

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
DOUTORADO

VIDA-LAZER:  
RESPOSTAS SENSÍVEIS DO CINEMA BRASILEIRO AO ESPÍRITO DO  
TEMPO

VINICIOS KABRAL RIBEIRO

Rio de Janeiro

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
DOUTORADO

VIDA-LAZER:  
RESPOSTAS SENSÍVEIS DO CINEMA BRASILEIRO AO ESPÍRITO DO  
TEMPO

VINICIOS KABRAL RIBEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Orientação: Prof. Dr. Denilson Lopes Silva  
Co-orientação: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro  
Rio de Janeiro  
2016

R484

Ribeiro, Vinicios Kabral

Vida-lazer: respostas sensíveis do cinema brasileiro ao espírito do tempo / Vinicios Kabral Ribeiro. 2016.  
222 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes  
Coorientadora: Anita Matilde Silva Leandro

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2016.

1. Cinema - Brasil. 2. Felicidade. 3. Corpo. 4. Sexualidade.  
. I. Lopes, Denilson. II. Leandro, Anita Matilde. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de comunicação

CDD: 791.43

VIDA-LAZER:  
RESPOSTAS SENSÍVEIS DO CINEMA BRASILEIRO AO ESPÍRITO DO  
TEMPO

VINICIOS KABRAL RIBEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Aprovada em 14 de outubro de 2016.

---

Prof. Dr. Denilson Lopes Silva, Escola de Comunicação – UFRJ  
(Orientador e presidente da banca)

---

Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro, Escola de Comunicação – UFRJ  
(Coorientadora)

---

Profa. Dra. Ana Paula Alves Ribeiro – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Lima Santos – UFRJ

---

Profa. Dr. Fernando Altair Pocahy – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dr. Gabriel Giorgi – Universidade de Nova York

## AGRADECIMENTOS

“Me molhei no mar (e nada pedi) só agradei”, assim me sinto ao ouvir Maria Bethânia. Olhar para trás e os passos de longe, o lugar que estou, agradecer. Dizer obrigado aos que estão do meu lado, a minha mãe, minhas tias, minhas avós. Agradecer à criança que fui, a sua resiliência, sua inquietação. Ao pai que se foi e que aos poucos vou entendendo e o perdoando no meu coração. Aos meus irmãos Junior e João Paulo. E aos meus sobrinhos João Augusto, Luiz e Ana. Minha cunhada Cristiane. A tia Fátima, da Rua C. O seu café reconfortante, sua cumplicidade e amor. As mães dos meus amigos, fundadoras de uma maternidade coletiva: Enilsa, Luz Marina e Tânia (*in memoriam*). À Dulci e ao Cacau, por me acolherem com amor e permitirem me sentir em casa. Ao seu Arantes.

À Escola Estadual Bento de Godoy, Escola Estadual Osmundo Gonzaga Filho e Colégio Sete de Setembro, em Caldas Novas. Aos meus amigos da “turminha do skate”, especialmente Rafa e Dani, cuja amizade completará 15 anos. Aos diretores do colégio que disseram tantas vezes que não teríamos futuro, o que me potencializou chegar até aqui.

A minha amada Universidade Federal de Goiás, instituição de afetos, pessoas, matas, bosques e sonhos. Aos inesquecíveis professores Luiz Mello, Tarsilla Couto, Silvia Braggio, Alex Ratts, Rosana Borges, Aline Soares e Milson Braga. Aos amigos que fiz no grupo Colcha de Retalhos: Estevão, Bruna, Priscila, Polly, Fátima e Elaine. Ao Lucas Fortuna, exterminado pela homofobia.

Ao Osmar e Eduardo, 10 anos de amizade e travessuras. Minha amiga Dóris, sempre intensamente em minha vida. Iza, Bruna e Vinicius. Pessoas que fazem de Goiás o melhor lugar do mundo para se estar. À Aryane.

Ao corpo coletivo dos discentes do PPGCOM: Diego, Bia, Fernanda, Ícaro, Lu Almeida, Mannu, Patrícia, Bruno, Jane, Cláudia, Carol, Wladimir, Matheus, Cíntia, Wilson, Jeff e Lucas Murari. Aos professores da ECO, especialmente Anita Leandro por acreditar na pesquisa e por suas palavras de afeto. Ao meu orientador Denilson Lopes. Aos servidores da secretaria do programa, sempre prestativos e gentis. E minha amiga Chalini, diretora de graduação da ECO.

Aos meus colegas do Departamento de História e Teoria da Arte, da Escola de Belas Artes/UFRJ. Aos meus alunos, que desde 2013, alargam meu universo e minha imaginação, me afetam, provocam, reacendem a chama da docência a cada dia, a cada aula.

Ao vô Rafael, seu jeito calmo, seu trato carinhoso e por ensinar, mesmo por pouco tempo, que a felicidade está no pouco, no menor, na bala que eu podia comprar com o troco do fumo. A minha amiga Allan, assassinada a pedradas em uma rodovia de Goiânia. O barulho da moto, a buzina e a sacola cheia de pão de queijo. A saudade que tenho de ser acordado por você e até mesmo do cheiro insuportável do seu cigarro. Saudades das cartas de amor que você me encomendava, quando eu não queria fazer você sempre insistia, dizendo que eu “era boa com as palavras”.

Agradeço as preciosas contribuições da banca examinadora: Ana Paula Ribeiro, Fátima Lima, Fernando Pocahy e Gabriel Giorgi. Agradeço também Mariana Baltar, por me ajudar a construir os caminhos da pesquisa durante a qualificação.

Ao meu leitão, meu porquinho, leitãozinho. Pelos mais de quatro anos de convívio, por me ajudar a aprender a amar.

Aos corpos precários que sofrem, que lutam e que sonham. À Patty e a vida-lazer.

## RESUMO

Vida-Lazer é um termo êmico, que surge em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) e reaparece na parceria de Aïnouz com o cineasta Marcelo Gomes, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). Tabu é a personagem que fabula inicialmente a expressão que dá título a este trabalho. Seu sonho é “comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido. E viver uma vida-lazer”. Já Patty, em *Viajo Porque Preciso*, deseja uma casa para ela e sua filha, um companheiro que a tire da prostituição, e assim viver sua vida-lazer. Nesses dois filmes em que aparecem noções similares de vida-lazer, partirei dos enunciados e discursos dos personagens, buscando extrair dessas obras um pensamento sobre gênero e elementos para a construção do conceito de vida-lazer. A dificuldade consiste em entender os sentidos dessa noção, como ela se amplia, de maneira a oferecer uma chave de compreensão da obra do Karim Aïnouz e de outros cineastas brasileiros. Colocaremos esses filmes em diálogo com *O céu de Suely* e *Praia do Futuro* (Aïnouz, 2006 e 2014), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010). Pretendemos, assim, contribuir, mesmo que minimamente, com o debate sobre as questões que mobilizam o cinema e o mundo contemporâneo, tais como as relações entre arte e vida, as novas formas de pertencimento e vinculação, os projetos de vida e a felicidade. O que é um personagem vida-lazer? Como esta noção e a fala de personagens se articulam com a ideia de felicidade, com os projetos de vida e o lazer no mundo contemporâneo? De que modo os atos de pensamentos e os discursos se relacionam no espaço do filme e para além dele? A hipótese é de que o cinema pode ser uma fonte de respostas sensíveis a essas questões e ao espírito do tempo.

Palavras-chave: vida-lazer; cinema brasileiro; Karim Aïnouz; corpo e sexualidade.

## RÉSUMÉ

La Vie-loisir c'est une construction linguistique emic, qui émerge dans le film *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) et réapparaît dans *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009). Tabu c'est le personnage qui, le premier, fabule cette expression. Elle rêve « d'acheter une machine à coudre Singer, pour faire l'uniforme de mon ange de bonté, mon mari. Et de vivre une vie-loisir ». Alors Patty, dans *Viajo Porque Preciso*, veut une maison pour habiter avec sa fille, un homme qui la sorte de la prostitution afin de pouvoir, ainsi, vivre une vie-loisir. Dans ces deux films, où des des notions proches de celle de vie-loisir reviennent, je partirai des énoncés et discours des personnages, en cherchant dans ces œuvres une pensée sur le genre et des éléments pour la construction du concept de vie-loisir. Il est difficile de saisir les sens d'un tel concept dans ces films, repérer leur déplacements et de ce fait, parvenir à comprendre l'œuvre de Karim Aïnouz et celle d'autres réalisateurs brésiliens. Nous allons, donc, mettre ces films en dialogue avec *O céu de Suely* et *Praia do Futuro* (Aïnouz, 2006 e 2014, respectivement), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) et *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010). Cette étude prétend ainsi contribuer un peu soit-il au débat sur des questions importantes qui mobilisent le cinéma e le monde contemporain : les relations entre l'art et la vie, les nouvelles formes d'appartenance et de lien, les projets de vie et de bonheur. Qu'est qu'un personnage « vie-loisir » ? Comment est-ce que cette notion et la parole des personnages s'articulent avec une idée de bonheur, des projets de vie et de loisir dans le monde monde contemporain ? Dans quelles mesure la pensée et le discours se rapportent-ils avec l'espace filmique et avec l'extra-filmique ? L'hypothèse c'est de que le cinéma peut être une source de réponses de l'ordre du sensible aux ces questions et au esprit du temps. .

Mots-clés: vie-loisir; cinéma brésilien ; Karim Aïnouz ; corps et sexualité.



## Abstract

Leisure-Life is an emic term that first appears in the movie *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), and, later, reappears in the partnership between Aïnouz and the filmmaker Marcelo Gomes in the movie *I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You* (2009). Tabu is the character that initially comes up with the expression that titles this thesis. Her dream is to “buy a Singer sewing machine, with a pedal, to sew the uniforms of my angel of goodness, my husband. And live a leisure-life”. Patty, on the other hand, in *I Travel Because I Have To*, longs for a home for herself and her daughter, a partner that would take her out of prostitution, and, this way, she would be able to live her leisure-life. In these two movies, where similar notions of leisure-life come to light, we will attempt to extract from their statements and from the discourses of their characters, a critical thought on gender and elements to help with the construction of the concept of leisure-life. The main challenge here is to understand the multiple meanings of this notion, and how it can be expanded in a way that it becomes a key for understanding the works of Karim Aïnouz and other Brazilian filmmakers. We will also construct a dialogue between those two movies and others, such as *Love for Sale* and *Futuro Beach* (both Karim Aïnouz, 2006 and 2014), *Tattoo* (Hilton Lacerda, 2013) and *The Sky Above* (Sérgio Borges, 2010). The objective of this research is to take part on the debate of subjects that are important to the critical thought of cinema and the contemporary world, such as the relationships between art and life, the new ways of belonging and association, and the ideas of life projects and happiness. What is a leisure-life character? How does this idea and the speech of a character are connected to happiness, life projects and leisure in the contemporary world? In what ways the acts of thinking relate to the discourses in the filmic space and beyond? Our hypothesis is that cinema can be a source of sensory answers to these questions and to the spirit of the age.

Keywords: Leisure-Life; Brazilian Cinema; Karim Aïnouz; Body and Sexuality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. João Francisco e Tabu, em <i>Madame Satã</i> .....	35
Figura 2. Branca, avó de Karim, no curta <i>Seams</i> .....	37
Figura 3. Patty, em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> .....	38
Figura 4. Alessandra, <i>Edifício Master</i> .....	40
Figura 5. Heiko desaparece na Praia do Futuro, após a tentativa de salvamento de Donato.....	43
Figura 6. Cena de abertura de <i>O Céu de Suely</i> , Hermila e Mateus. ....	43
Figura 7. Konrad e Donato dançam <i>Aline</i> , em <i>Praia do Futuro</i> . ....	45
Figura 8. Polka do Cu, <i>Tatuagem</i> .....	47
Figura 9. Everlyn ministrando aula em um curso de formação para professores. O Céu Sobre os Ombros. ....	49
Figura 10. Everlyn fuma maconha ao som de Feel, de Robbie Williams.....	52
Figura 11. Tabu, em <i>Madame Satã</i> .....	53
Figura 12. Patty fala sobre a vida-lazer. <i>Viajo porque preciso</i> .....	54
Figura 13. Patty entre amigas, em frente à loja dos colchões. <i>Viajo porque preciso</i> .....	58
Figura 14. Eliana fala de seu "amor de dentro da alma" por Osmar. <i>Eu vou rifar meu coração</i> .....	73
Figura 15. Aparecida e Osmar, em <i>Eu vou rifar meu coração</i> .....	73
Figura 16. "Já pensaram Jerônimo no poder?". <i>Terra em Transe</i> .....	77
Figura 17. Cena de <i>Kbela</i> .....	79
Figura 18. Tabu dança <i>Se você jurar</i> , de Ismael Silva, em <i>Madame Satã</i> . ....	81
Figura 19. Figura 14. João Francisco após se irritar com Tabu, lhe dá um safanão. Para se reconciliar, ele pergunta: "e o cu, já deu hoje?" Tabu diz: "hoje ainda não, dei ontem".....	82
Figura 20. Cena inicial de <i>Madame Satã</i> . Uma locução em off descreve Satã a partir da visão policial e antropométrica. ....	88

Figura 21. Amador e João Francisco dançam "Na batucada da vida". Ary Barroso, em <i>Madame Satã</i> .....	89
Figura 22. Ranulpho, Johann e Jovelina conversam sobre os seus sonhos e projetos em <i>Cinemas, aspirinas e urubus</i> . ....	96
Figura 23. “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe?”. O Céu de Suely. ....	97
Figura 24. <i>Seams</i> : colher o algodão, fazer a linha e costurar a vida-lazer.....	98
Figura 25. Piscina sem água. <i>Sertão de acrílico</i> . ....	100
Figura 26. Fábrica de colchão de chita, Sertão de Acrílico Azul Piscina. ....	101
Figura 27. Nina e Dona Perpétua, Viajo porque preciso, nunca dormiram uma noite separados.....	102
Figura 28. Eu não vou mais chorar, sofro até te esquecer. Georgina Jéssica cantam música da banda Aviões do Forró. ....	107
Figura 29. Crianças brincam na Avenida Brasil, Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <a href="http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/avenida-brasil-fechada-se-transforma-em-area-de-lazer-no-rio.html">http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/avenida-brasil-fechada-se-transforma-em-area-de-lazer-no-rio.html</a> . Acesso: 03 out 2016. .	113
Figura 30. Cena de <i>Avenida Brasília Formosa</i> .....	114
Figura 31. “Solidão NN”. <i>Sertão de acrílico</i> .....	124
Figura 32. Patty, de short amarelo, no forró. <i>Viajo porque preciso</i> . ....	124
Figura 33. Jovelina vai embora, no manhã seguinte à exibição dos filmes publicitários de Johann, sem se despedir. Ela vai atrás da linha da vida. <i>Cinemas, Aspirinas e Urubus</i> .....	139
Figura 34. Régis Motel, <i>Viajo porque preciso</i> .....	141
Figura 35. Cinema, Aspirinas e Urubus.....	142
Figura 36. Exibição da propaganda de aspirina em Cinema, Aspirinas e Urubus. ....	143
Figura 37. Hermila e Georgina em um momento-lazer. ....	157
Figura 38. Hermila e Georgina no forró, ao som de "Tontos e loucos" do Aviões do Forró. <i>O Céu de Suely</i> .....	158
Figura 39. A mãe de Junior diz que cortará o cabelo do filho, <i>Pelo Malo</i> .....	166
Figura 40. Tia Maria comenta com Hermila sobre o biquine que comprou para Georgina, para irem à praia em Fortaleza.....	168

Figura 41. Tia Maria vai na rodovia buscar Hermila e Mateus Junior.....	169
Figura 42. Hermila conta à Tia Maria que irá se rifar. ....	171
Figura 43. Edmeire Celestino Silva. Disponível em: <a href="http://edgblogs.s3.amazonaws.com/ofiltro/files/2012/09/edemeire-600.jpg">http://edgblogs.s3.amazonaws.com/ofiltro/files/2012/09/edemeire-600.jpg</a> . Acesso 21 set 2016.....	173
Figura 44. Charge de Laerte. Disponível em: <a href="http://www.revistaforum.com.br/2014/09/29/revolucao-aparelho-excretor/">http://www.revistaforum.com.br/2014/09/29/revolucao-aparelho-excretor/</a> . Acesso 21 ago 2016.....	174
Figura 45. Nilda exhibe sua gravidez. <i>Amanda e Monick</i> .....	175
Figura 46. Alice roça na “mala” de um passageiro no ônibus. <i>A casa de Alice</i> . .....	176
Figura 47. Arlindo, o militar, diz que não é primeira vez que ele dá o cu. <i>Tatuagem</i> . ....	180
Figura 48. Donato em um momento de prazer anal. <i>Praia do Futuro</i> . ....	184
Figura 49. Ayrton, Donato e Konrad, numa praia "sem água" na Alemanha. Praia do Futuro. ....	185
Figura 50. Donato parece desconfortável em acompanhar Konrad a um jogo de basquete infantil. <i>Praia do Futuro</i> .....	187
Figura 51. Alice, de “carne e osso”, tomando cerveja . <i>A casa de Alice</i> .....	189
Figura 52. Violeta: <i>Looking for the fight of her life/Procurando o combate da sua vida. O Abismo Prateado</i> .....	191
Figura 53. Figura 53. Clavadistas. Saltadores mexicanos no mar de Acapulco. <i>Viajo Porque Preciso</i> . ....	192

## FICHAS TÉCNICAS<sup>1</sup>

### **Terra em Transe (1967; 104')**

País de origem: Brasil

Gênero: drama

Direção: Glauber rocha

Roteiro: Glauber rocha

Fotografia: Luiz Carlos Barreto

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Sérgio Machado

Figurino: Clóvis Bornay

Estúdio: mapa filmes

Produção: Carlos Diegues, Glauber Rocha, Zelito Viana

Sinopse: O senador Porfírio Diaz detesta seu povo e pretende tornar-se imperador de Eldorado, um país localizado na América do Sul. Porém, existem diversos homens que querem este poder que resolvem enfrentá-lo. Enquanto isso, o poeta e jornalista Paulo Martins, ao perceber as reais intenções de Diaz, muda de lado, abandonando seu antigo protetor.

### **Seams (1993; 30')**

Gênero: Curta-Documentário

Diretor: Karim Ainouz

Duração: 30 minutos

Ano de Lançamento: 1993

País de Origem: Brasil-EUA

Idioma do Áudio: Português/Inglês

Sinopse: Karim entrevista suas 5 tias-avós deliciosamente excêntricas, sobre as visões do amor, família e casamento.

