura de refúgio na subjetividade voltada para si, ao passo que apostar na distância, na impessoalidade das relações, é apostar em uma vida na exterioridade, no de fora, no sentido conferido a essa noção por autores como Foucault, Deleuze, a partir de Blanchot. Investir na intimidade significa uma fuga na interioridade à procura de duração, segurança, estabilidade e identidade; manter a impessoalidade da distância relacional entre amigos significa atirar-se no mundo externo, apostando na disposição para o novo, o aberto, o efêmero, o ambíguo.

A impessoalidade e o distanciamento necessários para preservar – ou transformar – a amizade passam por um *ethos* do silêncio. Ortega defende o silêncio, na esteira de Deleuze e Foucault, como uma forma de sociabilidade impessoal que resiste à intimidade. O silêncio faz parte assim também de uma ética da amizade. Amizade que não precisa ser dita, discutida, acertada pela comunicação, pois, às vezes, a palavra enfraquece o afeto pela produção de identidade relacional e, no cinema, pela produção de sentido causal narrativo – como foi visto no capítulo teórico.

O silêncio, assim, estabelece a distância necessária para que os sujeitos não se mimetizem, para que não psicologizem a relação. “As forças repressivas [dos relacionamentos] não impedem as pessoas de se exprimirem, ao contrário, elas as forçam a se comunicar”⁵³², mesmo quando

⁵²⁹ ORTEGA, F. 2000, p. 110.

⁵³⁰ SENNET, R. apud ORTEGA, F. 2000, p. 111.

⁵³¹ ORTEGA, F. 2000, p. 113.

⁵³² DELEUZE, G. 2002, p. 162.

não têm nada a dizer. É preciso cultivar entre amigos uma suavidade de não ter nada a dizer. É preciso restaurar nas práticas da amizade o direito de não ter nada a dizer, pois essa é a condição para que “se forme algo raro e rarefeito [abstrato] que mereça um pouco ser dito”⁵³³.

Precisamente o que Aïnouz nos diz com o afastamento de Donato em relação a Konrad: a distância é importante para que o sujeito se realize, para que crie uma existência própria e autêntica. A distância garante a faculdade de agir, garante a vontade de se romper limites, de interromper processos automáticos. Trata-se, assim, de se substituir paradigmas – o da autenticidade psicológica e comunicacional dos relacionamentos – por um *ethos* – o da força criacional das relações.

O cuidado de si de que nos fala Foucault em *A hermenêutica do sujeito*⁵³⁴, está na base conceitual da amizade porque implica a contenção e o autogoverno a ponto de não deixar transparecer as “violentas emoções da alma”⁵³⁵, controle do desnudamento emocional perante o outro, que reencena toda uma dramaturgia da intimidade. A esse cuidado de si foucaultiano, Ortega chama de “comportamento civilizado” ou de “faculdade de sociabilidade sadia e criativa”⁵³⁶ que não se perde no culto à intimidade. Nesse sentido, a intimidade é incivilizada porque é uma prática de incomodar o Outro com o meu próprio eu, de lhe impor minha intimidade. A ânsia por relacionamentos íntimos revela um comportamento egoísta, narcisista; revela, acima de tudo, o esquecimento do Outro.

É necessário, portanto, cultivar-se um *ethos* da distância para a amizade, o que não significa renunciar às relações ou à comunicação. Não se trata de defender uma renúncia à sociabilidade, mas de apostar em “comunidades de amigos solitários”⁵³⁷. A distância, a impessoalidade e o silêncio são meios de transformação da amizade em uma relação que leva a sério a incomensurabilidade existente entre o eu e o outro. Trata-se, em

⁵³³ Ibidem, idem.

⁵³⁴ FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 77.

⁵³⁵ Ibidem, p. 81.

⁵³⁶ ORTEGA, F. 2000, p. 114.

⁵³⁷ NIETZSCHE, F. apud ORTEGA, F. 2000, p. 115.

termos práticos, de não utilizarmos o outro para fortalecer nossa identidade, nossas crenças, de não utilizarmos o outro como companhias para aplacar nossa incapacidade de estarmos sós, de forma convicta e plena.

A amizade como encenação de civilidade, de polidez e de boa distância não é apenas uma prática de descoberta de si – o que chamaremos adiante de autoconhecimento –, mas acima de tudo um exercício de invenção de si – o que trataremos como autotransformação.

5.3.2. Amor romântico

Uma justificativa preliminar: Escrever sobre o amor é uma empreitada arriscada. O ponto em que você começa, os elementos que omite, enfatiza ou distorce, os caminhos que toma, as conclusões que retira, todas acrescentam um traço à imagem escolhida para ser pensada. Podemos escrever sobre o amor sem propor interpretações feitas a partir de escolhas pessoais? O que fazemos quando decidimos estudar um assunto é descrevê-lo de uma maneira particular. Assim, falar de amor implica falar sempre de um ponto de vista dentre outros. É nesse espírito que pretendo apresentar essas considerações sobre o relacionamento de Donato e Konrad, um namoro hipotético, que sequer temos notícias pela narrativa.

Apesar de Aïnouz não demonstrar simpatia por relacionamentos com contornos românticos, o amor é a primeira fase da relação de amizade que o diretor desenha para Donato e Konrad. Em nenhum de seus filmes há qualquer indício de um casal feliz estereotipado vivendo dentro de relacionamentos legal ou culturalmente institucionalizados que não acabe vítima da própria armadilha relacional. Casamentos e namoros, se existem, devem se desfazer a tempo para que algo outro seja esboçado no lugar. Assistimos a um estilo narrativo que providencia o encerramento irremediáveis de “relações prescritas e normalizadas”⁵³⁸ que tendam à

⁵³⁸ Termo utilizado por Francisco Ortega para falar do tipo de relacionamento que Foucault criticava ao propor a amizade amorfa no lugar. Ver ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p. 25.

imobilização dos personagens. Esse é o caso de *O Céu de Suely*. O relacionamento com o pai de Mateuzinho é desfeito porque ele a abandona, e o breve namoro de Hermila com João, quando ela retorna a Iguatu, deve acabar para que ela ganhe o mundo novamente. Esse é também o caso de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A viagem de Zé Renato é de superação e esquecimento porque ele leva um fora. O relacionamento tinha de acabar – pelas mãos do diretor, ou pelos meandros do tempo e do desgaste – simplesmente porque era um casamento. O mesmo se passa em *Abismo Prateado* (2011), outro filme de Aïnouz que, apesar de não compor o *corpus* principal desta investigação, é útil neste ponto, por mostrar um fim de casamento igualmente irremediável. Logo nas primeiras cenas do filme, Djalma – interpretado por Otto Júnior – abandona Violeta – sua esposa interpretada pela atriz Alessandra Negrini – com a desculpa de uma viagem de trabalho. Ele literalmente desaparece, deixando para trás a mulher, o filho e o apartamento novo que os dois montavam. Como justificativa, apenas uma mensagem no celular dando, talvez, alguma explicação, algo que não escutamos. Violeta então, ao perambular desorientada pela noite do Rio de Janeiro, conhece Nassir – interpretado pelo ator Thiago Martins –, encontro que sugere a possibilidade de desdobramento para um amor ou talvez uma amizade. *Abismo Prateado*, um filme menor na dramaturgia de Aïnouz⁵³⁹, lembra ao próprio diretor que o fim de um relacionamento não precisa conduzir à substituição compulsória de uma pessoa por outra. Deve, em vez disso, exercitar a substituição do modelo relacional.

A reiteração da impossibilidade dos relacionamentos e da tragicidade do desencontro amoroso não deve, contudo, ser caracterizada estilisticamente como uma adesão de Aïnouz ao cinismo que tanto perpassa boa parte da recente filmografia gay, como nos acima citados *Keep the lights on* e *Weekend*. Seus filmes, a exemplo de *Praia do Futuro*, são também capazes de fazer apostas em tipos singulares de amizade que podem substituir os relacionamentos de amor vividos como modelos relacionais.

⁵³⁹ Talvez, por ter sido idealizado para o canal de TV HBO, apresente uma dramaturgia mais emotiva, principalmente no tratamento melodramático quase novelístico conferido ao encontro de Violeta e Nassir.

Assim, as ambiguidades e o estranhamento inerentes à amizade devem ser equacionados, mas, antes de tudo, o amor precisa ser transformado, porque ele é o primeiro momento da relação que, caracteristicamente, coloca tensões entre corpos amantes/desejantes, movimentando-os para sentidos opostos: entre a vontade de intimidade e a necessidade de espaço, entre o tesão e o cansaço. Os movimentos de amor perceptíveis nos corpos de Konrad e Donato variam entre a presença dedicada e uma inexplicável urgência de distanciamento, uma vontade de fugir.

No filme, as “tempestades de amor”⁵⁴⁰ se passam dentro da elipse acima mencionada, e, como tal, devem permanecer no plano das conjecturas, embora haja indícios no segundo ato do filme que mostram uma tensão característica do estar juntos amorosamente, inquietações que percebemos vibrar entre os dois trancados nus no apartamento, transando, mas também compartilhando a mesa, tomando café da manhã, silentes. Os dois dançam como crianças amigas, em um momento, mas em outro, Donato acorda ao lado de Konrad tomado por um mal-estar físico. O que pode significar essa febre que Donato sente?



Figura 13: Donato e Konrad juntos no apartamento
Ato 2, sequência 3, cena 1. Aos 42min 38seg

⁵⁴⁰ ERIBON, D. Termo utilizado por Eribon para falar dos desentendimentos hiperdramatizados que caracteristicamente conduzem ao fim dos relacionamentos gays.



Figura 14: os dois no apartamento momentos antes do retorno de Donato
Ato 2, sequência3, cena 13. 55min 11seg

O clima de sufocamento nos espaços privados do apartamento nos faz pensar ser plausível elucubrarmos sobre o afastamento dos dois, porque é a partir desses acontecimentos possíveis e prováveis – dos quais somos privados pela narrativa como se Aïnouz nos poupasse dos dramas do amor para centrar esforços na fabricação de uma potência afetiva – que a amizade pode (re)nascer como um amor transformado. O que então pode ter acontecido nessa elipse que os separa?

Podemos falar dessa “rasteira narrativa”, em *Praia do Futuro*, fazendo um trocadilho com o célebre livro de Roland Barthes, em termos de “fragmentos hipotéticos de um discurso amoroso”. Donato e Konrad talvez tenham enfrentado aquilo que Barthes chama de “incidentes amorosos”⁵⁴¹. São acontecimentos mínimos, rugas desnecessárias, mesquinhas, futilidades da existência amorosa. São “todo o miolo fátual de um acontecimento que vem dificultar a ambição e a felicidade do sujeito apaixonado, como se o acaso intrigasse contra ele”⁵⁴². E o incidente nunca tem importância real, mas eu o transformo imediatamente num evento importante. Eu o confiro vulto e o transformo em um falso problema. O ciúme, as ausências eventuais, o distanciamento natural, o sufocamento do

⁵⁴¹ BARTHES, R. 1997, p. 92.

⁵⁴² Ibidem, idem.

compromisso, o cansaço do investimento constante nas obrigações do contrato amoroso.

Nessa esteira dos fatos (des)importantes que exaurem a determinação do investimento do e no outro, as proximidades e distanciamentos naturais da nova vida cotidiana em Berlim talvez possam ter-se complicado se tiverem sido vividas por eles como sentimento de falta. O ausente vai sendo construído na cabeça do amante a partir de todo episódio, quaisquer que sejam a causa e a duração, que tende a transformar essa ausência em abandono.

Ora, só há ausência do outro, é o outro que parte, é o um que fica em casa sem ainda ter encontrado emprego na nova cidade. Justo ele, Donato – o refugiado, o migrante, o viajante em Berlim – se sente parado, aprisionado naquele apartamento, como em uma inversão de papéis.

O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrante. Quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar [...] eu sempre presente, só se constitui diante de você, sempre ausente⁵⁴³.

Então, talvez, tenha ocorrido o incidente, talvez Donato tenha se sentido só, talvez tenha passado muito tempo em casa esperando Konrad voltar.

Dizer a ausência é [...] estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “sou menos amado do que amo”. De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminino por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado⁵⁴⁴.

Talvez tenha lhe restado passear pela cidade, explorá-la, cansado que esteve das paredes fechadas do apartamento e da temperatura artificial do ar

⁵⁴³ Ibidem, p. 52.

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 53.

condicionado. Ele se instala sozinho em um café, se sentindo rodeado por pessoas que o olham, talvez desejosas de o conhecer. Se sente acompanhado, apesar de sua solidão ser parte do pacto de amor.

O outro está ausente, eu o convoco em mim mesmo para que ele me mantenha à margem dessa amabilidade mundana [...] Torno a ausência do outro responsável pelo meu mundanismo incompleto, invoco sua proteção, sua volta: que o outro apareça, que me tire, como uma mãe que vem buscar seu filho, do brilho mundano, da fatuidade social, que ele me devolva à intimidade religiosa do mundo amoroso⁵⁴⁵.

Fragments de um discurso amoroso é composto por Barthes como um verdadeiro catálogo de incidentes que conduzem à impossibilidade da continuidade da relação amorosa. O esgotamento seria como que a última etapa, tempo em que o amor empalidece e os amantes se afastam. É o que o autor chama de *fading*. Ela é a experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo o contato, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício do mundo ou de um rival⁵⁴⁶. “O *fading* do outro se produz, fico angustiado porque ele parece sem causa e sem fim. O outro se afasta como uma miragem triste, se desloca até o infinito, e eu me desgasto para alcançá-lo”⁵⁴⁷.

Talvez, tenha sido um *fading* o que Konrad sentiu, isso porque parece ter sido Donato quem o deixara. Somos informados disso na primeira cena, da sequência dois, do ato três, quando Konrad reaparece para tentar apaziguar a situação entre os irmãos agora que Ayrton está em Berlim. — *Há tanto tempo eu não te vejo*, Konrad confessa para Donato quando o revê. Donato nada diz. Barthes vai dizer, descrevendo quase com exatidão o *fading* de Donato:

Quando o outro é tomado pelo *fading*, quando ele se afasta, a troca de nada, a não ser de uma angústia, que ele só pode dizer através

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 54.

⁵⁴⁶ Ibidem, p. 163.

⁵⁴⁷ Ibidem, idem.

dessas pobres palavras: “não estou me sentindo bem”, parece que ele se move ao longe como uma névoa⁵⁴⁸.

O *fading* e o cansaço se misturam. O *fading* do outro está na voz e o cansaço é sua estética característica. É o fim fantasmagórico que sentimos no tom da voz do outro, “voz muito fraca, no entanto monumental [...] Nada mais doloroso que uma voz amada e cansada [...] Ela está a ponto de desaparecer, como o ser amado está a ponto de morrer”⁵⁴⁹. Talvez Donato e Konrad tenham decidido juntos sobre a separação, ou talvez não tenham conseguido conversar, não tenham “colocado os pingos nos i’s”. Talvez tenham se telefonado uma ou duas vezes durante esse lento *fading*.

Mas o fio do telefone não é um bom meio relacional, ele tem um sentido que não é o da junção, mas o da distância. A voz amada, cansada, ouvida ao telefone, é o *fading* em toda a sua angústia [...] No telefone, o outro se vai duas vezes, pela sua voz e pelo seu silêncio: *de quem é a vez de falar?* Ninguém responde, pois o que é dado é exatamente aquilo que não é respondido. Nós nos calamos juntos, acumulação de dois vazios. *Vou te deixar*, diz a cada segundo a voz muda ao telefone⁵⁵⁰.

Konrad e Donato são “excluídos do amor romântico”. Eles não se consideram infelizes, azarados, irrealizados, frustrados com o insucesso amoroso. Aĩnouz, por meio da possibilidade de reencontro e de transformação da relação em amizade, os coloca como revoltosos contra a metafísica do amor.

O amor romântico é um clichê, um modelo relacional que produz identidades emocionais. Ele une sujeitos em relacionamentos, não em torno de relações. O amor-paixão encampou a ideia de felicidade sentimental, normatizando-a e tornando-a um ideal. Esse amor, pois, não é um afeto como nós o compreendemos, é uma emoção que tem intimidade com o drama do inatingível. Quando não realizamos o ideal imaginário do amor, “buscamos explicar a impossibilidade culpando a nós mesmos e aos outros,

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 165.

⁵⁴⁹ Ibidem, p. 166.

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 167.

mas nunca contestando as regras [...] que interiorizamos quando aprendemos a amar”⁵⁵¹. Konrad e Donato são duvidosos da universalidade e da bondade deste ideal de amor culturalmente oferecido como algo sem o qual nos sentiríamos profundamente infelizes.

Como nos mostra Costa, a metafísica do amor romântico é um acúmulo histórico de ideais, um somatório da metafísica cristã do sujeito amoroso, da mística medieval do sujeito amoroso-cortês, do ideário político-filosófico dos séculos XVI e XVII e da interiorização dos sentimentos no romantismo do século XIX⁵⁵². Como herança desse acúmulo, no amor moderno, o verdadeiro objetivo é ser correspondido, sendo todo o resto secundário e acidental. Porém – e isso é o mais importante na análise que aqui se experimenta sobre o amor: “há no outro algo impossível de se conquistar, que o absoluto do eu individual ergue uma muralha entre um ser e o outro [...]”⁵⁵³, muralha impossível de ser transposta. Esse é o grande problema ontológico colocado desde sempre pelo amor, problema que nem a mais longa tradição histórica consegue inflétir nas almas, justamente aquilo que Donato e Konrad sentem como o primeiro desconforto partilhado da relação.

Amar e, ser correspondido, é algo impossível, pois pressupõe uma ideia de sujeito que impede esta possibilidade. O individualismo implícito na metafísica do sujeito amoroso romântico produz “um espaço intransponível entre dois absolutos que querem amar, mas só poderiam amar plenamente se deixassem de ser os sujeitos do amor”⁵⁵⁴. Costa fala em um “desencontro ontológico” dos sujeitos amorosos. Eles não podem abandonar os imperativos da incomunicabilidade derivada da maneira como são subjetivados, da maneira como foram ensinados a amar. “Porque não podem

⁵⁵¹ COSTA, J. F. 1998, p. 34.

⁵⁵² A cultura ocidental do amor sexual romântico pode ser categorizada em termos dessas quatro fases históricas definidoras do que hoje se experimenta como realidade: a tradição idealista que Platão codifica pela primeira vez, o cristianismo que amalgama o pensamento judaico, a humanização do amor cortês e o romantismo trágico, redefinido no século XIX para o século XX. COSTA, J. F. 1998, pp. 131-132.

⁵⁵³ SIMMEL, G. 1998, p. 155.

⁵⁵⁴ COSTA, J. F. 1998, p. 72.

chegar ao outro é que amam e porque amam se dão conta de que o amor revela a impossibilidade que tentam superar amando”⁵⁵⁵.

Para Sartre, assim como para Simmel, o amor moderno é impossível de se concretizar porque, no movimento inútil de fundir consciências, produz a alienação das liberdades dos envolvidos.

As relações amorosas são um sistema de reenvios indefinidos, análogo ao puro reflexo refletido da consciência [...] uma fusão de consciências em que cada uma delas conservaria sua alteridade para fundar a outra [...] o amor é um esforço contraditório de fusão para superar a negação interna de um nada insuperável entre consciências⁵⁵⁶.

O amor é impossível conquanto seja assimilado alienantemente como exigência para se atingir uma idealização de sentimento pessoal, apresentado pela cultura como pleno, mágico e superior a qualquer outra experiência emocional. Hoje, portanto, apesar de termos a impressão de sermos mais livres e autônomos do que nunca – nos referimos à nova ética pós-moderna dos amores líquidos de que Bauman nos fala –, sentimos um mal-estar provocado por essa questão ontológica sem saída.

Na idealização do amor, em certo sentido, você não trata o objeto do amor como um ser humano, mas como uma coisa. Talvez ambos se tratem coisas que satisfazem certos apetites. Mas nisso nada existe de desenvolvimento humano e muito menos de desenvolvimento espiritual – Foucault vai falar do desenvolvimento humano, no cultivo de uma amizade ética, como um autoconhecimento que não deixa de ser também uma ascese espiritual⁵⁵⁷.

Trata-se, pois, de perguntar se não podemos reinventar um modo de amar menos demandante, menos inseguro, menos tenso, menos fadado ao trágico, um modo mais à altura da liberdade: uma heterotopia amorosa e

⁵⁵⁵ Ibidem, idem.

⁵⁵⁶ SARTRE, J. P. 2011, pp. 425-427.

⁵⁵⁷ FOUCAULT, M. 2006, p. 15. Discutiremos mais adiante essa forma de espiritualidade relacionada à amizade conforme pensada por Foucault.

sexual tem de ser imanente, fundada nas verdades do corpo, não na metafísica do amor romântico. Uma heterotopia amorosa tem como tarefa substituir o modelo relacional compulsório por relações desidolatradas, desdramatizada e radicalmente pluralista – pensada ou não nos termos de Foucault – ou corre o risco de nada mais ser que uma utopia malograda. Por isso é importante para Aïnouz encerrar o namoro, o casamento, o relacionamento que se instalava entre Donato e Konrad – igualmente, entre Hermila e o pai de Mateuzinho, depois entre Hermila e João, entre Zé Renato e a esposa, também entre Violeta e o marido Djalma: para que eles tenham a chance de reinventar os relacionamentos em termos mais indefinidos e suaves, sem abrir mão, porém, da possibilidade de intensidade das relações.

Com o tratamento conferido ao amor, em seus filmes, Aïnouz propõe uma pedagogia amorosa pela imagem fílmica. Por meio da recorrência estilística dos fins irremediáveis, suas histórias realizam uma crítica da (des)educação amorosa promovida pela novela televisiva, elas propõem um exame da alienação para o amor promovida pela cultura da comédia romântica. Nessa pedagogia amorosa, faz parte das buscas de seus personagens o desejo de se encontrarem humana e imanentemente, mas devem, antes, fugir dos clichês de relacionamentos. Isso implica não ir além do corpo, idealizando o amor como uma felicidade utópica, tampouco implica ficar aquém do próprio desejo, buscando a fusão platônica a uma outra metade. A pedagogia amorosa de Aïnouz, no que ela proponha um autoconhecimento para as relações, no que ela implique uma ascese ético-espiritual, como pensada por Foucault, certamente não nos sugere a busca por almas gêmeas perdidas no mundo.

O ideal amoroso cola a sexualidade ao amor. Essa injunção romântica nos obriga a amar quem desejamos e a desejar quem amamos, embora saibamos que podemos amar a quem não desejamos sexualmente e desejar sexualmente quem não amamos. A essa fusão aprisionante Balint chama de “amor genital”⁵⁵⁸. Ele é um artefato da civilização, da educação e da cultura – como a religião. É uma criação regulatória comportamental, uma instituição

⁵⁵⁸ BALINT, Dr. Michael apud COSTA, J. F. 1998, pp. 114-115.

que nos é imposta sem respeito por nossa natureza e nossas necessidades – biológicas e psíquicas –, pelo fato mesmo de que o homem é obrigado a viver em grupos socialmente organizados.

Uma das tarefas de toda a nossa educação civilizatória é sem dúvida levá-la a realizar essa fusão [culturalmente difundida] da sexualidade genital, por um lado, e, a demanda permanente e infantilizada por consideração, atenção e dedicação, por outro. Demanda amorosa que Balint vai chamar de “desejo primeiro” ou “desejo de ternura”⁵⁵⁹. O amor romântico hoje difundido seria, portanto, a fusão compulsória entre sexualidade genital e desejo de ternura. Desde o início, o um e o outro estão atados pelo pacto insuperável do desejo de ternura. “O primeiro desejo já é desejo de ser amado por quem aspira também o mesmo modo de satisfação”⁵⁶⁰, como em um pacto não firmado, porém inescapável.

A questão da infantilidade em Balint diz respeito a uma falta de maturidade para relações adultas por causa de uma ânsia de eterno retorno a esse primeiro desejo. As tensões entre os sujeitos amantes estão intimamente ligadas a essa ânsia, como confirma Balint:

Amamos e gratificamos nossos parceiros para sermos amados e gratificados de volta por eles. Esse amor [...] implica sempre um sacrifício, um esforço, e é acompanhado de um crescimento de tensão entre os amantes. Aceitamos a privação e suportamos a tensão na esperança assim de atingir o objetivo: ser amados como fomos no início⁵⁶¹.

Difícil imaginar, assim, que, apesar do carinho também presente nessas cenas, apesar do sofrimento da separação iminente com a proximidade do retorno de Donato ao Brasil, difícil pensar que eles possam escapar de serem tomados por esse desencontro ontológico característico a sujeitos amorosos. Eles se sentem desconfortáveis ali, naquele apartamento que os põe fisicamente próximos, proximidade que faz vibrar em seus corpos essa “distância infinita que separa dois sujeitos amantes”⁵⁶².

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 117.

⁵⁶⁰ Ibidem, p. 113.

⁵⁶¹ Ibidem, p.114.

⁵⁶² FOUCAULT, M. 2006, p. 15.

A ânsia, a esperança de serem amados como no início, pode, no filme, ser pensada a partir daquela primeira transa no carro – no primeiro ato, ainda em Fortaleza. Transa intensa, momentos antes dos dois iniciarem o (re)conhecimento um do outro, momento em que a identidade mútua ainda não opera suas estratégias de nomeação do parceiro, o momento em que a história de vida do outro ainda é desconhecida porque sequer conversaram. É o momento em que a demanda de ternura ainda não contaminou a possibilidade da intensificação dos prazeres mútuos. Essa tensão crescente entre os dois, ao longo do segundo ato do filme, os lembra que aquele primeiro gozo é irrepetível em sua intensidade, justamente porque ainda não havia demanda de fusão, justamente porque ainda operava em um campo de despersonalização, ao largo das estratégias da identidade e representação que marcam o nascimento do amor romântico.

Não se trata, contudo, de afirmar que a relação amorosa esteja, desde o início, irrevogavelmente predestinada ao fracasso. Antes, se enfrentada como exercício de um modo de vida ético, ela nos convoca a uma transformação contínua para que os sujeitos possam desinfantilizar as demandas de ternura – o que de forma alguma implica uma negação da possibilidade de carinho; para que possam, talvez, desatrejar sexo de amor – sem que um inviabilize o outro; para que não mais desejem o eterno retorno do primeiro gozo, o mais intenso de todos – segundo Balint – mas que saiam em busca de novos prazeres intensos – não necessariamente com outros parceiros, talvez ainda entre eles mesmos. Um modo de amor centrado na amizade é uma relação ética e amorfa, sempre inventada/escrita/desenhada/montada/esculpida conforme a conveniência de liberdade e de não estancamento do desejo de potência das partes envolvidas.

5.3.3. Sexo entre desconhecidos

Para tratarmos desse primeiro gozo irrepitível, a cena da transa no carro é elucidativa. Quando Donato oferece carona para Konrad, após contá-lo no hospital que seu amigo havia se afogado, somos em seguida abruptamente jogados para dentro do carro parado em uma rodovia deserta⁵⁶³. Konrad enraba Donato impetuosamente (segunda cena da terceira sequência do ato um). Há na cena uma atmosfera de pura intensidade sexual – que, de certo modo, nos remete à mesma intensidade de todas as cenas de primeiro coito em filmes gays, a exemplo da clássica cena na barraca entre os caubóis de *Brokeback Mountain* (EUA/Canada/Ang Lee, 2005). Importante nesse *debut* sexual é tanto a força da virilidade do coito quanto a intensidade da forma com que o ato nos é mostrado: o “choque deleuziano”⁵⁶⁴ produzido pela interrupção seca entre as circunstâncias, como se Aïnouz nos conduzisse “ao que de fato interessa”⁵⁶⁵, como se nos dissesse “vamos logo ao que importa”⁵⁶⁶.



Figura 15: Donato e Konrad momentos antes da primeira transa
Ato 1, sequência 3, cena 2. Aos 9 min 40 seg

⁵⁶³ Mais uma elipse narrativa do filme.

⁵⁶⁴ Termo utilizado por Deleuze em *Imagem-tempo* para falar do pensamento provocado pelo choque produzido pelo corte e pelo contraste relacional entre a cena anterior e a cena seguinte.