### **Edifício Master (2002, 110')**

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles

Fotografia: Jacques Cheuiche

Desenho de Produção: Beth Formagini

Edição: Jordana Berg

Sinopse: Durante sete dias, uma equipe de cinema filmou o cotidiano dos moradores do Edifício Master, situado em Copacabana, a um quarteirão da praia. O prédio tem 12 andares e 23 apartamentos por andar. Ao todo são 276 apartamentos conjugados, onde moram cerca de 500 pessoas. Eduardo Coutinho e sua equipe entrevistaram 37 moradores e conseguiram extrair histórias íntimas e reveladoras de suas vidas.

---

<sup>1</sup>As fichas técnicas estão organizadas seguindo o ano de lançamento, em ordem crescente. Os dados foram compilados nos sites porta curtas e making off.

**Madame Satã (2002; 105')**

Gênero: Drama

Hot Site: [www.adorocinemabrasileiro.com.br/](http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/)

Site Oficial: [www.madame.com.br](http://www.madame.com.br)

Estúdio: Videofilmes / Wild Bunch / Lumière / Dominant 7

Distribuição: Lumière

Direção: Karim Aïnouz

Roteiro: Karim Aïnouz

Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles

Música: Marcos Suzano e Sacha Amback

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de Arte: Marcos Pedroso

Edição: Isabela Monteiro de Castro

Sinopse: Rio de Janeiro, 1932. No bairro da Lapa vive encarcerado na prisão João Francisco (Lázaro Ramos), artista transformista que sonha em se tornar um grande astro dos palcos. Após deixar o cárcere, João passa a viver com Laurita (Marcélia Cartaxo), prostituta e sua "esposa"; Firmina, a filha de Laurita; Tabu (Flávio Bauraqui), seu cúmplice; Renatinho (Felipe Marques), sem amante e também traidor; e ainda Amador (Emiliano Queiroz), dono do bar Danúbio Azul. É neste ambiente que João Francisco irá se transformar no mito Madame Satã, nome retirado do filme Madame Satã (1932), dirigido por Cecil B. deMille, que João Francisco viu e adorou.

**Sertão de Acrílico Azul Piscina (2004; 26')**

Gênero: Curta

Diretor: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz

País de Origem: Brasil

Idioma do Áudio: Português

Sinopse: Uma viagem como filme, um filme como devaneio pelo sertão brasileiro. Lugares remotos revelam tradições e costumes de uma paisagem brasileira que é ao mesmo tempo primitiva e contemporânea, regional e globalizada.

**Cinemas, Aspirinas e Urubus (2005; 96')**

Temas: amizade, diferenças culturais, vida no sertão, história geral

Indicado para todas as idades

Direção: Marcelo Gomes

Roteiro: Marcelo Gomes, Karin Aïnouz, Paulo Caldas

Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

Direção de arte: Marcos Pedroso

Montagem: Karen Harley

Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu, João Vieira Jr.

Figurinos: Beto Normal

Trilha original: Tomás Alves de Souza

Som: Márcio Câmara

Edição de som: Beto Ferraz

Sinopse: Em 1942, dois homens de universos diferentes se encontram na aridez do sertão nordestino. Johann é um alemão fugindo da guerra, que percorre as cidades em um caminhão vendendo aspirinas. Ranulpho é um sertanejo fugindo da vida difícil, em busca de um sonho.

**O Céu de Suely (2006; 90')**

Origem: Brasil / França / Alemanha.

Direção: Karim Aïnouz.

Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz, 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.

Edição: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal.

Música: Berna Ceppas e Kamal Kassin.

Sinopse: Após ser abandonada pelo namorado, uma jovem decide rifar seu corpo para conseguir dinheiro suficiente para se mudar.

**A Casa de Alice (2007; 92')**

Diretor: Chico Teixeira

Equipe: Chico Teixeira, Júlio Pessoa, Sabina Anzuategui-Marcelo Gomes

Fotograf: Mauro Pinheiro Jr.

Montagem: Vania Debs

SOM: João Godoy

Diretor artístico: Marcos Pedroso

Sinopse: Alice (Carla Ribas) é uma manicure que tem em torno de 40 anos e mora na periferia da cidade de São Paulo. Ao lado de sua família, Alice tenta levar a vida do melhor jeito possível ao enfrentar os problemas do dia-a-dia.

**Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009; 75')**

Direção: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz

Roteiro: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, Eduardo Bernardes (colaboração)

Estúdio: Rec Produtores Associados Ltda / Gullane Filmes

Produção: João Vieira Jr. e Daniela Capelato

Música: Chambaril

Fotografia: Heloísa Passos

Edição: Karen Harley

Sinopse: A história de José Renato, geólogo, 35 anos, enviado para realizar uma pesquisa de campo durante a qual terá que atravessar todo o Sertão, região semi-desértica, isolada, situada no Nordeste do Brasil. O objetivo de sua pesquisa é avaliar o possível percurso de um canal que será construído a partir do desvio das águas do único rio caudaloso da região. No decorrer da viagem, nos damos conta que há algo de comum entre José Renato e os lugares por onde ele passa: o vazio, uma certa sensação de abandono, de isolamento. O desolamento da paisagem parece ecoar em José Renato e a viagem vai ficando cada vez mais difícil.

**Avenida Brasília Formosa (2010; 85')**

Direção, Roteiro e produção: Gabriel Mascaro

Direção de Produção: Marilha Assis

Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Direção de Arte e elenco: Thales Junqueira

Montagem: Tatiana Almeida

Som Direto: Phelipe Cabeça

Edição de Som: Carlos Montenegro

Mixagem de som: Gera Vieira

Colorista: Rogério

Sinopse: Fábio é garçom e cinegrafista. Registra importantes eventos no bairro de Brasília Teimosa (Recife). No seu acervo, raras imagens da visita do presidente Lula às palafitas. Fábio é contratado pela manicure Débora para fazer um vídeobook e tentar uma vaga no Big Brother. O filme constrói um rico painel sensorial sobre a arquitetura e faz da Avenida uma via de encontros e desejos.

**O Céu Sobre Os Ombros (2011; 72')**

Produzido por: Helvécio Marins Jr., Felipe Duarte, Luana Melgaço, Clarissa Campolina

Produtora: Teia

Produtora Associada: Primo Filmes

Produção Executiva: Luana Melgaço

Direção: Sérgio Borges

Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Montagem: Ricardo Pretti

Roteiro: Manuela Dias e Sérgio Borges

Parceria Artística: Clarissa Campolina

Pesquisa de personagens: Izadora Fernandes

Direção de Produção: Mariana Freitas

Som direto: Bruno Vasconcelos

Edição de som: Gustavo Fioravante

Mixagem de som: Ronaldo Gino

Assistente de direção: Aline X

Assistente de fotografia e som: Bernard Machado

Assistente de produção: Diogo Lisboa

Sinopse: O Céu Sobre Os Ombros conta a história de três pessoas anônimas, comuns. São histórias inventadas pela vida, de pessoas que vivem num contexto entre o cotidiano, o exótico e a marginalidade. O filme é um gesto para revelar o quanto somos todos tão humanos, e quão semelhantes são nossos medos e desejos.

**O Abismo Prateado (2011; 80')**

Gênero: Drama

Direção: Karim Ainouz

Roteiro: Beatriz Bracher, Karim Ainouz

Elenco: Alessandra Negrini, Alice Borges, Carla Ribas, Gabi Pereira, João Vitor da Silva, Rebecca Orenstein, Thiago Martins

Produção: Pedro Paulo Magalhães, Rodrigo Teixeira

Fotografia: Mauro Pinheiro Jr

Trilha Sonora: Rica Amabis, Tejo Damasceno

Sinopse: Violeta (Alessandra Negrini) é uma dentista de 40 anos, casada e com um filho adolescente, que está pronta para começar mais um dia em sua rotina, entre seu consultório, a academia e um novo apartamento em Copacabana. Parece ter uma vida dos sonhos, até que recebe um recado no celular, o que muda drasticamente seu cotidiano, fazendo com que ela passe por uma dolorosa experiência, durante a qual busca entender a situação, andando pelas ruas do Rio de Janeiro.



**Vou Rifar Meu Coração**

Brasil | 2011 | 78 min | digital | cor

Direção: Ana Rieper

Produção executiva: Suzana Amado

Roteiro: Ana Rieper

Direção de Fotografia: Manuel Águas

Montagem: Pedro Asbeg

Som: Pedro Moreira

Trilha sonora: (edição de som e mixagem) Aurelio Dias

Música original: Amado Batista, Odair José, Nelson Ned, Wando, Lindomar Castilho, Asas Morenas, Rodrigo Mell e Walter de Afogados.

Produtora: Amado Arte&Produção

Distribuição: Vitrine Filmes

Sinopse: Documentário que trata do imaginário romântico, erótico e afetivo brasileiro a partir da obra dos principais nomes da música popular romântica, também conhecida como brega.

Letras de músicas de artistas como Odair José, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Evaldo Braga, Nelson Ned, Amado Batista e Wando, entre outros, formam verdadeiras crônicas dos dramas da vida a dois. Em Vou rifar meu coração, os temas destas músicas se relacionam com as histórias da vida amorosa de pessoas comuns, enfrentando o desafio de falar sobre a intimidade de pessoas reais, em situações reais.

**Tatuagem (2013; 110')**

Roteiro e Direção: Hilton Lacerda

Produção: João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo

Produção Executiva: Nara Aragão

Direção de Produção: Dedete Parente

Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Montagem: Mair Tavares

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Diretor Assistente: Marcelo Caetano

Figurino: Chris Garrido

Maquiagem: Donna Meirelles

Som Direto: Danilo Carvalho

Edição de Som: Waldir Xavier

Mixagem: Ricardo Cutz

Trilha Original: DJ Dolores

Produtora Associada: Malu Viana Batista

Sinopse: Recife, 1978. Clécio Wanderley (Irandhir Santos) é o líder da trupe teatral Chão de Estrelas, que realiza shows repletos de deboche e com cenas de nudez. A principal estrela da equipe é Paulete (Rodrigo Garcia), com quem Clécio mantém um relacionamento. Um dia, Paulete recebe a visita de seu cunhado, o jovem Fininha (Jesuíta Barbosa), que é militar. Encantado com o universo criado pelo Chão de Estrelas, ele logo é seduzido por Clécio. Não demora muito para que eles engatem um tórrido relacionamento, que o coloca em uma situação dúbia: ao mesmo tempo em que convive cada vez mais com os integrantes da trupe, ele precisa lidar com a repressão existente no meio militar em plena ditadura.

**Praia do Futuro (2014; 105')**

Direção: Karim Aïnouz Roteiro: Karim Aïnouz e Felipe Bragança Elenco: Wagner Moura, Clemens Schick, Jesuíta Barbosa, Savio Ygor Ramos, Sabine Timoteo, Yannik Burwiek, Fred Lima, Natascha Paulick, Emily Cox, Ingo Naujoks, Thomas Aquino, Christoph Zrenner

Produção: Geórgia Costa Araújo

Montador: Isabela Monteiro de Castro

Fotografia: Ali Olay Gözkaya

Música: Volker Bertelmann

País: Brasil

Distribuidora: Califórnia

Sinopse: Praia do Futuro, Ceará. Donato (Wagner Moura) trabalha como salva-vidas. Seu irmão caçula, Ayrton (Jesuita Barbosa), tem grande admiração por ele, devido à coragem demonstrada ao se atirar no mar para resgatar desconhecidos. Um deles é Konrad (Clemens Schick), um alemão de olhos azuis que muda por completo a vida de Donato após ser salvo por ele. É quando Ayrton, querendo reencontrar o irmão, parte em sua busca na fria Berlim.

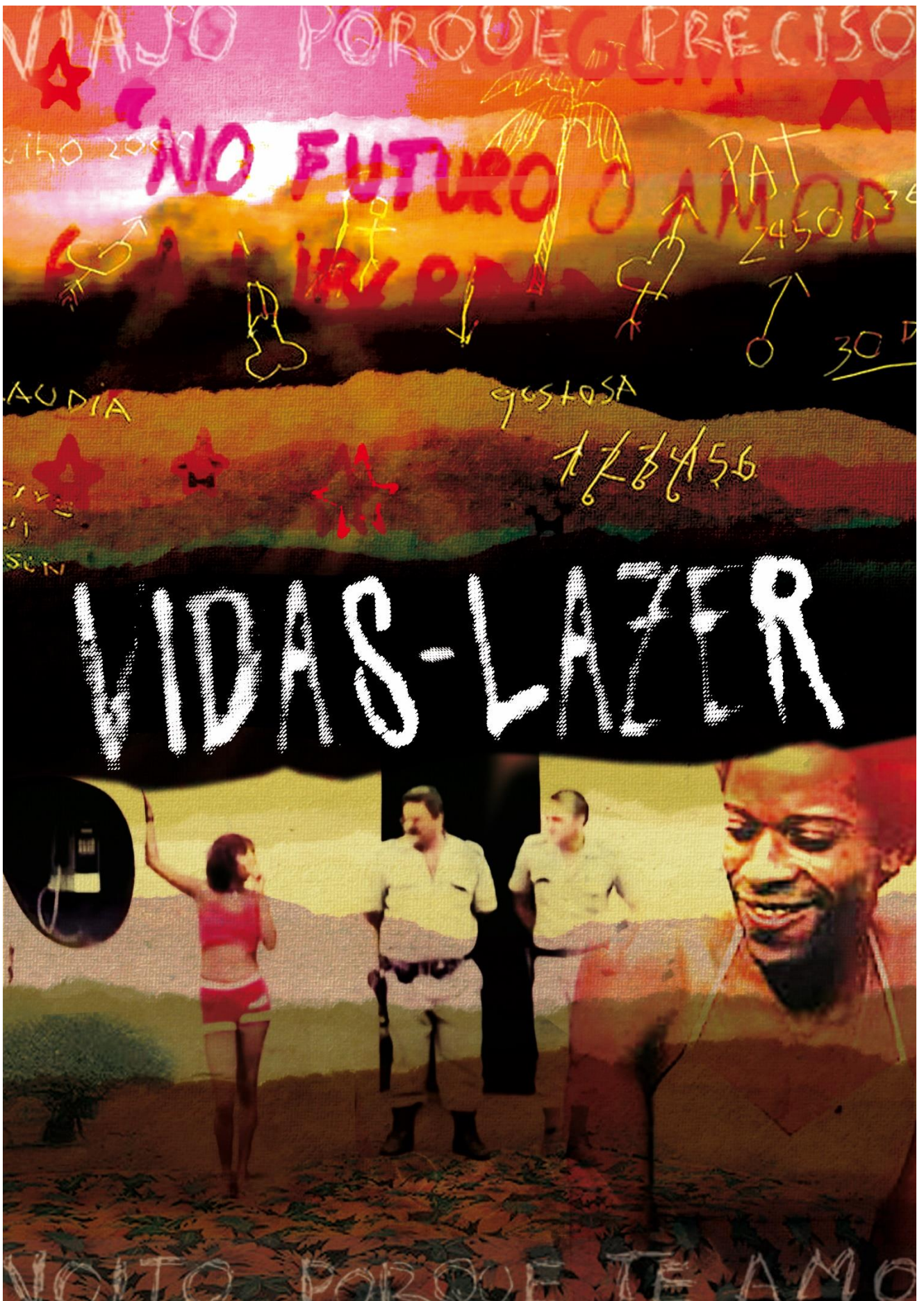
**Kbela (2015; 23')**

Roteiro e Direção: Yasmin Thayná

Sinopse: Representatividade, empoderamento, autoestima e reconhecimento são disputas que o KBELA se insere, onde o desafio é, a partir da criação de novas narrativas sobre a mulher negra, garantir alguma visibilidade que possa interferir, e quem sabe, alterar efetivamente a realidade.

## SUMÁRIO

Introdução.....	21
Capítulo. 1: Vidas-lazer no cinema brasileiro contemporâneo .....	32
1.1 Um sonho tão alto nesse momento .....	35
1.2 “Me comporto como uma mocinha, mesmo”: A vida-lazer sobre os ombros de Everlyn .....	48
1.3 Uma máquina Singer, de pedal, pra costurar a vida-lazer .....	53
1.4 Belas, recatadas e do lar .....	70
1.5 E o cu, já deu hoje?.....	81
Capítulo 2:.....	92
Vida-lazer: a construção de um conceito.....	92
2.1 Entre linhas e teorias: a vida-lazer como uma possibilidade conceitual. ....	94
2.2 A vida-lazer como um sentimento possível .....	111
2.3 A vida-lazer como resposta ao sintoma de uma época .....	130
2.4 Uma vida que devia ser assim, buscar a felicidade e mais nada .....	137
Capítulo 3:.....	162
A vida-lazer como vontade de futuro.....	162
3.1 Corpos, cinema e sexualidades em deslocamento .....	164
3.2 Tatuagem e a criança de Mutunópolis.....	172
3.3 O veado egoísta que foi dar o cu no Polo Norte.....	183
Considerações finais .....	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	202
ANEXO.....	213



## Introdução

“Vida-lazer: respostas sensíveis do cinema brasileiro ao espírito do tempo”. Esse é o título da minha tese. Não era o meu projeto inicial de pesquisa. Fiquei com medo de acharem que minha proposta não tinha fôlego ou era uma bobagem hermética. Mas essa frase povoava minhas reflexões. Algo nessa expressão me prendia e despertava minha atenção. Antes de iniciar meus estudos de doutoramento, em conversa com o professor Denilson Lopes, falei sobre a ideia de vida-lazer no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, obra de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Ele me disse que essa expressão também aparecia no filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz. Fui rever e reencontrar a cena. Mas o que ele achava dessa ideia? “Curiosa”.

Essa resposta por um momento me deixou em suspensão. Eu não sabia o que queria desse termo, mas desejava algo. Eu não imaginava sua rentabilidade para o campo das imagens. E se eu não sabia como insistir, deixei a apreensão me paralisar. Era arriscado, mas não poderia correr esse risco. Não naquele momento. Com um mestrado em finalização e o desejo de dar continuidade aos estudos não me permiti apostar em intuições. Deixei a vida-lazer em latência.

Mas ela voltou logo, ao longo do primeiro ano de pesquisa. Assumi a vida-lazer como tema da pesquisa, quase como um desejo pessoal que minha<sup>2</sup> vida fosse uma vida-lazer. Mas o que é uma vida-lazer? Por que esses filmes têm falas que citam essa vida-lazer? A vida-lazer é meramente uma expressão ou poderia ser um conceito presente, mas não falado, em outras narrativas fílmicas?