⁵⁶⁵ Termos utilizados pelo próprio Karim Aïnouz ao se referir à cena, durante debate, após a exibição de *Praia do Futuro* dentro do seminário *Queeriser le canon littéraire et artistique luso-brésilien*. Cinema MK2 Beaubourg, Paris. 22 novembro de 2014.

⁵⁶⁶ Ibidem.



Figura 16: Konrad enrabando Donato no carro
Ato 1, sequência 3, cena 3. Aos 9 min 41 seg



Figura 17: o carro parado na estrada
Ato 1, sequência 3, cena 3. Aos 11 min 12 seg

Foucault afirmava que a experiência homossexual moderna não tem nenhuma relação histórica com a corte heterossexual. A partir daí a falta de pudores nos encontros sexuais entre homens se torna uma espécie de ética da aproximação substituta da corte heterossexual. “A piscadela na rua, a repentina decisão de ir ao que interessa, a rapidez com que o sexo é consumado, todos esses fenômenos têm sua origem na proibição”⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ FOUCAULT, M. 2005, p. 31.

Para o filósofo, o sexo entre gays tem como objetivo a intensificação dos prazeres. A partir da inexistência da tradição do cortejamento entre homens, a partir de uma falta e de uma proibição, se desenvolve um novo tipo de prática sexual que tenta explorar ao máximo as possibilidades internas da experiência sexual. O sexo entre homens gays torna-se, na modernidade, um laboratório de experiências sexuais dentro do qual modos de vida singulares em torno da amizade – e para além de modelos relacionais – têm sido inventados⁵⁶⁸.

Entre homens, inicialmente, ir ao que interessa é mais importante que saber o nome do outro. A anonimidade, a impessoalidade, a despersonalização, o despudor e, como consequência, a possibilidade de variação são todas formas de aproximação importantes na produção da intensificação dos prazeres. Elas foram meios que os gays encontraram para substituir a tradição do cortejamento que lhes foi histórica e culturalmente interdita. Da anonimidade e do despudor seguem a possibilidade de variação constante. Produz-se daí toda a tensão sexual e a energia que aproxima homens. O sexo praticado como campo de experiências conduz aproxima homens mais que o cumprimento das etapas e galanteios do ritual de conquista heterossexual.

Essa forma de encontrar, baseada na vontade de experimentar os prazeres, não deve ser confundida com promiscuidade como modo de vida se isso implicar qualquer possibilidade de juízo moral. Como a entendemos aqui, e como Aïnouz pretende mostrá-la, ela está mais para o campo das conveniências imanentes, cultivadoras de bons afetos, buscas de potências e criações existenciais do que de práticas que possam ser avaliadas por uma perspectiva moralista ou patologizante⁵⁶⁹.

Mas quando os encontros sexuais se tornam extraordinariamente fáceis e frequentes, como ocorre hoje em dia, no caso dos homossexuais, as

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 35.

⁵⁶⁹ Um texto central no sentido de evitarmos deslizes de juízo de valor e para fora do campo imanente ao qual filiamos toda a argumentação é FUGANTI, Luiz. “Ética como potência; moral como servidão”. Disponível em: <http://www.luizfuganti.com.br/escritos/textos/68-etica-como-potencia-e-moral-como-servidao>. Acesso em: 19/03/2009.

complicações vêm somente depois do ato. Nesse tipo de encontro ocasional, a curiosidade pelo outro só desperta depois de feito o amor. “Uma vez consumado o ato sexual, pergunta-se à outra pessoa: como você se chama?”⁵⁷⁰. O ato sexual se converteu em algo tão fácil e tão acessível que os homossexuais correm o perigo de se aborrecerem rapidamente. Não só isso, mas a demanda por variação constante, garantia, em tese, de manutenção da intensidade revigorante do sexo, exige todo um esforço e uma disposição para inovar e para criar singularidades de prazer que podem conduzir ao esgotamento do corpo.

Na realidade, como sugere Foucault, as complicações afetivas entre homens, após os encontros sexuais, podem ser pensadas como parte do fenômeno do *animal triste post coitum*⁵⁷¹. O termo é devido, provavelmente, ao médico grego Aelius Galenus (séc. II a.c.) que afirmava que todo animal cai em tristeza após a cópula. Para a medicina psiquiátrica, por sua vez, a tristeza pós-coito (*post-coital tristesse*) é o período após um orgasmo em que é impossível para a pessoa, geralmente para um homem, ter orgasmos adicionais, especialmente após a ejaculação. Espinosa escreve, em *Tratado de reforma da inteligência*, que após o prazer sexual o sujeito é tomado mentalmente por um torpor mental que confunde e idiotiza a mente, ao qual vai chamar de a “tristeza maior produzida pela violência do fim da cópula”⁵⁷².

Para tratar desse estranhamento instaurado pelo pós-sexo, um desconforto traduzido como um desafio em direção ao outro, Foucault insistia na visionária imagem de senso comum segundo a qual, “para um homossexual, o melhor momento do amor é aquele em que o ato já se realizou e o amante vai embora de taxi”⁵⁷³. Isso, hoje, não poderia ser mais verdade em tempos de encontros facilitados por aplicativos de celular como o *Grindr*. Foucault, então, conclui a questão com uma pergunta que recoloca a questão do sexo entre homens de volta ao campo dos afetos – o que pode ser útil para nos guiar na discussão do próximo tópico em torno da amizade:

⁵⁷⁰ FOUCAULT, M. 2005, p. 34.

⁵⁷¹ Ibidem, p. 36.

⁵⁷² ESPINOSA, B. 2004, p. 47.

⁵⁷³ FOUCAULT, M. 2005, p. 33.

“uma vez que nas relações homossexuais ocorre a precipitação do coito, a pergunta passa a ser: o que podemos fazer para nos defender do surgimento da tristeza?”⁵⁷⁴

5.4. Amizade segundo Foucault

O projeto de amizade de Foucault consiste em desenhar linhas – não estabelecer padrões prescritivos – para formas possíveis e singulares de relações. Sua proposta de amizade resulta em uma especulação filosófica acerca de formas significativas e potencializadoras de se estar juntos. O projeto de Foucault aposta em retirar relações hipotéticas, quase utópicas, do campo da teoria e as colocar em prática, garantindo-lhes efeitos éticos transformadores.

Para inserirmos a proposta de amizade de Foucault no universo de uma investigação sobre afetos, é preciso resgatar a noção de singularidade como a tratamos no capítulo anterior sobre o pertencimento. A singularidade é o próprio ato praticado a partir de um “estado de diferença” – diferença que sempre corre o risco de redundar em uma identidade. A singularidade, assim, é atuada tendo a diferença como plataforma. A amizade só emerge como afeto e como potência – para fora das circunscrições emocionais, dramáticas e paralisantes – quando se torna singular e ética. Nessa investigação sobre *Praia do Futuro*, portanto, a homossexualidade pode ser pensada como essa diferença a partir da qual se tenta alcançar a singularidade; a homossexualidade é um ponto de partida a ser ultrapassado, ao passo que a singularidade buscada é a amizade.

Quando vivida na singularidade, a amizade pode assumir contornos conceituais, a amizade singular criada por dois sujeitos pode se tornar um terceiro amigo. Deleuze e Guattari experimentavam tal relação de amizade com os conceitos que criavam. O conceito torna-se o amigo dos dois pensadores – o conceito, para Deleuze e Guattari, é uma forma de amigo–,

⁵⁷⁴ FOUCAULT, M. 2005, p. 36.

uma vez que ele tem, para os dois, uma relação direta com o aumento da potência de pensar daqueles que o criam. Isso para afirmar que o amigo, como os criados juntos por Deleuze e Guattari, são “personagens conceituais”⁵⁷⁵ que “turbinam”⁵⁷⁶ o pensamento na busca pela autotransformação. Amigos potencializam, não subtraem energia envolvendo o outro em jogos emotivos; amigos encorajam o outro, não o cerceiam os movimentos envolvendo-os em tentáculos dramáticos. A amizade conceitual, como parece ser essa desenhada por Aïnouz para Donato, Konrad e Ayrton, ela sequer tem relação com a palavra envolvimento. Amigos conceituais se afetam, e a afirmatividade dessa afecção só é alcançada pelos meandros dos estranhamentos compartilhados.

A amizade não é um modelo que sirva para todos. A amizade criada a partir da especificidade relacional entre dois sujeitos pode ser uma singularidade se ela serve, se ela convém para quem a criou. Trata-se para Foucault de se elaborar termos próprios que convenham às partes envolvidas, da mesma forma, como para Deleuze e Guattari, a amizade não precisa estar fechada no par, ela pode ser um afeto que una três, quatro, pode ser um afeto que circule entre tantos quanto convenha à produção de potência. Isso é importante para pensarmos, no filme, como Aïnouz, especificamente no terceiro e último ato do filme, *Um fantasma que fala alemão*, desenha uma amizade conceitual e singular não apenas para substituir o amor romântico que ligava Donato e Konrad, mas que sirva também para reaproximar Donato e o irmão Ayrton. Nesse ato, o afeto emerge do contraste com o os dois atos anteriores. Tudo que era vivido como conflito, como incapacidade e como imobilidade naqueles atos, agora se torna potência pela emergência de um tipo particular de afeto, a amizade, que passa, neste ato, a (re)unir os três personagens.

⁵⁷⁵ Termo utilizado por Deleuze e Guattari para falar de personagens da literatura que têm a função de romper o sentido explicativo e bem encadeado da narrativa produzindo efeitos dramaturgicos de estranhamento e de abstração. Ver DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34,1992, p. 119.

⁵⁷⁶ Termo utilizado por Suely Rolnik para falar de encontros e pensamentos que, nas palavras de Espinosa, “aumentam a capacidade do corpo agir”. Ver ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 37.

Ao encerrar o filme com o trio de amigos formado por Donato, Ayrton – o irmão – e Konrad – o ex-amante –, Aïnouz sugere ao mesmo tempo: uma reformulação das relações familiares – que, para Donato, antes, eram fonte de não-pertencimento, tanto dentro da família em Fortaleza quanto no relacionamento com Konrad; uma desconstrução da centralidade do sexo na amizade; e uma proposta de um modo possível de amizade que escape da dualidade do par. Refiro-me, particularmente, às três penúltimas cenas do filme: cenas três, quatro e cinco, da terceira sequência, do terceiro ato, como mostradas a seguir.





Figuras 18, 19 e 20: os três em alguma praia ao norte de Berlim
Ato 3, sequência 3, cenas 3, 4 e 5. A 1h 32min 32 seg

Importante refletir aqui a escolha formal desse espaço cênico amplo e aberto – alguma praia ao norte de Berlim para onde os três vão pactuar a nova relação de amizade – contrastante como a atmosfera de sufocamento dos ambientes internos do apartamento onde o casal se estranhava no segundo ato do filme. A amplidão na qual os três são jogados é o indício da “abertura” e da “amorfia”⁵⁷⁷ que Foucault teorizava para as relações de amizade singulares entre homens.

A definição vaga de amizade conferida por Foucault em *Da amizade como forma de vida*⁵⁷⁸ revela uma negação radical da identidade relacional. Revela uma proposta de amizade que seja absolutamente amorfa, uma relação que possa se tornar qualquer coisa. A amizade gay entre homens pode ser “o somatório de tudo entre um e o outro, tudo que possa os conferir prazer [...] uma relação sem forma que deve ser inventada de A a Z”⁵⁷⁹. E, mais importante, que essa amizade seja praticada como um “desejo de inquietação”, como o “desejo na dificuldade”⁵⁸⁰ que move muitas pessoas.

Nessas três cenas, os papéis respectivos dentro da amizade que vemos possivelmente surgir parecem indefinidos pela movimentação, pela

⁵⁷⁷ FOUCAULT, M. 1981, p. 38

⁵⁷⁸ FOUCAULT, Michel. “Da amizade como modo de vida”. Entrevista. *Jornal Gai Pied*, nº 25, abril de 1981.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 39.

⁵⁸⁰ ROACH, T. 2012, p. 45.

sobreposição e pela alternância entre os corpos no enquadramento. Três corpos que se sobrepõem em profundidade, se embaralham, até que o corpo de Konrad sai de cena para deixar os irmãos se entenderem a sós na imensidão da paisagem.

A cena final do filme (cena seis, da terceira sequência, do terceiro ato), seguinte a essa da praia, com os três retornando para Berlim em duas motos, também é representativa dessa abertura e dessa amorfia que se pretende para o afeto em questão. As duas motos contrastam com os três passageiros, assim como não vemos quem está na garupa nem quem guia qual das motos. Produz-se aí uma confusão na amizade tradicional fincada na dupla de amigos. A estrada diante dos três é um índice de futuro incerto, a estrada a ser percorrida afirma um porvir igualmente aberto para a relação. Aí não nos entrega o modo de amizade que servirá aos três, ele apenas aponta para a possibilidade de uma proximidade que mistura: 1) irmandade – Donato e Ayrton são irmãos – 2) amparo e empatia – Konrad se faz presente quando Donato descobre pelo irmão que a mãe morreu em Fortaleza, ele abriga Ayrton em sua casa e ainda os ajuda a se entenderem – 3) sem descartar a tensão sexual indelével que existe entre homens – comprovada pelo fato de que Konrad, ao se reaproximar de Donato para ajudá-lo na relação com o irmão, não deixa de demonstrar saudade do que os dois tinham.



Figura 21: os três retornando de moto para Berlim
Ato 3, sequência 3, cena 6. A 1h 45min 12 seg

Donato e Konrad se afastaram, mas talvez não tenham deixado de sentir-se atraídos um pelo outro. O que parece ter ocorrido é que o sexo deixou de ser o que define a relação, aquilo que dá nome ao relacionamento, à paixão, ao namoro, ao casamento. Para Foucault, pensar a amizade como uma singularidade criativa tem a ver com uma atitude ética que forja alternativas existenciais para fora da sexualidade mandatória e das identidades sexuais – vividas como diferenças identitárias, no caso dos *gays*.

A questão do ultrapassamento das identidades sexuais reaparece diversas vezes no discurso de Foucault sobre a amizade entre homens – o que não significa uma defesa da fusão pansexual característica dos movimentos de liberação sexual da década de 60 e 70, tampouco uma renúncia dos prazeres do sexo. A superação da identidade sexual tinha para ele mais a dimensão de uma suspeita sobre poderes reguladores inevitáveis que podem surgir inclusive no interior de movimentos de emancipação do desejo. Foucault suspeita de afirmações como “eu sou o que desejo”. “A teoria cartesiana do sujeito encontra sua conclusão no sujeito da sexualidade: ‘Penso, logo existo’ e ‘Sou o que desejo’ operam em termos ontológicos similares”⁵⁸¹. Foucault suspeita da verdade identitária que essas confissões forjam na subjetividade. Para ele, o *outing*, o dizer-se gay – e o próprio movimento de liberação sexual com suas autoafirmações públicas – está envolto em um modelo cristão de confissão obrigatória da verdade de si. É isso que impede, como se afirmou anteriormente, Donato de sair do armário em Fortaleza, como se ele pressentisse que isso representaria uma opressão para o resto da vida, como se soubesse que a confissão de sua verdade sexual exigiria ser reencenada constantemente como uma identidade.

No lugar das identidades sexuais e no lugar definidor que o sexo tem nos processos de subjugação, Foucault vai afirmar outra coisa em seu lugar: o uso dos prazeres como plataforma para a construção de relações

⁵⁸¹ ROACH, T. 2012, p. 32.

significativas entre homens. A ética dos prazeres proposta por Foucault trata de um estar no mundo não dominado pelo problema da verdade de nossas vidas sexuais. A ética dos prazeres não é outra coisa senão um meio de encontro e de reconhecimento entre homens. Fazendo Foucault e Espinosa convergirem, pode-se afirmar que homens se encontram segundo a conveniência que um tem de potencializar com prazer o corpo do outro.

A partir das duas cenas vigorosas de sodomização entre Donato e Konrad – cenas em que a troca de posição no ato sexual “é algo importante de ser mostrado”⁵⁸² – torna-se importante refletirmos novamente sobre a ideia da anonimidade e da despersonalização sexual na produção de prazeres entre homens e na possibilidade de construção de relações a partir dela. A produção e a intensificação dos prazeres é a partida para o nascimento do interesse de vida que se dá entre eles. Nesse sentido, Foucault ressalta o papel dos jogos sexuais anônimos na criação de novos estilos de vida pessoal que, para além de subjugar o desejo dentro de modelos relacionais preconcebidos e reconhecíveis socialmente, capacita o sujeito a resistir e mesmo a escapar das determinações sociais, históricas e psicológicas. Práticas como a sodomia, o sadomasoquismo, o sexo grupal, entre outras, abrem o sujeito, segundo Foucault, de suas interioridades (in)seguras fazendo-os experimentar novas formas de encontro. Da mesma forma, saunas e lugares de encontros sexuais para homens são heterotopias onde se pode escapar das próprias identidades sexuais, são lugares de experimentação de ampliação das intensidades entre corpos, são, nas palavras de Foucault, “sítios de despersonalização e de invenção de novos *se/ves*”⁵⁸³.

Uma ética do comportamento sexual seria um modo de agir não dominado pelo problema da verdade profunda de seu desejo nem da realidade de sua vida sexual. A relação [imane]nte que eu penso precisamos ter conosco mesmo quando fazemos sexo é uma ética dos prazeres,

⁵⁸² Palavras do próprio Karim Aïnouz ao se referir às cenas de sexo do filme, durante debate, após a exibição de *Praia do Futuro* dentro do seminário *Queeriser le canon littéraire et artistique luso-brésilien*. Cinema MK2 Beaubourg, Paris. 22 de novembro de 2014.

⁵⁸³ Ver FOUCAULT, M. *History of Sexuality, volume two: The Use of Pleasure*. Nova Iorque: Vintage Books, 1990, b, p. 102.

intensificação dos prazeres. Isso é o que mais convém à potência do corpo⁵⁸⁴.

Depois do sexo, o desafio rumo ao outro, o evitamento da tristeza do qual tratamos acima, diz respeito à possibilidade de se ter interesse pela vida de quem é capaz de nos dar prazer, trata-se de talvez investir na curiosidade sobre como estar ao lado dessa pessoa com quem se goza e poder, de algum modo, transformar minha vida. “O que podem os homens fazer entre si? Que tipos de existências podem levar juntos?”⁵⁸⁵, pergunta Foucault conclusivamente.

Ensaando uma resposta para essa pergunta de vida deixada por Foucault, não podemos, como fizemos anteriormente conjecturando sobre possibilidades circunstanciais para o afastamento de Donato e Konrad, inventar um final feliz para os dois – ou, agora, para os três. Não sabemos se essa nova relação a três vai vingar, nem que tipo de coisas prazerosas e significativas – cafés, bares, boates, cinema, reuniões em casa, caminhadas pelo parque – eles terão vontade de fazer juntos. Pressentimos, apenas, que um tipo de amparo e de empatia irrevogáveis foram ali conquistadas. A cena final das motos na estrada é apenas uma aposta na abertura e na amorfia relacional, uma aposta na amizade vivida como afeto, uma aposta na nova relação que surgiu, como veremos a seguir, a partir do autoconhecimento e da coragem conquistadas por Donato.

5.5. Cuidado de si, parresia e coragem

Ao apostar na substituição do paradigma sexual por uma ética, Foucault propõe o desligamento entre sexualidade e verdade para propor, no lugar, o religamento entre autoconhecimento e autotransformação. Não se trata nem de renúncia nem de mortificação [sexuais] características de um

⁵⁸⁴ FOUCAULT, M. 1990, a, p. 131.

⁵⁸⁵ FOUCAULT, M 1981, pp. 38-39.

modelo cristão de autoconhecimento. Trata-se antes de centrar esforços no desenvolvimento de amizades significativas e potencializadoras.

Mas como esses termos conceituais da ética da amizade se conectam em Foucault? A amizade é uma etapa *sine qua non* do processo de autotransformação. No entanto, a religação do autoconhecimento à autotransformação implica a superação do momento cartesiano como o instante em que a erudição fez recuar a *praxis*, instante em que a verdade passou a requerer apenas o autoconhecimento, não a autotransformação⁵⁸⁶. A esse religamento Foucault vai chamar de uma “prática espiritual”⁵⁸⁷. O ressurgimento da prática, pensada a partir da filosofia, é um meio de transformar em atos, meio de trazer para o vivido, formas de vida imanentes inventadas a partir do autoconhecimento, a amizade sendo uma dessas formas. Cabe então à amizade o papel de reunião do conhecimento e da prática, cabe à amizade filosófica o papel de transição da *stultitia* para a *sapientia*⁵⁸⁸.

Mas o que seria tal amizade filosófica? “Vivemos em um estado de *stultitia*”, escreve Foucault, “quando não aprendemos ainda sobre a importância do cuidado de si”⁵⁸⁹. No pensamento estoico, o *stultus*⁵⁹⁰ é distraído, afetado sobremaneira por representações externas e por turbulências internas que o desligam de um desejo livre. O *stultus* é disperso e não consegue se atentar para o imperativo do cuidado de si e do autoconhecimento na construção de uma boa vida. Ele precisa, portanto, da ajuda de um filósofo para alcançar o estado da *sapientia*⁵⁹¹.

O filósofo amigo assume o papel de guia, como nos modelos helênicos e romanos de amizade de onde Foucault retira inspirações⁵⁹². Ele não só

⁵⁸⁶ ROACH, T. 2012, p. 10.

⁵⁸⁷ FOUCAULT, M. 2006, p. 131.

⁵⁸⁸ Em Latim, respectivamente *stultitia*, estupidez e *sapientia*, sabedoria.

⁵⁸⁹ FOUCAULT, M. 2006, p. 131.

⁵⁹⁰ O idiota, em latim, o contrário do *sapiens*, o sábio.

⁵⁹¹ ROACH, T. 2012, p. 11.

⁵⁹² Embora os modelos helênicos e romanos de amizade sejam instrutivos, não podemos deixar de considerar que seus conteúdos machistas, misóginos, racistas e classistas não têm qualquer espaço no contexto contemporâneo. Contudo, a noção antiga de cuidado de si -

performa o papel do *sapiens* na relação, mas ele encaminha o outro na transição do estado de *stultitia* para a *sapientia*, ajudando-o a encontrar autocontrole e a reequilibrar pensamento e ação. O filósofo-guia é amigo de quem o ouve ou o lê, assim como o amigo comum torna-se um filósofo-guia na medida em que conduza o outro nesse caminho da autotransformação.

Konrad tem esse papel na vida de Donato. Ele é um amigo silente, que diz apenas o necessário e o certo, um amigo mais ausente, que reaparece na hora certa. Essa aposta no papel de Konrad como um amigo-guia no caminho de autoconhecimento e autotransformação de Donato contrapõe-se à crítica do personagem de Konrad elaborada por Pablo Gonçalves:

Num contraponto à figura do brasileiro Donato, [...] que seria a própria encarnação ontológica do desterro, temos o personagem de Konrad que passa de estrangeiro e turista, na primeira parte, para um alemão que acolhe e vive com um brasileiro em sua casa [...] O personagem de Konrad é monocromático, com poucas nuances e tende mais a observar os movimentos, internos e externos, vividos por Donato⁵⁹³.

O amigo, em seu papel de guia rumo ao autoconhecimento e à autotransformação, deve falar franca e abertamente das más escolhas e dos hábitos ruins do *stultus*. O *sapiens* deve praticar com o *stultus* a *parrhesía*, deve ter a coragem de dizer-lhe a verdade, mesmo sob o risco de ser recriminado por isso.

Encontrada originariamente na literatura de Eurípedes⁵⁹⁴, *parresia*, do grego *parrhesía*, significa coragem de dizer a verdade, falar livremente, dizer o que tem de ser dito para retirar o *stultus* de seu estado de *stultitia*. A *parresia* é um procedimento da filosofia antiga contrário ao “discurso confessional da verdade” que surge com o cristianismo. Embora a prática social da *parresia* tenha assumido diversas formas – praticada entre amigos,

baseada no autoconhecimento e na autotransformação - filtrado pela exegese de Foucault nos oferece meios instigantes para reinventarmos a amizade, particularmente entre homens.

⁵⁹³ GONÇALO, P. 2014.

⁵⁹⁴ Poeta trágico grego, do século V a.C., um dos grandes expoentes da tragédia grega clássica.

com os epicuristas; praticada como retórica diante de multidões, entre os cínicos; praticada como relação de mestre e discípulo, entre os estoicos – o seu objetivo permaneceu consistente: ajudar o ouvinte e igualmente o falante a desenvolverem uma relação autônoma, plena e satisfatória de si para consigo mesmo⁵⁹⁵. Este indivíduo que é o guia de outros e que está encarregado de lhes dizer a verdade é o parresiasta (*parrhêsistas*). Ele simultaneamente guia o outro e a si mesmo. O conselho a um amigo serve ao propósito ético de lembrar ao próprio falante de seu desafio constante de autoconhecimento e autocontrole. A parresia não implica, assim, uma relação de subordinação.

Assim como a parresia não produz dependência de quem ouve em relação a quem fala nem em relação à verdade proferida, ela tampouco representa uma revelação. Seu objetivo último é a produção de autonomia e coragem para a elaboração de uma verdade de si, que pode ser traduzida como uma relação satisfatória e apaziguante consigo mesmo. Francisco Ortega lembra que trata-se de uma noção complexa pois representa, ao mesmo tempo, “virtude, habilidade, obrigação e técnica que deve caracterizar o indivíduo cuja tarefa é a direção dos outros indivíduos na sua constituição como sujeitos éticos”⁵⁹⁶.

A crítica de Foucault ao *outing* como confissão da verdade sexual, e, como alternativa, a proposição do retorno à parresia como forma de construção da amizade, se dá a partir da análise comparativa entre princípios cristãos e práticas relacionais helênico-romanas. Enquanto a confissão cristã requer colocar as dívidas e as verdades de si no discurso, a parresia requer o silêncio. Ela produz um sujeito silente. “O experiente diz a verdade porque antes ele aprendeu ouvindo outros silenciosamente”⁵⁹⁷. Então, o que ouve incorpora a prática apenas após alcançar internamente uma “relação

⁵⁹⁵ ROACH, T. 2012, p. 24.

⁵⁹⁶ ORTEGA, F. 1999, p. 104.

⁵⁹⁷ ROACH, T. 2012, p. 32.

adequada consigo mesmo”⁵⁹⁸. Em síntese, a parresia, literalmente, provoca um sujeito que precisa de tempo para pensar.

É nesse sentido que se pode falar de uma espiritualidade imanente – não transcendente – galgada na amizade a na verdade da parresia. A parresia tem uma função espiritual imanente, pois o parresiasta não tem o “papel de um padre que ensina regras de conduta, ele tem o papel simplesmente de clarificar a relação entre a verdade e o estilo de vida de alguém”⁵⁹⁹.

Parresia é um tipo de atividade verbal na qual aquele que fala tem uma relação específica com a verdade através da franqueza, uma certa relação com sua própria vida através do perigo, uma reta relação com ele mesmo e outras pessoas através da crítica [...]. Mais precisamente, *parresia* é uma atividade verbal na qual aquele que fala expressa sua relação pessoal com a verdade, e arrisca sua própria vida, pois ele reconhece dizer-a-verdade como um dever para melhorar ou ajudar outras pessoas (e a si mesmo). Na *parresia*, aquele que diz usa sua liberdade e escolhe a franqueza ao invés da persuasão, verdade ao invés da falsidade ou silêncio, o risco da morte ao invés da segurança, crítica ao invés da bajulação, e dever moral ao invés do interesse próprio e apatia moral⁶⁰⁰.

Por meio da verdade, o parresiasta se afasta de formas veladas de adulação do Outro, e seu ato corajoso pode representar o enfrentamento de um tirano inconfesso disfarçado que se recusa veementemente à verdade sobre si. A parresia se diferencia de outros modos de dizer a verdade, não se tratando nem de instrução professoral nem de mediação profética. Ela consiste, de fato, em um “cuidado da verdade”⁶⁰¹ que se realiza no ato de dizê-la apenas na hora certa – momento em que há alguma abertura do Outro para ouvi-la, ou circunstância em que essa verdade não possa mais ser ocultada. O objetivo da parresia é que ela possa produzir “consequências

⁵⁹⁸ Para Roach, ao sintetizar a noção do “cuidado de si” de Foucault, a “relação adequada consigo mesmo” é alcançada apenas quando o autoconhecimento torna-se de fato autotransformação. Ver ROACH, T. 2012, p. 33.