Em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), as personagens Tabu e João Francisco estão numa espécie de jardim da casa, discutindo como seriam suas

---

<sup>2</sup> Ao longo do texto a/o leitor/a se deparará com uma escrita em primeira pessoa do singular, alternada com uma escrita na primeira pessoa do plural. Não se trata de narcisismo, mas um gesto que se incorpora na proposta metodológica do trabalho. A escrita em primeira pessoa, aqui, não exclui o cuidadoso trabalho de orientação do professor Denilson Lopes, as autoras e autores citados e referenciados, tampouco fecha o diálogo com o leitor. Ao contrário, ela invoca e deseja o contato, o diálogo e a conversação. É, também, um risco que corro em externar essas linhas e pensamentos. Parte também da provocação nietzschiana que nos alerta das armadilhas do eu enquanto uma ficção ou do nós enquanto rebanho. Entre escolher um ou outro, sou ficção e rebanho.

vidas com a ascensão e sucesso de Madame Satã. Tabu diz, então, que sonha com uma máquina *singer*, de pedal, para costurar as fardas do anjo de bondade dela e ter uma vida-lazer. Aparentemente, ela tem na relação conjugal e no amor romântico a expectativa de materializar a tal da vida-lazer.

Por sua vez, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), a personagem Patrícia Simone da Silva, a Patty, tem uma aspiração: um companheiro. Um amor que seja só para ela e que a tire do espaço da prostituição. Quer alguém que dê uma vida-lazer para ela e sua filha. Ela também quer dar amor e lazer a esse sujeito. Ela acha romântico.

Essa expressão, vida-lazer, reaparece ao longo de *Viajo porque preciso*, quando o geólogo José Renato, narrador do filme, quase adormecido, repete muitas vezes “eu quero uma vida-lazer”. Antecipo uma questão: a vida-lazer é um sonho? Só é possível vivê-la distante do cotidiano? Mas, antes disso, afinal, o que é uma vida-lazer no cinema brasileiro contemporâneo?

Em síntese, eu vou discutindo ao longo da pesquisa que a vida-lazer é uma resposta sensível ao espírito do tempo. Essa resposta pode ser dada por diversas formas de conhecimento, de teorias que explicam o mundo. Mas eu quero saber o que determinadas obras audiovisuais brasileiras da contemporaneidade têm a dizer.

Esses filmes falam sobre a estafa, o sentimento de não-pertencimento, de vazio, solidão, abandono. São pessoas/personagens/figuras fílmicas que estão em deslocamento, que estão à deriva. Obviamente esses personagens fabulam sobre a vida, sobre suas existências. De modo geral, são personagens pouco escolarizadas, que estão à margem das tramas normativas, sejam afetivas, sexuais, morais, estéticas.

Aqui é importante mencionar que eu gosto desses filmes. É um apaixonamento estético! Eu me coloco diante das obras, de suas imagens, e sempre recebo algo. Esse algo não é tangível, mas sentimental. Criam fagulhas em minhas reflexões e sou forçado a ver e rever, a imaginar, a considerar trilhas hipotéticas. Parto do pressuposto que os filmes pensam, trazem algo, afinal foram desenvolvidos por seres em suas próprias circunstâncias.

O trabalho autoral/artesanal nesses produtos cinematográficos é evidente. Assim é possível perceber que não apenas os realizadores e os

espectadores fabulam; as próprias personagens assim o fazem. Claro que as personagens só arquitetam essas possibilidades dentro de um enquadramento, na mise-en-scène, no contexto de construção da cena. Há algo que precisa ser investigado na linguagem verbal das cenas. Aqui centro meus esforços. E também na encenação e gestualidade. O objetivo é buscar compreender como essa fala se constrói na narrativa. Como ela dá força ao filme? Como essa fabulação impulsiona uma sensibilidade da vida-lazer? Como ela responde ao espírito do tempo e ao próprio tempo?

Mencionei que a vida-lazer apareceu inicialmente em 2002, com Tabu. Entretanto, a fala documental de Patty é registrada anteriormente, no ano de 1999, em uma viagem de Aïnouz e Gomes pelo sertão nordestino. A viagem e suas imbricações serão detalhadas no primeiro capítulo. Por ora, é importante salientar que tal fato é relevante para a defesa da hipótese de uma sensibilidade vida-lazer presente nos cineastas que elenquei acima. Ao falarmos especificamente de Karim Aïnouz, o seu curta *Seams* (1993) aparecerá como um ponto de partida para outro termo da tese: o baú de afetos.

Esse artefato sentimental, que será explorado no segundo capítulo, é um termo cunhado para compreender e nos aproximar dessas personagens sob um efeito de vida-lazer. A hipótese, a partir de análises dessas obras audiovisuais, levantamento bibliográfico e entrevistas concedidas pelos cineastas à mídia, é de que a vida-lazer é uma forma poética de construção de figuras fílmicas, caracterizadas pela força da palavra filmada, suas fabulações, resistências no tempo presente, sonhos e expectativas de futuro.

Ao mesmo tempo, tais personagens são convocados a partir de um modo muito particular, centrados no comum, no cotidiano e na banalidade da vida. São figuras que se repetem, como a travesti e a prostituta, marcadas pela restrição econômica e material, que nos auxiliam na aproximação de uma parcela da sociedade brasileira contemporânea e a hora atual.

No caso de Karim, temos em sua obra a enunciação precisa da vida-lazer a partir do ponto de vista de uma personagem. Ela foi gestada ao longo de sua produção, extravasando os poucos segundos encenados nos dois filmes. É o que posso aferir ao pensar em seu curta *Seams* (1993) ou ainda no curta-metragem produzido em conjunto com Marcelo Gomes, *Sertão de acrílico azul*

*piscina* (2005). Ambos os curtas reforçam a hipótese de um baú de afetos que guarda imagens, sons, personagens, histórias de vidas, roteiros, encenações, filmagens e emoções.

*Sertão de acrílico*<sup>3</sup> é a primeira montagem feita com os registros audiovisuais de 1999, originados na viagem dos dois cineastas e sua equipe pelo sertão nordestino. O material foi revisitado e em uma nova montagem surge *Viajo porque preciso*. Patty aparece no curta. Ela não se refere discursivamente à vida-lazer, mas encarna, dentre muitas faces e retratos de pessoas a que somos apresentados, uma imagem provisória da vida-lazer: a fala precária, o olhar do cinema que se atenta aos seus sonhos e suas fabulações, a importância do seu corpo e dos seus afetos na construção da cena.

O curta é uma espécie de álbum fotográfico em movimento. As mulheres que se prostituem nas estradas ou em bordéis. O homem que trabalha na lida do campo, na fábrica de colchões de chita ou no comércio da cidade. O casal heterossexual de idosos, que será removido de sua casa para dar passagem a uma grande obra de engenharia estatal para transposição de um rio. A fé que encarna o corpo, o transe e a face de uma parte da população em Juazeiro do Norte, no Ceará. E novamente Patty, que com sua potente fala é capaz de aumentar a potência de um curta e de um longa-metragem.

Quando me refiro a figuras da vida-lazer, presentes nos filmes de Gomes e Aïnouz, estou arriscando a dizer que há a possibilidade de se investigar outras obras nas quais a expressão não está contida discursivamente, mas aparece nas formas de se construir essas vidas ficcionais. Para isso, é preciso compreender o interesse por essas figuras recorrentes num certo cinema nacional contemporâneo. Em que contexto esses trabalhos são constituídos, quais pontes de diálogo se deseja construir e a quem se destinam essas imagens.

*Viajo porque preciso*, por exemplo, não é um filme de fácil adesão do público. Ao fazer essa afirmação não desejo traçar uma divisão entre filmes massivos e filmes considerados de arte. Ou compreender a recepção cinematográfica. Não é o escopo desta pesquisa. Mas investigar um efeito vida-

---

<sup>3</sup> O curta-metragem é integrante da série Brasil 3x4, um projeto do Itaú Cultural composto por cinco documentários premiados no *Rumos Cinema e Vídeo 2003-2004*.



lazer como uma forma estética de construção audiovisual. E o que essas obras requerem para estabelecermos um pacto de intimidade e uma cumplicidade fílmica.

Eis um outro desafio para o trabalho: como a vida-lazer se traduz esteticamente? Como ela se corporifica na personagem, no roteiro, na encenação e no ponto de vista da narrativa? Há, nesse baú de afetos, artefatos, imagens, falas e sons que imbricados podem acenar para um território de vida-lazer? Nas obras de Karim e Marcelo vou retomar a viagem de 1999. Eu creio que ali houve um movimento disruptivo que intensificou desejos comuns nas poéticas dos cineastas: a felicidade, a amizade, à deriva, o deslocamento e os diferentes arranjos familiares, como veremos ao longo dos capítulos. São temas que se transformam em questões: o que o sonho de Tabu de casar e costurar para o marido nos diz? Ou o que podemos pensar e discutir sobre o universo da prostituição, no interior do país, a partir da fala de Patty?

Essas são questões centrais para muitos filmes brasileiros a partir do ano 2000. Não só *Cinemas, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005) ou *O Céu de Suely* (Aïnouz, 2006). Tampouco restrito a *Madame Satã* e *Viajo porque preciso*. Aqui eu delimito outra hipótese: a vida-lazer é uma resposta sensível do cinema ao tempo presente. Em um mundo saturado de imagens, acelerado pelas inovações digitais, marcado pelo consumo e pela mercadoria, essas narrativas nos propõem pausas, respiros e delicadezas. O tempo presente nos interpela, nos amedronta, nos assusta. E nos coloca a questão: resistiremos ao agora, ao amanhã e ao futuro?

Evocar a vida-lazer e acreditar em sua força estética é pensar nos muitos pontos comuns que interseccionam as personagens para além de um determinismo sociológico. Essas figuras estão fora dos espaços formais de educação, não-brancas e habitam as margens dos grandes centros urbanos. São também não-heterossexuais, as vezes fora dos binarismos de corpo e gênero. Seriam vidas precárias como nomeia Judith Butler (2011) ao problematizar os corpos que não importam para as ricas sociedades ocidentais?

Não gosto de imaginar esses corpos e essas subjetivações como precárias. Obviamente, não nego a vulnerabilidade, a desassistência do poder público, as marcas do racismo, da transfobia, da pobreza, da colonização e

exploração capitalista dos corpos. Mas aqui é um convite para sonhar e de pensar em formas de estar juntos. É como, ao menos dentro do cinema, se saíssemos da ninguentude (Darcy Ribeiro, 1995) de uma grande parte da população brasileira.

No segundo capítulo teremos mais uma questão importante: a vida-lazer como essa noção que é extraída do domínio fílmico e é revisitada pela linguagem teórico-acadêmica. É necessário tecer considerações sobre o que entendemos da vida humana, da sua relação com o modo de produção capitalista atual, do ócio e do lazer. Eu havia tentado, anteriormente, definir prioristicamente a vida-lazer como um conceito filosófico. Era como se eu tivesse queimado a largada. Acho que essa ansiedade se deu pelo meu desejo de cercar essa ideia, me apossar dela, enclausurá-la dentro de um arsenal teórico. Terminei as páginas de *O que é a Filosofia* (Guattari e Deleuze, 2010) e não olhei para os filmes. Pensei que a mim caberia construir um conceito.

Tenho tentado ativar a potência do meu pensamento no encontro não só com o cruzamento entre o teórico e o audiovisual. Com as companhias de Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, bell hooks, Hilton Lacerda e seu *Tatuagem*, Sérgio Borges, Gloria Anzaldúa, Frantz Fanon, Milton Santos, Suely Carneiro, Lélia González, Satã, Tabu, Fininha, Donato, Jovelina e outras subjetividades teóricas ou audiovisuais tentarei responder essas questões que acredito ser interessantes para outros interlocutores e para o tempo presente.

Talvez seja estranho insistir nessa noção de vida-lazer que parte das figuras fílmicas e se aproxima da Filosofia, da Sociologia, da Antropologia e dos Estudos Visuais como tentativa de apreender sintomas e respostas contemporâneos. Sei o meu ponto de partida, não sei aonde vou chegar. Quero apostar nesses encontros, criar minhas zonas de vizinhança e indiscernibilidade com o pensamento, saindo do cinema, entrando na filosofia, cortejando a Antropologia. Observar o que há de produtivo entre a vida-lazer no cinema e fora dele, no cotidiano.

Eu aposto nessa noção de vida-lazer. Perguntei a Susan Sontag (1987) e ela disse que é necessária uma nova sensibilidade capaz de compreender a arte como uma extensão da vida, levando em consideração as experiências dos sujeitos. Então vou fazer isso: levar em consideração o que sente Patty e Tabu.

Ver a vida-lazer nas telas e fora dela. Olhar para o mundo, para quem está ao meu lado, perto ou distante, ao espectador e a espectadora e imaginar se estão interessados no prazer e no sentido comum da arte.

É um desvio da utopia. Olhar o cinema como um campo de perguntas, inquietações, desejos. Uma máquina de signos que dá a ver um outro mundo possível. Ter, nas formas fílmicas, nas figuras audiovisuais, no corpo do e no cinema o encontro e o diálogo com subjetividades e com realidades socioculturais distintas. Encarnar a Jacira<sup>4</sup>, passear pelos territórios de sentidos, mapear essas falas e sonhos. Tomar para mim essas imagens. Como disse Oswald de Andrade: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem<sup>5</sup>. Lei do antropófago (p.47, 1990)”. Por isso criei uma constelação de figuras fílmicas, que estarão no primeiro e no terceiro capítulo. Similar ao movimento do cartógrafo e próximo de uma cartografia. Compartilho o desejo de ser um pesquisador capaz de:

dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago (ROLNIK, 2011 p.23).

Partiremos dos afetos, essas afecções do corpo que aumentam ou diminuem nossa ação no mundo (Espinoza, 2009), que emergem na vida-lazer e das figuras de *Madame Satã*, *Sertão de Acrílico*, *Seams* e *Viajo porque preciso*. Nesse território as personagens habitam, dialogam e vivem. Fora desse domínio, elas ecoam e reverberam no mundo. É por isso que vou desviar esses filmes e suas figuras fílmicas. Assim como *Viajo porque preciso* se aproxima do que Anita Leandro (2012) cunhou como desvios de imagens<sup>6</sup>. Os trabalhos de Karim Ainouz não se valem somente das imagens midiáticas - apesar de ser uma

---

<sup>4</sup> Personagem do conto “As quatro irmãs” de Caio Fernando Abreu (1991). O escritor faz alusão a tipos de homossexuais: não assumidos, saindo do armário ou bem resolvidos. Jacira é “fechativa”, não tem problemas com sua sexualidade. Uma bicha, assim como eu, louca.

<sup>5</sup> E também da mulher, das trans e das travestis e de quem não esteja em nenhum desses marcos.

<sup>6</sup> Retomando o projeto situacionista de Guy Debord, a pesquisadora nos fala sobre o deslocamento de funções das imagens já filmadas ou oriundas das mídias massivas, ressaltando o caráter político da montagem.

característica em *Seams* - mas de imagens produzidas e já utilizadas ou em seu deslocamento dos seus usos originais, como nas fotografias feitas por um geólogo e cedidas aos diretores de *Viajo porque preciso*.

O desvio da imagem, percebido como forma de composição do argumento cinematográfico, me inspirou a desviar a fala da vida-lazer para o campo teórico. Essa noção será desviada dos filmes em que é verbalmente enunciada e partirá como sensibilidade para o encontro com outras obras. Como é possível pensar esteticamente a vida-lazer em *O céu de Suely, Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014) ou *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013)? Karim Aïnouz, como hipoteticamente coloco no início da tese, é o cineasta de vidas-lazer, mas sua noção, suas formas de fazer transbordam e encontram zonas de vizinhança com produções de outros artistas e cineastas.

### *Um problema mal colocado*

Tenho ao menos um problema mal colocado: como as vidas-lazer se traduzem esteticamente? A vida-lazer, como vimos em *Madame Satã* e *Viajo porque preciso*, é uma noção emergente de duas figuras fílmicas e é formulada a partir de ideias que as personagens tem do lazer, do trabalho, da vida e da felicidade em seus contextos sócios-históricos. Ou seja, as ideias são localizáveis e se transmutam no tempo. A vida-lazer é uma formulação que parece tratar de desejos e sonhos. E dessa noção, podemos buscar zonas de avizinhamentos, encontros, fabulações, aspirações nos quais o pensamento e essas falas disparam.

Colocarei a centralidade na fala, por pensar que ela está fortemente presente nas produções contemporâneas que dialogam com o real. Consuelo Lins (2004), ao falar de Eduardo Coutinho<sup>7</sup>, reforça em suas reflexões a potência

---

<sup>7</sup> Pensei inicialmente em propor um “efeito Coutinho” que paira e influencia as produções contemporâneas, mas creio que sustentar essa hipótese desviaria a intenção da pesquisa. Contudo, creio que vale pontuar a importância do cineasta para os realizadores contemporâneos. O diretor Karim Aïnouz, em entrevista à revista *Cinética*, revela o quanto essa atenção aos detalhes, aos objetos e às vidas comuns se deu a partir do olhar de Eduardo Coutinho. Não apenas como uma influência, que é uma palavra que faz parte de um repertório tradicional, difícil de avaliar, hierarquizante e, em alguns casos, colonialista; mas algo próximo de uma constelação, formando um universo rico e libertador. Constituem nessa constelação leituras coletivas de roteiros feitas por Coutinho e outros cineastas na *VideoFilmes*. Feldman e Cléber

e pungência da fala e das vidas comuns na construção estética do cineasta, de maneira que “diante de vidas precárias atravessadas por uma imensa violência, nos deparamos com uma palavra vigorosa que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma palavra que tenta escrever, enfim, sua própria gramática (LINS, p.179, 2004) ”.

Tenho a impressão que apostar nas entonações e na modulação das figuras fílmicas é um bom caminho para pensar a vida-lazer como categoria estética. Os personagens de Coutinho são, geralmente, bons narradores. Já os personagens de Karim pouco falam. Essa aproximação pontual se dá mais por uma partilha de sensibilidade e um desejo cinematográfico em matizar sujeitos invisíveis na sociedade, do que no método de uso da palavra filmada pelos cineastas.

Ao longo da tese o objetivo é investigar se essa fabulação fílmica, colocada em evidência e centralidade e em diálogo com as particularidades teóricas e acadêmicas, é capaz de se transformar em um conceito rentável para analisar esteticamente produções recentes do cinema brasileiro contemporâneo. É uma aposta na força dessa noção, que pode vir a se tornar um conceito acadêmico. É preciso arriscar e também fabular.

A fala, que se faz ouvir de um detalhe partilhado em dois filmes (*Madame Satã* e *Viajo porque preciso*) e é criada em um momento singular a partir de um encontro documental, é o ponto de partida. Se a fala é um resultado da *Mise-en-scène*, por que Patty disse essas coisas, desse modo e nessa entonação para Karim e Marcelo Gomes? Por que impactou na construção fílmica das obras que viriam posteriores a esse encontro? E porque os cineastas a pressionaram? Para isso é necessário trabalhar o vocabulário da fala, a postura do corpo de Tabu e Patty, como elas entonam e enunciam o ritmo e a cadência. Também é importante evidenciar as formas de enquadramento e ir além, nos colocando diante do ponto de vista.

Para abraçar a vida-lazer surgirá o baú de afetos: uma partilha de imagens, reminiscências, falas, sonhos, anotações, tentativas e ficções. Como

---

Eduardo (2007), ao sublinharem essa preocupação sutil e política da vida comum em *O Céu de Suely*, têm como resposta de Aïnouz: “foi o Coutinho quem me chamou a atenção pra isso” (p.13). Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso: 01 out 2016.

desenvolver um pensamento que está num grupo de filmes? De que maneira extrair e ativar uma vida-lazer que abarque a diversidade e a complexidade estéticas das obras em questão, expandindo-a para outros trabalhos?

*Inventar teoricamente, escrever esteticamente*

Com quem vou me encontrar, quais relações teremos? Os cineastas, seus personagens, o campo teórico, o orientador do trabalho, as bancas de avaliação. É preciso apostar nos encontros desses atores e na criação de um território de partilhas, imanências e pontos de conexão com a vida-lazer. Por onde começar as tensões, as trocas e os diálogos? De que maneira percorrer esses territórios de imagens? Como saber a hora certa de convocar cada intercessor/a? É necessário um corpo-a-corpo com os filmes e é preciso vê-los, ouvi-los, deixar emergir o caos.

No primeiro capítulo investigo um certo “efeito vida-lazer” numa vertente do cinema brasileiro contemporâneo. Os trabalhos de Aïnouz e Marcelo Gomes terão uma maior centralidade nesse momento. Dialogarei também com o trabalho de Sergio Borges, *O Céu Sobre os Ombros*. O segundo capítulo trata da construção de um possível conceito de vida-lazer. Lanço mão de entrevistas concedidas pelos diretores de *Viajo porque preciso*, retomo falas de personagens e investigo a vida-lazer como uma resposta sensível dada pelo cinema ao tempo presente.

O terceiro capítulo, “Vontade de futuro”, apresenta outras três ideias importantes para a tese: a potência do sonho, as estratégias de sobrevivência e as pequenas utopias. De um lado, o ponto de partida será com o trabalho de Lucia Nagib (2006) e suas reflexões sobre a utopia no cinema brasileiro, e interessa particularmente o que ela chama de utopia vazia, caracterizada a partir do renascimento do cinema brasileiro nos anos de 1990 e que “inclui a exploração geográfica do país, com uma nova curiosidade pelo elemento humano e sua tipicidade (ibidem, 2006, p.61)”. O outro olhar será a partir das discussões contemporâneas sobre o futuro ou ainda um “não futuro” como

propõem Lee Edelman (2014) e Muñoz (2009), ao se referirem as pessoas *queer*<sup>8</sup>.

*Praia do Futuro*, *O Céu de Suely* e *Tatuagem* dialogarão prioritariamente nesse capítulo, apesar de que estas e as outras obras permearão toda minha argumentação, alinhando-se às discussões trabalhadas sobre suspensão, deslocamento, desaparecimento, reinvenção de si e deriva. Os três filmes colocados lado a lado evidenciam essa hipótese de resposta sensível dada pelo cinema. Assim como no primeiro capítulo em que discuto questões de gênero e sexualidade, com *Tabu* e *Everlyn*, de *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), retomarei esses eixos de análise para compreender *Suely* e sua Tia Maria, Donato, Fininha e Clécio. O diálogo entre esses filmes se dará tanto pelos desejos, sonhos e projetos de felicidade da personagem, quanto por suas questões estéticas que partem de um interesse por um certo tipo de realismo para a construção ficcional. Por fim, discutirei a noção de pertencimento e novas formas de viver e estar juntos.

---

<sup>8</sup> Um xingamento em inglês, que se refere aos homossexuais, mas assimilada por pessoas e trazida para o debate militante e acadêmico – que deveria explorar a potência de uma não-assimilação e não-integração da sociedade, formando outras perspectivas de vida baseada na ironia e no prazer.

## **Capítulo. 1: Vidas-lazer no cinema brasileiro contemporâneo**



Ao longo da tese a leitora e o leitor se depararão com uma constelação de filmes brasileiros produzidos, majoritariamente, a partir dos anos de 2000. As produções audiovisuais apresentadas são mapeadas em uma espécie de cartografia afetiva (Rolnik, 2011) cuja a intenção é observar como o cinema pensa a centralidade do afeto e como ele nos permite recontextualizar questões que dialogam com o cotidiano nacional e latino-americano. O ponto de partida para a escolha do tema e o “objeto” cinema como linguagem estética para a investigação se dá sobretudo a partir do filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes *Viajo porque Preciso, Volto porque te Amo*. Foi a partir da enunciação de uma ideia de vida-lazer da personagem Patrícia Simone da Silva, a Patty, em *Viajo* é que decidi centrar os esforços da investigação para construir esse conceito.

Com esse primeiro movimento, da cena de Patty, fui em busca de outros filmes que pudessem se conectar de algum modo (esteticamente ou discursivamente) a um conceito de via-lazer. Então surge a aproximação com *Madame Satã* (onde a expressão aparece literalmente) e as produções seguintes de Aïnouz: *O Céu de Suely*, *O Abismo Prateado* e *Praia do Futuro*. São filmes que se tocam em muitos momentos, seja por suas questões próximas: abandono, solidão, desejo de amar e ser amado; ou por construírem uma espécie de fronteira movediça entre cinema, arte e vida. Assim eu vou me localizando enquanto pesquisador, espectador e experienciador. Os filmes vão se conectando a teorias feministas, decoloniais, pós-estruturalistas. Eles se encontram com minha autogenealogia, lampejos da minha vida que não pude conter enquanto estava mergulhado no processo de pesquisa.

E nessa cartografia, apesar de entender seu limite e a necessidade de delimitar seu alcance, lancei mão de outras obras audiovisuais que vão se articulando para pensar a questão do corpo, da sexualidade, do gênero, assim como outros marcadores sociais da diferença e como traçar percursos singulares a partir de uma vida-cinema: *A Casa de Alice*, *O Céu sobre os Ombros* e *Tatuagem*. E se juntam, a esses filmes, fragmentos de músicas, poemas, curtas-metragens e outras obras cinematográficas. Uma tentativa de compartilhar espaços de afetos, de nos perguntar o que o cinema nos dá como retorno e indagar se a vida-lazer pode ser uma vida-cinema.

Para iniciarmos nossa errância pela vida-lazer, em certa vertente do cinema brasileiro contemporâneo, vou destacar a fala de quatro personagens em filmes realizados nas duas últimas décadas, a saber: Hermila, em *O Céu de Suely*; Éverlyn, em *O Céu sobre os Ombros*; José Renato, em *Viajo porque Preciso, Volto porque te Amo* e Donato, em *Praia do Futuro*. O recorte dessas falas nos conduz a uma proposta de sensibilidade vida-lazer, que se configura como respostas sensíveis do audiovisual ao tempo presente.

Suely quer ir embora:

Preciso ir, vó. Já comprei a passagem, tô indo pra Porto Alegre. Tinha uma amiga minha lá de São Paulo, tá morando lá em Porto Alegre. Deixei um dinheiro com tia Maria, 500 reais que dá pra ajudar aqui na casa e comprar um ventilador novo. 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 cuidar de Mateuzinho lá, enquanto eu descubro o que eu quero fazer. Preciso ir, vó. Confia em mim (Hermila).

Everlyn sente falta da avó:

Minha família não sabe e nem pode saber, eu acho, que eu sou uma transexual e prostituta, né? Uma prostituta transexual. E eu acho que estou conquistando coisas só por eu estar nesse lugar, tô conquistando, então não sei se isso é positivo ou negativo. Assim, mas pra mim o mais difícil é não poder ver minha vó. É o mais difícil. (Everlyn).

José Renato quer voltar ao cotidiano:

A gente sempre pensa que é um super-homem, que faz tudo, que pode tudo, que resolve tudo, até o dia que você leva um pé na bunda. E aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue ser determinado, solitário, individual. Não consegue nem mesmo terminar um relatório de viagem, não consegue se mover, você se paralisa. É isso que eu sentia. Paralisia múltipla. Por isso fiz essa viagem, pra me mover, pra voltar a caminhar. Voltar a comer o sanduíche de filé. Voltar a andar de moto. Voltar a ver o Fortaleza ganhar. Pra voltar a ir à praia no domingo. Pra voltar a viver [...]. Minha vontade agora é mergulhar pra vida. Um mergulho cheio de coragem. A mesma coragem daqueles homens de Acapulco, quando pulam daqueles rochedos. Eu não tô em Acapulco, mas é como se eu estivesse (José Renato).

Donato escreve uma carta ao passado:

De Aquaman para *Speed Racer*:

Escrevo pra dizer que eu não morri, eu só voltei pra casa. Aqui nessa cidade subaquática tudo pra mim 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 corajoso 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 digo que ele é meu irmão, que ele sou eu num dia que eu tiver coragem de aceitar o quanto que eu tenho medo das coisas. Porque tem dois tipos de medo e de coragem, *speed*. O meu, é de quem finge que nada é perigoso. O seu, é de quem sabe que tudo é perigoso nesse mar imenso (Donato).

### 1.1 Um sonho tão alto nesse momento

“Do mínimo ao comum”. Esse era o meu projeto inicial de pesquisa. Partia de uma inquietação sobre uma presença de personagens silenciosos e introspectivos que surgiam nas produções cinematográficas brasileiras. Aos poucos, percebi que a fala chamava mais minha atenção do que o silêncio e então surgiu em mim um interesse por *Madame Satã* (Figura 1). Quando vi esse filme, eu gostei muito por diversas questões: pela sexualidade envolvente, pela discussão de gênero, por tocar nas feridas raciais das estruturas sociais brasileiras falsamente cicatrizadas.



Figura 1. João Francisco e Tabu, em *Madame Satã*.

Mas eu não havia prestado atenção na vida-lazer enunciada por Tabu, essa figura que sonhava com uma máquina Singer de pedal para costurar as fardas do seu anjo de bondade e em ter uma vida-lazer. Foi meu orientador, Denilson Lopes, que recordou dessa cena. Uma fala rápida de uma cena bonita: eles estão numa espécie de jardim da casa, discutindo como seriam suas vidas com a ascensão da Madame Satã, a figura mítica que João Francisco dos Santos assume para si<sup>9</sup>, e com o sucesso dela. Eu prestei mais atenção quando a Patty falou em vida-lazer no filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009).

Investigando o trabalho de Karim Aïnouz, cheguei ao curta *Seams*, de 1993, uma espécie de autobiografia que ele faz em companhia das mulheres mais importantes de sua vida. Avó e tias marcadas pelo machismo. Mulheres situadas num contexto de masculinidades hegemônicas e que sofreram, invariavelmente, algum tipo de abandono: foram trocadas por seus maridos ou ficaram viúvas. Então, é uma espécie de – como Karim Aïnouz enuncia – patriarcado-sem-machos.

Em *Seams*, as subjetividades das personagens são impregnadas por uma certa sobriedade em relação ao amor e céticas sobre essa emoção. Elas tiveram que trabalhar fora de casa em um momento histórico em que isso não era possível. Aprenderam a costura para se tornarem boas esposas e esse “costurar para fora” complementou suas rendas. Essa é uma característica que eu percebo no trabalho do Karim Aïnouz e que vou desenvolver na pesquisa: uma caixa de costura, com linhas da vida que cosem figuras fílmicas e que eu nomeio “baú de afetos”.

Karim Aïnouz é um cineasta que considero um fazedor da vida-lazer. A vida-lazer, além de uma fala, é talvez um conceito e uma forma de pensamento poético de criação em construção, se consolidando e amadurecendo a cada novo trabalho de Aïnouz e conectado a muitos outros realizadores do audiovisual brasileiro. Aqui está a hipótese da tese.

---

<sup>9</sup> Rodrigo Reduzino defendeu no dia 27 de setembro de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense, a dissertação “De João Francisco dos Santos À Madame Satã: Análise da incorporação do Racismo Científico do século XIX pelas instituições brasileiras”. O trabalho investiga os múltiplos movimentos de João Francisco que o tornaram Madame Satã. Segundo o autor, esse nome foi inicialmente rechaçado por João, mas aos poucos ele aderiu e o tomou para si.

*Seams* (Figura 2) é um embrião da vida-lazer: essas mulheres alcançam uma forma estética sensível e vigorosa, que se dá a partir do espaço fílmico e o amor. Assim, elas pensam esse afeto, fabulam sobre os sentimentos e as emoções, reinventam suas vidas, repassam seus projetos de felicidade. E dali temos um ponto de partida.



**Figura 2. Branca, avó de Karim, no curta *Seams*.**

A vida-lazer em *Viajo Porque Preciso* aparece, no circuito de festivais, em 2009. É Patrícia Simone da Silva, uma jovem pouco escolarizada, simpática, de cabelos cacheados e quase nos ombros que a verbaliza. Seus tops e shorts curtos dialogam perfeitamente com o calor do sertão. Ela exerce como atividade profissional a prostituição. E se transforma numa figura fílmica nessa montagem do filme. Das tantas imagens filmadas e fotografadas, de tantos sons ouvidos e vividos, que datam desde o fim dos anos de 1990, são poetizados esses resíduos e reminiscências da viagem dos cineastas pelo sertão nordestino.

Naquele momento, em 1999, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes deambularam por mais de 40 dias por Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba e Pernambuco. Nessa viagem os cineastas conheceram Patty (Figura 3). E eu estou há mais de 4 anos e meio reencontrando-a em minha pesquisa. Antes, para os cineastas, a incursão pelo sertão tinha outra proposta, transformada pelo encontro de Patrícia e os dois realizadores. Em entrevistas eles reiteram o quanto essa conversação os impactou na transformação de suas perspectivas. Era como se a ideia de um sertão idílico<sup>10</sup> e prometido ficasse para trás, abrindo espaços para formas de vida comuns e cotidianas, como Patty.



**Figura 3. Patty, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.**

Ao passarem um dia no motel e depois ao caminharem pela cidade surge essa fala da vida-lazer absolutamente documental. Eles perguntaram o seu nome, o lugar onde trabalhava, qual o nome da rua, se era perto da feira. Se ela sonhava. Ela responde que sim, e muito alto. Ela gostaria de fato, naquele

---

<sup>10</sup> Sobre a relação entre as imagens do sertão, e espaço cinematográfico e seus espectros no audiovisual nacional contemporâneo ver a tese de Diogo Velasco (2015) “Imagens-sertões: imagens-espço de sertões-prosa e sertões-poesia no cinema brasileiro contemporâneo”.

momento, de ter uma vida-lazer e mais nada. Ela em sua casa, com a filha e um possível companheiro. Para não ter mais que aguentar bafo de cachaça e cheiro de cigarro, e dar lazer e prazer somente a quem lhe dá o mesmo.

Desejar sair da prostituição, constituir um arranjo afetivo e cuidar da sua filha e de seu amor: uma ideia muito parecida com a de Alessandra em *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). No documentário de Coutinho, ao abordar o cotidiano de moradores de um prédio popular densamente habitado em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, temos o encontro com a mineira Alessandra. Em sua entrevista, ela nos conta os caminhos que a conduziram à prostituição. Rememora a rigidez e controle de seus pais, ao mesmo tempo a ausência de uma educação sexual. Alessandra engravidou aos 14 anos.

Durante a entrevista concedida ao documentarista, a jovem (Figura 4) relembra o valor que conseguiu com o primeiro programa. Ela recebeu 150 reais. O mesmo valor do salário mínimo no ano de 2000. Alessandra foi ao *shopping* com a filha, brincaram e comeram no *McDonald's*. Todavia, após esse primeiro programa ela começou a se organizar financeiramente, para sustentar a filha, ajudar sua mãe e se manter na capital fluminense. Ela, assim como Patty, transparece uma certa insatisfação com a prostituição. Alessandra afirma a Eduardo Coutinho:

Na hora que eu morrer eu vou ser é feliz. Eu não quero morrer não, eu amo a minha vida, mas eu não quero morrer não. Eu vou parar de sofrer, não vou ter que ficar me esforçando, não vou ter que trabalhar - oh que bom, acordar 7 horas da manhã é muito ruim. É verdade, eu não gosto de trabalhar não. Eu não gosto, eu trabalho porque eu tenho que sustentar minha filha. Se eu pudesse, eu ficava na mordomia. Acordar meio-dia, o almoço pronto. Eu acho que eu tenho que casar com um milionário. O almoço pronto. Ficar eu e minha filha ficar brincando o dia inteiro, enchendo o saco uma da outra, telefonando pra todo mundo. É isso. Esse é o que eu queria.



**Figura 4. Alessandra, *Edifício Master*.**

As duas estão próximas não apenas por suas falas e corpos contribuírem para a construção de figuras fílmicas, semelhança inclusive na construção dos planos e com a montagem dos diretores, mas pela proximidade de seus enunciados e a centralidade no sonho, mesmo estando a milhares de quilômetros uma da outra. Uma em uma metrópole sudestina e a outra numa pequena cidade nordestina.

*“Esse momento que eu estou aqui sentada significa muitas coisas para várias pessoas”.*

Essa é outra fala de Patty, mas não em *Viajo Porque Preciso* e sim em *Sertão de Acrílico Azul Piscina*. Ao longo do processo de pesquisa e de escrita, procuro traduzir a complexidade do pensamento de Paty, retomando suas falas como quem revisita um texto teórico. Tento construir um conceito acadêmico a partir dessa perspectiva da figura fílmica que ela incorporou. O lugar que ela ocupa, a posição do encontro, os gestos, os detalhes e como isso desencadeou fabulações e teorias.



Aprendi uma lição com a obra de Karim Aïnouz: ele aposta e se sustenta na ficção. Ele, da forma como sinto, se enamora por essas fabulações, pelas personagens e se propõe na colaboração com a construção dessas formas de vidas fílmicas singulares. Há um deslocamento dentro desse baú de afetos que incentiva o desvio de sons e imagens, de relatos, falas documentais e memórias. No próprio modo de produção do Karim, há sempre um desdobramento. Por exemplo, o *Céu de Suely* é um filme que também teve um embrião, que é o *Rifa-me* (Aïnouz, 2000), um curta-metragem. Pode parecer que valorizo mais o que persiste e não o que se diferencia, numa visão menos fragmentada e mais orgânica e homogênea de obra. Mas a aposta é em como esses detalhes, essa repetição e circularidade de afetos, sonhos e atos de pensamento dão força aos filmes.