⁵⁹⁹ BELO, F; ANDRADE, P. G. G. 2016, p. 15.

⁶⁰⁰ FOUCAULT, M. 2006, p. 254.

⁶⁰¹ ORTEGA, F. 1999, p. 107.

custosas”⁶⁰² para ambas as partes. O parresiasta abre um “risco indeterminado”⁶⁰³ na vida do outro e na relação dos dois.

Mas como a *parresia* se apresenta no filme? Ela não é um procedimento pouco recorrente nos filmes de Aïnouz. Trata-se de um recurso que assume desdobramentos estéticos em sua forma de pensar a amizade. Ela se manifesta como um traço estilístico da ética da amizade elaborada pelo diretor. Dos três filmes analisados, percebe-se, em *O Céu de Suely* e em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, esse estilo ainda sendo experimentado de maneira um tanto difusa. Nem os papéis de amigo conceitual nem as verdades professadas ficam muito claros, não são formulados ainda como temos teorizado até aqui. Isso para que, mais tarde, em *Praia do Futuro*, Aïnouz alcance contornos conceituais precisos.

Em *O Céu de Suely*, o papel do amigo parresiasta não fica exatamente a cargo da amiga Georgina, mas da avó, que cobra satisfações da neta quando descobre o que o povo da cidade anda dizendo da rifa de Hermila. Na décima segunda cena, da quarta sequência do filme, *Uma noite no paraíso*, em casa, à noite, a avó inicia a conversa:

— *Tem alguma coisa pra me falar menina?* Hermila não diz nada. — A avó: *Tô falando com você! Não tem alguma coisa pra me dizer não? Ei moça! Você não tá sabendo que eu já sei de tudo? Vamos! Responde! Os vizinhos todos olhando pra mim, com a cara diferente. Eu tô falando com você!* Hermila permanece em silêncio. — A avó: *Eu esperava tudo, menos isso de você!*

A avó então bate na cara de Hermila e tenta arrancar alguma explicação de sua boca:

— *Vai! Fala alguma coisa. Ficou muda, é? Hoje você vai embora dessa casa, mas antes você vai me pedir desculpa!*
— Hermila: *não vou!* — A avó: *vai sim!* — Hermila: *não vou!*

⁶⁰² Ibidem, idem.
⁶⁰³ Ibidem, idem.

A avó tenta novamente arrancar as palavras de sua boca com as próprias mãos: — *Eu mereço desculpas porque sou sua avó*. Hermila então profere sofredamente a palavra que a avó quer ouvir. A postura de silêncio da personagem não representa exatamente uma reação contra um suposto moralismo da avó. O silêncio mostra, na verdade, que Hermila reconhece alguma verdade na cobrança e nas palavras violentas da avó, uma verdade a respeito de uma opção de vida equivocada para a qual a rifa possa estar conduzindo.



Figura 22: a avó confronta Hermila com a verdade
Quarta sequência do filme, cena 12. Aos 47min 38 seg

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, por sua vez, o papel de amigo parresiasta fica por conta de Pati, a prostituta feliz de beira de estrada, que sugere a Zé Renato um modo de vida-lazer que ele possa colocar no lugar da desilusão de amor. O próprio Zé Renato parece disposto a reconhecer certas verdades elaboradas por ele mesmo nesse processo de autoconhecimento a que a (auto)parresia possa conduzir. Na vigésima cena da primeira grande sequência do filme, ele vai afirmar:

— *As únicas coisas que me fazem feliz nessa viagem são as*

lembranças que tenho de ti. Não galega! Isso é mentira! A única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti.

Contudo, é em *Praia do Futuro* que Aïnouz alcança a parresia como uma estética privilegiada para tratar da amizade como afeto. É Konrad quem primeiro desempenha o papel do amigo parresiasta ao afirmar: — *Du bist feige – você é covarde*, em alemão⁶⁰⁴. Todos os conflitos de Donato se resumem a essa verdade, ela concentra todos os medos do personagem: medo de largar o (des)conforto de não-pertencimento ao qual se acostumara em Fortaleza; medo de apostar no amor; medo de aceitar a possibilidade que a ele se apresenta em Berlim de se assumir gay em seu desejo de pertencimento a um modo de vida desidentificado, um modo de vida conquistado pela autotransformação para a qual a verdade da parresia pode contribuir. Mas ele refuta a verdade brutal contida na breve e precisa fala de Konrad: — *O que foi? Do que foi que você me chamou? Diga! O que foi isso que você me chamou aí?* Konrad então reafirma em português: — *covarde!* E repete: — *covarde!* Donato então avança para cima dele como se o chamasse para briga. Donato se nega a essa verdade como se ela contivesse algo de insuportável de ser ouvido, mas imprescindível para sua autotransformação.

Mais adiante, é Ayrton quem desempenhará a função de colocar com mais precisão os conflitos de Donato. Logo após o reencontro em Berlim, em um bar, os dois conversam⁶⁰⁵. Essa conversa poderia ser confundida com um acerto de contas, não fosse o silêncio resignado que provoca em Donato.

— Donato: *e a mãe? Como tá a mãe?* Ayrton: *mãe morreu Donato. Morreu com um negócio no pulmão. Tu quer que eu te diga a data? Faz um ano, cinco meses e três dias hoje. Foi aí que eu comecei a juntar dinheiro pra vir pra cá, pra saber se tu tava vivo ou morto.* Silêncio. — Ayrton continua: *Mãe morreu, eu cresci, a Praia do Futuro tá cheia de italiano. Não*

⁶⁰⁴ Trecho final do diálogo discutido anteriormente quando Konrad propõe que Donato não retorne a Fortaleza. Ato 2, sequência 3, cena 3. Aos 46min 13seg. Cena em que os dois caminham por um parque de Berlim na véspera do retorno de Donato a Fortaleza.

⁶⁰⁵ Ato 3, sequência 1, cena 7. A 1h 11min 59seg.

é porque tu deu as costas pro mundo que a gente vai ficar lá plantado te esperando. Pensou que fosse assim foi? — Donato: pensei não. Silêncio. — Ayrton: Por que é que tu foi embora hein? Responde agora! Por que é que tu sumiu?

A insistência na resposta lembra muito a veemência com que a avó de Hermila a cobra explicações. Ayrton então conclui sua parresia com uma sinceridade lancinante: — *Tu é um viado egoísta que gosta de dar o cu escondido aqui nessa porra de Polo Norte. Sem qualquer possibilidade de explicação cabível, Donato balança a cabeça concordando. Os dois então saem do bar.*

É uma fala antológica no tocante ao que a parresia possa conter de verdade, antológica no conjunto da obra do diretor, no sentido de estabelecer um estilo de discurso contundente que contém algo de verdade contra o qual não há o que possa ser dito. A colocação de Ayrton contém tanta verdade que Donato a ouve em silêncio, como se a partir dela, do choque que ela produz e da coragem que ela demanda, seu processo de autotransformação tivesse início.

Percebe-se, nas palavras de Foucault, assim como nas definições antigas sobre a parresia, que a coragem está presente na prática de se dizer uma verdade. A coragem “só se torna uma virtude quando a serviço de outrem ou de uma causa geral e supõe sempre uma forma de desinteresse, de altruísmo ou de generosidade”⁶⁰⁶. A coragem é necessária na parresia porque o tipo de verdade implicada nessa prática pode por vezes ser grave demais para ser suportada pelo outro e, com isso, pode ter consequências para quem a diz. O parresiasta tem de ter coragem para os riscos de vida⁶⁰⁷ de que nos fala Foucault.

O amigo que ouve, por sua vez, deve também ser tocado, em seu silêncio entorpecido, por essa coragem. Ele deve ter coragem, primeiro, para

⁶⁰⁶ COMTE-SPONVILLE, A. 1999, p. 56.

⁶⁰⁷ FOUCAULT, M. 2006, p. 254.

ouvir sem refutar a “verdade brutal”⁶⁰⁸ que a ele se apresenta. Depois, essa coragem deve se traduzir como capacidade de reconhecimento da realidade dessa verdade e, posteriormente, a coragem deve se transformar no próprio movimento de transformação, seja ele qual for. Como afirma Roach, “a concepção interna de uma relação adequada de si, ao ponto dessa imagem se traduzir em ato, passa pela coragem”⁶⁰⁹.

A coragem é uma etapa da autotransformação, a energia no percurso de busca de construção para si de uma subjetividade imanente. Ela é o combustível para a fabricação de uma autonomia subjetiva – o que compreendemos aqui como um processo de subjetivação, contrário, portanto, a relações de sujeição. A coragem é necessária porque retira o sujeito do estado de suspensão (des)confortável da sujeição. A coragem adquirida a partir da verdade conduz o sujeito a compreender o que o paralisa, por um lado, e o que o potencializa, por outro. O verdadeiro amigo, aquele que pratica a parresia, move o Outro para além de seus determinantes históricos, cria um movimento de (des)equilíbrio afirmativo em seu corpo, o retira da relação conflitante consigo mesmo que o deixa pairando entre a sujeição e a subjetivação; o verdadeiro amigo encoraja o Outro a tender para o lado da subjetivação e da autonomia.

Amigos, acima de tudo, encorajam o outro em decisões de vida. A verdade cobra a coragem para ser ouvida e também para ser transformada em ato decisório. A coragem, nesse sentido, é ética porque ela “não é um saber, mas uma decisão, não é uma opinião, mas um ato. Não se trata de ser corajoso amanhã, nem para o que já se passou, mas no ato [...]”⁶¹⁰.

A coragem no cinema de afetos de Karim Aïnouz é um afeto por meio do qual os personagens alcançam a potência de outro afeto. É por meio da coragem que atingem o afeto tema dos filmes. Em *O Céu de Suely*, a coragem é o que possibilita a partida de busca por pertencimento de Hermila;

⁶⁰⁸ Termo utilizado por Tom Roach para se referir aos conteúdos mobilizadores ou devastadores contidos na verdade parresista. Ver ROACH, T. 2012, p. 20.

⁶⁰⁹ ROACH, T. 2012, p. 36.

⁶¹⁰ COMTE-SPONVILLE, A.1999, p. 57.

em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a coragem é o afeto que Zé Renato conquista ao perceber que começa a superar a desilusão de amor; em *Praia do Futuro*, a coragem é o que Donato alcança com a amizade parresíasta de Konrad e de Ayrton.

Mas que forma essa coragem assume nos filmes? Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Praia do Futuro*, a coragem é declarada explicitamente. Zé Renato afirma, do alto de um mirante, diante da garganta do Rio das Almas, ponto final de sua viagem:

— *A gente sempre pensa que é um super-homem, que faz tudo, que pode tudo, que resolve tudo, até o dia que você toma um pé na bunda. Aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue ser determinado, solitário, individual, não consegue nem 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 fazer as coisas simples da vida. Pra voltar a viver. Minha vontade agora é mergulhar na vida, num mergulho cheio de coragem, a mesma coragem daqueles homens de Acapulco, quando pulam daqueles rochedos. Eu não estou em Acapulco, mas é como se estivesse.*

Em *Praia do Futuro*, outra declaração de coragem, desta vez na forma de uma carta retroativa que Donato escreve mentalmente para o irmão Ayrton:

— *De Aquaman pra Speed Racer. Escrevo pra dizer que não morri. Só voltei pra casa. Aqui nessa cidade subaquática tudo faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar pra me sentir em paz, nem preciso mergulhar pra me sentir livre. E sempre que me perguntam como era aí, do lado de fora, eu conto de um menino que acha que não tem coragem, mas é o cabra mais valente que eu já vi. Magricela quando todo mundo é forte, voz fina quando todo mundo é macho, pés pequenos quando todo mundo é firme. Conto do menino e conto que ele é meu irmão. E que ele sou eu quando eu tive a coragem de aceitar o quanto eu tinha medo das coisas. Porque tem dois tipos de medo e dois tipo de coragem Speed: o meu é o de quem finge que nada é perigoso. O seu é o de quem sabe que tudo é perigoso nesse mar imenso.*

O tom de declaração e a necessidade de explicitar verbalmente o afeto da coragem melodramatizam ambas as cenas. A coragem é colocada nestes textos falados como uma emoção à qual se confia a função de concluir os conflitos afetivos da narrativa. Contudo, ao ser declarado, confessado, dito com todas as letras, o afeto escapa. Ao tentar encerrar os filmes por meio desses recursos confessionais – termo foucaultiano –, Aïnouz estanca, nesses dois filmes, a potência da abertura afetiva que havia conquistado, por exemplo, com o final de *O Céu de Suely*. A declaração de Zé Renato e a carta de Donato, apesar do esforço de poetização depositado nas metáforas dos super-heróis e dos saltadores de Acapulco, melodramatizam, respectivamente, a coragem de Zé Renato e a conquista da amizade de Donato porque explicam e concatenam fatos de forma narrativamente lógica, produzindo imagens-ação⁶¹¹. Além de soarem falso na voz lida de Irandhir Santos e de Wagner. No caso de *Praia do Futuro*, a carta tem o tom de um pedido de desculpas para o irmão, além de não fazer muito sentido como expressão da coragem de Donato, que sempre se mostrou um personagem silente, incapaz de falar de si próprio. Ao servir como meio de encerramento narrativo, essa coragem funcional opera mais do lado da representação de emoções que da abertura necessária para a emergência dos afetos.

Em *O Céu de Suely*, por outro lado, a forma da coragem escolhida para Hermila é precisamente a de um afeto e de uma potência. Na cena final, quando ela parte rumo a Porto Alegre, dentro do ônibus, o que está em evidência é a interpretação silente de um rosto impávido que expressa a convicção na decisão tomada. Seu rosto sinaliza que a escolha não podia ter sido outra. A coragem assume a forma de um discreto sorriso de certeza no canto do rosto de Hermila.

Essa estética de um rosto corajoso, calado em seus impulsos confessionais e explicativos, representaria uma opção estética/formal mais efetiva/afetiva para o encerramento da história de Donato. O sorriso convicto, discreto, porém alegre de Hermila bastaria para expressar a coragem de Donato e a abertura conquistada para o futuro de suas relações de amizade.

⁶¹¹ Termo deleuziano que designa um tipo de imagem dentro da qual se reproduz clichês narrativos. Ver tópico 2.4 da sessão teórica desta pesquisa.

Nesse sentido, no tocante à elaboração de personagens e à interpretação de atores, Hermila tem o que ensinar a Donato e também a Zé Renato – embora não se deseje, nesta pesquisa, julgar ou idealizar o estilo do diretor, que corre riscos e assume erros como parte do processo de experimento que é fazer nascer um filme de afetos.



Figura 23: Hermila convicta indo embora
Quinta sequência do filme, cena 8. A 1h 18min 10seg

5.6. Apêndice ao capítulo: o coletivo como forma de amizade

Cedo, desde *Madame Satã*, Aïnouz já inaugura um estilo de cinema feito entre amigos. Escreve o roteiro de *Madame Satã* com Marcelo Gomes, diretor de *Cinema Aspirinas e Urubus*, com quem repetirá mais tarde a parceria também no roteiro e na direção de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Com Felipe Bragança, Aïnouz partilha os roteiros tanto de *O Céu de Suely* quanto de *Praia do Futuro*. Em *Praia do Futuro*, esse cinema de amigos se confirma quando, nos créditos finais, percebemos um

embaralhamento ainda maior dos papéis na produção do filme: Anna Muylaert, diretora do recente *A que horas ela volta?* (Brasil, 2015), Marcelo Gomes e Sérgio Machado, parceiros frequentes, todos aparecem como colaboradores de roteiro. Não surpreende, portanto, a participação de Aïnouz, mais recentemente, ao lado de diretores como Wim Wenders, Robert Redford e Michael Madsen, no filme coletivo *Cathedrals of Culture* (Alemanha, 2014), a convite do idealizador e produtor do projeto, o próprio Wim Wenders⁶¹². Aïnouz demonstra desde sempre apreço pelo cinema pensado e realizado por várias cabeças.

Uma outra carta, além da carta imaginária de Donato, merece nossa atenção no tocante à amizade como processo de composição de filmes. A *Carta de Iguatu*⁶¹³ é mais um objeto de *mise-n'en-scene* que merece aqui alguma reflexão, pois nos confirma a centralidade da amizade na obra de Aïnouz e nas relações que estabelece com seus colaboradores. A carta é escrita por Felipe Bragança a uma amiga, no Rio de Janeiro, a cineasta Marina Méliande – com quem Bragança divide a direção da trilogia de filmes de afetos *Desassossego* (2010), *A alegria* (2010) e *A Fuga da mulher gorila* (2011).

A carta de Bragança para Méliande é escrita em Iguatu-CE, durante as filmagens de *O Céu de Suely*, e nela Bragança nos conta do processo de criação do diretor. Adiante, alguns trechos específicos da carta que soam como um relato do colaborador e amigo sobre uma forma de amizade criativa praticada por Aïnouz:

O trabalho no filme há muito ultrapassou as limitações de uma função e estou completamente imerso em cada cena, cada movimento, cada diálogo... Te contei que estamos reescrevendo muitas e muitas cenas do filme ao longo das filmagens? Karim aposta muito no improviso [...] dos atores e na descoberta emergencial dos espaços – ensaiamos com câmera várias cenas e a partir dos ensaios redefinimos tons e passagens de cada cena, de cada espaço. Já virei algumas

⁶¹² Nesse filme coletivo, especificamente, Aïnouz dirige o episódio media metragem em que o Centre George Pompidou, em Paris, literalmente, torna-se o personagem do filme.

⁶¹³ BRAGANÇA, Felipe. *A Carta de Iguatu*. CONTRACAMPO, revista de cinema. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>. Acesso em: 23/05/2014.

noites reescrevendo sequências para o Karim ler no café da manhã e tchun (!): lá vamos nós para o set colocar as novidades para acontecer. Isso quando eu não sento num canto do set para organizar no papel a profusão de ideias que vem das conversas intermináveis com o Karim, das referências e dos afetos que carregamos com a gente a cada dia [...]

Todo o filme é como a procura dessa sintonia exata em que sobrevive a vontade, a alegria e a raiva que são de Karim e de Hermila. E Karim grita no set, pede mais: quase salta na câmera como se algumas imagens precisassem de seu corpo agitado para poderem surgir. Karim diz que o filme é um filme de amor; eu vejo aqui um filme de paixão: feito por um diretor e para um personagem apaixonados demais por tudo que os cerca. O elenco viveu conosco na cidade por dois meses. Karim quer que não exista interpretação, mas que exista afeto. E que se afete junto à câmera o tempo dessa cidade [...]

O que se deduz a partir da *Carta de Iguatu* sobre o processo de Aïnouz? Primeiro a informalização dos papéis no set de filmagem, marcada, por exemplo, pela participação do corroteirista em decisões de encenação geralmente centralizadas nas mãos do diretor: escolha de espaços cênicos e interpretação dos atores. Esse condução a duas cabeças remete à ideia de um cinema coletivo, como teorizado por Cezar Migliorin.

O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco. Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos⁶¹⁴.

Para Bragança, Aïnouz se vale de um método de compartilhamento de ideias, vislumbres, *insights* e intensidades, não de delegação de funções. Não se trata de confiança delegada, mas de convicção no improviso como risco necessário a um tipo de cinema que se pretende alcançar. Sobre a

⁶¹⁴ MIGLIORIN, C. 2014, p. 02.

convicção de Aïnouz no papel do erro como parte de seu processo, Bragança escreve na carta:

O erro é, antes de tudo, um sinal da força, do possível, do vigor [...] O erro que é a fresta, a fresta por onde - na platitude dos planos, na vagarosa passagem das horas, na solidão, nos vazios, nos quadros quietos e nos travellings fantasmagóricos, no abandono da luz pequena e da cenografia de impregnações e sem símbolos - sonhamos saber gerar uma faísca quente, seca, aguda. E dela fazer um filme.

Esse compartilhamento implica confiança não exatamente no talento dos roteiristas e dos atores, mas na entrega deles a uma obra que Aïnouz deseja sempre envolta em paixão. A fabricação coletiva de filmes, como em *O Céu de Suely*, *Praia do Futuro* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, se dá por meio da reunião de pessoas conectadas por um afeto despersonalizado como a amizade, um afeto impessoal que não está nos indivíduos que participam da obra, mas na convergência de intensidades dessa paixão depositada por todos na alma do filme.

Percebemos, nas palavras de Bragança, a erradiação dessa paixão nos espaços de criação do filme, nos sets de filmagem e também nos bares de Iguatu onde (re)escrevem juntos o roteiro à noite. Os coletivos existem “atravessados por fluidez e abertura, disponíveis a novas conexões, mas ao mesmo tempo dependem de pontos fixos de convergência, caso contrário, a dispersão impede a configuração de um ponto de tensão”⁶¹⁵. Esse ponto de convergência pode ser um espaço, um ambiente, uma cidade em que sujeitos, ideias e paixões encontram a possibilidade de coexistir e de criar. Iguatu tornou-se esse espaço.

A carta continua mostrando que a invenção coletiva extrapola a criação de filmes para alcançar a criação também de pensamento:

Estou pensando em escrever uma carta como essa para ser publicada na Contracampo⁶¹⁶ – acho que pode ser bom. Karim topou a ideia. Está tudo apenas começando [...] Até meados de setembro ainda falta tempo até eu chegar. Agora

⁶¹⁵ MIGLIORIN, C. 2014, p. 03.

⁶¹⁶ Revista digital especializada em cinema para a qual Bragança e Aïnouz contribuem.

tenho que colocar esta carta no correio antes que Karim apareça aqui buzinando o Uno Branco. A locação e a sua decupagem escondida nos esperam [...].

A carta e o filme são, assim, produtos de um pensamento comum entre os dois, Aïnouz e Bragança, mas também entre uma multiplicidade maior e aberta de participantes. Os coletivos, como nos mostra Migliorin, operam dentro de redes múltiplas de conexões e trocas. Na construção de redes, acentradas, entre múltiplos atores, em um espaço ilimitado, os coletivos aparecem “como centros de concentração de ideias, pessoas, criação, forças de onde novas conexões podem sair para compor outras redes”⁶¹⁷.

As redes dentro dos filmes de Aïnouz se dão não apenas entre todos os membros da produção, elenco e direção, mas, mais importante no caso de *O Céu de Suely*, se dão circulando em torno da figura apaixonante da personagem Hermila. Sobre isso, Bragança afirma na carta:

Hermila é a imagem de uma radiação, de um sinal colhido no espaço-sideral. Um close como uma imagem intergaláctica – foto de um telescópio apontado para o inverso dos olhos.

A construção dos personagens e a elaboração de seus conflitos, como vemos no caso de Hermila, de Donato e de Zé Renato, gira em torno das intensidades criativas dos envolvidos nas redes que Aïnouz monta.

Esses afetos construídos em comum são como os conceitos criados por Deleuze e Guattari. A obra de arte, assim como os conceitos, é produto de um pensamento e de uma reflexão convergentes. A conversação de Aïnouz com Bragança, por exemplo – um modo de criação de roteiros – se dá como método de criação entre amigos, como no caso de composição de textos e conceitos entre os filósofos.

Há, nesse sentido, uma convergência entre as reflexões contidas na carta escrita por Bragança sobre sua relação criativa com Aïnouz e as falas

⁶¹⁷ MIGLIORIN, C. 2014, p. 04.

de Deleuze e Guattari sobre como os dois filósofos pensam a dois. Nessas falas eles descrevem a história de uma amizade sem intimidade, que funciona por afinação afetiva. Guattari afirma:

O que fazemos não funciona na base de debates ou de resoluções de conflitos. De certa maneira, jamais há oposição. O problema é buscar uma confrontação, uma 'afinação' dos processos. Às vezes, a articulação e a junção são imediatas. Mas nem sempre é assim. Ocorre não articularmos um conceito da mesma maneira ou no mesmo terreno. Ainda que haja, naturalmente, interseção. Pode ser também que a junção não se faça. Cada um, então, mantém 'em espera' suas formações conceituais⁶¹⁸.

O processo de criação de Aïnouz se faz, então, a partir de uma ética da amizade partilhada por todos que participam de alguma forma da fabricação dos filmes. Essa ética se desdobra em uma estética particular, em filmes que invariavelmente afirmam a amizade. Os filmes são contaminados pela força do processo coletivo do diretor. Ecoa na estética desses filmes a importância do estar junto, de conectar intensidades e paixões.

⁶¹⁸ MAGGIORI, R. "Segredo de fabricação – Deleuze e Guattari: nós dois." Conversas recolhidas por Robert Maggiori, no jornal parisiense *Libération*. 12 de setembro 1991, p. 17-19. Traduzidas para a Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – Vol. 8, nº 2, 2º quadrimestre de 2015, pp.164-168.

6. Errância de amor em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Retire da tela teu imaginário inchado de filho de imigrante,
e sereno perambule e perambule desassossegado
e perambule agarrado e desgarrado perambule
e perambule e perambule e perambule.
Perambule – eis o único dote que as fatalidades te oferecem.
Perambule – as divindades te dotam deste único talento⁶¹⁹.

O caminho em linha reta foi perdido⁶²⁰.

*Viajo porque preciso, volto porque te amo*⁶²¹ (2009, ficção, 35mm, cor, 71 min) é um relato audiovisual de uma viagem pelo sertão nordestino elaborado pela sobreposição de três camadas narrativas. Uma camada oral, uma camada imagética e uma terceira camada musical. O filme entrecruza esses três níveis narrativos: a camada imagética, centrada nas imagens do sertão, é coletada com uma câmera em ponto de vista ótico⁶²² do personagem que nunca aparece, apenas contempla a paisagem árida do sertão; a camada narrativa vocal vem da voz em *off* do personagem “interpretado” pelo ator Irandhir Santos; enquanto a camada musical é

⁶¹⁹ Poema *Tarifa de embarque*, de Waly Salomão, declamado pelo próprio poeta no filme *Pan-Cinema Permanente* (2014) de Carlos Nader.

⁶²⁰ Frase apanhada no *Facebook*, talvez de autoria de Dante.

⁶²¹ Direção: Marcelo Gomes, Karim Ainouz. Roteiro: Marcelo Gomes, Karim Ainouz e Eduardo Bernardes (colaboração). Elenco: Irandhir Santos (voz). Produção: João Vieira Jr. e Daniela Capelato. Música: Chambaril. Fotografia: Heloísa Passos.

⁶²² O “plano subjetivo” será discutido adiante, com maior profundidade, quando centrarmos análise nas paisagens do sertão captadas por meio desta técnica. Por ora, é importante ter em mente que, no “plano subjetivo” – também conhecido como “tomada ótica subjetiva” ou simplesmente “*POV shot*” –, a câmera é o próprio olhar do personagem, cujo corpo não nos é mostrado. A câmera se move junto com a cabeça do ator, e tudo o que ele vê é também o que nós vemos. Essa opção estilística encontra-se inserida dentro das discussões daquilo que Bordwell e Thompson chamam de “cinematografia do diretor”, no tocante ao tratamento que ele confere à câmera na construção do plano. O plano, pensado como estilo, inclui escolhas de formato e limites de enquadramento, assim como escolhas de distância, movimento, ângulo e ponto de vista da câmera em relação à imagem. O plano, assim, pode ser pensado como um quadro, uma pintura em movimento, que cada diretor pinta a seu próprio estilo. Essas escolhas afetam nossa vista tanto de figuras principais quanto do fundo contra o qual essas figuras aparecem. A distância da câmera, a altura e o ângulo em relação aos objetos e figuras podem assumir claras funções narrativas, isolando um detalhe importante, enfatizando-o, explicando-o ou deixando-o falar sem dizer nada. O enquadramento – e o plano estilístico construído a partir dele – pode também assumir uma função subjetiva, como é o caso das tomadas óticas subjetivas. O plano subjetivo pode servir à narrativa, tornando-se uma forma de unidade estilística do filme, exatamente como se evidencia ao longo de todo o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A respeito do uso do plano subjetivo como estilo, ver BORDWELL, D; KRISTIN, T. 2013, pp. 273 e 434.

composta por clássicos da dor de cotovelo do cancionero popular.