Cerca de 30% do material que compõe o *Viajo Porque Preciso* foi feito por meio de novas capturas, em 2009, e roteirização. Um processo de construção na montagem, como vários pesquisadores já apontaram. A *mise-en-scène* da voz é central para a corporificação de José Renato, o narrador. Mas eu também aposto na Patty e como ela também é determinante para o funcionamento do filme. Especialmente, por quebrar o monopólio da fala do narrador. Ela é uma linha divisória do filme, em que ele toma outro rumo. A montadora do filme, Karen Harley, é quem faz essa afirmação, em entrevista concedida a mim e que está no anexo.

Harley, inclusive, acredita em uma montagem vida-lazer. Para a montadora, *Viajo Porque Preciso* foi um trabalho prazeroso, uma espécie de exercício e descoberta. Uma experimentação. Eles não tinham a certeza de que o material se transformaria em filme. Irandir Santos, intérprete de José Renato, gravou diversas vezes as falas do roteiro, mas a equipe não sabia, especialmente os diretores, se Patty deveria fazer parte da narrativa. Pessoas próximas diziam que a personagem soava como um corpo estranho no filme. Karen acredita que a personagem de Patty deu força ao filme.

A fala, para além dos sonhos de sua fabuladora, se desviou para outras personagens nas feitura de outras imagens. Eu a conduzo para o trabalho de outros cineastas, para dentro da academia. Sinto um desejo vida-lazer, não só com o exemplo de Harley, com sua montagem vida-lazer. Talvez seja possível

pensar a nossa própria vida, as nossas relações sociais, a divisão do trabalho, o projeto individual e coletivo de felicidade. Creio que possa ser potencializada em um conceito, ainda que na esfera da sensibilidade ela esteja mais próxima de nós.

Karim, ao falar de seu filme *Praia do Futuro* em uma entrevista<sup>11</sup>, evoca a expressão “vida-lazer”. Ao descrever seu cotidiano em Berlin, ele cita o quanto gosta de caminhar e fotografar a cidade sempre nublada e fria. Aïnouz não sabe se essa é exatamente sua vida-lazer, mas se diz contente com isso. Então, é possível vislumbrar o peso e a pregnância dessa expressão, como ela tem esse processo de desdobramento, de detalhe, de reverberação.

Dessa persistência da noção na fala do cineasta, posso passear por *Praia do Futuro*, último filme do Karim e *Cinemas Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes. Pensando nesses filmes, percebo como eles trazem muitas marcas dessa viagem de 1999. Se o último é um filme ancorado no passado, na década de 1940 e situado num contexto da segunda guerra mundial, o primeiro se projeta no futuro. Em *Cinemas*, um alemão quer escapar de bombas que caem do céu. Em *Praia do Futuro* (Figura 5), é o mar das incertezas que vai cruzar o caminho do brasileiro Donato e dos alemães Konrad e Heiko. O salva-vidas do corpo de bombeiros do Estado do Ceará e dois viajantes que queriam chegar à Patagônia e depois voltar para sua terra natal. No filme de Gomes, a guerra aniquila o futuro. No de Aïnouz, o afogamento interrompe um sonho, ao mesmo tempo em que possibilita ao salva-vidas Donato buscar sua liberdade.

---

<sup>11</sup> O cineasta faz uma alusão ao termo quando, em entrevista, o repórter lhe pergunta sobre a vida em Berlin: “Não sei se é uma vida-lazer, mas é bem gostosa e que me faz pensar mais: sinto um arejamento. Nos últimos seis anos, tenho fotografado, constantemente. Daí, veio a maior vontade de fazer das fotos um livro, apesar de ainda não ter uma editora”, conta. Do pão do café da manhã até um lugar desconhecido, frequentado à noite, nada escapa às lentes da câmera. “Monto quase um diário, num exercício para olho que é muito bom. Roubar umas imagens, de certa maneira, é o que tem me mantido meio vivo, entre as produções dos filmes (DAEHN, 2010, online)”.



**Figura 5. Heiko desaparece na Praia do Futuro, após a tentativa de salvamento de Donato.**

Em *O Céu de Suely* (Figura 6) o futuro é urgente e é preciso partir. Muitos falam que o cinema do Karim é um cinema de figuras fílmicas que sentem falta de algo e experimentam algum vazio existencial. Creio que é justamente o contrário, essas formas transbordam. Como se fossem água caindo do copo cheio. Elas precisam sair para qualquer lugar. Suely, quando chega à rodoviária, quer saber qual é o lugar mais longe, não importa aonde vai dar. Depois ela vai medindo a possibilidade de se deslocar de acordo com o preço e o que é necessário fazer para obtê-lo.



**Figura 6. Cena de abertura de *O Céu de Suely*, Hermila e Mateus.**

Antes de escrever o roteiro de *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz e Armando Praça entrevistaram 20 jovens. Eles queriam saber como aqueles rapazes e moças entendiam a juventude e quais eram seus sonhos e desejos. Esse dado documental se assemelha ao método de investigação do Eduardo Coutinho. Inclusive, Coutinho fazia leituras coletivas de roteiros de ficção com muitos cineastas contemporâneos ao Karim. E ele sempre perguntava sobre o cotidiano dessas personagens, se trabalhavam, como se sustentavam e o dia a dia. Talvez por isso, logo na abertura do *Céu de Suely*, Hermila fala:

“Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que me fazia a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo, ou então morria afogado”

Em outro momento ela relembra da promessa que Mateus havia feito: a encontraria em Iguatu e levaria uma máquina de gravar DVD. Assim se sustentariam na cidade natal. Quando ela descobre que ele não vai voltar e que está sozinha e com uma criança pequena, vai tirar satisfação com sua ex-sogra. Ela nota a geladeira e a TV a cores, com controle remoto, compradas com o dinheiro que Mateus enviou de São Paulo. Hermila olha com ressentimento. Então, a música de Diana na primeira sequência do filme se torna mais dolorosa. Mateus não voltará e Hermila terá que aprender a viver sem o seu amor.

Tudo que eu tenho, meu bem, é você  
Sem seu carinho eu não sei viver  
Tudo que eu tenho, meu bem, é você  
Volte logo, meu amor (Diana)

A partir de então, vamos acompanhar a reinvenção de Hermila em *Suely*, a figura-prêmio de uma rifa que ela realizará com o objetivo de capitalizar e poder partir para a região Sul do país. A antiga paixão de Hermila, João Miguel, é um dos poucos personagens masculinos com algum destaque na narrativa, cuja presença majoritária é feminina. Já *Praia do Futuro* inicialmente me pareceu reduzido a um campo de masculinidades hegemônicas, com machos gays brancos andando de moto e imersos numa sexualidade homonormativa. Aos poucos foi se revelando mais parecido com o patriarcado sem machos, de

*Seams*. Paulatinamente fui entendendo a potência do detalhe, da sutileza e os campos de feminilidades que interpelam a todo o momento Ayrton, Donato e Konrad. Especialmente quando o fortalezense Donato e o berlinense Konrad dançam Aline:

Eu desenhei sobre a areia  
Seu suave rosto que me sorria  
Depois choveu sobre essa praia  
Nessa tempestade, ela desapareceu<sup>12</sup> (Cristophe)

*Praia do Futuro* (Figura 7) despertou, outrossim, uma questão que a professora Mariana Baltar colocou em um encontro da SOCINE<sup>13</sup>: a vida-lazer é sempre feminina? Majoritariamente a partir de um olhar feminino? Uma pista instigante, a partir dos trabalhos de Aïnouz, é a aproximação com o olhar feminino, com o sensível e o particular. E, ao mesmo tempo em que essas características são historicamente associadas ao feminino, fazer uma tensão dessas feminilidades por meio de um espectro amplo de figuras fílmicas.



**Figura 7. Konrad e Donato dançam *Aline*, em *Praia do Futuro*.**

---

<sup>12</sup> J'avais dessiné sur le sable  
Son doux visage qui me souriait  
Puis il a plu sur cette plage  
Dans cet orage, elle a dispar

<sup>13</sup> Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

Esses filmes cruzam o meu caminho de pesquisa quando indago as relações de pertencimento contemporâneas sobre essas novas formas de vinculação e de como estar juntos na diferença. E como essas pessoas, colocadas à margem, se reinventam e se constroem? Como criar novas formas de estar juntos, novas sociabilidades e novos afetos? Como eles pensam o futuro numa conjuntura social que o interdita, que o coloca como algo que não vai vir e que não pode chegar. O futuro: a vida-lazer enquanto pequenas utopias.

*Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) também nos faz olhar para o futuro. Mesmo ambientando no fim dos anos de 1970, possibilita a compreensão de que o corpo, a sexualidade e arte são formas de resistências. A sexualidade e o gênero, no filme, não são marcas definitivas nos corpos, apesar de marcadores sociais da diferença. A sexualidade nos é apresentada como um campo de experimentação erótica e afetiva. A família não é apenas pai, mãe e filhos: são amigas e amigos, corpos coletivos. *Tatuagem* e vida-lazer se encontram no sonho e na vontade de futuro. *Tatuagem* é a utopia do cu (Figura 8).

*"A única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível é a utopia do cu (Polka do cu, DJ Dolores, Tatuagem)."*

P. B. Preciado (2015), ao propor um manifesto contrassexual, aposta na democracia anal, pois o cu é comum de dois gêneros. O cu pode ser desierarquizado. Pode ser um dispositivo de desejo e prazer. Se conectar ao cu é uma prática de liberdade. O cu é considerado espúrio, mas resiste. O cu é festa. Cu-lazer. Em uma performance do coletivo "Chão de Estrelas", dentro do filme *Tatuagem*, a Polka do cu toma vida (Figura 8). A cena é como se preenchessem o roteiro incompleto da proposição de Helio Oiticica *The Cocaine Helicopter*<sup>14</sup>. Para Oiticica o propositor começa "mostrando a bunda e abrindo as bochechas como a mostrar o cú [...]" ao som de *Rolling Stones*. No filme de Hilton Lacerda, é Clécio que atíça e mitiga o cu:

---

<sup>14</sup> Registro das anotações de Helio Oiticica disponíveis em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=643&ti po=2>. Acesso: 02 out. 2016.

Tem cu que é amarrado, tem cu escancarado, tem cu muito seboso, tem cu que é bem gostoso, tem cu que é uma bomba, que quando peida zomba. Tem que sai da linha, tem cu que faz gracinha. Tem cu, tem cu, tem cu .... Tem cu que tem medalha, tem cu do coronel, que traz felicidade pro povo no quartel. Tem cu que é carente, tem cu que é de parente. Tem cu que é dos outros e tem cu que é da gente. Tem cu que é democrata e tem o cu tirano. Tem cu solto no mundo e tem cu que faz plano. Tem cu que é zangado, tem cu que é gozado, tem cu que é malvado e tem cu pra todo lado. O papa tem cu, o nosso ilustre presidente tem cu. Tem cu a classe operária. E se duvidar, até deus tem o onipresente, onisciente, onipotente cu (Polka do Cu, DJ Dolores).

Assim, vou tentar dar espaço à vida-lazer no cinema e na pesquisa, assumi-la, vivê-la, buscá-la. Se é um espaço de margens, de resiliência, de enfretamento e estratégia de futuro, quiçá. E tampouco sei se há futuro, se não há. Se essas figuras fílmicas são assimiladas ou se desejam assimilação. Se levarmos ao pé da letra, por exemplo, os sonhos de Patty e Tabu aparentemente são discursos de incorporação e de conformismo. Em uma leitura primeira pode soar assim. Mas é um grande desafio por vir: essa vida-lazer dentro e fora do cinema, o que é capaz e o que pode responder.



**Figura 8. Polka do Cu, *Tatuagem*.**

## 1.2 “Me comporto como uma mocinha, mesmo”: A vida-lazer sobre os ombros de Everlyn

Penso muito em Everlyn, de *O Céu Sobre os Ombros*. Eu a conheci em 2008, no congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), em São Paulo. Dois anos depois a encontro nas telas do Cine Cultura, em Goiânia. Ela é uma potência de vida e no cinema se transforma em uma figura fílmica. A professora, puta e mulher transexual está na universidade, na sala de aula e na pista.

No filme de Sérgio Borges (2010) podemos perceber a centralidade e o protagonismo das vidas comuns. Murari e Lwei são os outros dois personagens/pessoas que se encenam. O primeiro é um atendente de call center, torcedor do Atlético Mineiro, membro da religião Hare Krishna e skatista. O segundo é um escritor congolês, descendente de portugueses, que vive no Brasil e não consegue finalizar seus livros. Everlyn é mestra em literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais, graduada em Psicologia e “puta”.

Everlyn, Lwei e Murari, constituem uma constelação densa de figuras fílmicas. Entretanto, priorizo Everlyn em minhas análises, especialmente se pensarmos em sua “aparente” ininteligibilidade e abjeção (Butler, 1999) e por habitar margens e transitar no entre-lugar (Santiago, 2000). Everlyn tem na prostituição uma forma de garantir sua sobrevivência material e de construção de uma estética da existência. Na sala de aula, enquanto discorre sobre a exclusão escolar vivida por travestis e transexuais, ela responde questões a partir de sua própria vivência. Uma dessas perguntas se refere a cirurgia de transgenitalização<sup>15</sup>.

Everlyn narra o desconforto sentido diante do médico. O profissional de saúde pergunta sobre suas dúvidas em relação à vaginoplastia. Ela retruca: “eu quero saber se eu vou ter prazer”. Ele responde que a cirurgia é “estética” e talvez ela não consiga manter relações de penetração na vagina.

---

<sup>15</sup> Sobre a patologização e medicalização das identidades trans, ver Berenice Bento (2006) e Fátima Lima (2014).





**Figura 9. Everlyn ministrando aula em um curso de formação para professores. O Céu Sobre os Ombros.**

Ao ser questionada por um aluno sobre suas necessidades afetivas, Everlyn (Figura 9) conta que elas são parcialmente satisfeitas com os clientes. Ela também quer um amor, mas nutre uma suspeição sobre esse afeto. Ao longo do filme, temos acesso ao diário virtual que Everlyn escreve. Um romance cuja protagonista assemelha-se a si. E assim ela se encena, traz essa perspectiva dos sonhos, do amor e do afeto nesses escritos de si e nesses momentos em sala de aula.

Everlyn transita por espaços institucionais, como a universidade e o hospital, que podem ser hostis e violentos pelo simples fato de não reconhecerem seu corpo. Ainda mais por ocupar a pista e a sala de aula concomitantemente. E optar por exercer a prostituição.

Na descrição do material promocional do filme<sup>16</sup>, Everlyn é assim narrada:

Por sua condição existencial, é uma pessoa solitária e se aproxima da afetividade e da sexualidade quase que exclusivamente através da prostituição, entre a crueza das relações monetárias e o deleite da satisfação de seus desejos eróticos. Todavia, articulou para si um espaço extra de convívio amoroso: uma história de amor virtual. Deseja ser reconhecida e amada sem preconceitos (2010).

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.teia.art.br/sites/ceu/blog/o-filme>. Acesso: 02 out 2016.

Aparentemente, “condição existencial” se refere à identidade de gênero de Everlyn. A associação entre solidão e estados depressivos<sup>17</sup> em pessoas fora dos marcos da heterossexualidade e do binarismo de gênero homem/mulher é recorrente nos manuais e documentos oficiais da psiquiatria. E, também, em testemunhos de conversão religiosa, onde uma experiência sagrada libertou o corpo dos “vícios” e do “pecado”.

Na “figura fílmica” Everlyn – na sua encenação e em seus atos de fala em *O Céu Sobre os Ombros* – não há a confirmação dessa solidão como sinônimo de tristeza. Como mencionado no início do capítulo, um momento específico de infelicidade é relato quando ela lamenta a impossibilidade de ver sua avó. Já a leitura de mundo que ela faz sobre a atividade da prostituição não é entendida como uma “cruza das relações monetárias” e sim como um espaço onde ela consegue saber o seu exato valor, já que a família e a escola dizem que as putas travestigeneres<sup>18</sup> nada valem.

Apesar de dizer que “nascemos para amar”, Everlyn considera o amor difícil de realizar por ser uma mulher transexual e uma “puta”. Ela relembra em sua aula o que ouviu de uma colega de profissão, que preferia o termo puta ao profissional do sexo. A palavra puta pela sua origem latina, *putare*, significa pensar. Profissional do sexo seria um termo higienizado e que nega a importância e centralidade da prostituição em muitos períodos históricos.

Ao falar de amor, Everlyn também fala de Freud. Ao citar no filme a obra “Psicologia do amor”, ela relembra o quanto o imaginário da prostituição é associado à ideia de salvamento. O homem tira a mulher das ruas e se casa com ela, mas ao mesmo tempo ele volta para a “zona”, pois é com a prostituta que ele goza, onde está o seu prazer. Odair José sintetizou o pensamento de Freud com a seguinte canção:

---

<sup>17</sup> No lugar de “disforia de gênero” Fatima Lima propõe uma euforia de gênero, como uma estratégia de desestabilizar o poder médico patologizante: “As expressões e modos de vidas trans são traduzidos, na maioria dos contextos culturais, como uma patologia, um transtorno psíquico. Ainda sob o domínio do sufixo “ismo” o assim denominado “ transexualismo” materializa-se, nas culturas ocidentais, através do Código Internacional das Doenças - o CID 10 e o Diagnóstico de Saúde Mental – o DSM ainda em sua quarta revisão. Elencando a letra “F” nesses manuais é enquadrada entre os transtornos que envolvem as performatividades de gêneros e expressões das sexualidades (LIMA, 2014, p.51)”.

<sup>18</sup> Indianara Siqueira, militante na cidade do Rio de Janeiro e eleita como suplente a vereadora nas eleições municipais de 2016 da mesma cidade, utiliza esse termo como uma aliança possível entre as possibilidades de viver e transitar pelos gêneros.

Olha, a primeira vez que eu estive aqui  
Foi pra me distrair  
Eu vim em busca de amor

Olha, foi então que eu te conheci  
Naquela noite fria  
Nos seus braços os problemas esqueci

Olha, da segunda que eu estive aqui  
Já não foi pra me distrair  
Eu senti saudades de você

Olha, uhhh, eu precisei dos seus carinhos  
Eu me sentia tão sozinho e já não podia mais te esquecer

Eu vou tirar você desse lugar  
Eu vou levar você pra ficar comigo  
E não me interessa o que os outros vão pensar [...] (Eu vou tirar você  
desse lugar)

Everlyn enxerga o casamento como um modelo heteronormativo, pois reproduz a matriz heterossexual e legitima a monogamia como a única relação desejável no tecido social. Patty, em “Viajo porque preciso, volto porque te amo” e Tabu em “Madame Satã” desejam exatamente essa possibilidade de serem salvas e creditam suas vidas-lazer dentro de uma relação estável e monogâmica.

A vida-lazer pode estar no amor e na conjugalidade, na divisão de um lar e dos trabalhos domésticos. Mas ela também pode ser encontrada nas ruas e nas esquinas, no programa com um cliente ou na conversa em um bar, com amigos. Uma viagem com um cigarro de maconha (Figura 10), enquanto se escuta *Feel* de Robbie Williams: “I don't want to die/Eu não quero morrer”. A vida-lazer é a busca pelo movimento, de estar e se sentir vivo, em um percurso de potências e desejos.



**Figura 10. Everlyn fuma maconha ao som de Feel, de Robbie Williams.**

Em um congresso acadêmico ouvi que Everlyn era uma vida-precária. Todavia, se a vida-lazer aqui proposta é uma resposta sensível do cinema ao espírito do tempo, ela está mais para o título da tese, do que para o termo precário: Everlyn se constrói e não se limita como uma personagem vida-lazer. Parece incorporar uma vida-lazer com uma ética que não permite ao Sistema<sup>19</sup> sequestrar seus sonhos. Ela resiste e se reinventa.

*O Céu sobre os ombros* existe para além da edição final. Foram disponibilizadas outras cenas na internet. Em uma aula sobre a transexualidade, Everlyn estabelece uma relação entre família-escola-rua. Se a família e a escola impõem violência física e simbólica e não respeitam seu nome social, na rua ela construirá uma rede afetiva. O corpo trans está nas bases de uma sociedade que hierarquiza o gênero e a sexualidade. Gayle Rubin (1989) descreve o privilégio branco, heterossexual e monogâmico, a partir de um “círculo mágico”. No epicentro desse círculo está a matriz que deve orientar e normatizar os corpos, prazeres e desejos. Nas bordas e margens do círculo estamos nós.

O que fazer quando habitamos, assim como Everlyn, os limites exteriores, as margens e expressamos gêneros e sexualidades consideradas desviantes?

---

<sup>19</sup> Cisgênero é o indivíduo que se identifica com o gênero designado no seu nascimento. Sobre o termo, ver: <https://feminismotrans.wordpress.com/2013/03/15/cissexual-cisgenero-e-cissexismo-um-glossario-basico/>. Acesso: 02 out 2016.

As reflexões oriundas do pensamento feminista, no qual Gayle Rubin se insere, descortinam tais hierarquizações sexuais a partir dos próprios sujeitos que são considerados marginalizados e diagnosticados como pervertidos. As margens podem ser constituintes de uma vida-lazer e contribuir na busca de uma sociedade na qual prevaleça uma ética e uma justiça erótica (Rubin, 1989).

Everlyn é uma vida singular, que está nesse território da vida-lazer, habitando-o. Acredito em Fábio Andrade, quando ele diz que “ao cinema brasileiro de hoje cabe a lembrança de que a arte talvez seja o lugar mais propício para a proposição de um outro mundo e a manifestação do não-contentamento com o mundo que já existe (2012, online)”. A personagem Everlyn propõe uma imaginação e uma resposta ao mundo porvir.

### 1.3 Uma máquina Singer, de pedal, pra costurar a vida-lazer

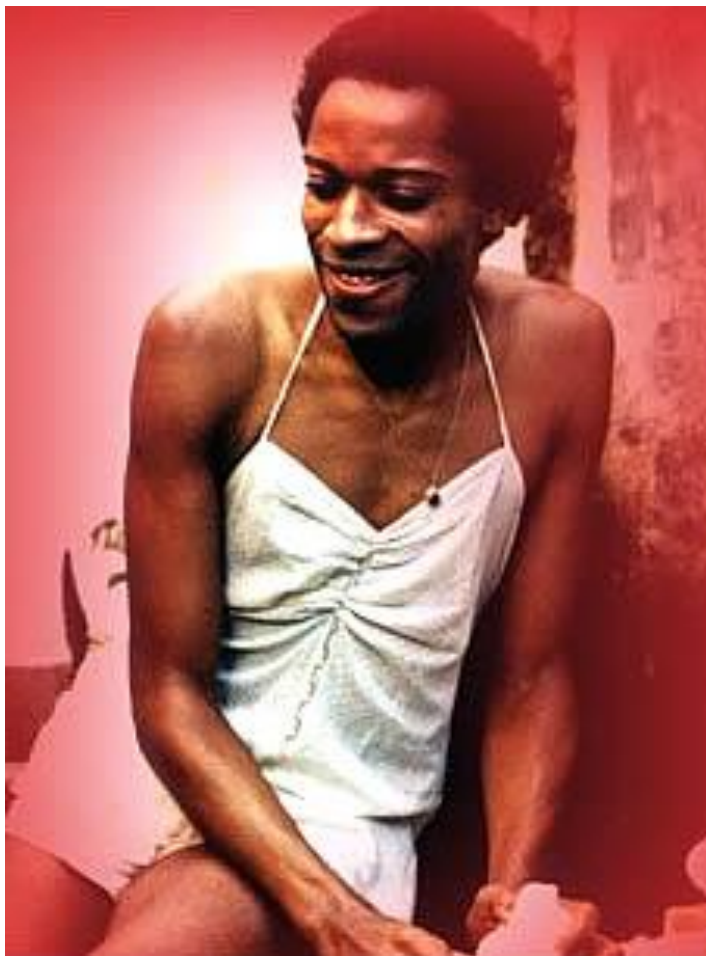


Figura 11. Tabu, em *Madame Satã*.

Pelos becos da Lapa, nos anos de 1930, ecoa o desejo de Tabu (Figura 11): “comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido. E viver uma vida-lazer”. É em *Madame Satã*, dirigido por Karim Aïnouz e lançado no ano de 2002, que encontramos esse termo pela primeira vez. A personagem é sorridente, alegre e gosta de ouvir samba no bar Danúbio Azul. Além do trabalho doméstico realizado na casa de seu amigo João Francisco, ela se prostitui eventualmente.

Já no ano de 2009, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* - direção compartilhada de Aïnouz e Marcelo Gomes – nos deparamos mais uma vez com a expressão vida-lazer. No encontro de José Renato - o geólogo que não vemos, mas que está corporificado por sua voz – com Patrícia Simone da Silva, a Patty (Figura 12), há uma definição mais explícita do que seria a tal vida-lazer almejada por Tabu:

*“Uma vida lazer é assim: eu na minha casa, eu e a minha filha, o companheiro que eu tiver ao meu lado, pra esquecer esses momentos todos porque não dá certo. É triste a pessoa gostar sem ser gostada”.*



**Figura 12. Patty fala sobre a vida-lazer. *Viajo porque preciso***

A Vida-lazer, como mapeado na introdução, é um termo êmico, um ato de fala e pensamento, que surge cronologicamente no trabalho de Karim Ainouz e retorna em uma parceria com o cineasta Marcelo Gomes. No filme *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) temos a voz de Tabu anunciando a expressão que dá título à esta tese: vida-lazer. Aqui reitero algumas questões centrais para essa investigação, que conduzirão minhas hipóteses e argumentações: a recorrência em um certo cinema brasileiro de personagens e figuras emblemáticas, como transgêneros, prostitutas e outras existências precarizadas e subalternizadas. E que, a partir de auto-ficções e performances de si, trazem questões e diálogos que ao encontro com a pesquisa acadêmica podem produzir conceitos e formas de pensamento na vida contemporânea.

No desenho dessas personagens fico atento ao vocabulário de fala, à postura dos corpos, à entonação e à cadência dos diálogos. Analiso os modos de enquadramento e conseqüentemente os pontos de vista. As falas das personagens são guiadas por uma *mise-en-scène* do corpo. Essa direção que nos conduz a corporeidade das personagens é fundamental, pois é ela que possibilita que um “instante” vida-lazer apareça.

No caso de Patty, por exemplo, ela poderia ter dito outra coisa (como de fato diz em *Sertão de Acrílico*), mas a própria postura do filmador construiu um espaço e um tempo favorável à cena. Do mesmo modo, esse fragmento citado beira à violência. Patty é inquerida insistentemente pelo narrador José Renato. Seu corpo antes, durante e depois da fala é milimetricamente registrado: com sua dança, sua relação com a feira, com o bordel e com outras pessoas que compõem a paisagem do filme. No próximo tópico, retomarei a questão da fabulação de Patty e a forma como esse diálogo foi obtido.

Um aspecto nevrálgico para o trabalho de investigação é compreender as obras cinematográficas que tenho como interlocução nessa pesquisa, sobretudo as de Ainouz, como exercícios de alteridade. Nesse jogo de diferenças, de repertórios culturais distintos de quem filma e de quem é filmado, observamos um potente exercício de aproximação com outras formas de vida. O desenho de som de *Madame Satã*, *Praia do Futuro*, *O Céu de Suely*, *O Céu Sobre os Ombros*, *Tatuagem* e *Viajo Porque Preciso* aponta para esse caminho. Ao inserir uma musicalidade que dialoga com o cotidiano cultural e social das figuras que

o protagonizam, os realizadores nos conduzem para um campo de intimidade e cumplicidade dessas personagens.

Marcelo Gomes (2009) afirma que o cinema feito com Aïnouz é de “personagem” e que ela é o epicentro de seus trabalhos. No caso de José Renato, em *Viajo porque preciso*:

a trilha sonora tem faixas construídas para traduzir o sentimento desse personagem. As imagens são experiências do personagem atreladas aos sentimentos dele. Ele levou um pé na bunda e estabelece uma relação com aquele lugar por onde viaja. De início, parece nostálgica e romântica, mas aos poucos vai se tornando real. Desse modo, a música também faz parte da narrativa emocional do personagem, da construção de uma história guiada pelas emoções e sensações, que é o que nos interessa. E o Brasil está ali presente, um Brasil particular, próprio mas real (Entrevista de Marcelo Gomes ao Jornal Estado de São Paulo, 02 set 2009).

Erlly Vieira Junior (2013) ao analisar o “cinema de fluxo”, de característica transnacional, delinea a importância que o desenho de som<sup>20</sup> tem na produção de uma vertente do cinema contemporâneo. O pesquisador aposta num “realismo sensorio” como chave de leitura para narrativas e corpos que compõem espaços de intimidade, construindo ambiências e paisagens afetivas. Em suas palavras:

Se estamos falando de um cinema que aposta na instauração de estado sensorial extraordinário, numa experiência amplamente mediada pela fisicalidade dos corpos (filmados e espectatoriais), talvez devamos dedicar uma certa atenção à dimensão sonora, como uma instância fundamental na constituição dessa “estética do fluxo”. Acredito que, nesse contexto, a própria elaboração do desenho sonoro de cada filme buscaria dialogar e ampliar a imersão sensorial proposta ao espectador. (VIEIRA JUNIOR, 2013, p.492).

Para Erlly, uma das características marcantes nessas narrativas contemporâneas é uma ambiguidade visual e textual relativa à imagem cinematográfica. Somos convidados a uma imersão no corpo das personagens e em nossa própria corporeidade. São filmes que convocam outros

---

<sup>20</sup> Karen Harley, na entrevista concedida e que está ao final, sobre a montagem de *Viajo porque preciso* afirma que “na verdade o som é o que conduz a montagem. É sempre o som que conduz. Mesmo quando o som é um silêncio”.



engajamentos: afetivos, sensórios, táteis. São narrativas que dependem de uma abertura do espectador para uma adesão da trama. Desse modo, coloquei em um primeiro momento do plano de análise as personagens que enunciam uma ideia de vida-lazer, noções de felicidade, sonhos, partilha de projetos de vidas e sonhos, para na sequência investigar sua mise-en-scène, suas ambiências e as relações de outridade que são estabelecidas nas tramas investigadas.

No primeiro encontro com Patrícia Simone da Silva em 2004, em *Sertão de Acrílico*, ela nos diz: “esse momento que eu tô aqui sentada, significa muitas coisas, pra várias pessoas”. Pois bem, passados cinco anos, em *Viajo Porque Preciso*, José Renato pergunta para ela qual o seu sonho e qual profissão ela gostaria de ter Patty agora fabula sua vida-lazer. Ela diz:

*Eu desejava de ser tanta coisa na minha vida. Mas e seja lá o que for, se for o melhor tô indo pro melhor, e se for o pior tô indo pro pior. Eu queria ter realmente, meu sonho é tão alto nesse momento, era uma vida- lazer pra mim e pra minha filha e mais nada.*

O geólogo José Renato, curioso, pergunta a Patty o que seria uma vida-lazer. E foi naquele instante que ela disse que uma vida-lazer é ter uma casa pra morar com sua filha, um companheiro e esquecer os momentos de tristezas vividos. Patty quer um amor. Quer sair da prostituição, quer uma casa pra viver com a filha. Ela quer um pertencimento. Seu corpo é polissêmico: a prostituta, a mulher negra, a jovem sonhadora, a nordestina, a excluída do sistema formal de ensino. Ela “significa muitas coisas para várias pessoas”.

Patty transita entre a porta da delegacia e uma loja de colchões de chita (Figura 13). Põe-se a conversar com seu interlocutor, José Renato, em uma feira. Ela não sabe o nome do “setor”, tampouco o nome da rua. Para ela é um lugar qualquer, aparentemente com poucos vínculos afetivos. Um lugar de passagem, de trânsito. Como dito acima, Patty deseja deixar esse lugar, partir em busca de uma vida-lazer, que para ela é sinônimo de amor. E como não lembrar de bell hooks e seu ensaio “Vivendo de amor”:

O amor precisa estar presente na vida de todas as mulheres negras, em todas as nossas casas. É a falta de amor que tem criado tantas dificuldades em nossas vidas, em nossa sobrevivência. Quando nos amamos, desejamos viver plenamente (hooks, 2000, p.192).

O amor que falta às mulheres negras, no contexto estadunidense e também próximo ao brasileiro<sup>21</sup>, é associado ao trauma da escravidão, que não roubou apenas as forças de trabalho das mulheres e homens, mas lhes privou a constituição de famílias, na separação de mães e filhos e de casais. Uma escravidão que também se apossou dos afetos, pois as mulheres não poderiam cuidar dos próprios filhos, pois eram obrigadas a cuidar dos filhos dos senhores. Escravidão também presente nos estupros e nos diversos abusos a que foram submetidos



**Figura 13. Patty entre amigas, em frente à loja dos colchões. Viajo porque preciso.**

Tais traumas, segundo a autora, interferiu na própria capacidade de amar e reverberou nas gerações futuras, posteriores a escravidão. O amor, vinculado aos afetos e sentimentos, é transformador. É, novamente para hooks, uma força transformadora da vida. Com o amor:

Poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado

---

<sup>21</sup> Um importante estudo brasileiro foi conduzido por Ana Cláudia Lemos Pacheco, em *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*, 2013.

com outros olhos; é possível transformar o presente e **sonhar o futuro**. Esse é o poder do amor. O amor cura (Ibidem, p.198).

Se amor nos cura, as paixões alegres aumentam nossa potência de agir. E pode ter sido nessa distração da vida que Patty impulsionou um enredamento de imagens, contribuiu com o baú de afetos, permeando uma subjetividade vida-lazer dos cineastas. Uma subjetividade ancorada no sonho possível, no cotidiano e nos encontros. Paisagens que deixam de ser habitadas apenas por machos rudes, abertas ao detalhe, a intimidade, ao convívio.

Depois desse encontro e dessa fala, José Renato, Karim e Gomes seguem sua viagem. Continuam a rodar pelas estradas do sertão. As imagens se sucedem, saturadas, belas, plásticas. Ele sussurra: “eu quero uma vida-lazer, eu quero ter uma vida-lazer, eu quero ter uma vida-lazer, eu quero ter uma vida-lazer, uma vida-lazer, uma vida”. A voz se esmaece, se perde, abafa. O som instrumental e sua respiração se misturam. Imagens do circo, da roda-gigante, de Carlos e Selma namorando na bilheteria. Karim e Gomes também buscam a vida-lazer.

*Viajo* é um filme de sobras, de linhas e costuras. Para Adalberto Muller (2012) o filme é um travelogue<sup>22</sup>, que age com o objetivo de costurar os retratos filmados. Um filme guardado num “baú de afetos”. O baú de Aïnouz e Gomes. Colocado num canto das memórias e das sensibilidades. Mas não bastava possui-lo, era necessário abri-lo. Entre 2006 e 2008 Karim trabalhou em produção para TV e “não aguentava mais”. Em suas palavras:

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

Marcelo Gomes reitera que nesse intervalo entre 1999 e 2009 havia uma relação afetiva com essas imagens. Imagens produzidas “à flor da pele<sup>23</sup>” e que

---

<sup>22</sup> Segundo Muller (2012) o travelogue é ligado ao cinema de atrações, consistindo na filmagem de cartões postais. Os pequenos filmes eram exibidos em conjunto com um comentador.

<sup>23</sup> É pertinente pontuar o surgimento do que Lima e Ikeda (2012) denominaram provisoriamente como cinema de garagem. São filmes colaborativos, construídos em redes de afetos, driblando as dificuldades técnicas e econômicas de se produzir filmes no Brasil. O Alumbramento do Ceará, A Teia de Minas Gerais e Duas Mariolas no Rio de Janeiro são exemplares nesse sentido. Esse

conclamavam uma nova montagem, um novo tempo, um novo ritmo. Decidiram inserir um personagem e incorporar José Renato em uma narração *voice-over*, construindo uma mise-en-scène da voz. E desse baú, de onde saiu o geólogo, não estavam contidas apenas imagens, mas toda uma trama de afetividade e relações. Aïnouz conta como *Viajo* se fez na montagem:

Quem montou as versões de 26 minutos<sup>24</sup> e de uma hora é a Isabela que montou o MADAME SATÃ e O CÉU DE SUELY, e a montadora do VIAJO é a Karen que montou o ASPIRINAS. [...] Existia a experiência do SEAMS sobre a minha avó, meu primeiro filme, montado pela Isabela. Foi feito dessa maneira, eu fui juntando milhões de coisas, arquivos. Eu ia descobrindo o filme na montagem, foi bacana ter feito a primeira versão com a Isabela porque esse processo não era aflitivo pra gente, de saber se ia dar um filme ou não, havia uma grande cumplicidade (Ibidem).