O tecido narrativo, composto por essa sobreposição dos níveis imagético, vocal e sonoro produz, nas palavras de Adalberto Müller, uma “paisagem afetiva, na medida em que os elementos sonoros e visuais dos planos eminentemente descritivos remetem para o quadro afetivo do sujeito da enunciação”⁶²³. É no escorregamento entre essas três camadas que as duas questões afetivas são colocadas e se articulam no filme: a errância e a superação de um estado melancólico-traumático advindo de uma separação. Trata-se, portanto, de uma errância de amor que pode ser pensada a partir da análise em separado dessas três camadas.

O filme é dividido, aos 36 minutos, em duas grandes partes que o estruturam em metades de duração quase idênticas. Não se trata de uma película narrativamente construída com base em sequências⁶²⁴, mas por meio do encadeamento de cenas que correm diante dos olhos como uma textura paisagística – a primeira parte sendo composta pelo encadeamento de 31 cenas e a segunda por 17. Na primeira parte, assistimos um mergulho melancólico na paisagem seca, mergulho que, ao produzir um desconforto climático no corpo do personagem, agrava seu sofrimento. Na segunda, ao decidir se perder pelas pequenas cidades do interior do Nordeste, assistimos um movimento de exploração afirmativa do espaços, das pessoas e das coisas que Zé Renato encontra pelo caminho. A segunda metade é reservada, assim, a um movimento de ascensão afetiva.

As errâncias dos personagens de Aïnouz estão, na verdade, sempre envoltas em questões amorosas. Foi esse o motivo de Hermila, de *O Céu de Suely*, ter ido para Iguatu: para esperar o namorado, pai de seu filho Mateuzinho. Foi esse também um dos motivos dela ter decidido sair de lá,

⁶²³ MÜLLER, A. “Paisagens afetivas em ‘Viajo porque preciso, volto porque te amo’”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 181, Set. 2012, pp. 180-189.

⁶²⁴ A sequência narrativa, como vimos anteriormente em *Praia do Futuro*, é composta pelo encadeamento de um certo número de cenas que contam uma trama específica dentro do enredo maior da história. No caso de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, as duas grandes metades/atos do filme funcionam como duas grandes sequências, o que confere ao filme um caráter de cinema sensório-experimental.

porque o amado, ao desaparecer sem dar notícias, frustra seus planos de formar um casal feliz. Relembramos, também, que Donato, de *Praia do Futuro*, vai para Berlim para ficar ao lado de Konrad, apesar de mais tarde o relacionamento naufragar.

Vibra nesses personagens uma pulsão de errância que é catalisada pela impossibilidade de se realizar o ideal romântico. Não é diferente com *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Como nos outros filmes, não está em jogo aqui uma errância qualquer, trata-se de uma viagem de afastamento, uma errância amorosa de esquecimento.

6.1. Errância e narrativa

É triste gostar sem ser gostado⁶²⁵.

Já na primeira cena da primeira parte do filme⁶²⁶, na estrada, à noite, toca na rádio da caminhonete de Zé Renato a canção *Sonhos*, composta e interpretada por Peninha. A música faz parte da camada narrativa sonora do filme e nos conta, antes mesmo de ouvirmos o personagem falar, sobre o conflito afetivo de Zé Renato:

*Tudo era apenas uma brincadeira e foi crescendo, crescendo,
me absorvendo/ E de repente eu me vi assim,
completamente seu/ Vi a minha força amarrada no seu
passo/ Vi que sem você não tem caminho, eu não me acho/
Vi um grande amor gritar dentro de mim/ Como eu sonhei um
dia [...] Quando a canção se fez mais forte e mais sentida/
Quando a poesia fez folia em minha vida/ Você veio me
contar dessa paixão inesperada por outra pessoa [...]*

⁶²⁵ Frase proferida pela prostituta Pat com que Zé Renato se encontra na Cena 10 da segunda parte do filme. Aos 44min 59seg.

⁶²⁶ Cena 1 da primeira parte do filme. Aos 1min 15seg. O filme é estruturado em duas grandes partes – dois “atos”, na terminologia empregada por Bordwell e Kristin (2013). No primeiro, o personagem se lamuria da dor de amor na medida em que mergulha no ambiente desolado do sertão. No segundo, após declarar-se “cansado de sofrer”, ele exercita uma recuperação da melancolia que o aflige.

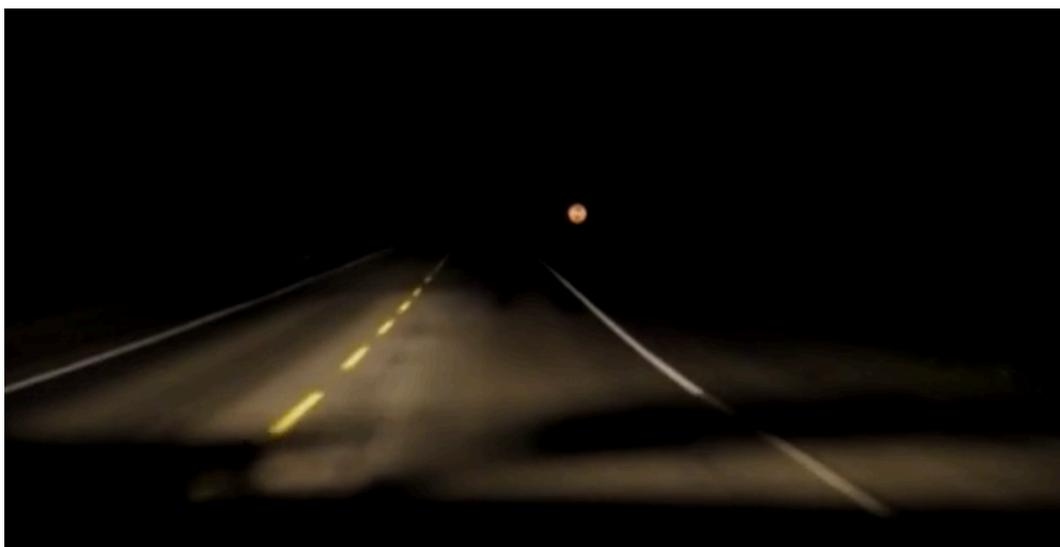


Figura 24: Zé Renato à noite na estrada ao som de Peninha
Cena 1 da primeira parte do filme. Aos 1min 15seg.

Mais adiante, Zé Renato se manifesta. De dentro da caminhonete, vendo a estrada de frente, nas primeiras horas da manhã, ele conversa com a amada como se gravasse uma mensagem, como se a escrevesse uma carta. Conta o tempo da jornada, localiza-nos sobre a origem de sua viagem, Fortaleza, e remói a distância da amada⁶²⁷:

— Galega, bom dia. Bom dia meu amor! Hoje é dia vinte e oito de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza ninguém trabalha na repartição, e eu tô aqui, nesse torrão seco, dando um duro danado. Faltam vinte e sete dias e doze horas pra acabar a viagem. Parece uma eternidade! Do dia que eu sai de Fortaleza até aqui, quase não vi ninguém na estrada. Fico com o rádio ligado, pensando em você a viagem toda... e só. Chega me canso de tanto pensar em ti.

Ao fundo, no rádio da caminhonete, toca *Dois* de Lairton dos Teclados:

Quando você disse nunca mais/ Não ligue mais, melhor assim/ Não era bem o que eu queria ouvir/ E me disse decidida, saia da minha vida/ Que aquilo era loucura, era absurdo [...] Eu sei que eu, eu queria estar contigo/ Mas sei

⁶²⁷ Cena 9 da primeira parte. Aos 8min 11seg.

que não, sei que não é permitido/ Talvez se nós, se nós tivéssemos fugido/ E ouvido a voz desse desconhecido/ O amor, o amor, o amor, o amor [...]



Figura 25: nas primeiras horas da manhã, Zé Renato conversa com a amada
Cena 9 da primeira parte do filme. Aos 8min 11seg.

Ao optar pelo plano subjetivo como estética que confere unidade estilística ao filme, Aïnouz – e Marcelo Gomes⁶²⁸ – privilegia o encontro de Zé Renato, de sua consciência e de sua dor com a paisagem. Elaborar-se neste filme o encontro de superação que se efetiva não apenas pelo olhar e pela contemplação de Zé Renato diante do horizonte, do céu, do chão do sertão, mas também por meio da narração de sua desilusão de amor. A questão, então, é saber como essa superação do conflito se dá por meio da fala de si.

As recordações são, por assim dizer, narrativas, e a narratividade está, sem dúvida, relacionada à questão da memória e, assim, da história, da forma de se contar e, portanto, de se representar a história. As narrativas escritas ou mesmo vocalizadas podem representar operações historiográficas de registro da memória para que ela se torne história legítima e confiável. Certas operações de registro de narrativas têm a pretensão de reduzir a

⁶²⁸ Neste filme, a parceria na direção com Marcelo Gomes apenas confirma o que se mostrou no apêndice do capítulo anterior acerca da forma colaborativa de produção de filmes, que aponta para um cinema da amizade como estilo na obra de Karim Aïnouz.

memória a um simples objeto de história. Dentro desse universo de historicização da experiência, é a memória que instrui a história e, portanto, é um dever de memória que está em jogo na esfera da representação, dever esse que pode ser expresso, igualmente, por um “dever de não esquecer”⁶²⁹.

Como alternativa à memória como obrigação, Ricoeur sugere que unamos a noção de dever de memória, que é uma noção moral, às de “trabalho de memória como exercício de luto”⁶³⁰, isso para se afirmar, hoje, a importância e o “direito ao esquecimento”⁶³¹, direito a algum esquecimento. Ricoeur utiliza termos como “esgotamento da experiência”, “apagamento” e “destruição”⁶³² de certas memórias por meio da fala ou da narração. Contudo, reconhece que o processo de apagamento nunca conclui o trabalho de esquecimento, pois ele tem, igualmente, um polo de fixação ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas, permanecendo como rastros cerebrais e impressões psíquicas indelévels. A esse respeito, argumenta Ricoeur, “uma das lições preciosas da psicanálise é que esquecemos menos do que pensamos ou cremos”⁶³³.

No tocante ao filme, portanto, por que não se esquecem os traumas de amor? Porque, como nos mostra o processo de Zé Renato, eles são vividos como um fantasma ausente. Ama-se um fantasma quando a pessoa não está mais presente. Como nos conta a letra de Peninha, são memórias fantasmagóricas que ele tem da amada ausente, Joana, sua galega, a bióloga, mulher que o abandona, pondo fim ao relacionamento. Novamente, o fato do personagem não aparecer no filme, nos coloca diante do espaço

⁶²⁹ RICOEUR, Paul. “Memória, história, esquecimento”. Conferência internacional *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste, 8 de Março de 2003, sem paginação.

⁶³⁰ Ibidem, sem paginação.

⁶³¹ Tampouco se trata, como nos lembra Ricoeur, de algum “esquecimento por imposição”, como no decreto promulgado em Atenas em 403 a.C., segundo o qual é interdito recordar os crimes cometidos pelos dois partidos, crimes a que chamavam de “infelicidade”: “Não recordarei as infelicidades”. RICOEUR, P. 2003, sem paginação.

⁶³² Ibidem, sem paginação.

⁶³³ Ibidem, idem.

vazio como lugar onde este fantasma transita ao mesmo tempo em que se dissolve.

A teoria do fantasma, em Agamben, nos informa como a pessoa ausente é maior, mais importante, mais grave que quando esteve presente⁶³⁴. O aspecto fantasmático do abandono de amor se constrói a partir da ausência. Diante dessa constatação, o autor desenvolve, a partir de uma argumentação sobre a fala e a narração do melancólico, uma teoria sobre o amor em sua dimensão espectral e inapreensível. A melancolia é uma reação diante da perda de um objeto de amor que opera de forma distinta, porém complementar ao luto. Isso porque, enquanto neste, ocorre de fato uma perda, na melancolia não só falta clareza a respeito do que foi perdido, mas nem sequer sabemos se podemos de fato falar de uma perda. “Deve-se admitir que se produziu uma perda, mas sem que se consiga saber o que foi perdido”⁶³⁵. Recorrendo ao ensaio freudiano, *Luto e melancolia*, Agamben fala da melancolia amorosa em termos de uma “perda desconhecida”⁶³⁶.

O mecanismo da melancolia amorosa opera tornando possível uma apropriação em situações em que posse alguma é realmente possível. Sob essa perspectiva, a melancolia se torna um discurso fantasmático que faz aparecer como perdido um objeto inapreensível. A melancolia encena uma simulação, no pensamento e na fala obsessiva, em que “o que não podia ser perdido – porque nunca havia sido possuído – aparece como perdido”⁶³⁷. Assim, melancolia confere ao amor perdido uma realidade fantasmática porque ela é o luto por um objeto inapreensível pela distância e pelo tempo passado inerentes à ausência.

A estratégia psíquica e discursiva da melancolia amorosa cria espaço para a existência do irreal, ela inventa um cenário em que o abandonado pode manter-se em relação apegada com aquela que o abandonou. A ausente, aquele sujeito que ativamente abandona, se mostra assim maior e

⁶³⁴ Esta é a tese do pensador em AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007.

⁶³⁵ FREUD, S. apud AGAMBEN, G. 2007, p. 44.

⁶³⁶ Ibidem, p. 45.

⁶³⁷ AGAMBEN, G. 2007, p. 44.

mais significativa em sua ausência. Ela se torna para Zé Renato um verdadeiro fetiche, não apenas como sinal de algo ausente, mas nas contradições alucinatórias do desejo que produzem no pensamento e na fala uma tensão entre o real e o irreal, o incorporado e o perdido, o afirmado e o negado. Sobre essa importância psicótica da amada ausente, Agamben, ainda com a ajuda de Freud, vai falar em um “triunfo do objeto sobre o eu”: “o objeto foi sim suprimido, mas se mostrou mais forte que o eu”⁶³⁸. Ao não conseguir esquecer, o melancólico manifesta sua fidelidade extrema a quem o abandonou.

Na décima cena, ainda nessa primeira parte do filme, no interior de um banheiro de posto de beira de estrada, Zé Renato remói:

— Hoje parei num posto e vi uma coisa pintada na parede... meio hippie. Nem tinha reparado. Só quando sai me dei conta da frase que tava escrita: Viajo porque preciso, volto porque te amo [...] Se aqui tivesse correio, te mandava um telegrama com essas palavras: Viajo porque preciso, vírgula, volto porque te amo, ponto!

A ideia de retorno contido na frase título do filme e a ênfase na pontuação, dita pausadamente pelo personagem, conferem à cena o sentido de apego à relação já terminada. Além disso, as duas partes do título, separadas pela vírgula, falam explicitamente do movimento contraditório entre o distanciamento necessário e o retorno fetichista ao que foi perdido.

⁶³⁸ FREUD, S. apud AGAMBEN, G. 2007, p. 46.



Figura 26: em um banheiro de posto de gasolina, um cartaz dá nome ao filme
Cena 10 da primeira parte do filme. Aos 9min 12seg.

O fantasma é produzido por meio da fala, ele é mantido vivo na narração continuada do fim da história de amor. Roland Barthes define isso de forma precisa em *Fragmentos de um discurso amoroso*:

Devo infinitamente ao ausente o discurso de sua ausência [...] o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção temporal nasce uma espécie de presente insustentável [...] bloqueado entre dois tempos [...] sei então o que é o presente: esse tempo difícil [...] um pedaço da angústia⁶³⁹.

Barthes fala em uma manipulação linguística, uma dramatização da linguagem que inclui vaivéns entre passado e presente. Ele fala dessas falas dramatizadas em termos de uma “subida ao palco da linguagem”⁶⁴⁰. A linguagem sobre a melancolia fantasmática vem da ausência e da retomada repetitiva da partida e do abandono. É um movimento redundante que impede o indivíduo de fazer qualquer outra coisa. Dúvidas, reprovações, negação, raiva e depressão são alguns estágios dessa dramatização que exaure o sujeito em pensamentos obsessivos. Para ele, a fala manipula a

⁶³⁹ BARTHES, R. 1998, p. 55.

⁶⁴⁰ Ibidem, idem.

ausência como um alongamento deste presente do qual não se deseja desligar. Essa manipulação implicaria um retardamento, “tanto quanto possível do instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte”⁶⁴¹.

Na vigésima cena da primeira parte, diante de um pôr do sol romântico, com um casal abraçado caminhando em direção ao horizonte, Zé Renato romantiza e, obcecadamente, redonda na fala:

— *Galega Joana, amor da minha vida, faltam vinte e três dias e oito horas para a minha volta, e volto porque te amo! Tô cruzando uma estrada inteira, um pôr do sol romântico. Lembra do nosso último pôr do sol juntos, lá na Praia do Futuro? [...].*



Figura 27: casal abraçado caminhando em direção ao horizonte
Cena 19 da primeira parte do filme. Aos 16min 09seg.

A fundo, a execução de *Esta Cidade É Uma Selva Sem Você*, cantada na rádio por Bartô Galeno, confirma o drama narrativo:

Vivendo tão distante de você/ O que é que eu faço agora pra viver/ Se não achar um jeito, uma saída/ Serei escravo dessa

⁶⁴¹ Ibidem, p. 56.

*solidão/ Esta cidade é uma selva sem você/ E eu sozinho,
como vou sobreviver?/ Pago tão caro o valor dessa saudade/
Vivo sem felicidade/ Assim eu vou enlouquecer [...] Desse
jeito eu vou morrer [...] Vivendo tão distante.*

O esquecimento impossível se configura como um estado de suspensão no qual o fantasma de amor sobrevive. De fato, as noções de ausência e de distância, como nos mostra Ricoeur, estão intimamente associadas à impossibilidade do esquecimento. A ausência do passado compreende o sentido da distância temporal, do afastamento, do afundamento na ausência, marcado na nossa língua pelo tempo verbal ou por advérbios como antes e depois⁶⁴². Reside aí o enigma que a memória deixa como rastro indelével: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo de sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. “Esse ‘tendo estado’ é o que a memória se esforça continuamente por reencontrar”⁶⁴³. Esse é o mecanismo de criação do fantasma de amor contido na lamúria de Zé Renato: — *Não consigo mais trabalhar, abandonei as rochas tectônicas, fico olhando só para as flores e pessoas, não aguento mais tentar te esquecer [...]*⁶⁴⁴.

Entretanto, as obsessões, as contradições e vaivéns mnemônicos encarnados na linguagem do sofredor, assim como a impossibilidade ontológica do esquecimento, não devem nos impedir de explorar outras possibilidades de superação. Sobre isso, o filósofo argumenta que estratégias alternativas de esquecimento se alimentam diretamente do trabalho de evitamento, de evasão, de fuga e de errância⁶⁴⁵. A chave para a superação, portanto, está menos na delimitação da fronteira de equilíbrio entre esquecer e lembrar que na ideia da possibilidade de superação pela fala. Falar pode ajudar, na medida em que produza um cansaço do conflito que opere como forma de esgotamento da dor, bem como nos anuncia Zé

⁶⁴² RICOEUR, P. 2003, sem paginação.

⁶⁴³ Ibidem, sem paginação.

⁶⁴⁴ Trigésima e na trigésima primeira cenas, as duas últimas dessa primeira parte do filme, cenas que encerram narrativamente o seu sofrimento.

⁶⁴⁵ RICOEUR, P. 2003, sem paginação.

Renato em sua derradeira frase da primeira metade do filme: — *Cansei de sofrer!*⁶⁴⁶. Daí em diante, percebe-se uma mudança nítida de atitude no personagem. Ele se mostra de agora em diante disposto a transformar a angústia em alguma forma de potência.

Na verdade, não se trata sequer de esquecer; trata-se, como no trabalho de singularização que temos perseguido para os afetos, de inventar outras formas de se atravessar a dor.

Graças ao trabalho de memória, completado pelo de luto, cada um de nós tem o direito de esquecer, dizendo o passado de um modo pacífico, sem cólera, por muito doloroso que seja [...] As penas, sejam elas quais forem, tornam-se suportáveis [não exatamente esquecidas] se as narrarmos ou fizermos delas uma [pequena] *história*⁶⁴⁷.

Essa forma narrativa exercitada pelo personagem não se insere dentro de um contexto de fim das grandes narrativas na modernidade, cenário do fim da própria história. A fala de si de Zé Renato é um contraponto claro ao declínio ou o empobrecimento da capacidade de transmissão da experiência, de que nos fala Benjamin⁶⁴⁸. Karim Aïnouz deseja afirmar a possibilidade de falar de si como forma de superação do trauma, contrário, portanto, aos soldados de Benjamin⁶⁴⁹, que, traumatizados pela guerra, não conseguiram falar da experiência vivida. Tampouco se trata de reiterar a incomunicabilidade a partir do estranhamento produzido perante os espaços desolados do pós-guerra, como nos filmes de Rossellini. O tempo e o cenário são outros: nem mais a modernidade parisiense do início do século XX, nem mais as cidades em ruínas do cinema realista italiano. Se, nesses casos, percebemos o silêncio e a perambulação desorientadas dos sujeitos, no filme de Aïnouz percebemos a errância pelo sertão, espaço desolado e seco, mas, ao mesmo tempo, o espaço primitivo onde se pode (re)encontrar o vigor da

⁶⁴⁶ Cena 31 da primeira parte. Aos 35min 40seg. Última frase da primeira parte do filme. Essa fala marca uma virada afetiva na história.

⁶⁴⁷ RICOEUR, P. 2003. Sem paginação.

⁶⁴⁸ BENJAMIN, W. 1996, p. 114.

⁶⁴⁹ Ibidem, p. 125.

natureza, espaço mediante o qual se possa exercitar uma narrativa que sirva como elaboração de uma alternativa ao esquecimento.

Essa alternativa é o próprio atravessamento do sertão e da dor. O exercício de superação pela fala é, nesse sentido, uma prática mais física que memorialística, pois fricciona a palavra da dor na materialidade da paisagem. Ultrapassar a dor, portanto, é ultrapassar o horizonte da estrada; significa, literalmente, mergulhar nesta paisagem, como nos sugere Adalberto Muller em sua análise sobre o filme:

ele mergulha nessa catábese por inferninhos do interior [...] porque quer menos o alívio do gozo fácil do que a busca de uma resposta para entender a sua própria separação [...] Se o movimento do início até o meio do filme é uma catábese, nas cenas finais vemos um movimento de ascensão, que culmina com a subida de uma longa escadaria [...] O filme encerra com o salto dos mergulhadores de Acapulco, no México. Uma bela metáfora da sublimação de toda a dor⁶⁵⁰.

Retomando noções utilizadas na análise de *Praia do Futuro*, pode-se dizer que, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, o falar de si, associado ao mergulho na paisagem, “é uma forma de autoconhecimento preparatório para uma autotransformação”⁶⁵¹. É pela fala que Zé Renato sai da imobilidade do conflito e se aproxima da potência – que, neste filme, assume, mais que em qualquer outro filme de Aïnouz, a forma da coragem. A todo momento, Zé Renato fala da dor de amor para poder superá-la. É tamanha a centralidade da autonarratividade no filme, que ela substitui o próprio corpo do personagem que, de fato, jamais vemos. O fantasma de Joana e a dor da separação vão sendo diluídos pela voz na imensidão e na materialidade da paisagem. Como nos sugere Barthes, é como se Zé Renato “tivesse palavras, em vez de dedos para tocar a paisagem; é como se ele

⁶⁵⁰ MÜLLER, A. 2012, pp. 180-189.

⁶⁵¹ Havíamos utilizado essas noções para refletir sobre o personagem Donato de *Praia do Futuro*, noções retiradas de FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, que são válidas também para refletirmos sobre Zé Renato de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

tivesse dedos na ponta das palavras [...] A linguagem goza de se tocar a si mesma”⁶⁵².

Aïnouz não cria uma contradição estilística ao confrontar a interpretação silente de Hermila e Donato à falação amorosa de Zé Renato. Neste filme, o autor não adere a um filão do cinema nacional e internacional que aposta as fichas no estranhamento do silêncio. Em vez disso, ele afirma ambas as escolhas formais de encenação, aparentemente contraditórias, como formas possíveis de expressão de afetos. O que Aïnouz afirma com *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é que a fala de si não é, necessariamente, da ordem do melodrama, não tem de redundar em uma narrativa de amor dramatizada – desde que estratégias de deslocamento linguístico produzam algum outro sentido para aquém/além do sentido emotivo, desde que o texto falado possa ser, como é o caso em questão, condutor de afetos em sua performance poética. Existem formas possíveis da narração, contada por meio do texto falado do ator, não se configurar como um encadeamento narrativo lógico do cinema clássico – o que poderia conferir a *Viajo porque preciso, volto porque te amo* um tom de filme sentimental. Quais seriam esses desvios formais que o filme produz no nível da palavra?

Renato alterna frases curtas com monólogos mais longos. O texto escrito por Aïnouz para o personagem investe em falas repetitivas, rodeios, frases inacabadas, deixadas em suspenso ou retomadas mais tarde, em outro tom, em outro contexto. A viagem e a paisagem evocam fragmentos de lembranças, incitando no personagem uma elaboração truncada sobre os sentidos da melancolia produzida pela ausência da amada⁶⁵³. Não se trata, definitivamente, de uma narrativa clássica que conta uma história encadeando logicamente causas e efeitos.

O texto na boca do personagem é também permeado pela contradição. Zé Renato não censura o que é essencial para os afetos: as digressões, o

⁶⁵² BARTHES, R. 1998, p. 98.

⁶⁵³ Essa viagem de superação emula, assim, o mesmo efeito de elaboração fragmentária e poético-filosófico produzido por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1998).

sotaque carregado, a imperícia da expressão. Simplesmente não cerceia o que escapa, o que poderia ser considerado besteira. No texto, os afetos vêm sempre à tona: “Eu sinto que...”, “Tenho a sensação que...”, “A impressão que tenho é que...”. Um dos aspectos de efetivação da experiência subjetiva parece ser “o quanto cada sujeito se permite falar por afetos, o quanto cada um consegue narrar os encontros, as trocas e as experiências que vão cruzando seus caminhos”⁶⁵⁴.

Como nos ensina Benjamin, narrar a experiência passa a ser uma forma de compartilhamento e de comunicação afetiva. Quem narra “compartilha com o outro a matéria viva da vida”⁶⁵⁵. O bom narrador – o personagem e, principalmente, o autor⁶⁵⁶ – não deseja transmitir informações, tampouco fazer sua obra compreensível, mas deseja fazer luzir o que nela é intraduzível, o que pode haver de singular em uma história: algum aspecto afetivo fundamental da existência humana. A narrativa fragmentária oferece uma experiência em andamento, inacabada e errática. A narrativa errante da viagem e da paisagem é a própria forma de superação do fantasma de amor.

Discursivamente, o filme produz um deslocamento no nível do “enunciador arquetípico”⁶⁵⁷. “É o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é por vocação migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível”⁶⁵⁸. Zé Renato é criado por Aïnouz, portanto, para contradizer esse lugar de fala, ele é um “personagem conceitual deleuze-guattariano”⁶⁵⁹ que

⁶⁵⁴ ROLNIK, S. 1989, p. 45 apud COSTA, A. 2014, p. 38. O autor desta investigação já havia em outro momento tratado da fala de si como “narrativa performática” ao analisar estilo e modos de vida na obra da cantora Björk. Ver COSTA, André. *As aventuras subjetivas de Björk*. Brasília: LENI, 2014.

⁶⁵⁵ BENJAMIN, W. 1996, p. 117.

⁶⁵⁶ Aïnouz produz um embaralhamento de lugares narrativos ao sobrepor o papel do personagem-narrador ao do diretor-narrador, acentuando essa sobreposição com um tom de fala altamente subjetivo, no qual o narrador nos conta detalhes de sua vida interna em vez de simplesmente encadear fatos de uma história. Sobre o papel do narrador e a narrativa como um sistema formal, ver BORDWELL, D; KRISTIN, T. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2013, pp. 176-177.

⁶⁵⁷ Ibidem, idem.

⁶⁵⁸ BARTHES, R. 1998, p. 53.

⁶⁵⁹ São personagens que deslocam o sentido de uma narrativa clássica, introduzindo nela choques e intensidades que têm como consequência o desencadeamento do pensamento reflexivo em quem “experimenta” esses personagens. Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI,

rompe o sentido da narrativa por recusar o papel da narrativa clássica, no qual a ausência amorosa só teria sentido e só poderia ser dita a partir de quem fica e não de quem parte.