Antes de acessar a entrevista de Karim Ainouz e Marcelo Gomes para Jean-Claude Bernardet, eu já havia tateado essa noção de baú de afetos e que nele estava gestado a vida-lazer. Imagens que se repetem, planos semelhantes, ambiências sonoras. Filmes irmãos/primos/amantes/amigos. Essa repetição explícita não aconteceu apenas nas montagens de *Acrílico* e *Viajo*. Imagens de *O Céu de Suely* também foram usadas em *Viajo*. A propósito desse último, Gomes o define como “um diário roubado, cheio de impressões. Às vezes as fotos são suas, ou são de alguém que você coloca com um texto (BERNARDET, 2010, online) ”.

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

Nesse momento retomo a viagem de José Renato. Volto em seu caminho antes do encontro com Patty e a aparição da vida-lazer. Em companhia de

---

processo colaborativo de produção, consumo e distribuição diz muito sobre resistências e formas de estar no mundo. Como Arguementado por Lima e Ikeda, é importante “pensar o que aproxima e o que distancia certos filmes, certos realizadores, certos contextos. Pensar na possibilidade de efetuar recortes, sejam estéticos, geográficos, políticos (Ibidem, prefácio)”.

<sup>24</sup> Aqui ele se refere a primeira montagem, *Sertão de Acrílico Azul Piscina*.

melodias de Odair José, Lairton e seus teclados, Peninha, Noel Rosa.... Observamos o esboço de um sujeito em busca de sua vida-lazer. Em seu trabalho pelo sertão nordestino, para estudar a construção de um canal que ligará a região do Xexéu ao Rio das Almas, ele nos deixa embalar pela saudade de sua paixão:

*Galega bom dia, bom dia meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco, dando um duro danado. Faltam 27 dias e 12 horas pra acabar a viagem, parece uma eternidade. Do dia que eu sai de Fortaleza até aqui quase num vi ninguém aqui na estrada. Fico com o rádio ligado, pensando em você a viagem toda, e só. Chega me cansa de tanto pensar em ti. Hoje parei num posto e vi uma coisa pintada na parede, meio hippie, nem tinha reparado. Quando sai é que me caiu a ficha da frase que tava escrito: viajo porque preciso volto porque te amo*

José Renato conta dia após dia o quanto falta para acabar o trabalho e voltar. Contaram os dias também, Ainouz e Gomes, ao percorrer partes do sertão nordestino. 40 dias, 40 horas de material, 2 a 3 horas de entrevistas. 6 meses de roteirização. Uma nova viagem em Janeiro de 2009, das quais compuseram “30% do material<sup>25</sup>” final. Viajavam à flor da pele. Nessa viagem encontraram José Renato e seu coração em frangalhos: ele viaja porque precisa.

Para além de suas atribuições laborais, vamos pouco a pouco entendendo a amargura e secura daquele sujeito. Suas palavras doces dirigidas à galega, o ar blasé para a paisagem, os encontros esporádicos com moradores da região, permitem em determinado momento perceber que o geólogo vivencia um abandono afetivo. Sua galega, bióloga apaixonada por plantas, lhe plantou um pé na bunda. Abandonos...

É preciso falar novamente de amor, ou como dito por Lopes (2012) uma “encenação dos afetos”. E no contexto experimentado de José Renato e teorizado por Colasanti, é preciso falar sobre o “ficar ou ir embora”:

Todo dia, sem perceber, decidimos ficar ou ir embora. Uma parte de nós decide, em doses secretas e homeopáticas. Uma parte de nós faz

---

<sup>25</sup> Informação contida na entrevista a Bernardet, 2010.

contas, avaliações, e acumula forças na direção para a qual o todo se encaminha. Sem que o todo saiba (COLASANTI, 1986 p.243,).

A viagem de José Renato cai como uma luva em suas calejadas mãos e em seu atordoado coração. Viajar para esquecer, elaborar a perda, o laço que se rompe. Viajar para entender que a promessa de vida-lazer não se cumpriu e que agora o “nós” a que ele estava habituado com sua galega, volta a ser o “eu”. E não é apenas José Renato que percorre paisagens e territórios, nós estamos ao seu lado, ou melhor, atrás de seus olhos, numa viagem por paisagens afetivas que:

Enfatiza a experiência estética do espectador sobre o quantum afetivo disposto na enunciação narrativa. Num filme como Viajo porque preciso..., e em filmes recentes, caberia perguntar se essa disposição de leitura não está já pressuposta no próprio tecido narrativo. Dito de outro modo, caberia perguntar se o “estético” (no sentido da experiência afetiva) não está já sobreposto e saliente no filme em relação ao “histórico”. Mais ainda, caberia perguntar se o “estético” não é hoje o “histórico” [...] a motivação explicitamente política do espaço do sertão (tão forte no Cinema Novo, mas antes dele na literatura regionalista) dá lugar a inquietações afetivas, a deslocamentos e trânsitos motivados menos por pressões econômicas do que psicológicas e/ou afetivas (MÜLLER: 2012, p.185).

Como notado por Clifford (1997) a viagem age como uma modificação. Mais ainda, possibilita a aparição de outras noções de pertencimento. Nela estamos em movimento, desdobramos nossos sentimentos, nossas paixões. Sentimos saudades do lar, dos amigos, do que fomos ao deixarmos nosso território. E nesse pêndulo pelo mundo, no incessante fluxo de paisagens e passagens, podemos nos questionar “o que é uma volta para casa? (hooks, 2009)”. Deixamos histórias e vamos à busca de histórias. Há quem diga que o melhor da viagem é compartilhar as experiências acumuladas com os que ficaram. Outros dizem, como Mario Quintana, que a viagem é:

A louca agitação das vésperas de partida!  
Com a algazarra das crianças atrapalhando tudo  
E a gente esquecendo o que devia trazer,  
Trazendo coisas que deviam ficar...  
Mas é que as coisas também querem partir,  
As coisas também querem chegar  
A qualquer parte! — desde que não seja  
Esse eterno mesmo lugar...  
E em vão o Pai procura assumir o comando:

Mas acabou-se a autoridade...  
Só existe no mundo esta grande novidade:  
VIAJAR! (QUINTANA, 2006, p.23)

Para Mario Quintana a viagem é uma grande novidade, o acontecimento, o extraordinário que sacode o cotidiano. Esse eterno mesmo lugar não está tanto para o território físico. O mesmo lugar é o local do conformismo, das verdades sedimentadas, da perda do lúdico e do pueril. O viajante pode ser nômade, e mesmo assim não sair do lugar (Deleuze, 2010). Viajar é se soltar pelo pensamento, encontrar o outro, a nós mesmos.

Cecília Meirelles difere o turista do viajante. O primeiro é um acumulador de experiências, de fotografias, cartões-postais. Quase uma atividade profissional, com metas, traçados, percursos. Planejamento estratégico, gestão das experiências. Enquanto o

viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente até o futuro – um futuro que ele nem conhecerá (MEIRELES, 1999, p.101).

*A vida-lazer de um turista é quase uma vitrine. A vida-lazer de um viajante é morada.*

José Renato é um viajante, Aïnouz e Gomes também. E a viagem dos cineastas foi mais que um deslocamento, verteu-se em uma experiência estética. A atribuição do geólogo é produzir um relatório sobre a viabilidade de transposição de um rio. Mas sua viagem-trabalho é também viagem-lazer. A atribuição dos cineastas é produzir blocos de sensações (2010). A cada encontro, a cada folha seca e tronco retorcido, é possível atinar para as potências afetivas insurgentes desses olhares. Os três, assim como nos diz Cecília Meireles, se enredam em uma trama afetiva. Recolhendo, como bem específico das suas profissões, fragmentos e sinais vidas-lazer. Observam o casal de idosos, que nunca se separou. O rapaz que faz colchão de chita, viril e tem cara de quem não brocha. Carlos e Selma “que passaram a noite namorando

na bilheteria do circo”. Nessa paisagem afetiva, eles se modificam na viagem. São afetados “porque precisam, porque amam”.

*Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005) é, também, sobre viagens e também saiu do baú de afetos compartilhado com Karim. A bordo de um caminhão o alemão Johann cruza uma parte esquecida do Brasil a serviço da Bayer, empresa que havia formulado a aspirina. Para convencer seus novos clientes ele utiliza pequenos filmes, propagandas. Para quase totalidade daquela população, era a primeira experiência de exibição cinematográfica.

Pelas ondas do rádio, pela voz do repórter Esso, sabemos que se trata do ano de 1942, da segunda guerra mundial. Nas palavras de Ranulpho, natural de Bonança com desejos cosmopolitas, o país é tão atrasado que nem guerra chega. Ranulpho, como muitos errantes daquela região encontrou-se ao acaso com o “galego”. Conversas, comparações, choques culturais. Para o alemão empoeirado tudo era lindo. Para o natural da terra, tudo era feio, sem jeito, sem esperança. Aos olhos de Johann o Brasil era a terra dos sonhos, não caíam bombas do céu. Já Ranulpho só imaginava ir para o sudeste, vivenciar a experiência “sudestina”. Talvez sua vida-lazer, no sentido de um sonho ou projeto de vida, seja ter carteira assinada, jornada de trabalho e dinheiro para mandar remessas à sua mãe. Chegar orgulhoso como nordestino entre os sudestinos.

Nessa construção ficcional da personagem é latente um “efeito vida-lazer” no trabalho de Marcelo Gomes. Para Eduardo Valente o trunfo desse filme é a “[...] questão simples de como olhar para o mundo (2005, online)”, e ele continua:

A história de Johann e Ranulpho, espécie de *buddy movie* pelas estradas do sertão, comove exatamente pelo fato de seu registro apostar tão fortemente na verdade daquela construção ficcional. “Verdade” entendida aqui nem como verossimilhança, nem como “naturalismo”, e sim pelo sentido que realmente importa numa crença do próprio narrador (o cineasta) naquilo que nos narra.

O grande impasse entre os dois sujeitos se dá nesse encontro intercultural. Ranulpho não compreende onde os olhos de Johann enxerga beleza. O que há de encantador, curioso, poético em um lugar sem água, com bichos morrendo pelo caminho e sujeitos entregues à sorte? Vidas calejadas, faces estriadas pelo trabalho, sofrimento, privações. Johann pensa em liberdade,



no poder redentor da viagem, das tramas escondidas no banal e no comum. Johann se alimenta do afeto e do exotismo brasileiro. Embebeda-se com nossa cachaça, satisfaz-se com leitões brasileiros. Experimenta a picada de uma cobra. Refestela-se no luar do sertão.

Pouco depois do encontro entre Johann e Ranulpho, Jovelina pede carona, deseja chegar a uma cidade próxima e seguir em um trem para Recife. Foi expulsa de casa pelo pai. Logo os dois pavões põem-se a cortejar a moça. Oferecem cigarro, o som do rádio, consolo. Ao levantarem acampamento, uma repentina insônia acomete os dois rapazes. Ranulpho cede, amua-se na rede. Jovelina e Johann gemem, se entregam ao prazer e ao encontro dos corpos.

Antes, porém, Johann promoveu uma exibição particular à Jovelina e Ranulpho. Jovelina deixa escapar lágrimas. O alemão quer saber o que houve. “É que esse filme é tão triste... É feliz, mas, mas é triste. A gente começa a pensar na vida, e a pensar na vida da gente. Uma vida que devia ser assim, buscar a felicidade e mais nada”.

A vida-lazer, como tenho insistido, são essas brechas, encenações e fabulações das personagens. Vai se configurando como uma noção e sensibilidade, e estarão presentes nos próximos dois capítulos. Aqui já chegamos em um ponto, a gestação da vida-lazer, daqui em diante a aventura é no cinema e além dele. O que pode o corpo? Refaço e reformulo a pergunta de Espinoza: o que pode a vida-lazer?

### *O desejo de Tabu*

Antes da fala de Tabu, em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), ela, João Francisco e Laurita conversam sobre os seus desejos. João almeja montar um espetáculo e se apresentar para uma grande plateia. Laurita quer sair da prostituição, casar e ir ao cinema semanalmente, com vestidos diferentes. Tabu diz que os sonhos de seus amigos são muito mixos.

O desejo de Tabu é aparentemente simples, sem muitas exigências. Ela almeja uma conjugalidade e um lar, para ocupar um papel sexual e de gênero bem definido. Talvez, para uma travesti da primeira metade do século XX, se existir fisicamente ao menos fosse possível, quiçá sonhar. Como bem lembrado

por Lopes (2006), Madame Satã é pungente ao evidenciar as intersecções entre classe, raça, gênero e sexualidade e as dificuldades sofridas por sujeitos que entrecruzam estes marcadores sociais da diferença.

Tabu possivelmente era um tabu. Pobre, sem escolaridade, negra, travesti, puta. Ela transgredia as fronteiras sexuais e de gênero, rompendo com a virilidade associada aos homens negros<sup>26</sup>. Se pensarmos com Gayle Rubin (1989) e o que ela compreende como uma pirâmide de respeitabilidade<sup>27</sup>, Tabu estaria localizada de forma absolutamente oposta ao que ela imaginava para si. Ela estaria na base juntamente com outros “tabus”: corpos e desejos considerados perversos e patologizados. Desejar uma máquina de costura e um “anjo de bondade”, poderia ser algo inalcançável, mas também alentador, uma forma de (r)existir.

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

---

<sup>26</sup> Mesmo no campo do cinema brasileiro, personagens negras homossexuais ou transgêneros são pouco comuns. Ao analisar a representação das pessoas negras no cinema nacional, João Carlos Rodrigues (2011) aponta que personagens negras sempre figuravam nas telas, ora em arquétipos ora em caricaturas, como pretos velhos, nobre selvagem, crioulo doido, malandro, favelado, “mulata” boazuda, dentre outros. Ao citar *Madame Satã* e *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos Fontoura, 1975) tanto João quanto Diaba são alocados no arquétipo “negão”, o que seguramente não abarca a complexidade e densidade tanto de João/Madame Satã quanto de Tabu. Aliás, Tabu sequer é citada no livro.

<sup>27</sup> Segundo Rubin (1989) a sexualidade, assim como outros marcadores, seriam determinantes no prestígio e respeitabilidade gozada no tecido social. Se imaginarmos uma pirâmide, em seu topo estariam casais heterossexuais europeus e estadunidenses brancos, com uma sexualidade branda e com fins reprodutivos. Abaixo, casais brancos sem filhos. Posteriormente, casais negros com filhos. Na base da pirâmide encontramos as sexualidades patologizadas, intergeracional, com múltiplos parceiros, fetiches e usos de objetos.

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

Possivelmente, para Tabu, a máquina Singer era uma maneira de não só alcançar o lazer, mas ascender socialmente. Uma vida tranquila, na qual seus esforços trabalhistas estariam concentrados na gestão do lar, nas atividades corriqueiras, na cozinha, na costura e na espera de seu marido/amante meganha. Costurar as fardas do “anjo de bondade” não seria um gesto de labuta, mas sim um senso de pertencimento e deslocamento das margens da sociedade. Ter uma casa/vida semelhante a um casal heterossexual talvez retornasse simbolicamente, em parte, os estigmas que a acompanhavam<sup>28</sup>.

A ideia de um lar aconchegante é construída na aversão a qualquer semelhança com o trabalho no espaço público. Adrian Forty (Ibidem) descreve essa fronteira entre trabalho/casa como uma forma de escapar das crueldades de uma vida laboral marcada pela opressão, jornadas exaustivas e ambientes industriais desagradáveis. Se o mundo do trabalho pode ser entendido como o tempo usurpado pelo sistema capitalista, as horas de descanso são percebidas como o momento de dedicação a si e ao desfrute das emoções domésticas.

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

A vida de Tabu, assim como a de um operário, era marcada por uma desilusão com o espaço público. Se para o proletário industrial as máquinas, alavancas, roldanas e esteiras significavam perigo e repetição, medo e alienação, para Tabu as ruas e becos, os bares e os clientes causavam

---

<sup>28</sup> A professora Fátima Lima, durante a defesa da tese, chamou atenção de que o desejo de Tabu não necessariamente corresponda a uma vida monogâmica, “mas outra coisa”.

semelhantes sentimentos. Dessa maneira o ambiente doméstico limpo, amplo e com objetos funcionais e decorativos era o anseio e uma projeção de uma melhor qualidade de vida. Uma recompensa pelas agruras do mundo exterior.

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

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

*Seams* é feito no período em que Karim viveu nos Estados Unidos. O filme, que transborda do documental para o ficcional, em seus quase trinta minutos intercala a locução em *off* do diretor com as falas da avó e das tias-avós. A narração em inglês exprime esse descentramento do cineasta. Citando um guia de viagens estrangeiro de 1966, que alude à natureza e às paisagens brasileiras os corpos femininos, e usando imagens de arquivo, o cineasta se aproxima de um Brasil deixado para trás. Ele se recorda das palavras de uma escritora brasileira que no prefácio de seu livro denuncia um país machista e agressivo.

O próximo plano de *Seams* é longo e em detalhe: as mãos de um homem colhendo algodão. Um prenúncio de um tom duro envolto por uma sensibilidade que virá. O Nordeste brasileiro é descrito como uma terra de machos e logo ele diz que é naquela região, especificamente no Ceará, que as mulheres de sua vida nasceram, e ele também. Ilca, Pinoca (Maria Holandina), Jujuca (Joanita), Dedei (Zélia), Banban (Branca). Nomes que foram as primeiras palavras aprendidas por Karim.

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

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

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

Zélia não quis se casar, sonhava em ser freira, mas abandonou o sonho para cuidar de sua mãe. Ela ainda revela que nunca gostou de homem em sua vida, nunca se apaixonou. “Nunca gostei de me pintar, num gosto de vaidade não Karim”. Ao falar do casamento de Joanita, Ilca diz que ela foi bem casada e tinha conforto, “tudo na mão” e era possível encontrar “tudo na casa dela”, ele a respeitava, apesar de ser “raparigueiro”. E nesses retratos, aos poucos é possível perceber o abandono e suas consequências na vida dessas mulheres. Liberdade, depressão, indiferença. Cada uma a seu modo elaborando esse “estar só”. Curioso como a questão do abandono é algo presente no universo de personagens criado por Karim Aïnouz e abre brechas para a procura de outras

relações e encontros, novas formas de estar junto e compartilhar a vida e os sonhos.