Para Barthes, o discurso da ausência é performado, historicamente, pela mulher. Ela é sedentária enquanto o homem é caçador, viajante. A mulher é fiel, ela espera; o homem é conquistador, viajante, navega e evade. “É a mulher que, tecendo e cantando, dá forma à ausência”⁶⁶⁰. Percebe-se, aqui, mais uma inversão discursiva produzida com Zé Renato em relação a esse papel arquetípico. É ele quem parte, levando consigo as lamúrias da desilusão no discurso da falta. De onde resulta, como já havíamos elucubrado sobre Donato, que

todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara. Esse homem que sofre e fala da ausência está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado⁶⁶¹.

Como se afirmou anteriormente, as músicas da trilha sonora desempenham uma continuidade da fala do personagem, uma complementariedade do que ele diz. Elas são uma das camadas orais da narrativa, ao lado da própria fala do ator. Produzem, assim, um deslocamento do enunciador arquetípico porque funcionam como um discurso duplamente indireto em que o diretor coloca na boca do personagem e dos cantores uma narrativa falada e cantada de amor.

Se nos atentarmos para o que dizem as canções, veremos que elas fazem parte da paisagem afetiva que envolve Zé Renato. A trilha sonora de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é composta por uma seleção musical do cancionista brega brasileiro. No filme, o brega é, em sua espontaneidade emotiva e em sua poesia honesta, uma forma variante e singular de narrativa errante.

FÉLIX. “Os personagens conceituais”. In: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 83.

⁶⁶⁰ BARTHES, R. 1998, idem.

⁶⁶¹ Ibidem, p. 54.

Percebe-se aqui a sensibilidade do diretor afirmando a beleza da precariedade do Nordeste por meio da possibilidade de poetização dessa paisagem árida. A poesia é fundamental na prática da errância. Essa é a tese de Michel Onfray em *Teoria da Viagem*⁶⁶². A música brega tem a função poética de enxertar alma à viagem geodesicamente predefinida como um roteiro. A poesia dita durante a errância – ou, no caso, cantada – oferece a “quintessência das sinestésias”⁶⁶³ necessárias para o atravessamento da paisagem e da dor: “Sentir cores, degustar perfumes, tocar sons, ouvir temperaturas, ver ruídos”⁶⁶⁴. A prática desses exercícios sinestésicos pela música confirma que “viajar supõe o desregramento de todos os sentidos”⁶⁶⁵.

A música brega, nascida nas grandes cidades do Nordeste e do Sudeste, é a versão brasileira do *kitsch*, isto é, do popular massivo. Como afirma Victor Stoimenoff,

o termo “brega” é comumente usado no Brasil para se referir àquilo que é classificado como de “mau gosto” e, na maioria das vezes, de origem popular. A palavra começou a ser usada no início da década de 1980, para fazer referência a uma vertente de músicos populares antes chamados de cafonas. Entre os cantores bregas “clássicos” estariam Sidney Magal, Agepê, Peninha, Amado Batista, Diana, Gilliard, Odair José e Carlos Alexandre⁶⁶⁶.

A opção por essa estética revela um desejo de ressonância estilística com filmes brasileiros contemporâneos que, também, exercitam esse clima para falarem de amor, como *Chega de Saudade* (2008), de Laís Bodansky, ou *Vou Rifar meu coração* (2012), de Ana Rieper⁶⁶⁷.

Certamente a atmosfera brega alcançada na combinação entre a trilha sonora e as tomadas da precariedade material e social das estradas e das

⁶⁶² ONFRAY, M. 2009.

⁶⁶³ ONFRAY, M. 2009, p. 29.

⁶⁶⁴ Ibidem, p. 30.

⁶⁶⁵ RIMBAUD apud ONFRAY, M. 2009, p. 30.

⁶⁶⁶ STOIMENOFF, Victor. *O tecnobrega paraense e a erosão da indústria fonográfica tradicional*. UnB, Faculdade de Comunicação. Fevereiro de 2016, p. 18. Dissertação de mestrado.

⁶⁶⁷ Ambos os filmes conquistaram a premiação máxima no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

pequenas cidades do sertão, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, tem a função política, como nos mostra a pesquisa de Stoimenoff, de desestabilizar sistemas de prestígio cultural, desconstruindo hierarquias teóricas e mercadológicas da noção hegemônica do bom gosto. O filme pode ser inserido em uma tendência irrefreável de inclusão da estética da periferia em produtos culturais consumidos por classes mais tradicionais que se auto intitulam mais cultas. Talvez, mais ainda, possamos tratar o brega no filme como uma reafirmação política – a partir de um lugar de fala de um diretor de cinema autoral – contra as reações conservadoras à ascensão de uma estética periférica ao status de arte. Mais ainda, o filme também pretende, ao mostrar as prostitutas de beira de estrada, colocar em cena o enfrentamento do estigma conferido aos corpos não-perfeitos, atitude que se filia a debates em torno de “processos dinâmicos de reconfiguração dos imaginários da beleza”⁶⁶⁸.

Poderíamos esperar dessa trilha sonora o efeito de melodramatização do filme, mas, curiosamente, a tentativa de elaboração sentimental nas letras de dor de cotovelo, produz um efeito de deslocamento, mais que uma sentimentalização do discurso. A presença do brega em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é parte da verossimilhança interna da narrativa. Zé Renato sintoniza o rádio, e era de se esperar que, viajando pelo sertão nordestino e pelo interior do Brasil, as músicas não fossem outras senão as que ouvimos⁶⁶⁹. Mas, discursivamente, esse cancionero promove uma intensidade maior da angústia, quando sobreposta à paisagem árida, desolada e precária, produz uma hipérbole discursiva, um exagero da dor, que pode ser pensado como uma performance narrativa.

No que tange à performatividade exercida pelas músicas da trilha sonora, podemos traçar um paralelo pertinente entre *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e outro filme, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, em que o mesmo ator, Irandhir Santos, canta e performa no palco de um teatro/cabaré do Nordeste conhecido como Chão de Estrelas um repertório

⁶⁶⁸ STOIMENOFF, V. 2016, p. 20.

⁶⁶⁹ MÜLLER, A. 2012, pp. 180-189.

bastante similar ao da trilha sonora aqui em análise. A opção de colocar as letras na boca de um *performer* é o que Aïnouz formalmente deseja evitar. As músicas ecoando do rádio da caminhonete operam como uma performance invisível e mais intensa do que uma performance de palco porque compõem a paisagem afetiva em camadas⁶⁷⁰. A camada oral se sobrepõe à camada musical e essas duas, por sua vez, se sobrepõem à camada visual seca e desolada para, em conjunto, conferirem a intensidade necessária ao esgotamento do conflito. É preciso haver a catábese nessa paisagem precária de fossa, para só depois haver uma ascensão, uma superação, um atravessamento – termos utilizados aqui mais ou menos como sinônimos alternativos ao esquecimento.

Del Rio afirma que a expressão da performance não é uma forma de afecção que parte necessariamente de um enunciador. “A expressão pode ser uma efetividade e uma afetividade da língua por si”⁶⁷¹. A autora trata a expressão performática, produtora de afetos e de intensidades, como um fenômeno radicalmente dessubjetivado, isto é, autônomo em relação a um corpo que a emite. “O corpo não é uma entidade à priori a partir da qual surge a expressão”⁶⁷².

O movimento dos afetos não está subordinado ao corpo do sujeito, “estamos lidando aqui com um universo inumano de intensidades linguísticas autônomas”⁶⁷³. Esse é exatamente o papel que as letras e a melodia das músicas, tocadas no rádio, têm no filme. A forma de expressão do cancionário brega são performances linguísticas pré-humanas. Isso não significa que o humano não exista, ele apenas sai do centro de emissão e de recepção do circuito dos afetos. A expressão e a circulação de afetos têm autonomia privilegiada em relação ao mundo etnocêntrico. O mergulho na paisagem afetiva tem a ver, portanto, com se perceber o universo virtual dos afetos funcionando como alternativa ao mundo pretensamente centrado no homem.

⁶⁷⁰ MÜLLER, A. 2012, pp. 180-189.

⁶⁷¹ DEL RIO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: power of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, p. 12.

⁶⁷² Ibidem, p. 13.

⁶⁷³ Ibidem, p. 113.

Interessa em filmes de afetos observar a história através de suas frestas e de seus interstícios, mais do que tentar recuperar a totalidade do seu sentido. Nesses novos filmes de errâncias afetivas pelo sertão⁶⁷⁴, como observa Adalberto Müller, a motivação explicitamente política e histórica, característica ao Cinema Novo e antes dele na literatura regionalista, dá lugar a deslocamentos e trânsitos motivados menos por pressões econômicas, ou por vontade de se resgatar identidades regionais do que por motivações psicológicas⁶⁷⁵.

Narrativas de errâncias afetivas constituem outro tipo de historiografia, alheia a discursos da representação que pretendem registrar a memória para que ela se torne história legítima, confiável e universal. A narrativa errante de Zé Renato é o relato do conflito de um sujeito comum, contado por meio dos desvios narrativos do que é ambulante, do que não está fixo, do que está em movimento constante: os próprios afetos. Esse tipo de narrativa é um instrumento para se contar experiências singulares, uma forma de resistência contra métodos disciplinares. Não podem, portanto, estar associadas a narrativas clássicas que operam dentro da esfera do dever de memória.

6.2. Errância e espaço

A fala de si, no filme, é composta por um elemento que a torna singular: a viagem de errância. O viajante errante vê os espaços – a cidade ou a paisagem natural – como um terreno de jogo e de experiências. Zé Renato busca um uso conflituoso e dissensual dos espaços para dentro dos quais viaja, procura contrariar os usos e os movimentos planejados.

A errância pelo vazio da paisagem assim com a deriva urbana são atos de vontade, são um jogo deliberadamente escolhido, uma técnica do andar sem rumo. Teorizada por Guy Debord como uma *performance*

⁶⁷⁴ A exemplo de *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes⁶⁷⁴, *O Céu de Suely* e, principalmente, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, como colocado na sessão 3: sobre filmes de afetos no Brasil.

⁶⁷⁵ MÜLLER, A. 2012, pp. 180-189.

situacionista de “construção de situações”⁶⁷⁶, a deriva está ligada a uma atitude de entrega criativa do corpo a uma geografia espacial. Nessa relação criativa incitada pelo espaço, como veremos adiante, o conceito de “devaneio poético”⁶⁷⁷, de Bachelard, é útil para se aperfeiçoar a arte da errância. A errância e a deriva se mostram assim muito próximas não apenas quanto ao tipo de movimentos desviatórios que propõem, mas principalmente no tocante à relação afetiva que instauram entre o sujeito e o espaço.

O conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio [...]. Uma pessoa que se dedique à deriva está rejeitando os motivos de se deslocar e agir no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar [...]⁶⁷⁸.

Errâncias e derivas são precisamente os movimentos que havíamos detectado em Hermila, perambulando pelas ruas e se divertindo nos bares e boates de Iguatu. O errante desvia e se mete por lugares que não conhece. Como se percebe com Zé Renato que, inicialmente, parte para o sertão encampando um trabalho de investigação arqueológica, mas vai se perdendo em uma errância de autodescoberta. — *Desviei da rota, precisava me perder [...] Vou me esconder no meio daquela feira de gente*, afirma ele⁶⁷⁹.

A hipótese neste ponto da argumentação é de que a errância é uma postura crítica e propositiva em relação à apreensão e à compreensão da potencialidade afetiva dos espaços por onde se passa. As errâncias são um tipo de experiência não planejada e desviatória por dentro os espaços urbanos, mas também para dentro de paisagens naturais. O errante é aquele que busca um estado de corpo errante, que o disponibiliza mais para se perder que para se achar. A errância, nesse sentido, não representa apenas

⁶⁷⁶ DEBORD, Guy *apud* BERENSTEIN, P. 2012, p. 181.

⁶⁷⁷ Ver BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁶⁷⁸ BERENSTEIN, P. 2012, p. 180.

⁶⁷⁹ Cena 21 da primeira parte. Aos 19min 12seg.

um uso singular do espaço, mas, acima de tudo, um desejo de desinteriorizar conflitos afetivos, dissolvendo-os no espaço de fora.

Como se afirmou, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é dividido narrativa e afetivamente em duas grandes metades ou atos. No primeiro, vemos Zé Renato mergulhando na paisagem árida e vazia do sertão, experiência produtora de um desconforto físico que aumenta sua angústia amorosa. Esse primeiro ato é todo constituído por cenas do “personagem-voz” guiando a caminhonete em velocidade constante pela estrada retilínea, efetuando paradas eventuais pontos, sempre dentro do planejamento da pesquisa para a qual trabalha, para se deparar, perplexo, com o abandono daquela terra. Apesar de viajar, Zé Renato parece não sair do lugar. As paisagens são todas parecidas. Uma cena exemplifica essa sensação de imobilidade. Na décima cena da primeira metade⁶⁸⁰, um plano americano frontal da estrada mostra caminhões passando ao lado de um posto abandonado. Zé Renato solta: — *Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa. Parece que não sai do lugar.* O personagem passa a primeira metade do filme viajando por um “espaço estriado”⁶⁸¹, dentro do qual a precariedade econômica e material se faz mais sentida que outras dimensões virtuais ainda imperceptíveis ao personagem.

Em *Tratado de Nomadologia: máquina de guerra*⁶⁸², Deleuze e Guattari contrapõem os nômades aos sedentários para afirmar o nomadismo como um modo singular de se estar, se mover, se relacionar com os espaços. A existência logocêntrica, cartesiana, utilitária, pragmática e contemplativa, criticada por eles como uma existência sedentária, experimenta os espaços como uma “dimensão estriada”⁶⁸³. O termo estriado, nesse texto, significa restritivo, codificado, marcado por usos regulados.

⁶⁸⁰ Aos 9min 45seg.

⁶⁸¹ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1997, p. 37.

⁶⁸² Este texto filosófico serve como uma inspiração para as argumentações que se seguem. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, volume 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

⁶⁸³ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1997, p. 37.



Figura 28: o sertão experimentado como espaço estriado
Cena 10 da primeira metade do filme. Aos 9min 45seg.

Como nos advertem Deleuze e Guattari, não são as “condições materiais do espaço”⁶⁸⁴, não são suas “qualidades objetiva”⁶⁸⁵ – a precariedade das cidades pequenas e a aridez do sertão – que condicionam o afeto que dele experimentamos.

O que distingue as viagens [erráticas] não é a qualidade objetiva dos espaços, nem a quantidade mensurável do movimento [...] mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço⁶⁸⁶.

Isso quer dizer que, ontológica e afetivamente, os espaços não nos confrontam com contingências irrevogáveis, não nos cobram que sejam aproximados unicamente do ponto de vista da forma pronta, não nos cobram que sejam experimentados exclusivamente sob a lógica da morfologia dada pelos edifícios, casas, ruas, estradas e paisagens turísticas. Isso é o que se percebe nos filmes de Karim Aïnouz: que há sempre alguma margem de

⁶⁸⁴ Termo cunhado e amplamente utilizado no pensamento do geógrafo por Milton Santos.

⁶⁸⁵ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1997, p. 190.

⁶⁸⁶ Ibidem, idem.

manobra nas arestas dos espaços, que há sempre alguma dimensão escondida que pode ser revelada por meio de certas práticas éticas.

Sob a ótica de um uso predeterminado, os espaços são estriados – cerceados, legislados, regulados por muros, caminhos pré-estabelecidos e paisagens distantes para serem contempladas⁶⁸⁷ – e os homens que os experimentam são sedentários. O espaço estriado é construído com base em distâncias calculadas por ciências logocêntricas como a geografia, a arquitetura, o urbanismo e a engenharia. A atuação logocêntrica dessas ciências do espaço visa à organização dos movimentos e “implica uma forma organizadora da matéria e uma matéria preparada para a forma”⁶⁸⁸.

Experimentar os espaços de forma estriada representa uma experiência demarcadora de fronteira entre o lado de fora do sujeito e o seu interior como *locus* assegurado da identidade. Trata-se de uma postura contemplativa perante os espaços que reitera a dualidade entre o interior do sujeito e o lado de fora do mundo. Essa forma de se estar e se mover no espaço não abre o sujeito para o encontro, para a relação, para a mistura do corpo com o mundo; ela reitera o antropocentrismo, pois os espaços, os objetos e a matéria que compõem esse espaço se subordinam ao homem que os vê. Trata-se de toda uma forma de se estar com o corpo fechado.

Porém, com certas falas que já destoam da paisagem dramática narrada em boa parte da primeira metade, Karim Aïnouz nos diz, por meio de Zé Renato, que para se atravessar a angústia da perda é preciso deixar de remoer e se permitir viver outras coisas. É preciso seguir outros caminhos, desejar outros encontros, abrir-se para outras relações. Na metade do filme, na medida em que nos aproximamos de uma virada do enredo, percebe-se uma mudança gradativa de tom na narração lamuriosa de Zé Renato. Na medida em que ele viaja, percebe-se em sua fala a transformação de um pensamento compulsivo de fossa em uma elaboração mais complexa da situação:

⁶⁸⁷ Ibidem, p. 52.

⁶⁸⁸ Ibidem, p. 35.

— *Essa viagem está me levando para trás, pro dia em que você me deixou. Fico o tempo todo pensando em voltar e não tenho nem mais para onde voltar. Insuportável! Fingia até que a gente tava junto, que a gente nunca tinha se separado. Fiz essa viagem pra esquecer o pé na bunda que você me deu, mas isso só foi pior, só faço lembrar sem parar. Esse lugar tá virando um pesadelo. Pela primeira vez na vida tenho vontade de largar tudo, a viagem, meu emprego, meu trabalho de geólogo e me perder num labirinto sem saída*⁶⁸⁹.

Logo nas quatro primeiras cenas da segunda metade do filme, o tom já é outro: — *Tô atrasado em cinco dias no cronograma. Num quero que essa viagem acabe nunca!*⁶⁹⁰. Ao fundo, com uma estrofe que traduz o novo momento do personagem, Laírton dos Teclados continua no rádio a canção *Dois: De repente as coisas mudam de lugar/ e quem perdeu pode ganhar*.

Já na primeira cena dessa parte⁶⁹¹, em um plano geral de um posto de gasolina, Zé Renato lista alguns objetos comprados em uma loja de conveniência, incluindo pacotes de chocolate e camisinha com lubrificante. Parece estar se preparando para uma nova forma de movimentação.

Algumas cenas adiante, descreve a noite no motel com Larissa⁶⁹², depois com Michele, que dança para ele em pé na cama de um motel de estrada⁶⁹³; depois uma prostituta de olhar triste com quem desiste do programa como se evitasse contato com a tristeza.

⁶⁸⁹ Cena 29 da primeira parte. Aos 31min 20seg

⁶⁹⁰ Cena 04 da segunda parte. Aos 38min 14 seg.

⁶⁹¹ Cena 01 da segunda parte. Aos 36min 12seg.

⁶⁹² Cena 07 da segunda parte. Aos 36min 56seg.

⁶⁹³ Cena 07 da segunda parte. Aos 39min 33seg.



Figuras 29 e 30: Larissa e Pat, as prostitutas amigas de Zé Renato. Respectivamente, cenas 07, aos 39min 33seg, e cena 10, aos 45min 05seg, da segunda parte do filme.

No filme, após ter experimentado o sertão em toda a precariedade da seca e do abandono da paisagem e de ter misturado esse desconforto espacial ao sofrimento do abandono, Zé Renato começa voluntariamente a se perder da rota traçada inicialmente para a pesquisa. — *Vou dormir em Caruaru. Preciso dormir em um hotel direito, com cama de casal, frigobar, ar-*

condicionado. Não aguento mais ventilador e pardieiro de beira de estrada, afirma ele em uma espécie clímax da primeira parte do filme⁶⁹⁴.

O que essa segunda metade do filme mostra é que há sempre a possibilidade de um estar e um mover-se pleno por meio da extração de poesia dos espaços. A abertura para encontros inesperados é o primeiro meio para se alterar essa relação espacial. As prostitutas de estrada de Karim são “personagens conceituais”⁶⁹⁵ com quem se efetivam encontros dessa natureza, tanto em *O Céu de Suely* como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, elas abrem Hermila e Zé Renato, respectivamente, para a possibilidade de invenção de outras formas de estar no mundo.

Sobre a última dessas prostitutas, Zé Renato afirma: — *Pat é dançarina e faz programas nas horas vagas. Fiquei o dia inteiro com Pat. Pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado*⁶⁹⁶. Na cena seguinte – uma espécie de mergulho lisérgico nos espaços da vida noturna das pequenas cidades pelas quais ele desvia da rota – vemos *stills*⁶⁹⁷ de casais dançando em uma boate; luzes desfocadas e luminosas em alguma rua agitada de uma cidade por onde ele vaga. Por sobre essas imagens, Zé Renato sussurra repetidamente, como se estivesse devaneando a frase que havia aprendido com Pat na cena anterior: — *Eu quero uma vida laser, eu quero uma vida lazer, eu quero.... uma vida lazer!*⁶⁹⁸.

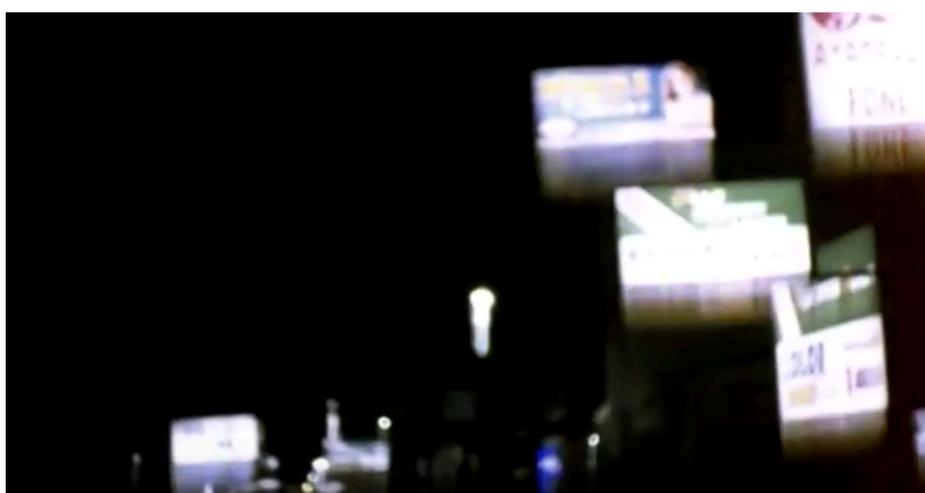
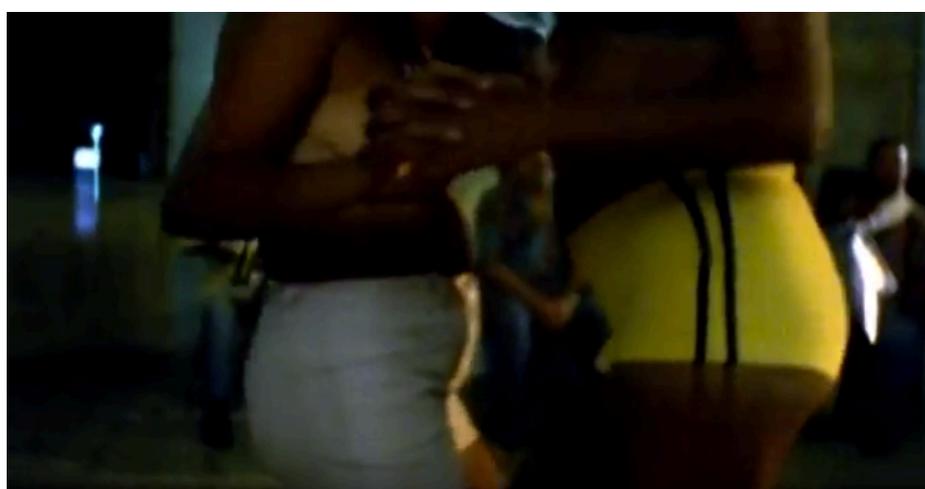
⁶⁹⁴ Cena 21 da primeira parte. Aos 28min 05seg.

⁶⁹⁵ Como se afirmou há pouco, “personagens conceituais” desestabilizam e produzem choques nos clichês narrativos clássicos. Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, FÉLIX. 1993, p. 83.

⁶⁹⁶ Cena 10 da segunda parte. Aos 45 min 01seg

⁶⁹⁷ Tomadas produzidas a partir da câmera paralisada ou de fotografias.

⁶⁹⁸ Cena 12 da segunda parte. Aos 51min 30seg.



Figuras 31, 32 e 33: a vida-lazer de Zé Renato pela noite das pequenas cidades.
Cena 12 da segunda parte do filme. Aos 48min 34seg.

A vida-lazer que Zé Renato aprende no encontro inesperado com Pat é uma pequena epifania, parte do estilo de Aïnouz, como se afirmou anteriormente, mas representa também um devaneio, uma forma de fuga do realismo aprisionante do qual nos fala o diretor sobre o atual cinema brasileiro: “Estamos derivando do realismo, condenados que estávamos a falar do real. Lugar do não-naturalismo, da poesia [...] O cinema contemporâneo brasileiro está conquistando esse direito”⁶⁹⁹.

A vida-lazer é a criação de um modo de vida e, ao mesmo tempo, invenção de espaço. Em Bachelard, a criação de novas formas de se estar no espaço está intimamente ligada ao trabalho de devaneio poético. “O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal”⁷⁰⁰, ele não se confunde com o sonho, com “estados sonolentos”⁷⁰¹, mas com uma “tomada de consciência”⁷⁰² que exige tranquilidade⁷⁰³.

“O devaneio só pode se aprofundar quando se sonha diante de um mundo tranquilo”⁷⁰⁴. Bachelard vai dedicar todo um capítulo de sua poética do devaneio à serenidade, à tranquilidade exigida para se bem devanear. O sussurro convictamente repetitivo, mas calmo de Zé Renato, ao desejar para si uma vida de alegrias e prazeres, diz muito dessa serenidade devaneante. A calma dos personagens de Aïnouz reside na constatação de que suas buscas não são fugas desesperadas, mas necessidades de movência transformadas em convicção pelo trabalho da intuição e do conhecimento da afetividade.

Mas o acesso a outras dimensões espaciais não se dá apenas por meio dos encontros inesperados na trajetória errante do personagem. O mergulho na paisagem também convoca o sujeito a essa invenção espacial pelo devaneio. As panorâmicas do filme, as tomadas amplas das planícies

⁶⁹⁹ Karim Aïnouz em entrevista sobre o cinema brasileiro para o canal Arte 1. Maio de 2013.

⁷⁰⁰ BACHELARD, G. 2001, p. 5.

⁷⁰¹ Ibidem, idem.

⁷⁰² Ibidem, p. 166.

⁷⁰³ Ibidem, idem.

⁷⁰⁴ Ibidem, p. 168.

secas evocam no errante um desejo de desinteriorizar o conflito. O devaneio diante da vastidão é uma forma de acesso a dimensões virtuais do espaço na medida em que “uma única imagem lhe proporciona uma unidade do mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem”⁷⁰⁵.

O devaneio deve ser compreendido, nesta sondagem sobre a viagem e as paisagens, como um movimento intencionalmente errático do pensamento. No filme, especificamente, ele tem o papel de um modo errático de elaboração que vai gradativamente ocupando o lugar do pensamento obsessivo do fantasma de amor de Zé Renato.



⁷⁰⁵ BACHELARD, 2001, p. 167.



Figuras 34, 35 e 36: Zé Renato devaneando diante da vastidão da paisagem. Respectivamente, cenas 15 e 20, da primeira parte, e cena 17 da segunda parte.

Devanear diante do mundo concentrado em uma paisagem conduz os corpos a experiências de abertura para os espaços. Trata-se de uma experiência de paralelismo corporal: meu corpo deseja abrir-se tanto quanto a extensão visual dessa paisagem que me solicita. “O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. Ele está em um mundo, disso não poderia duvidar”⁷⁰⁶, e não tem como permanecer fechado diante das convocações imagéticas e energéticas da paisagem natural.

O devaneio conduz assim o errante ao encontro como o fora. O fora é “o espaço de encontro das forças, das singularidades selvagens, da virtualidade, onde as coisas não são ainda, onde tudo está por acontecer”⁷⁰⁷. Dimensão privilegiada de despersonalização do homem, o fora é, em primeiríssima instância, o espaço que os viajantes de Karim reivindicam, e o devaneio é um método de acesso a esse lugar potencial.

⁷⁰⁶ BACHELARD, 2001, p. 167.

⁷⁰⁷ LEVY, T. S. 2003, p. 67.

Se, como afirmam Deleuze e Guattari, a cidade é por excelência o modelo do espaço estriado/construído/fatiado/esquadrinhado, a paisagem natural, por sua vez, se apresenta como uma alternativa dimensional. O fora é o próprio “espaço liso”⁷⁰⁸, onde o corpo pode experimentar movimentos e afetos singulares. Viver o fora em devaneio, ou melhor, atingir o fora por meio do devaneio é o mesmo que “viajar de modo liso”⁷⁰⁹.

Os espaços lisos, o deserto, a floresta, o mar, o céu⁷¹⁰, são dimensões alternativas aos espaços estriados, são espaços potenciais que podem ser ativados subjetivamente pelo devaneio. “O espaço liso se conquista por desfazimento do espaço estriado. O liso é virtual, ele é um possível que precisa ser desprendido”⁷¹¹.

Como se move por esse espaço liso inventado? Move-se como nômade e não como migrante que deseja chegar a um ponto específico ou como turista contemplativo para quem só interessa tirar fotos. O liso é um espaço de resistência dentro do qual os movimentos destoam do percurso rotineiro. O nômade errante adota rotas desviantes das barreiras colocadas pelo espaço organizado, ele exerce um perambular exploratório cujo objetivo imanente é, simplesmente, emocionar-se. O liso é um espaço ao qual se tem acesso pelo devaneio e também por meio de movimentos de descodificação que fazem o afeto surgir: o sujeito errático não se move com base em mapas, ele escoia por caminhos que são vias do afeto. Nesses caminhos, “aprende-se a desservir-se de códigos e de trajetos preestabelecidos [...] como se a potência e a cultura dos afetos fosse o verdadeiro objetivo”⁷¹².

Não se trata de voltar à navegação pré-astronômica, antes do mar ter sido estriado pela navegação comercial e turística, nem aos antigos nômades. É hoje e nos sentidos mais diversos, que prossegue o afrontamento entre o liso e o estriado, as passagens, as alternâncias e as sobreposições de um e outro⁷¹³.

⁷⁰⁸ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 184.

⁷⁰⁹ Ibidem, p. 54.

⁷¹⁰ Explicitamente listados por Deleuze e Guattari no *Tratado de nomadologia*. Ibidem, p. 122.

⁷¹¹ Ibidem, p. 101.

⁷¹² Ibidem, p. 80.

⁷¹³ Ibidem, p. 190.

A música é desses meios pelos quais se libera um espaço liso. De fato, a música, no filme, é fundamental para compreendermos porque a camada sonora musical aumenta a intensidade afetiva da camada visual da paisagem. Tomada em seus erros, em seus fluxos variantes, em aumentos e diminuições de altura e equalizações, a música fornece um acesso a dimensões espaciais virtuais. “A música como textura pode ser trabalhada de forma a perder seus valores fixos e homogêneos – as oitavas – para se tornar-se um suporte de deslizamentos no tempo”⁷¹⁴. Para Deleuze e Guattari a música, assim como o espaço liso, é variação pura e desenvolvimento contínuo de forma. A música produz um escorregamento de sentidos entre as camadas da harmonia, da melodia e do ritmo, traçando assim diagonais no espaço organizado por verticais e horizontais⁷¹⁵. O movimento no espaço liso é “rítmico, mas não harmônico. Ele progride segundo o ritmo quebrado que imita os ecos naturais do deserto, enganando quem estiver alerta aos ruídos regulares do humano”⁷¹⁶.

Dessa forma, o mergulho na paisagem – potencializado pela camada musical e pelo trabalho de devaneio – é um movimento desviatório incitado pelo desejo de abertura e amplidão. Nas imensidões em que perambula o viajante, tudo é exterior, toda relação é com o espaço. Em vez de se esconderem e se protegerem em interiores, os indivíduos vão embora, mudam, desaparecem. Nunca são os mesmos, nunca estão no mesmo lugar. As coisas existem no espaço, estabelecem distâncias entre si, espalham-se formando grandes extensões. Essas imagens de paisagem têm a função de dissolver toda identidade, de desfazer todos os conflitos internos na medida em que, literalmente, o indivíduo se perde no espaço amplo do céu, do deserto, do mar, do sertão.

A paisagem é terapêutica porque oferece ao indivíduo as imagens que ele procura de si mesmo. Como afirma Paola Berenstein, a experiência

⁷¹⁴ Ibidem, p. 184.

⁷¹⁵ Ibidem, idem.

⁷¹⁶ Ibidem, p. 66.

errática é um “exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical”⁷¹⁷.

Praticar a errância é um desejo de se perder na abertura contida na vastidão – essa é uma das essências da fenomenologia do devaneio de Bachelard. Em *Imensidão Íntima*, o pensador afirma que a imensidão está em nós, “está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão [...] A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo”⁷¹⁸. No devaneio de imensidão há consonância do mundo fora com a profundidade do ser íntimo.

A vastidão da paisagem é cortada por autoestradas, por céus azuis, por rios que se perdem no horizonte. Tudo é enorme e vasto. Esse espaço infinito é constituído pelo movimento, a circulação intermitente, o nomadismo de pessoas, automóveis, ônibus e caminhões na estrada. É preciso parar para se relacionar a esse mundo estático em que tudo passa, tudo se movimenta sem parar, por mais imperceptível e inerte que a paisagem pareça ser.

O errante salta no vazio da paisagem deserta porque não há mais uma casa para ir. Os únicos encontros ainda possíveis só poderão ocorrer em veículos e estradas. É preciso se por em movimento para que, no cruzamento do espaço, nasça a possibilidade de uma relação. A estrada é o que o leva embora e o único espaço em que ainda pode encontrar alguém. Mas as relações conquistadas na viagem errática são efêmeras. Tudo o que se pode esperar é um encontro momentâneo com alguém que lhe ajude na busca de si mesmo, uma pausa num itinerário que não pode ser interrompido. Do mesmo modo que se aproximaram, eles se separam. Sem despedidas.

A caminhonete de Zé Renato é o índice maior de sua errância. É uma casa móvel sobre rodas para se ficar sempre a meio caminho entre um lugar

⁷¹⁷ JACQUES, P. B. 2012, p. 23.

⁷¹⁸ BACHELARD, Gaston. “A imensidão íntima”. In: *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 190.

e outro. É uma casa sem identidade e endereço. É lugar de morada provisória. Viver rodando em um veículo, como Zé Renato, é como morar do lado de fora. Viver numa caminhonete é parte da experiência de movimento incessante e dos grandes espaços, experiência necessária ao esquecimento, à dissolução do conflito. A caminhonete mimetiza o mesmo clima de provisoriedade e estranhamento que emana dos postos de gasolina, dos motéis e lanchonetes de beira de estrada.

O mundo é uma paisagem vista pela janela do veículo, uma sucessão de tomadas que desfila diante dele, um *travelling* contínuo. A velocidade da caminhonete converte toda a paisagem em cinema. Para-brisas, retrovisores e placas de caminhões se transformam em quadros de imagens móveis, como telas de cinema. O mergulho de Zé Renato nesse movimento é a própria tentativa de dissolução de sua dor, de superação de sua perdição. Diluir pensamentos e emoções nas imagens passantes é a forma do personagem se perder a tal ponto que não mais se lembre do que o aflige.

A viagem de Zé Renato é uma errância de amor porque ele vai de cidade em cidade à procura da mulher perdida, apegando-se à primeira que encontra pelo caminho. De fato, se afastando cada vez mais dela. A obsessão com que procura se vincular a uma mulher revela apenas a sua própria perdição. Nenhuma mulher pode refletir a imagem desse homem sem rosto. Então, ele passa de uma à outra, numa busca sem fim até que não importa mais quem ela seja, pois a procura tornou-se uma busca por desintegração na paisagem, a busca errática se torna a própria superação do fantasma.

O homem que deixa de ser amado perde sua âncora e se encontra condenado ao nomadismo, precisa se afastar, tem de partir para não sucumbir na angústia. Esses indivíduos se lançam então em peregrinações melancólicas e desencantadas através de terras desérticas e desoladas. Sua deriva só os leva a perder o pouco que ainda tinham, o pouco que eram. A viagem se converte no abandono definitivo do lugar de origem – do lugar fixo, lar do casamento, do relacionamento amoroso estável – e a errância provoca

uma proliferação de lugares, uma extensão infinita de espaços onde ele pode desaparecer.

O personagem passa a experimentar uma vontade de evasão expressa em um desejo de desaparecimento. O desaparecimento não é uma metáfora, o que de fato some é a dor por meio da fricção entre a subjetividade do viajante e a materialidade da paisagem. A paisagem é assim agente de desterritorialização do sentimento amoroso. O esgotamento da dor se dá pelo atravessamento desse cenário. Mas como exatamente isso se processa? Por ora, deixemos uma instigante ideia a ser retomada adiante: A paisagem é energética e afetiva porque está viva.

Do ponto de vista formal, a opção estilística por tomadas em “plano geral”⁷¹⁹ obtidas com “câmera subjetiva”⁷²⁰ estabelecem uma relação entre o personagem e a paisagem que vai além da contemplação. Essas tomadas promovem uma mistura entre o corpo de Zé Renato e o espaço, promovem uma relação transformadora entre o interior e o lado de fora da paisagem. A função principal dessa opção estética é discutir a subjetividade perceptiva do personagem, reproduzindo o que ele vê ou ouve. O plano subjetivo também tem a função narrativa de tratar com profundidade algum aspecto da existência humana⁷²¹. A principal função é, portanto, a expressão do mundo interior do personagem de modo que a dimensão lírico-subjetiva se afirma dentro mesmo do processo narrativo.

O plano e a câmera subjetivos são operações próprias do cinema moderno que têm a intenção de colocar em evidência o próprio aparato cinematográfico. Ismail Xavier chama o plano subjetivo no cinema moderno de Pasolini de “estratégia de subjetivação da imagem”⁷²². O plano subjetivo rompe com a linguagem em prosa do cinema clássico, incapaz de subjetivar

⁷¹⁹ No plano geral, a figura humana se perde ou fica minúscula. É o enquadramento para paisagens ou vistas aéreas de cidades. Ver BORDWELL, D; THOMPSON, K. 2013, p. 309.

⁷²⁰ Quando o enquadramento de um plano nos incita a considerá-lo como visto através dos olhos de um personagem, dizemos que se trata de um “plano subjetivo” obtido por meio de uma câmera subjetiva. Ibidem, idem.

⁷²¹ Ibidem, idem.

⁷²² XAVIER, Ismail. “O cinema moderno segundo Pasolini”. In: *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Livreto da Mostra de cinema Pasolini no Centro Cultural Banco do Brasil. 2014, p. 75.

a narrativa ou de expressar a experiência interior na forma cinematográfica. O discurso direto do cinema clássico “recalcava os elementos irracionais do cinema”⁷²³ e restringia sua afinidade com o poético e com o onírico. A partir do plano subjetivo, o cinema aprende com a literatura a falar em discurso indireto livre, técnica de poetização da imagem que Pasolini vai chamar de “subjetiva indireta livre”⁷²⁴.

O cinema clássico, à sua maneira, também conseguia subjetivar a narrativa, mas sua tendência era marcá-la didaticamente da objetividade narrativa da história. A diferença, com a subjetiva indireta livre do cinema moderno, está na ambiguidade do processo, na ausência de marca diferencial entre visão objetiva e visão subjetiva do personagem⁷²⁵. Durante todo o filme, experimenta-se por meio do plano subjetivo uma instabilidade entre o objetivo e o subjetivo, “o movimento próprio das coisas se mescla ao movimento de uma interioridade, um contaminando o outro”⁷²⁶. Zé Renato, nesse sentido, não contempla a paisagem a partir de um lugar seguro – o seu dentro. Ele procura a própria mistura com o fora dessa paisagem. Nesse sentido, o plano subjetivo serve, no filme, como se tem afirmado, para promover a relação e a fricção entre a paisagem e a dor do personagem, instaurando em seu corpo um processo de superação do conflito.

A voz em *off*⁷²⁷ de Zé Renato – ou seria uma voz *over*?⁷²⁸ – confere algum sentido narrativo ao encadeamento de diferentes tomadas da paisagem. Não fosse essa voz narrativa, o plano geral do espaço e a câmera subjetiva produziriam imagens abstratas não-narrativas da paisagem. Nesse sentido, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* se aproxima de exercícios

⁷²³ Ibidem, idem.

⁷²⁴ PASOLINI, Pierre Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981, p. 144.

⁷²⁵ Ibidem, p. 146.

⁷²⁶ XAVIER, I. 2014, p. 77.

⁷²⁷ Termo técnico para designar a voz de um narrador que não aparece “em corpo” no enquadramento. A voz em *off* é uma voz narrativa que, quando vem de dentro do filme, substitui a presença física do ator em cena. Porém, quando vem de fora do filme, representa um caso um narrador extradiegético.

⁷²⁸ Para Müller, a voz em *off* no filme produz menos um efeito de enunciação de “fora”, do que de sobreposição à camada imagética. Ver MÜLLER, Adalberto. “Paisagens afetivas em ‘Viajo porque preciso, volto porque te amo’”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 181, Set. 2012. pp. 180-189.

semelhantes da cinematografia brasileira recente, como os filmes sem personagens de Clarissa Campolina, *Notas Flanantes* (2009) e *Adormecidos* (2011). Filmes, respectivamente, sobre a cidade de dia e a cidade à noite, nos quais a figura humana é retirada de cena para dar lugar ao espaço como personagem principal.

Embora a câmera de Campolina se volte para um espaço de natureza diferente dos espaços capturados em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* – a cidade –, o efeito de produção de “perceptos”⁷²⁹ é o mesmo do filme de Aïnouz – cuja câmera se volta para a paisagem do sertão. O percepto é “paisagem anterior ao homem, na ausência do homem [...] Os perceptos são as paisagens não humanas da natureza”⁷³⁰. O percepto representa “esta busca de sair de si e deixar o espaço ser nos seus termos”⁷³¹.

Deleuze teoriza que a abstração necessária para se obter um percepto na imagem fílmica é produzida quando “ela é liberada de tudo que é desnecessário”⁷³² para se deixar em cena apenas “signos óticos e sonoros puros”⁷³³. Para se produzir perceptos, é preciso anular os clichês associados à representação das emoções, retirando-se de cena os rostos expressivos, a atuação dos personagens e todo o tom dramático da história. É preciso retirar, como fazem Campolina e Aïnouz, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, o personagem de cena. Ao liberar o espaço da presença humana, o percepto obtido tem o objetivo de “tornar sensíveis as forças invisíveis que povoam o mundo”⁷³⁴.

O efeito de abstração, a partir do cinema moderno, era obtido por meio de rostos neutros e impassíveis, por meio de encenações gestuais e contidas – precisamente como havíamos percebido com Suely e Donato. Em *Viajo*

⁷²⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 211.

⁷³⁰ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1993, pp. 219 e 222.

⁷³¹ LOPES, Denilson. “A Poesia da Luz de Clarissa Campolina”. *REBECA, Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*. Ano 3, edição 5. Rio de Janeiro, janeiro-junho, 2014, p. 08.

⁷³² DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 132.

⁷³³ *Ibidem*, *idem*.

⁷³⁴ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1993, p. 235.

porque preciso, volto porque te amo, como não vemos o rosto nem a interpretação de Zé Renato, esse efeito se dá, como nos filmes de Antonioni, pelo perambular errante do personagem por um lugar qualquer.

Essas opções estilísticas e formais, em vez de produzirem dramas e clichês contados segundo uma lógica de encadeamento de causas e efeitos, característica da representação no cinema, produzem atmosferas e sensações. A atmosfera fílmica emerge da materialidade dos espaços. Ela é difusa e dificilmente traduzível em palavras. “Utilizar o termo atmosfera é o mesmo que falar de um tom específico de um espaço, atribuindo-lhe qualidades [...] A atmosfera é um espaço indutor de forças”⁷³⁵ que é percebida como a própria sensação de um afeto. Em síntese, pode-se afirmar que afetos pictóricos, como os teoriza Lopes, são obtidos formalmente por meio de atmosferas fílmicas produzidas elas próprias por processos de abstração cênica.

As atmosferas fílmicas são compostas por atmosferas espaciais, dependentes de tudo que tem a ver com o enquadramento, os movimentos de câmera, a composição dos objetos dentro do espaço cênico e com os conceitos derivados de dentro de campo e fora de campo – dentro do enquadramento e fora do enquadramento. A atmosfera também é composta por uma atmosfera visual ligada ao caráter plástico da imagem que envolve a estética cromática das tomadas⁷³⁶. É nesse sentido que as tomadas da paisagem em plano geral com câmera subjetiva, somadas à tonalidade pastel das imagens do sertão ensolarado e seco produzem, inicialmente, uma atmosfera de desolação e piora da angústia do personagem, para, a partir do segunda metade, ganharem cores de coragem nas roupas das prostitutas, no azul do céu, nas flores de plástico das feiras pelas quais Zé Renato perambula, no verde da vegetação que circunda a foz do rio, cenário final do filme.

⁷³⁵ GIL, Inês. “A atmosfera fílmica como consciência”. *Caleidoscópio*, Revista de Comunicação e Cultura. 2014, p. 03.

Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article>. Acesso em: 25/06/2014.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 09.

A partir da retirada do humano de cena, nos filmes de Campolina assim como no de Aïnouz, a câmera assume inevitavelmente o movimento de uma deriva. A história – se há de fato alguma história, como parece ser o caso dos filmes de Campolina – é contada a partir da relação entre a errância da câmera subjetiva e o espaço – por ora mostrando, em planos gerais, a paisagem; por ora mostrando, em tomadas aproximadas, os detalhes materiais dessa mesma paisagem: o chão, o asfalto, a terra, as texturas dos troncos de árvores e de paredes descascadas. Filmes sem personagens humanos – ou filmes sobre espaços – adotam a errância como forma narrativa inevitável. Se não há alguém para falar, nem um ator para interpretar um papel, o que resta ao diretor é movimentar a câmera pelo espaço e tentar mergulhar no mundo real para dele extrair uma ficção.

Apesar de sermos informados vagamente sobre a localização dos lugares, tanto nos filmes de Campolina quanto no de Aïnouz, a desorientação geográfica é uma marca desse tipo de filme afetivo que não deseja tratar objetivamente das qualidades geopolíticas e sociais do lugar. Nesse sentido, são filmes que elaboram errâncias por um “lugar qualquer”⁷³⁷ – termo cunhado por Deleuze em seus livros de cinema para falar da importância da desorientação geográfica produzida no cinema como modo de romper com a função narrativa da localização precisa dos espaços cênicos no cinema clássico. Lugares quaisquer – como esse vasto interior do Nordeste que Aïnouz e Marcelo Gomes capturam aleatoriamente antes de lhes conferir uma sequência de montagem, antes de lhes sobrepor uma voz narrativa – são uma estratégia do cinema moderno de fazer surgir afetos em cena. Lugares quaisquer, assim como espaços lisos, têm a função de intensificar o estar no mundo.

⁷³⁷ DELEUZE, G. 1985, p. 140.

6.3. Errância e matéria

Zé Renato é geólogo e sua familiaridade com um tipo específico de matéria surge em cenas em que o pesquisador faz paradas para mapear o terreno e avaliar a qualidade geológica da região. Um tipo de cena que se repete três vezes com o mesmo tratamento visual, em “close up’s extremos”⁷³⁸, ao longo do filme.

Na primeira cena dessa natureza, vemos primeiríssimos planos de objetos de medição geológica: bússola, lápis e caderno de anotação colocados sobre rochas. Sobre esses planos, Zé Renato analisa:

*— Hoje faço as primeiras coletas e tomadas de medidas [...] Fraturas a 340/50 graus nordeste. Gnaisses babados a horublenda [...] Medidas de fraturas nos gnaisses da suíte Xingó em 350 graus subverticais. A textura em veios dobrados indica estado de plasticidade durante a gênese. Notar o lápis servindo de escala na foto*⁷³⁹.



⁷³⁸ Também chamado por Bordwell e Thompson de “primeiríssimo plano” ou de “plano de detalhe”, essa distância de enquadramento “destaca uma porção do rosto ou isola e amplia um objeto”. Ver BORDWELL, D; THOMPSON, K. 2013, p. 309.

⁷³⁹ Cena 8 da primeira parte. Aos 07min 10seg.



Figuras 37, 38 e 39: as rochas de Zé Renato, a matéria da paisagem.
Cena 8 da primeira parte. Aos 07min 10seg.

A análise técnica na voz do personagem é geralmente seguida por silêncios que denotam algo invisível vibrando das formas, cores, geometrias e brilhos das pedras analisadas. O silêncio após a narração técnica traduz uma espécie de reverência em relação à energia afetiva que emana daqueles pedaços da natureza. O silêncio e o prolongamento do *close up* produzem uma abstração que incita à elaboração sobre o sentido dessas matérias naturais. Essas cenas abstratas, que rompem a narrativa sequencial da viagem de esquecimento de amor, instauram uma atmosfera de

estranhamento que é parte do processo de abstração necessário para a emergência do afeto.

Apesar das tomadas em *close*, estamos ainda lidando com os mesmos afetos pictóricos descritos acima no tocante à paisagem. Nessas cenas aproximadas, a atmosfera abstrata brota da matéria. De fato, é importante compreendermos a atmosfera fílmica como um fenômeno material. Adalberto Muller, em crítica sobre *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, teoriza que o filme e suas paisagens afetivas produzem um tom, que ele vai associar com a ajuda de Gumbrecht, à noção de *Stimmung*⁷⁴⁰. A *Stimmung*, para Gumbrecht, “é uma espécie de espírito imanente das coisas do mundo”⁷⁴¹. Esse tom emerge de uma presença material como uma atmosfera que define a relação de um texto com o seu ambiente⁷⁴².

Para Muller, “ler a *Stimmung* de um texto – fílmico, no caso – significa buscar a concretude do seu timbre⁷⁴³. De fato, a *Stimmung*, em Gumbrecht, muito se assemelha à atmosfera fílmica pensada por Inês Gil.

A atmosfera rege as relações do homem com o seu meio ambiente e sujeita-o à sua disposição de humor [...] A atmosfera é imanente ao mundo e toca profundamente o nosso afeto, está em toda parte, impalpável, dificilmente definível, para alguns mesmo irrepresentável⁷⁴⁴.

As cenas aproximadas das pedras são desimportantes para o objetivo pragmático de Zé Renato, seu trabalho de geólogo, porque é nessas imagens rápidas, na forma de *inserts*⁷⁴⁵, que se concentra a essência da errância do

⁷⁴⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

⁷⁴¹ GUMBRECHT, H. U. 2014, p. 12.

⁷⁴² Ibidem, p. 15.

⁷⁴³ MÜLLER, A. 2012, p. 05.

⁷⁴⁴ GIL, I. 2002, p. 08.

⁷⁴⁵ O *insert* ocorre quando o *close* é no detalhe da visão do personagem. Funciona como um P.O.V com *close*, opera como uma rápida inserção de um detalhe que enfatiza algum acontecimento específico em uma cena maior. Tem, portanto, uma função no encadeamento narrativo da história. Exemplo: um homem caminha pela cozinha, para diante da geladeira, aproxima o rosto da porta da geladeira. *Insert*: preso a um ímã há um bilhete que ele lê. Sobre o *insert*, ver BORDWELL, D; KRISTIN, T. *A arte do cinema: uma introdução*. São

personagem. Nas atmosferas materiais produzidas por essas tomadas, está a percepção intuitiva do personagem de que “as coisas exibem sua força, que elas emitem um chamado [...] Mesmo que não compreendamos o que dizem, elas provocam afecções em nossos corpos”⁷⁴⁶. A constatação – nossa e de Zé Renato – acerca da energia afetiva emanada da matéria se insere nas discussões do que hoje, dentro dos estudos de afetos, convencionou-se chamar de “afetos materiais”⁷⁴⁷.

A atmosfera irrepresentável e quase intraduzível – de que nos fala Inês Gil – tem a função de mostrar essa estranha presença da matéria contida no estado selvagem das pedras. Tem a função de trazer para primeiríssimo plano “essa irreduzível, intangível e imponderável dimensão da matéria”⁷⁴⁸. A atmosfera fílmica produzida a partir das cores, veios e texturas reproduz esteticamente “a curiosa habilidade das coisas inanimadas de agir, de produzir efeitos dramáticos e sutis”⁷⁴⁹.

Mais adiante, um *insert* rápido mostra outras rochas, desta vez mais coloridas e com texturas brilhantes⁷⁵⁰. Sobre as imagens, o geólogo continua a descrição técnica: — *Tonalito a dois feldspatos com abrefligência da horblenda no canto superior direito da figura. Nas fraturas abertas, o quartzo policristalino.*

Paulo: Ed. Unicamp, 2013, p. 119. No entanto, o que se argumenta aqui é que os *inserts* dessas cenas não funcionam no encadeamento narrativo, mas produzem rupturas na sequência do enredo, rupturas que operam como cenas performativas a partir das quais emergem intensidades afetivas abstratas.

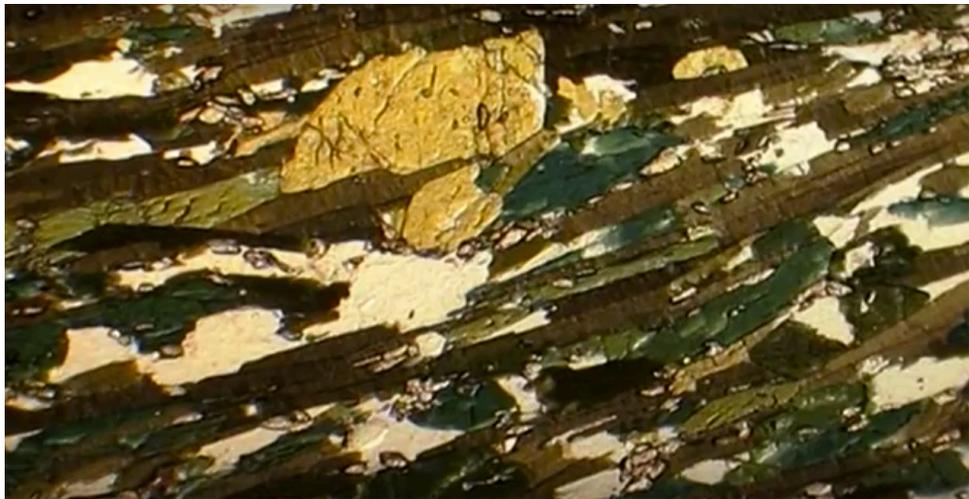
⁷⁴⁶ BENNETT, J. 2010, p. 04.

⁷⁴⁷ Sobre “afetos materiais”, ver a pesquisa de BENNETT, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010 e DE FAZIO, Kimberly. “The Spectral Ontology and Miraculous Materialism.” *The Red Critique* 15, Winter/Spring, 2014. Disponível em: www.redcritique.org. Acesso em: 15/02/2014.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 03.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 06.

⁷⁵⁰ Cena 14 da primeira parte. Aos 12min 12seg.



Figuras 40, 41 e 42: as rochas se tornando mais intensas nas cores.
Cena 14 da primeira parte. Aos 12min 12seg.

As rochas e os minerais são elementos que acionam uma atmosfera energética de recuperação afetiva no personagem. Essa atmosfera se expande para a terra seca do sertão como um manto que cobre toda a espacialidade da região por onde ele perambula. Atração e repulsa pela terra é o que está em jogo nessa atmosfera: a terra que ele estranha, e cuja secura parece agravar a intensidade de seu sofrimento, é ao mesmo tempo a terra que o atrai e que vai curá-lo ao longo da errância.

Até aqui, tem-se afirmado a hipótese de que é na fricção entre a palavra de dor de Zé Renato e a materialidade da paisagem que a melancolia amorosa fantasmática vai se dissipando e se transformando em coragem. Isso equivale a reafirmar que é preciso seguir outros caminhos, desejar outros encontros, abrir-se para outras relações. Melhor: “é preciso seguir outros fluxos”⁷⁵¹, diriam Deleuze e Guattari em seu *Tratado de nomadologia*. A discussão mais relevante neste ponto da pesquisa não é mais tanto o esquecimento pela narrativa, tampouco o papel da paisagem no processo de recuperação do personagem. Importante agora é analisarmos a viagem do personagem como uma errância de fluxo material.

De fato, a errância em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* guarda uma particularidade. Errantes urbanos, como Zé Renato, voltaram a perambular pelos campos abertos como os nômades primitivos⁷⁵². Esse movimento de êxodo urbano encenado no filme reitera uma tendência cada vez mais onipresente na cultura visual: o retorno ao primitivo, o reencontro reenergizante do homem com os elementos e a materialidade da natureza. Encontro, como nos mostra o filme, do sujeito com a terra, com o céu, com o clima, a água, as árvores, as pedras⁷⁵³.

⁷⁵¹ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1997, p. 11.

⁷⁵² Essa afirmação é uma paródia ao que afirma Paola Berenstein sobre os novos nômades urbanos: “Os errantes urbanos não perambulam mais pelos campos abertos como os nômades, mas pela própria cidade grande”. Ver JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 25

⁷⁵³ Essa tendência estética geral de retorno ao primitivo se confirma na última instalação e no filme, *Espaço Além* (2015), de Marina Abramovic, a partir do mergulho da artista no

Se o mergulho catártico na secura do sertão já era exercitado em filmes do Cinema da Retomada como *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado*⁷⁵⁴ (2001), ambos de Walter Salles, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a inspiração é mais abstrata e ontológico-existencial, logo, menos centrada em questões histórico-sociais⁷⁵⁵.

O encontro do personagem com o primitivo da paisagem do sertão encena a busca pelo “vitalismo selvagem”⁷⁵⁶ teorizado por Maffesoli. Nessa busca do que se perdeu no processo civilizatório, o que está em jogo é a força do biológico, da potência reprodutora, do aspecto criador e criativo da vida enquanto potência irreprimível. O retorno do natural, como afirma Maffesoli, “sob formas suavizadas ou mais exacerbadas, testemunha o ressurgimento do animal no humano”⁷⁵⁷.

O despertar do animal é assim consonante com uma forma de existência espontânea e errática perdida ao longo do projeto moderno de homeopatização da dimensão animal do homem. O despertar do animal retoma no homem o gosto pelo trágico contido no risco, risco que opera contra a domesticação dos instintos humanos, contra a racionalização da vida em uma “sociedade sentada”⁷⁵⁸ e apática que perde a sede de viver e se entrega ao risco maior que é o tédio.

misticismo panteísta dos interiores do Brasil. Se confirma também na videoinstalação, *Tônus* (2012), de Rodrigo Braga, em que o artista busca um sentido afetivo no encontro catártico de seu corpo com os elementos animais, vegetais e minerais da floresta amazônica. Ou ainda, mais precisamente em relação à matéria mineral de que trata o filme, nas instalações com cristais da artista Denise Milan: *Fumaça da terra* (2015) e *Ópera das pedras* (2007).

⁷⁵⁴ Filme de Walter Salles para o qual Karim Ainouz contribui como roteirista.

⁷⁵⁵ Nesse sentido, sente-se uma aproximação maior do mergulho no sertão de Zé Renato com os estranhos mergulhos na floresta tropical experimentados nos filmes do tailandês Apichatpong Weerasethakul. A inspiração mais evidente, contudo, é *Gerry* (2002), de Gus Van Saint, filme em que o personagem experimenta a elaboração de sentidos existenciais a partir do mergulho errático de autoconhecimento no deserto americano, potencializado pelo confronto do personagem com a vastidão da paisagem e das grandes rochas do interior dos EUA. Nesse filme, assim como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, o afeto final que se alcança como uma potência de vida é, também, a coragem.

⁷⁵⁶ MAFFESOLI, M. 2003, p. 135.

⁷⁵⁷ Ibidem, p. 140.

⁷⁵⁸ Imagem crítica lançada por Norval Baitello para propor a necessidade de resgate da errância e do nomadismo em sociedades tecnológicas e capitalistas. Ver BAITELLO, Norval Junior. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

O vitalismo do primitivo que o homem hoje procura resgatar [na paisagem e nos elementos que a compõem] é uma intuição [atávica e ancestral] acerca da força cósmica e restauradora que relaciona a humanidade, enquanto criatura, à mãe terra que lhe serve de matriz⁷⁵⁹.

Derrida, em *O animal que doravante sou*, também fala desse chamamento material como um “intimidade entre ser e seguir”⁷⁶⁰: ser qualquer coisa, qualquer um é sempre estar seguindo algo ou alguém. “Ser é estar sempre em resposta a um chamado de algo, não importa o quão não-humano esse algo seja”⁷⁶¹.

A fenomenologia de Gaston Bachelard se filia também a essa escola do chamamento materialista. Toda sua obra se traduz como uma tentativa de pensar as qualidades subjetivas da terra, da água, do fogo e do espaço. Em *Terra e os devaneios da vontade*, ele afirma: “É seguindo o eixo do devir material como um ímpeto vital que compreendemos melhor os princípios diretores do pensamento e da experiência”⁷⁶².

Essa busca, esse resgate, essa retomada da relação com a natureza têm na errância um movimento privilegiado. Na verdade, a errância é ela própria um movimento primitivista. Os nômades primitivos, como nos mostram Deleuze e Guattari no *Tratado de Nomadologia*, seguiam as matérias da natureza. Alguns nômades seguiam a madeira, outros a água, alguns o metal⁷⁶³.

O nômade ainda hoje é atraído por um tipo privilegiado de matéria. Donato, de *Praia do futuro*, é guiado pela água: água do mar, em Fortaleza, e depois a água controlada e represada dos aquários e piscinas de Berlim. Suely é chamada, seduzida à distância pela vibração da matéria construída

⁷⁵⁹ MAFFESOLI, M. 2003, p. 142.

⁷⁶⁰ DERRIDA, Jacques. “The animal that therefore I am (More to follow)”. Trans. David Wills. *Critical Inquiry* 28, no 02, 2002, p. 373.

⁷⁶¹ Ibidem, idem.

⁷⁶² BACHELARD, Gaston. *Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 192.

⁷⁶³ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1997.

da cidade: concreto, asfalto, metal e vidro. Nesse sentido ela é uma personagem eólica, aérea, sonhadora, ligada aos elementos do ar e dos sonhos da cidade grande. Zé Renato, como geólogo, é telúrico, chamado pelos elementos da terra: ele segue a força das pedras, se energiza com os afetos emitidos pelos cristais.

A nomadologia deleuze-guattariana nos diz que entregar-se à errância é o mesmo que seguir o fluxo da matéria, mas essa errância se dá a partir de um modo particular de perceber e pensar o mundo. De fato, o trajeto nômade guiado pela matéria é decidido na (re)conexão da percepção com a intuição, como nos mostra Bergson sobre a estreita relação entre a intuição e a materialidade:

Só a inteligência possui os meios científicos para resolver formalmente os problemas que a intuição coloca, mas que esta se contentaria em confiar às atividades qualitativas de uma humanidade que seguisse a matéria⁷⁶⁴.

Quando se segue um fluxo material, a intuição se torna o tipo de pensamento que guia o ato livre nômade. Na esteira desse raciocínio, Jane Bennett, em *Matéria Vibrante*⁷⁶⁵, afirma que a capacidade para detectar a presença de afetos impessoais – afetos emitidos pela matéria de corpos inanimados – requer que o sujeito seja “capturado”⁷⁶⁶. Para isso, se faz necessária uma paciência traduzida como uma atenção para com forças inumanas operantes fora e dentro do corpo humano. Essa forma perceptiva que transforma a viagem em um tipo singular de movimento tem a ver, essencialmente, com a desconstrução do mundo como local de atuação exclusiva dos sujeitos humanos. É preciso para tal repensar e reaprender a sentir as coisas aparentemente inertes do mundo como “coisas ativas”⁷⁶⁷, formadas por matéria energeticamente vibrante.

⁷⁶⁴ BERGSON, Henri *apud* DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 43. No capítulo sobre *O céu de Suely*, havíamos teorizado a intuição, na filosofia de Henri Bergson, como uma forma privilegiada de pensamento afetivo.

⁷⁶⁵ BENNETT, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010, p. XIII.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 08.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 10

A autora argumenta no sentido de que uma ética da vitalidade material⁷⁶⁸ residiria na compreensão de que os objetos e a matéria que os compõem não devem ser aproximados/encontrados/experimentados como inertes, inócuos e meramente utilitários – postura perante o mundo que a autora critica como uma “moral da matéria instrumentalizada”⁷⁶⁹.

Para Bennett, na esteira da pesquisa de Bruno Latour sobre o estar no mundo como imersão em redes de relações, é preciso ativar-se a percepção para o fato de que existimos mergulhados em uma *assemblagem* energética emitida a partir de “*actant bodies*”⁷⁷⁰. Os actantes – qualquer elemento, pessoa ou coisa que entra no ato relacional de encontro, troca ou comunicação – são fontes de ação energética que se movem e se transformam mesmo sem percebermos. Actantes são coisas e matérias que agem, indiferentemente da motivação humana, como fonte de modificação de outros corpos, apesar de sua aparente esterilidade e imobilidade. Um actante não é um sujeito tampouco um objeto inerte, mas uma matéria interveniente na *assemblagem* energética circulante entre os corpos do mundo⁷⁷¹.

O trabalho reflexivo do nômade consiste, portanto, em perceber o mundo composto por actantes de todos os tipos – os objetos de toda sorte que nos rodeiam, que chegam a nós por meio de um consumo utilitário; e os elementos da natureza, as pedras, a terra, a água, que menosprezamos ao lado de fora das cidades, espaços eventuais, espaços de lazer e férias. A ativação dessa ética da vitalidade material consiste em perceber, por meio de uma disposição física e devaneante do corpo e da mente, que o mundo é formado por esses objetos e matérias que emitem forças catalizadoras decisivas nos eventos existenciais humanos.

⁷⁶⁸ O mesmo que o vitalismo selvagem de Maffesoli e a matéria fluxo-afetiva de Deleuze e Guattari.

⁷⁶⁹ Ibidem, p. 25.

⁷⁷⁰ Ibidem, p. 27.

⁷⁷¹ LATOUR, Bruno. “On Actor-Network Theory: a few clarifications”. *Soziale Welt* 47, nº 4, 1996, p. 369.

Perceber o espaço por essa perspectiva leva o sujeito a realizar viagens humanamente produtivas, alternativas a viagens inúteis de trabalho, viagens predatórias do mundo. O movimento nomádico transformador não implica, pois, viajar de um ponto A até um ponto B, com um objetivo pragmático em mente. Esse tipo de movimento não é errático e significa não mais que “reproduzir movimentos”⁷⁷². *Viajo porque preciso, volto porque te amo* nos sugere, portanto, uma forma de movência que, acima de tudo, se dá no ato de acompanhar os afetos vitalizantes emanados da matéria contida nos espaços.

Deleuze e Guattari elencam uma série de fluxos seguidos por diferentes nômades: fluxos metálicos, metalúrgicos, fluxo da madeira, da terra, da argila, das ervas, dos rebanhos, fluxo da água⁷⁷³. Experimentar o espaço por meio desses fluxos implica confrontá-lo como formalmente restritivo, implica negá-lo como espaço estriado. A matéria tomada como forma “pressupõe uma identidade, uma representação e uma figuratividade”⁷⁷⁴, um sentido estável que a intuição, a viagem abstrata e o devaneio de Zé Renato tentam superar.

Como teorizam Deleuze e Guattari, trata-se de duas formas de se experimentar a matéria, análogas às duas formas de se estar no espaço que havíamos anteriormente teorizado: experimentar os corpos e objetos como matéria-fluxo afectiva ou, por outro lado, presumi-los como matéria formatada. No primeiro caso, a matéria desprende uma corporeidade que não se confunde nem com a essencialidade formal inteligível nem com a coisa formada e percebida⁷⁷⁵.

Trata-se de seguir a madeira, e de seguir um caminho na madeira [...] uma madeira mais ou menos porosa, mais ou menos elástica e resistente [...] em vez de impor uma forma a uma matéria. Mais que uma matéria submetida a leis, vai-se na direção de uma materialidade que possui *nomos* [não

⁷⁷² Um termo simples de Deleuze e Guattari que parece resumir toda a lógica argumentativa por trás do *Tratado de Nomadologia*.

⁷⁷³ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1997, p. 93.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, *idem*.

logos]. Mais que uma forma capaz de impor propriedades à matéria, vai-se na direção de traços materiais de expressão que constituem afectos⁷⁷⁶.

Traços materiais de expressão são as qualidades da matéria, associadas por Deleuze e Guattari a afectos: cores, formas, angulações, volumes, texturas e temperatura são afectos operados como “descargas energéticas emanadas da matéria”⁷⁷⁷. Na mesma esteira, Bachelard, ao tratar das propriedades – maleabilidade, dureza, peso e transparência – dos minerais, da água e da terra, utiliza termos como “potência da vida mineral”, “energia mineira”, “atração do semelhante”, “atração substancialista”⁷⁷⁸. Ao tratar do metal, por exemplo, ele devaneia sobre a capacidade afetiva inerente à frieza, à sonoridade, à lentidão e à hostilidade do metal⁷⁷⁹. São essas qualidades da matéria que nos convocam porque descarregam afectos.

Peter Sloterdijk elabora um interessante conceito para pensarmos a relação entre o sujeito e as pedras. O “bloco errático”⁷⁸⁰ é pensado por ele a partir do sentimento que se tem mediante gigantescas pedras “erraticamente espalhadas pela terra como testemunhas de uma história que nenhuma memória humana conseguiria atingir”⁷⁸¹. As grandes rochas evocam uma expansão do pensamento no homem que, ao se perceber insignificante no meio da paisagem das coisas, passa a fixar atenção no seu eu.

Trata-se, como afirma o filósofo, de uma experiência nada objetiva. “Perante um bloco errático, o eu encara-se, despropositadamente, a si mesmo como um achado incondicional”⁷⁸². O bloco errático nos faz sofrer “um ataque brusco de existência”⁷⁸³. Ele provoca inquietações porque, em sua grandiosidade ou em sua pequenez absolutas, “não é coisa nenhuma”⁷⁸⁴.

⁷⁷⁶ Ibidem, p. 90.

⁷⁷⁷ Ibidem, p. 79.

⁷⁷⁸ Termos utilizados por Bachelard ao longo de BACHELARD, G. *Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, b.

⁷⁷⁹ BACHELARD, G. 2001, b, p 194.

⁷⁸⁰ SLOTERDIJK, Peter. *O estranhamento do mundo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008, p. 16.

⁷⁸¹ Ibidem, idem.

⁷⁸² Ibidem, p. 17.

⁷⁸³ Ibidem, idem.

⁷⁸⁴ Ibidem, idem.

Em minha humanidade civilizada, descubro que não sou pedra, que não sou planta, que não sou deus, que não sou sequer animal mediante um bloco errático⁷⁸⁵.

Perante o mistério errático das pedras – elas se movem e se transformam em uma aceleração imperceptível aos sentidos humanos –, perante a ancestralidade e a energia primitiva das pedras, o homem passa a viver em uma posição que ele se estranha a si mesmo. O bloco errático coloca o homem em uma posição produtiva de desamparo, solto no espaço, tendo de lidar com a imanência divina da natureza que o confronta com a insignificância de suas questões morais e de suas angústias culturalmente (re)produzidas. Quando se alcança tal estado, a transformação é irrevogável, o arrebatamento do bloco errático coloca o homem diante do achamento de si, quando ele, de fato, busca se perder mais que se achar. Esse chamamento do bloco errático só é percebido e só se torna produtivo quando o sujeito se lança irrestritamente em uma viagem de perdição de si.

Há uma relação íntima e óbvia entre os blocos erráticos de Sloterdijk e a vastidão teorizada por Bachelard: o bloco errático geológico conduz, por sua dimensão assombrosa, à evasão dos sentidos. Mas as pedras e cristais que Zé Renato encontra não são pedras gigantescas, não provocam esse arrebatamento pela escala. Isso não impede que o personagem tenha uma experiência de transformação catalisada por esses pequenos corpos naturais. De fato, não é a escala métrica que importa, mas sim a vastidão íntima que se conquista pelo devaneio. A vastidão está em nós como uma intuição da relação biunívoca entre a imensidão do mundo e a profundidade do ser íntimo.

Num dos pólos, a alma devaneante interessa-se pela beleza imensa, pelo céu, pelo mar infinito, pela floresta profunda e pela noite estralada; no outro pólo, a imagem maravilhosa não tem a grandeza de um mundo, é uma beleza que se segura na mão: bonitas miniaturas, flores ou jóias. É nessa dialética do grande e do pequeno que há uma infundável troca

⁷⁸⁵ Ibidem, idem.

entre os devaneios das constelações e os devaneios cristalinos⁷⁸⁶.

Portanto, é preciso que a matéria realize sua qualidade, que nos faça viver a sua riqueza. Essa riqueza deve ser ativamente conservada, intimamente concentrada. Para um devaneio produtivo “é importante considerar a matéria em todas as potências de seu ativismo”⁷⁸⁷. É preciso estimular essas qualidades subjetivas potenciais, desprender o que Bachelard chama de “influência material”⁷⁸⁸ e o que Deleuze e Guattari chamam de “matérias de expressão”⁷⁸⁹. Trata-se, enfim, de um exercício de transmutar as qualidades energético-materiais da pedra em potências afetivas.

As qualidades das pedras remetem à imagem de impassibilidade, de profundidade e de solidez. Aprendemos com a dignidade impávida da pedra. A pedra é puro acúmulo histórico. Ancestrais que são, guardam uma memória insondável. Bachelard usa termos como “rochedos primitivos” e “pedras fundamentais”⁷⁹⁰ para se referir a essa ancestralidade. As pedras sabem de tudo que se passou no planeta. Elas são impávidas, aparentemente imóveis, mas sábias. É sobre essas qualidades que Bachelard tece uma analogia entre a rocha e a esfinge. “Ficamos impressionados com o paralelo entre a imagem do rochedo e a da esfinge”⁷⁹¹. O rochedo evoca os enigmas mitológicos, históricos e biológicos da existência humana. “Todas as sutilezas psicológicas acabam se expressando nas formas, cores e volumes da pedra inanimada e insensível”⁷⁹².

Há ainda uma qualidade dos minérios estritamente relacionada ao tempo: a cor. Os minerais têm cores diferentes de acordo com seu tempo de maturação. As cores são idades. As belas cores são sinais de maturidade.

⁷⁸⁶ BACHELARD, G. 2001, b, pp. 231-232.

⁷⁸⁷ Ibidem, p. 239.

⁷⁸⁸ Ibidem, idem.

⁷⁸⁹ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 1997, p. 32.

⁷⁹⁰ BACHELARD, G. 2001. p. 161.

⁷⁹¹ Ibidem, p. 145.

⁷⁹² Ibidem, idem.

Como camadas sedimentadas, as cores das pedras podem nos conduzir a uma elaboração sobre o tempo necessário para as mudanças de humor na alma: tempo de luto, tempo de atravessar o sofrimento, tempo de seguir, tempo de renascer.

A ancestralidade das pedras nos remete à imagem da profundidade da crosta terrestre, de onde elas nascem. As pedras das planícies evocam esse sentido de profundidade. Quando um sujeito como Zé Renato se encontra ali, parado diante da paisagem imensa ou no topo de um grande rochedo que atinge as profundas regiões da terra, neste instante, as forças íntimas da terra atuam sobre ele ao mesmo tempo que as influências do firmamento. Ele sente ali as primeiras e sólidas origens de seu ser.

As pedras e os rochedos são também mestres da coragem. É isso que nos ensinam as imagens de luta dos rochedos contra o mar. Nesse embate a provocação vem do rochedo invencível, porque é ele que tem a coragem, ele é o lutador. Esse mesmo afeto – a coragem – emerge igualmente da paisagem da planície pontuada por grandes pedras impávidas cortadas por ventos rápidos e secos. Essas imagens são a prova de que o homem necessita levar com coragem a vida. “A cada rajada os rochedos batidos pelas marés se põem a crescer”⁷⁹³.

As imagens epifânicas dos mergulhadores de rochedos em Acapulco, na última cena do filme, falam precisamente disso. Zé Renato, no ponto final de sua viagem, sobre um morro alto, diante de um plano geral da foz do Rio São Francisco, declara sua coragem:

— *Minha vontade agora é mergulhar para a vida. Um mergulho cheio de coragem. A mesma coragem daqueles homens de Acapulco, quando pulam daqueles rochedos. Eu não estou em Acapulco, mas é como se eu estivesse*⁷⁹⁴.

⁷⁹³ Ibidem, p. 160.

⁷⁹⁴ Cena 18 da segunda metade. À 1h 04min 04seg.



Figuras 43: Plano geral da foz do Rio São Francisco
Cena 17 da segunda parte do filme. À 1h 03min 57seg.



Figuras 44: o mar batendo nos rochedos de Acapulco.
Cena 18 da segunda parte do filme. À 1h 04min 04seg.



Figuras 45 e 46: os mergulhadores de Acapulco.
Cena 18 da segunda parte do filme. À 1h 04min 20seg.

A pedra nos ensina também sobre a dureza, como nos fala Nietzsche em *Aurora*: “quão necessário é petrificar-se, tornar-se duro, lentamente como uma pedra preciosa, e finalmente, permanecer ali tranquilamente, para a alegria da eternidade”⁷⁹⁵. Quando mimetizo a maior qualidade da pedra, elevo minha alma e lhe confiro a solidez necessária para resistir.

⁷⁹⁵ NIETZSCHE, F. *apud* BACHELARD, G. 2001, p. 161.

As pequenas pedras cintilantes de Zé Renato, apesar de sua escala reduzida, portam também essas potências afetivas. De sua inércia e frieza, o personagem abstrai uma espécie de sabedoria ancestral sobre os sentidos de sua existência. Da conexão dessas rochas com o todo imanente da natureza, Zé Renato intui um trajeto errante adequado para sua busca. De suas diferentes camadas de cor, ele depreende o tempo certo para se iniciar a transformação. Da dureza das pedras, ele mimetiza a coragem.

E o rio que encerra a viagem de Zé Renato? O rio perante o qual ele se declara doravante corajoso para com a vida? Bachelard argumenta que há uma passagem natural e incessante entre as formas da pedra e a da água. Ele afirma que os cristais são água congelada, afirma que os minerais teimam em alternar sua firmeza, sua consistência substancial ao longo do tempo: a água se torna pedra calcificada na mesma proporção que a pedra é diluída pelas águas⁷⁹⁶.

O devaneio que guia o nômade reserva um privilégio da água doce em relação à água salgada. A água da fonte é feminina, ela acolhe pela doçura, matando a sede do viajante. A água dos rios refresca os corpos quentes e suados dos andarilhos. A água doce é delicada sobre o corpo, diferente da água salgada abrasiva sobre a pele. Essa água suave não nos afeta em nada, apenas reenergiza o corpo. “A água doce pode suavizar uma dor”⁷⁹⁷.

A coragem que Zé Renato passa a experimentar ao se por em movimento tendo sido agenciado por esse chamamento da matéria. Coragem como uma potência do corpo, um afeto conquistado ao longo da viagem nômade de reconexão com a matéria e de acesso a espaços virtuais.

Abrir o corpo e seguir o fluxo da matéria, viajar como nômade, de forma abstrata, é daí que emerge a coragem que Zé Renato conquista ao fim da viagem. O nômade segue chamados silenciosos e invisíveis. A coragem

⁷⁹⁶ BACHELARD, G. 1998, p. 162.

⁷⁹⁷ Ibidem, p.163.

surge da intuição de que se move rumo à conquista de uma abertura relacional para o mundo.

A coragem que se entrevê no filme não é exatamente uma virtude, mera superação do medo. Não se trata tanto de alcançar uma definição precisa para o afeto da coragem, como nos sugere Alexandre Ribondi: “Corajoso não é palavra. Nem é mesmo preciso coragem, basta a capacidade de saber enfrentar a situação”⁷⁹⁸. O que importa é perceber a coragem como ato livre de movimento pelos espaços. A coragem e a movência são fenômenos relacionáveis por uma lógica nunca muito clara de causa e efeito. Nesse sentido, trata-se de perceber a coragem como um afeto que promove o movimento ou, por outro lado, a coragem como o afeto que emerge ao se colocar em movimento, tendo sido o sujeito convocado pelos chamados materiais da natureza e da paisagem.

⁷⁹⁸ RIBONDI, A. 1999, p. 27.

7. Considerações finais

Não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística⁷⁹⁹.

Conclui-se, inicialmente, que a errância dos personagens desses filmes é uma errância da própria forma estilística do diretor. Isso se traduz nas referências aleatórias que saltam à percepção do fruidor quando nos deparamos com determinadas cenas. Cada plano, cada tom de palavra dão a sensação de terem sido pensados e pesados, sentidos e procurados em fragmentos que o diretor carrega consigo de filmes de Rainer Werner Fassbinder, Claire Denis, Bruno Dumont, Tsai Ming-Liang, Jia Zhang-Ke, dentre outros.

O diletantismo estético se dá também no âmbito da escolha do elenco. Não importam os testes quando o diretor vê no corpo do ator a substância do que procura. Karim se apaixonou por Hermila, Wagner Moura, Irandhir Santos e Lázaro Ramos. Os atores, mais que protagonistas, se tornam uma fonte de luz que o guia na busca desse desacerto do corpo, essa energia incontrolável/incontornável que ele deseja dar expressão.

No trabalho de construção de um filme de afetos, o trabalho de decupagem da cena – a tradução do roteiro em imagem – ultrapassa as limitações das funções organizacionais de produção. Corroteiristas são agenciados para a construção de cada cena, cada movimento e cada diálogo. Karim aposta no improviso na direção. Muitas cenas são reescritas na própria locação ou durante as próprias filmagens. Isso garante a intensidade do (des)acerto de um método errante de se fazer cinema.

Identificamos duas instâncias do estilo do diretor que se relacionam intimamente ao longo dos filmes analisados: um estilo de construção de

⁷⁹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 128.

sentido ontológico para a experiência afetiva e um estilo de construção de forma imagética para esses sentidos.

A concepção dos personagens aparece como o aspecto central do estilo ontológico do diretor. São personagens pensadores, selvagens e marginais. Os personagens pensadores de Karim nos mostram o próprio pensamento em ato do diretor. Por meio de Hermila, Donato e Zé Renato, percebe-se que pensar significa desenvolver uma sensibilidade para a intuição, significa pensar a vida como arte dos encontros, das relações e da disposição para a transformação.

O conhecimento da afetividade em Karim é um estilo de pensamento que transforma a escritura de uma obra cinematográfica em uma ontologia dos afetos. Nessa ontologia, o (não)pertencimento ao lugar de origem aparece como um verdadeiro estilema, e, ao lado dos conflitos do amor, jogam invariavelmente seus personagens no mundo. O (não)pertencimento é um afeto relacional e essa sua natureza tem efeitos sobre os outros afetos, a amizade e o amor. Isso quer dizer que eles também carregam a marca da precariedade, da ambiguidade e da efemeridade do (não)pertencimento. Em suma, o (não)pertencimento é pensado pelo autor como uma crise inarredável de identidade relacional com o mundo, como os lugares e com as pessoas.

Se, com Hermila, aprendemos que a amizade está galgada no reconhecimento empático e nos exemplos de formas de vida que um amigo possa mostrar ao outro, com Donato, aprendemos que amigos podem ser verdadeiros guias de vida. Donato, Konrad e Ayrton nos mostram que a amizade deve ser praticada como relação impessoal e amorfa perpassada por um estranhamento que não tem de ser superado, mas vivido em sua tensão criativa. Compreendemos que a amizade pode representar uma forma alternativa de pertencimento, uma relação empática que contamina afirmativamente o sentimento de pertença a um lugar ou a um modo de vida.

Karim pensa o amor apegado e estável como uma impossibilidade culturalmente criada. Namoros pretensamente estáveis e casamentos

institucionalizados se desfazem por meio do desejo e da pulsão de errância dos sujeitos. Eles vagam não mais em busca de amor, mas porque amaram um dia, reconhecendo que esse amor prescritivo que se pratica imponderadamente condenou suas buscas à frustração (Hermila), ao tédio (Donato) e à melancolia (Zé Renato). Como então viver o amor como potência de uma singularidade? O que Karim coloca no lugar da impossibilidade do amor romântico? Ele propõe uma outra forma de amor. Uma amizade amorosa, como a experimentada pelo diretor entre Donato e Konrad, implica uma impessoalidade que significa contenção dos dramas característicos do amor, implica desapego como respeito pelo espaço intransponível que separa dois seres, implica atração como admiração pelo que no Outro escapa do normal, pois amar alguém é amar acima de tudo suas linhas de fuga.

A aceitação do desamparo constitutivo do ser é a condição de vivência da afirmatividade dos afetos. Essa é a conclusão mais geral do grande ensaio ontológico que é a obra de Karim Aïnouz. Isso certamente implica, primeiramente, a compreensão de que não há maus ou bons afetos, mas existem afetos com sua capacidade de às vezes nos fazer tristes, às vezes nos fazer felizes. Viver os afetos na aceitação do desamparo significa um despertar para o fato de que estar aí no mundo requer o desfazimento de uma série de ilusões de vida, a começar pela descoberta da condição existencial humana: a solidão. O diretor afirma o desamparo em relação ao pertencimento, em relação à amizade e em relação ao amor abraçando-lhe as consequências transformadoras, colocando-o no centro da modificação de nossas formas de vivência de todos os outros afetos. É preciso desprender o desamparo de seu papel de produtor de medo, angústia e esperança – afetos do lado da impotência – para produzir com ele um forte potencial libertador. O diretor nos mostra que pela adesão ao desamparo afetivo pode-se criar uma vida com algum sentido. O desamparo é um precipitador das ambiguidades e precariedades do pertencimento, da amizade e do amor. Ele conduz o ser à invenção de formas singulares de existência. Isso não quer dizer, contudo, que devemos acreditar na inviabilidade das relações, nem que os personagens sejam desprovidos de relações com as quais possam contar.

Eles contam sempre com famílias e amigos que mostram um estar junto perpassado por familiaridade, empatia e presença. Trata-se de perceber que os personagens errantes têm neles algo que os encaminha para o desamparo como se perseguissem uma verdade incontornável sobre si.

Além de pensadores, os personagens são também selvagens, são seres ligados afetiva e energeticamente às forças da natureza. Essa marca dos personagens compõe o imaginário material do diretor. Hermila é pensada para ser a personagem do ar, sonhadora e devaneante, criadora de rotas de fuga, atraída à distância pela sedução da cidade grande; Donato é hídrico, o que quer dizer que o cuidado maternal associado à água ronda a constituição de seu ser, seja na relação de cuidador do irmão pequeno, seja na relação de ser cuidado pelo namorado Konrad. A água é tanto o elemento que lhe provoca medo quanto a matéria que lhe confere coragem. Zé Renato é da terra, mergulhado nas profundas cavernas de si mesmo. Seu autoconhecimento se dá no submundo telúrico, de onde sai renascido. No entanto, o que os une em torno de um estilo de concepção de personagem é o fato de serem todos sujeitos ígneos, personagens do fogo, da paixão e do sexo, sujeitos dionisíacos. A ideia de personagens que seguem um fluxo afetivo-energético da matéria serve para conferir sentido ao deslocamento espacial de suas errâncias e também para sugerir que o contato com a natureza pode ser uma prática revitalizante estética e afetivamente.

Os filmes de Karim compõem uma obra de recusa. Reside aí o conteúdo ético-político que permeia discretamente a ética dos personagens e a estética do diretor. O cinema de afetos do diretor representa uma crítica constante contra os clichês emocionais, contra as identidades *prêt-à-porter* e contra as mais veladas e sutis formas de sujeição sociocultural. O que Karim experimenta ao colocar afetos como temas de seu discurso cinematográfico é um estilo de existencialismo subtrativo que nega as formas atuais de determinação normativas do indivíduo.

Na prática isso se traduz nas recusas dos personagens. Suely se recusa a atender às expectativas que a sociedade de uma pequena cidade e o instituto da família dela esperam: o papel de retirante pobre, de menina

casta do interior e de boa mãe. Nega, por outro lado, a diferença de forasteira que retorna ao lar modificada, nega também a prostituição como única forma de ganhar a vida. Na mesma esteira, Donato, um alter ego de Suely, se nega ao papel de salva-vidas arrimo de família, se recusa à identidade de gay enrustido, assim como se recusa à homossexualidade assumida como única alternativa que esteja de acordo com seu desejo. Mas nega, acima de tudo, como Hermila, o amor romântico como modelo relacional. Zé Renato, igualmente, em sua jornada de esquecimento pelo sertão, passa pelo processo de compreensão dos motivos pelos quais o amor pode representar mais uma impotência que uma forma de felicidade. Sua errância é uma negação. Aliás, as errâncias de Karim Aïnouz podem ser traduzidas como movimentos de recusa ao amor prescritivo e normatizado, a negação da ilusão colocada por relacionamentos estáveis. Assistimos a um modo de pensar o amor que invariavelmente providencia o encerramento de relacionamentos que tendam à imobilização dos personagens.

Ontologicamente, Hermila, Donato e Zé Renato negam o tédio das relações, a exaustão do trabalho e as migalhas de vida, embora não desejem exatamente ter conforto ou vencer na vida. Eles querem ser menos, não desejam ser nada que os identifique ou os marque um lugar social. Eles querem ser livres, talvez esse o desejo mais inconfesso do próprio diretor. Negam as contingências do ser, sem que desejem com isso ter vidas heroicas ou glamorosas. Negam as identidades paralisantes, mas negam também as diferenças insuficientes. Se recusam a aceitar vidas que sufocem seus desejos eólicos. Recusam-se enfim à impotência do corpo e dos afetos em um sentido amplo.

A recusa dos personagens é a do próprio diretor que se furta ao registro negativo dos afetos. As recusas dos personagens representam o exercício de subtração de si do que é característico à impotência, para que então se exercite uma reconexão do ser com suas próprias pulsões de vida.

Ontologicamente, esses filmes nos fazem refletir sobre o que é que se pode criar de novo para a vida. Nos fazem pensar como se pode viver hoje quando o trabalho para sobreviver esgota o corpo, quando as relações

humanas se inviabilizam em ilusões de estabilidade e apego, quando os espaços estão cada vez mais impenetráveis e gentrificados, quando todas as possibilidades de vida parecem já terem se tornado redundantes.

Há, portanto, de se inventar para si modos de estar no mundo que ultrapassem a imobilidade da vida contemporânea. A singularidade perseguida pelo cineasta como estilo de ontologia está nos atos de coragem dos personagens para mudar radicalmente suas vidas insatisfatórias. Está nas fugas sem explicação como investimento inegociável dos sujeitos no que eles de fato são, está no atirar-se no desamparo criativo que representa o desfazimento de ilusões de felicidade. O ato singular de Aïnouz está na coragem para tomar decisões controversas de abandono. A coragem aparece em todos os filmes como o afeto fim de qualquer potência do corpo.

Antes de mais nada a ontologia de Aïnouz nos confronta com a questão: o que é que desejamos para nossas vidas? Só temos como resposta a constatação de que é preciso a invenção de formas singulares de vida. E os personagens nos mostram saídas ainda não pensadas. A singularidade existencial sugerida pelo diretor está na percepção de que uma vida comum pode significar uma existência plena. Karim fala de seu próprio modo ao inventar uma vida-lazer pra seus personagens. Trata-se de um estilo de vida que implica não apenas a recusa do trabalho como fonte de esgotamento físico e do desejo, mas a afirmação desmoralizante das possibilidades dos prazeres do corpo e da alma como uma dimensão fundamental da existência. É como se na vida-lazer as opressões do cotidiano tivessem uma pausa, como se nela se operasse uma forma catártica não exatamente de esquecimento, mas de atravessamento dos conflitos. Vivendo uma vida-lazer encontra-se uma comunidade de pertencimento, é nesse modo singular de existência que se vive um grupismo sensível e uma partilha de energias pulsantes. Nela se encontram amigos impessoais que nos oferecem uma presença honesta. Há nisso, sem dúvida, um elogio à vida noturna, a seu hedonismo sensorial e a um modo de vida urbano centrado na energia libidinal da música. Aïnouz afirma com esse

modo de vida conceitual que é pela noite e pela música que se renasce, a cada fim de semana, nos bares e pistas de dança da vida.

No entanto, esse modo de vida de alegrias e prazeres, criado por Aïnouz para sim mesmo, não é um modelo ideal. Um modo de vida só se torna singular se estiver em sintonia com as verdades ontológicas de cada um. Pode ser um modo de vida mergulhado nos prazeres da noite, uma forma de vida urbana hábil em lidar com o caos dos encontros e das relações em uma cidade grande, algo sugerido com Hermila e Donato, personagens mais próximos do estilo de vida do próprio diretor, hoje radicado em Berlim e familiarizado com o *jet set* dos festivais internacionais de cinema. Mas pode também ser um jeito de viver em meio à natureza e às energias dos elementos, terra, céu, água, sol, um modo apontado sutilmente com o mergulho de Zé Renato na materialidade curativa do sertão. Pode, de forma ainda mais singular, ser uma vida que aposte no movimento em linha de fuga constante, em eterna diáspora para longe da identidade, do trabalho, da família, do casamento, dos próprios amigos e filhos, uma existência que leve o sujeito para longe de tudo que, na parada, acabe estancando a potência da vida. A pulsão de errância presente nos três personagens aponta assim para um (pre)sentimento de Aïnouz sobre a necessidade de reconexão do sujeito com um impulso primitivo do homem. Um impulso que pode reconduzir a uma vida nômade como o estilo de vida mais singular e radical que o esgotamento da existência contemporânea racional e civilizada silenciosamente convoca em nós. Sem dúvida, há de se ter muita coragem para adotar esse modo de vida.

Karim se esforça para evitar o drama nas atuações de atores. Ele sabe que para se fazer emergir afetos na tela, os sentidos da interpretação têm de ser alcançados pela ausência de uma encenação clássica e naturalista que cumpriria papéis denotativos na narrativa. Em seu cinema de afetos, as emoções figurativas são sufocadas e mesmo suprimidas. O diretor sabe que a vida real não se formata em roteiros bem articulados tampouco em atuações naturalistas. O estilo de direção de atores de Aïnouz tem

proeminentemente a ver com esconder as emoções que explodem nos personagens para manter os afetos em estado de latência.

A interpretação assume no corpo dos atores a forma de movimentos sutis, olhares, pequenos gestos. A hesitação é reflexo da perplexidade perante os afetos vividos como conflito e a perambulação pelos espaços se torna um movimento de expressão dessa hesitação produzida pelo (não)pertencimento.

Os personagens caminham pelo espaço procurando algum conforto, algum prazer, ou perambulam para compreender as novas espacialidades nas quais se encontram em estado de parada provisória. O simples ato de andar opera como forma de desdramatização na medida em que, ao caminhar, os personagens tecem relações com os espaços em que estão mergulhados e, nesse movimento, (re)elaboram seus afetos. Colocar os personagens em movimento é a instância fundamental para a transformação afetiva que Aïnouz pretende neles captar. Essa encenação da perambulação retoma com precisão o que nos fala Antonioni sobre a condução de seus atores. “Preciso seguir meus personagens além dos momentos convencionalmente considerados importantes, para mostrá-los mesmo quando tudo parece ter sido dito”⁸⁰⁰.

A utilização de tempos mortos faz parte também do estilo de direção de atores de Aïnouz. É um recurso de desdramatização que está em grande medida também associado ao tratamento desdramatizado dado aos diálogos dos atores. Em vez dos diálogos compactos e objetivos de cinemas narrativos de linhagem clássica, as conversas de Aïnouz são entremeadas por pausas prolongadas, muitas vezes sublinhadas por atores congelados em seus lugares. Nessas lacunas deixadas para o silêncio, o afeto emerge como resposta. Em vez da representação de emoções por meio de diálogos, as pequenas conversas fragmentadas, com explicações mínimas, fazem surgir o desconforto e o estranhamento, sensações privilegiadas de expressão do (não)pertencimento.

⁸⁰⁰ ANTONIONI, Michelangelo *apud* BORDWELL, D. 2008, p. 205.

Com os tempos mortos dos diálogos, efeito acentuado de Hermila para Donato, o silêncio é a melhor resposta para as perguntas, ele se torna a forma de expressão da intuição e do (pre)sentimento, formas de sensibilidade para o que ainda está em curso de se compreender. Nas atuações dos atores, o silêncio, não a fala ou os diálogos, é a forma de expressão privilegiada do pensamento desses personagens. A partir dele uma série de inflexões expressivas se desdobram. É a partir do silêncio que percebemos o pensamento intuitivo sendo elaborado por Aïnouz nos atores.

O diretor tem consciência de que o afeto não está no *close up* do rosto dramatizando uma alegria ou uma dor. Esse tipo de tomada apenas registra a representação da emoção nos lábios sorridentes, no franzir de sobrancelhas, no enrugamento da testa e na fala do ator. Para Karim, um personagem silente e impassível é capaz de restituir ao rosto seu potencial afetivo.

Nesse sentido, o afeto está no *close up* dos rostos pensantes, na estética de um olhar indignado em relação às contingências da vida, no olhar ao mesmo tempo criativo, tendo de decidir, tendo de inventar alternativas. É marcante no estilo do diretor essas tomadas que expressam, nos olhares enviesados e distantes de Hermila, de Donato ou mesmo de Madame Satã, mostrando o conhecimento da afetividade operando potências no corpo desse sujeitos pensadores.

No tocante à amizade e sua relação com o amor, o silêncio e a contenção do corpo se manifestam como autogoverno necessário para que a amizade não incorra no ultrapassamento do espaço subjetivo do Outro. A amizade silenciosa e de corpos contidos representa a prática da impessoalidade na amizade, funciona para expressar uma ética de não-sujeição do/ao Outro. Pode representar também um sinal da sabedoria necessária ao bom amigo, aquele que, como Konrad, Ayrton e a avó de Hermila, dizem aos personagens a verdade contundente apenas no momento certo.

Uma das marcas da direção de atores de Karim é essa estética de corpos que se tocam pouco, apesar de se amarem, estética radicalmente

potencializada pela prática da verbalização da verdade brutal, encenada sempre por coadjuvantes silenciosos.

Para evitar o tom de realismo social em suas histórias, o sentido que Aïnouz confere aos cenários não é o de lugares geográfica e culturalmente identificáveis. Os lugares por onde perambulam os personagens e por onde encenam suas buscas são tratados como espaços existenciais. A paisagem em plano geral é utilizada pelo diretor para colocá-los soltos diante do mundo que deles cobrará o enfrentamento do desamparo.

Os espaços internos, por sua vez, geralmente filmados em tomadas médias⁸⁰¹, capturam o clima de sufocamento de espaços familiares, ora pela falta de circulação de ar, ora pela luz difusa. Aïnouz deseja produzir atmosferas de desconforto e estranhamento nesses espaços privados que circunscrevem e identificam a família e o casal.

Por meio do contraste entre espaços amplos, ensolarados e naturais, por um lado, e espaços privados abafados, por outro, Aïnouz convoca seus personagens para o lado de fora, como se esse fosse o espaço privilegiado da errância e da busca de evasão das identidades que os aprisionam aos interiores. A partir dessa constatação podemos afirmar que o diretor elabora, no âmbito da escolha de locações, uma cinematografia dos exteriores, que tem em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* seu ponto culminante. Zé Renato torna-se uma câmera subjetiva para que os espaços tornem-se personagens do filme. O experimento com esse filme alcança o estilo de um cinema de perceptos criado com imagens que, ao prescindirem da presença humana em cena, produz espaços energéticos e paisagens afetivas.

Nessa estética específica de encenação do espaço, a câmera não segue um corpo humano. Ela procura focos de energia emanados pelo espaço. É dessa ordem o plano geral e a câmera subjetiva utilizados para captar a grandeza da paisagem, o céu, o horizonte, a irradiação de calor do

⁸⁰¹ Relembrando que uma “**tomada média**” contém os personagens ou um personagem **da cintura para cima**. A partir dessa tomada, a audiência pode ver os rostos mais claramente assim como a sua interação com outros personagens. Ela é conhecida também como “tomada social”. Ver BORDWELL, D.; THOMPSON, K. 2013, p. 307.

sol ao tocar o chão. As paisagens emanam a sensação de um desejo de evasão do personagem invisível, talvez a melhor forma encontrada por Aïnouz para tratar do desamparo afirmativo de que falamos.

Alternando com essas imagens abertas, temos também tomadas fechadas em *close ups* das texturas das superfícies e da materialidade que compõem essas paisagens. Os galhos e as folhas das árvores, as texturas das pedras diante das quais Zé Renato devaneia. A paisagem aberta e a matéria aproximada são os elementos estilísticos utilizados pelo diretor para convocar o personagem ao atravessamento da dor e ao devaneio criativo de uma outra forma de vida.

Trata-se de um caso específico dentro da obra do diretor que reafirma um processo de crescente de abstração por ele perseguido, ciente de que as potências na tela requerem, cada vez mais, a retirada do homem de cena, pois sua presença ameaça sempre o retorno da representação, da figuratividade, da narratividade, todo uma trama de sentido que sufoca o aparecimento de potências da imagem. Esse “novo” estilema na obra do diretor ainda há de render pesquisas futuras.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007.
- _____. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AHMED, Sara. *Strange Encounters: embodied others in Post-coloniality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.
- ANDRADE, Fábio. "Realismo por escrito". *Revista Cinética*, 16 de Maio de 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/o-abismo-prateado-de-karim-ainouz-brasil-2011/>>. Acesso em: 21 de novembro de 2014.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto&grafia, 2004.
- BABA, Hommi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 1998.
- BACHELARD, Gaston. "A imensidão íntima". In: *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001,b.
- BAITELLO, Norval Junior. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. "A sedução". In: *Senhas*. Rio de Janeiro: Dife, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BECH, Henning. *When Men Meet: homosexuality and modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BELO, Fábio; ANDRADE, Pedro. G. "Foucault, direito e parresia". Disponível em: <https://www.academia.edu/1538048>. Acesso em: 05/08/2016.

- BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BENNETT, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.
- BERENSTEIN, Paola. *Elogio aos errantes*. Salvador: UFBA, 2012.
- BORDWELL, David. "O cinema clássico: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, F.P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol. 2: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- _____. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BOURRIAUD, Nicholas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRAGANÇA, Felipe. *A Carta de Iguatu*. CONTRACAMPO, revista de cinema. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>. Acesso em: 23/05/2014.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- BRINKEMA, Eugenie. *The form of affect*. Durham e Londres: Duke University Press, 2014.
- BROWN, Gavin. "Homonormativity: a metropolitan concept that denigrates "ordinary" gay lives". *Journal of Homosexuality*. Número 59. University of Leicester, UK: Routledge, 2012.
- BUHR, Franz. *Becoming Local: migrant spatial integration as a skilled practice*. Lisboa: IGOT/CEG - Universidade de Lisboa, 2014.
- COLMAN, Felicity. *Deleuze & Cinema: the film concepts*. Nova Iorque: Berg, 2011.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- COSTA, André. *As aventuras subjetivas de Björk*. Brasília: LENI, 2014.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CYRULNIK, Boris. *Nutrir os afectos*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

- _____. *Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- DA SILVA, Camila Vieira. “Como organizar bons encontros?” *Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFC*. Vol 2, Fevereiro de 2013.
- DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- DE FAZIO, Kimberly. “The Spectral Ontology and Miraculous Materialism”. *The Red Critique* 15, Winter/Spring, 2014. Disponível em: www.redcritique.org. Acesso em: 15/02/2014.
- DE PAULA, Breno Rodrigues. “O efeito de realidade no cinema”. *Travessa Cinematográfica*. 9 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.travessacinematografica.com.br/2012/11/o-efeito-de-realidade-no-cinema.html>. Acesso em: 08/09/2015.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: power of affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1981.
- _____. *A imagem-movimento: cinema 1*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- _____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1988.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. *Mil Platôs*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002.
- _____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *A imagem tempo: cinema 2*. São Paulo: E. Brasiliense, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____. “Acerca do Ritornelo”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 04. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. “Tratado de nomadologia”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. “The animal that therefore I am (More to follow)”. *Trans. David Wills. Critical Inquiry* 28, n° 02, 2002.

- DÍDIMO, Marcelo; ARAÚJO LIMA, Érico Oliveira de. “Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de *O Céu de Suely e Deserto Feliz*”. In: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 3, Ed. 6, Julho-dezembro 2014.
- DOS SANTOS, Laymert Garcia. “Belonging and not belonging”. In KAMAL, Boullata (org.). *Belonging and Globalization*. Londres, São Francisco, Beirute: Saqi, 2008.
- DURAND, Gilbert. “Le Retour des immortels”. In: *Le temps de la reflexion*. Paris: Gallimard, 1982.
- EMIRANDA, Marcelo. “Confronto sem confronto”. *Revista Cinética*, agosto 12, 2015. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/quase-samba-de-ricardo-targino-brasil-2014/>>. Acesso em: 08/09/2014.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- ESPINOSA, Baruch de. *Tratado da Reforma da Inteligência*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FEITOSA, Charles. “Pensar, migrar”. 2011. Disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/>. Acesso: 25/07/2015.
- FOUCAULT, Michel. “Da amizade como modo de vida”. Entrevista. *Jornal Gai Pied*, nº 25, abril de 1981.
- _____. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. França: Architecture /Mouvement/ Continuité. Periódico de outubro de 1984. Disponível em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>. Acesso em: 14/05/2016.
- _____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *History of Sexuality, volume one: an introduction*. Nova Iorque: Vintage Books, 1990, a.
- _____. *History of Sexuality, volume two: the use of pleasure*. Nova Iorque: Vintage Books, 1990, b.
- _____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo/ Nietzsche, Freud e Marx/ Teatro filosoficum*. São Paulo: Landy Editora, 2005.
- FUGANTI, Luiz. “Ética como potência; moral como servidão”. Disponível em: <http://www.luizfuganti.com.br/escritos/textos/68-etica-como-potencia-e-moral-como-servidao>. Acesso em: 19/03/2009.

- GHAZIANI, Amin. *There Goes the Gayborhood?* New Jersey: Princeton University Press, 2014.
- GIL, Inês. “A atmosfera como figura fílmica”. *ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO*, Vol. 1. Universidade da Beira. 2002.
- _____. “A atmosfera fílmica como consciência”. *Caleidoscópio*, Revista de Comunicação e Cultura. 2014. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article>. Acesso em: 25/06/2014.
- GOFFMAN, Ervin. *Stigmaté: les usage sociaux des handicaps*. Paris: Minuit, 1975.
- GONÇALO, Pablo. “A atração gravitacional de uma geografia perdida”. *Revista Cinética*. Março de 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/praiadofuturodekarimainouzbrasilemanha2014/>. Acesso em: 12/03/2014.
- GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory J. (org.). *The affect theory reader*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.
- GROSZ, Elisabeth. “Bodies-cities”. In: *Space, time and perversion: Essays on politics of the bodies*. Londres: Routledge, 1995.
- GUATTARI, Félix. “Espaço e corporeidade”. In: *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência e stimmung: sobre o potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014.
- HEFFNER, Hernani. “História(s) do cinema brasileiro: em busca do futuro, veredas cinematográficas brasileiras”. *Revista Cinética*. Julho de 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/embuscadofuturo.htm>. Acesso em: 21 de novembro de 2014.
- HIRSCHFELD, Magnus. *Le troisième sexe: les homossexuels de Berlin*. Lille: Cahiers Gai-kitsch-camp, 1993.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris: Minuit, 2014.
- LATOUR, Bruno. “On Actor-Network Theory: a few clarifications”. *Soziale*

- Welt* 47, nº 4, 1996.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LONGO, Fabricio. “Nada é mais triste que um gay de direita”. *Revista Fórum*, outubro de 2014. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/>. Acesso: 10/10/2014.
- LOPES, Denilson. “Afectos Pictóricos ou em Direção a *Transeunte* de Eryk Rocha”. *Compós*, XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2013. Disponível em: <http://encontro2013.compos.org.br/anais/comunicacao-e-experiencia-estetica/>. Acesso em: 03 de setembro de 2014.
- _____. “Homem comum, estéticas minimalistas”. Escola de Comunicação, UFRJ, 2013. Sem paginação. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/>. Acesso em: 19/05/2014.
- _____. “O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca”. *Revista eletrônica Galáxia*, n. 26. São Paulo, 2013.
- _____. “A Poesia da Luz de Clarissa Campolina”. *REBECA, Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*. Ano 3, edição 5. Rio de Janeiro, janeiro-junho, 2014.
- _____. “Sensações, afetos e gestos”. In GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- MACHADO, Roberto. “Espinosa o ser e a alegria”. In: *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- _____. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1998.
- _____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.
- _____. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-industriais*. São Paulo: Ed. Zouk, 2003.
- _____. *Homo Eroticus: comunhões emocionais*. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

- MAGGIORI, R. "Segredo de fabricação – Deleuze e Guattari: nós dois." Conversas recolhidas por Robert Maggiori, no jornal parisiense *Libération*. 12 de setembro 1991, p. 17-19. Traduzidas para a Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – Vol. 8, nº 2, 2º quadrimestre de 2015, pp.164-168.
- MAR, Phillip. *Accommodating Places: a migrant ethnography of two cities (Hong Kong and Sydney)*. Departamento de Antropologia. Universidade de Sidney, 2002. Tese de doutorado.
- MASSUMI, Brian. *Movement, Affect, sensation: parables for the virtual*. Durham e Londres: Duke University Press, 2002.
- MIGLIORIN, Cezar. "A invenção da cidade em *Avenida Brasília Formosa* e *O Céu sobre os ombros*". *Teia*. Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/textos>. Acesso em: 15/05/2014.
- _____. "Por um cinema pós-industrial: notas para um debate". *Revista Cinética*. Fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 02 de junho de 2014.
- _____. "O que é um coletivo". *Teia/ Instituto Moreira Salles, 2012*. Disponível em: <http://www.teia.art.br>. Acesso em: 21/06/2014.
- MÜLLER, Adalberto. "Paisagens afetivas em 'Viajo porque preciso, volto porque te amo'". *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 181, Set. 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- PASOLINI, Pierre Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

- PELBART, Peter Pál. *Como viver só*. Palestra. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-8wh6LKLR1Y>>. Acesso em: 12 de maio de 2015.
- PILE, Steve. "Emotions and affect in recent human geography". *Transactions*, Royal Geographical Society, 2009.
- POPESCU, S. O. *Material Affects: the body language of film*. Saarbrücken: VDM, 2008.
- PROBYN, Elspeth. *Outside Belongings*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. "Memória, história, esquecimento". Conferência internacional "*Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*". Budapeste, 8 de Março de 2003.
- _____. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- ROACH, Tom. *Friendships as a Way of Life: Foucault, AIDS, and the politics of Shared Estrangement*. Nova Iorque: SUNY Press, 2012.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SAID, Edward, W. *Power, politics and culture: interviews with Edward Said*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004.
- SANTAELA, Lucia. "A estética, a ética e a política da existência: a construção da vida como arte". Palestra. Universidade Católica de Brasília, 12 de abril de 2016.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. São Paulo: Vozes, 2011.
- SÉVÉRAC, Pascal. "Conhecimento e afetividade em Spinoza". In: MARTINS, André (org.). *O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche*. São Paulo: Martins Fontes: 2009.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SLOTERDIJK, Peter. *O estranhamento do mundo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- SPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

STOIMENOFF, Victor. *O tecnobrega paraense e a erosão da indústria fonográfica tradicional*. UnB, Faculdade de Comunicação. Fevereiro de 2016. Dissertação de Mestrado.

WAAL, Frans. *A era da empatia: lições da natureza para uma sociedade mais gentil*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

XAVIER, Ismail. "O cinema moderno segundo Pasolini". In: *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Livreto da Mostra de Cinema Pasolini no Centro Cultural Banco do Brasil. 2014.