Entre as costuras travadas por homens, mulheres, casadas e solteiras, machos, putas e veados Karim sentencia: “toda menina teme ser chamada de puta. Eu temi a palavra veado desde que eu era pequeno<sup>29</sup>”. E desse binarismo puta/veado podemos perceber a predominância dessas personagens na obra do cineasta. Ao final Karim interroga Zélia, quer saber por que nunca se casou. Ela diz que nunca se lembrou de se casar, preocupava-se mais com a mãe. Via os casamentos das irmãs e amigas repletos de sofrimento, não queria aquilo para si. E ela o pergunta o porquê de, aos 26 anos, não ter namorada. Ele primeiro finge não ouvir, depois responde: “Não, não tenho. Não exatamente! Era uma pergunta temida, algo que ele evitava. Logo após ele sentencia: “a vida é tão complicada”. E ao fim segue o som de “As frenéticas”, *Dancing Days*, “e leve com você/seu sonho mais louco”.

#### 1.4 Belas, recatadas e do lar

“Tem tudo para se tornar a nossa Grace Kelly<sup>30</sup>” previu o cabeleireiro de celebridades Marco Antonio de Biaggi, referindo-se a Marcela Temer, mulher do vice-presidente Michel Temer. A equipe de reportagem da revista *Veja* traçou um perfil da vice-primeira-dama baseado em depoimentos da estilista, da irmã e da mãe de Marcela: bela, recatada e do lar. Curiosamente, Marcela não foi ouvida pelo semanal ou foi orientada a não dar declarações públicas e à imprensa. Abril de 2016, assim como os períodos anteriores, foi tomado por discussões nas

---

<sup>29</sup> No texto *How to Bring Your Kids up Gay* Eve Sedgwick (1991) discute como o pânico da homossexualidade, apesar de despatologizada pelas entidades médicas e psiquiátricas, reverteu-se para as crianças afeminadas. Em verdade, o gênero instaura um processo de vigilância e coerência para a efetivação da heterossexualidade. Ou seja, um menino de voz fina, gestos delicados, com gostos e brincadeiras tidos femininos é visto como um perigo e desvio que culminará na homossexualidade ou em transições de gênero. O filme venezuelano *Pelo Malo* (Mariana Rondón, 2013) é uma síntese visual sobre essa questão. Com 9 anos Junior já percebe a repulsa que se mãe nutre por ela, em princípio, ele imagina que a razão venha do seu cabelo crespo, o que ele tenta compulsivamente alisar. Contudo, ao longo do drama é a possibilidade do filho se tornar gay é que atormenta a mãe. Ela proíbe que ele cante, alise o cabelo, visite a avó paterna que incentiva seus “trejeitos”, impõe ainda que ele afaste de um jovem adulto, ao qual Junior visivelmente sente uma inexplicável atração.

<sup>30</sup> Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/bela-recatada-e-do-lar>. Acesso: 20 jun 2016.

redes sociais digitais, especialmente por vertentes do feminismo, criticando o anacronismo da matéria e do periódico. Em pouco tempo diversas imagens e montagens com a frase circularam pela internet e reagendaram a discussão do espaço social, político e econômico do feminino em nossa cultura.

Nas sequências iniciais de *Seams*, Aïnouz narra um Brasil anterior aos anos de 1950 e, conduzido pelo olhar de suas tias e avós, mergulha em um universo de desconfiança, repulsa e descrença com a estrutura íntima e pública do patriarcado brasileiro. As frases da reportagem de Veja poderiam muito bem terem sido extraídas de algum depoimento do curta, como o de Joanita que, ao conseguir um emprego para complementar a renda familiar, ouviu de seu primo que ele não “dava nada” por moça que trabalhasse fora de casa. Ou quando a avó de Karim rememora a cena de uma mulher que usou pioneiramente uma saia curta e quase foi linchada.

A beleza como imposição, o recato e sua vinculação predominantemente à esfera privada foram algumas das muitas pautas agendadas e enfrentadas pelos movimentos de mulheres. Suely Carneiro (2003) ressalta a pujança do movimento feminista em muitos países ocidentais e o protagonismo político das mulheres na construção da Constituição Federal de 1988. Ela também chama atenção à indissociabilidade das questões de gênero, classe, sexualidade e raciais para a compreensão das desigualdades e vulnerabilidades que interpelam os corpos femininos.

A historiadora Mary del Priore, em entrevista à BBC Brasil<sup>31</sup>, discorda do argumento de que a aversão aos adjetivos dados à Marcela Temer é de um conjunto amplo das mulheres brasileiras. Segundo Priore, essa mobilização digital seria localizada no Sudeste e nas grandes capitais brasileiras. Nas entrelinhas é como se ela dissesse que existe um Brasil moderno, digital, engajado e politicamente ativo e de outro lado um país rural, arcaico e que ainda se guia por concepções conservadoras sobre papéis de mulheres e homens. Me parece que houve por parte da pesquisadora uma tentativa de deslocar a centralidade da experiência sudestina, como forma de compreensão do país, ou

---

<sup>31</sup> Disponível em : [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160418\\_marydelpriore\\_entrevista\\_marcella\\_temer\\_np](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160418_marydelpriore_entrevista_marcella_temer_np). Acesso em 20 jun 2016.

mesmo uma crítica ao etnocentrismo das pautas do eixo Rio-São Paulo. Contudo, ao afirmar que no interior do Brasil “adjetivos como esses fazem a diferença e ainda são considerados características importantes para a escolha do cônjuge (Ibidem)”, é necessário indagar de quais “Brasis” falamos.

Se tomarmos o campo do audiovisual brasileiro, seja ficcional ou documental, vamos nos deparar com dezenas de exemplos de mulheres aguerridas e sobreviventes da estrutura patriarcal. *Seams* nos coloca essa questão diretamente: as personagens eram moças criadas para o lar e vigiadas por homens ou outras mulheres até que o casamento fosse efetivado. Todavia, elas tiveram que reconfigurar sua noção de família e os próprios sentidos de “ser” mulher daquela época. O “papel” feminino era uma visão resultante de um corpo historicamente odiado, vigiado e visto com ambiguidade (Michelle Perrot, 2005).

O documentário de Ana Rieper, *Vou Rifar meu Coração* (2011), propõe uma aproximação afetiva, sexual e sonora de uma parte da população circunscrita no “interior” ou nas margens do país “moderno”. Ao som de Peninha, Odair José, Agnaldo Timéteo, Amado Batista, dentre outros nomes do cancionário popular, nos encontramos com mulheres marcadas por experiências muito além do recato. Os planos alternam entre Aparecida e Eliana (Figura 14), cujo ponto em comum atende pelo nome Osmar. A primeira, já foi primeira dama e é a esposa civil. A segunda recita os nomes de filhos e netos, de ambas, sempre iniciados por Osmar: Osmailda, Osmarilson, Omarilsa, Osmaítala, Osmar Junior, Osmar Neto, e por aí vai.





**Figura 14.** Eliana fala de seu "amor de dentro da alma" por Osmar. *Eu vou rifar meu coração.*

Aparecida (Figura 15) foi criada sob o slogan da revista *Veja*. Não por acaso, sua entrevista é colhida diante de uma mesa farta em sua cozinha. Ela não esconde a amargura ao lembrar do início das infidelidades de seu marido. Recorda que os filhos eram pequenos e que foi grande o seu sofrimento até se acostumar com a ideia. Por fim, resignada, aceita compartilhar o marido com uma “desocupada que veio destruir a minha vida”. São quarenta e um anos de casamento, oito a mais do que os trinta e três de convivência de Eliana e Osmar.



**Figura 15.** Aparecida e Osmar, em *Eu vou rifar meu coração.*

Com os olhos marejados, Eliana explica a divisão semanal: quatro dias com dona Aparecida e três em sua companhia. Nota-se sua vaidade, seu cabelo tingido, a sobrancelha tirada, a blusa rosa plissada, brincos grandes e um colar compõem um visual com uma leve maquiagem. Já não contendo o choro, ela entona o diálogo com sua mãe, aos 19 anos, que preferia vê-la em um caixão do que com o homem de outra mulher. Ao escolher ser a amante, ela não poderia mais pertencer ao mundo do casamento e se integrar na sociedade por meio desse complexo ritual (Freeman, 2002).

Ao som de *Sonhos*, música de Peninha também presente em *Viajo Porque Preciso*, miramos as fotos das duas famílias e as temporalidades que evocam:

Quando a canção se fez mais forte, mais sentida  
Quando a poesia fez folia em minha vida  
Você veio me contar dessa paixão inesperada  
Por outra pessoa  
(Sonhos, Peninha)

Osmar diz que a pior coisa que pode acontecer no mundo é perder uma eleição ou ter duas famílias. Em ambos os casos, segundo o ex-prefeito, é difícil atingir um consenso, administrar a situação e deixar os dois lados satisfeitos. Seu corpo está firme, sua voz grave se articula com uma tranquilidade como se falasse de um tema corriqueiro do dia a dia da população brasileira. Aparecida está nervosa, sua gestualidade discorda a todo instante do depoimento de seu marido. Ela, inclusive, se dirige à realizadora buscando sua sororidade: “você é mulher, você entende”. A esposa diz que não há coisa pior que “isso”, talvez a morte. Esse excerto é exemplar para discutirmos o espaço doméstico como um território político de difícil conciliação e em constante negociação. Não basta ser bela e recatada para constituir o lar. É, sobretudo, como se posicionar em um cenário de desigualdade de gênero, cerceamento de desejos e de imposição da heterossexualidade como norma e coerência social.

Ao discutir a transformação da intimidade no mundo moderno, Anthony Giddens (1993) defende a tese de que não houve apenas uma mudança nos papéis de gênero, sexualidade e parentesco, mas uma reconfiguração de uma ética pessoal. Dentro de sua análise, poderíamos situar o triângulo afetivo de Aparecida, Eliana e Osmar como uma relação de co-dependência. Esta,

emergente do campo da psicologia, sugere uma relação baseada no vício. Nesse caso, seriam as mulheres dependentes de um macho que obedece a seus instintos sexuais.

Para Giddens (ibidem), o vício seria a incapacidade de administrar o futuro. Partindo dessa própria definição, é muito improvável enclausurar essas duas mulheres como co-dependentes de Osmar. Ao contrário, geriram uma temporalidade em comum. Mesmo que essa concomitância afetiva tenha causado flagelos e momentos de incerteza. Mas esses sofrimentos, possivelmente, foram causados pelas expectativas do amor romântico, como mostram muitos autores e autoras, a exemplo de Freeman (2002) e Giddens.

É importante colocar em perspectivas as duas visões dos autores acima citados. A primeira, em *The Wedding Complex*, busca entender as formas de pertencimento evocadas pelo casamento na cultura americana. De clássicos da literatura anglo-americana ao cinema hollywoodiano, Freeman argumenta que a própria noção de casamento é interpelada constantemente pelas transformações sociais e não necessariamente se reduz as determinações jurídico-legais ou históricas, como a monogamia, a assimetria de gênero e centrado no espaço doméstico. Já Giddens (1993), parece sempre se referir a homens e mulheres genéricos ou até mesmo universais. Apesar de em alguns momentos ele assinalar que as pesquisas quantitativas, ilustradas em seus argumentos, são delimitadas a alguns contextos, há um caráter totalizante da experiência moderna de homens e mulheres. Sem contar que ao longo de todo livro não há uma discussão sobre relações sociais ou diferenças de classe, além do autor não se demorar muito em sexualidades não heterossexuais.

Coloco o argumento de Giddens em cheque não só por ele se propor a entender a “sexualidade, erotismo e amor” nas sociedades “modernas” como uma experiência branca, heterossexual e europeia. Mas também por não citar nenhuma teórica feminista. Chamo atenção para esse detalhe, pois muitos escritos de mulheres estadunidenses e europeias, para ficarmos no “Norte”, são anteriores à publicação de seu livro. Estudos quantitativos comportamentais feitos por mulheres são fartamente levados em consideração, apesar de serem tratados como dados brutos, cabendo a ele prover uma análise crítica e conceitual dos temas. Gayle Rubin e seu potente *Pensando o Sexo* (1989), ou

bell hooks e seu clássico *Talking Back* (1988) são ignorados, porém suas reflexões poderiam contribuir decisivamente para alargar a compreensão de mundo do sociólogo.

Nesse sentido, Raewyn Connel (2012, *on line*) é taxativa ao dizer que a teoria é o trabalho feito na metrópole. Para ela e para mim, dezenas de autores europeus ou estadunidenses são citados não porque saibam mais das nossas questões do que nós mesmos, mas por terem se tornado paradigmas. Connel reitera essa afirmação especialmente para Giddens, Bourdieu e Coleman:

Eles não escrevem a partir da experiência social de quem foi colonizado, ou se envolveu na colonização, ou ainda está imerso numa situação neocolonial. E, na verdade, suas imaginações teóricas não incorporam o colonialismo como um processo social significativo (ibidem).

As vozes que se levantam contra um processo de subalternização ou descolonização são muitas vezes desqualificadas. Vejamos um caso exemplar, dentro da própria discussão acadêmica de gênero e sexualidade, no seminário “*queer*”, cuja mesa foi intitulada “contra-hegemonias - os estudos *queer* entre os saberes insurgentes”. Um dos professores, ao ser inquerido por escrito por um dos participantes sobre a ausência de “minorias”, responde – citando Gaytri Spivak – que para essas pessoas “falta o vocabulário<sup>32</sup>”.

Não consigo pensar em outra imagem que dialogasse tão bem com essa afirmação acima, como a do jornalista Paulo Martins (Figura 16), em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) silenciando Jerônimo. Silvia insiste que o caos e abismo vividos na fictícia cidade de Eldorado não é culpa do povo. Paulo contesta, e afirma que estes moradores correm atrás de quem acena com uma espada ou uma cruz. A câmera errante percorre o espaço e encontra Jerônimo: “Eu sou um homem pobre, um operário, o presidente do meu sindicato. Estou na luta das classe. Acho que tá tudo errado. E eu não sei mesmo o que fazer. O país tá numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente”. Paulo o interrompe: “estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um

---

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zj7yp-tRpcw>. Acesso: 20 jun 2016. Jota Mombaça (2016), também ao falar desse seminário, tece uma crítica ao modo colonizante que a teoria queer é inserida no Brasil dentro de alguns circuitos acadêmicos, especialmente sudestinos.

despolitizado, já pensaram Jerônimo no poder? ". O outro homem, com sete filhos e sem casa para morar, reivindica para si ser o povo, mas é assassinado pelo "poder".



Figura 16. "Já pensaram Jerônimo no poder?". *Terra em Transe*.

Discordo de que falte vocabulário para o "povo", para transgêneros, lésbicas, pessoas com deficiência, em situação de rua, em conflito com a lei, de matrizes religiosas não cristãs ou outro marcador social da diferença. Ao contrário, sobra silenciamentos e invisibilização. Nesse ponto, o campo da realização audiovisual tem se mostrado uma potente estratégia de fala, mesmo com a dificuldade de acesso aos seus meios de produção, finalização e circulação. Ainda que tenhamos uma predominância de homens brancos<sup>33</sup> e de classe média à frente das produções legitimadas como tais, existem muitas

---

<sup>33</sup> Lucia Nagib (2006), ao falar de produções brasileiras ao longo dos anos de 1990 e 2000, chama atenção para o fato de que os diretores quase que exclusivamente brancos "não tem se fixado na questão racial, mesmo quando focaliza a favela (p.124)".

fissuras. A cineasta Yasmin Thayná, em entrevista ao site *Blogueiras Negras*<sup>34</sup> (2016, online), recorda um “elogio” que recebeu pelo seu filme *Kbela* (Figura 17, 2015):

Uma vez um cineasta famoso aqui no Brasil, filho de um cineasta famoso brasileiro que fez história no cinema nacional, me ligou e falou: olha, isso que você fez é cinema! E eu já sabia que era cinema, porque, o processo mostrou, entendeu [risos]? E, na verdade, [essa fala é um exemplo desse olhar do branco querer legitimar aquilo como cinema, [o que não era necessário, pois] se a gente já tinha colocado mulheres de 60 anos de idade, criança, jovem e todo mundo participou daquela experiência. Então, naquele momento quando o *Kbela* foi exibido pela primeira vez numa sala de cinema, eu vi que era cinema, tá entendendo?! Então, é claro que soma, mas não é o que legitima como cinema pra mim. E aí ele falou “mas eu achei muito alto o barulho, eu achei muito alto e por que você não diminui mais o volume? Porque a poética... E não sei o que...” E aí eu falei assim “ não, não preciso diminuir porque é esse o som que as pessoas negras ouvem todos os dias, que são lançados sobre esses corpos. SONS ALTOS, VIOLENTOS!

É preciso gritar: estamos aqui, posso falar por mim e, se tropeço na gramática normativa, é porque nosso corpo é fruto da exclusão e da violência. Assim, me parece mais próximo do argumento de Spivak (2010) colocar em cheque as estruturas de dominação e a voz autoritária, do que afirmar que não somos capazes de sermos ouvidos por não dominarmos o vocabulário. É a mesma fantasia dos grandes projetos de esquerda da tomada de consciência, da verdade e da luz. Ao contrário, de ser mais produtivo acreditar na potência do corpo como estratégia política. Gritar, como propõe Yasmin, para que o colonizador não seja ouvido. E assumir os nossos limites e nossas intenções. É o que tento fazer neste texto, que ele seja uma consideração provisória da vida-lazer como resposta sensível a problemas do contemporâneo.

---

<sup>34</sup> Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/05/02/entrevista-com-yasmin-thayna/>. Acesso 27 jun 2016.



**Figura 17. Cena de *Kbela*.**

Audre Lorde (2015) certamente sorriria para Yasmin Thainá e a encorajaria. Ana Castillo e Cherríe Moraga (1988) também. Mulheres que enfrentaram o silêncio, a dificuldade em tomar a palavra e se fizeram ouvir diante de um mundo que aspira a confiná-las em um espaço tácito. Transformar o silêncio em ação, o medo em grito e os perigos em sonhos são grandes desafios. “Fomos educadas para respeitar mais ao medo do que a nossa necessidade de linguagem e definição, mas se esperamos em silêncio que chegue a coragem, o peso do silêncio vai nos afogar (LORDE, 2015, online)”. É por isso que devemos buscar a fala e a escuta atenta. Deixar viver os sonhos, morrer os silenciamentos.

Uma proposta de gritos e enfrentamentos de descolonização epistêmica, territorial, mental e corporal parece radical. Sim, estamos diante de uma radicalidade inegociável. Nossos corpos não podem recuar, é um caminho sem volta. Se poeticamente ocupam telas, películas, projeções e arquivos digitais; de outro lado desaparecem, morrem, são exterminados. As raízes do radicalismo (Castillo e Moraga, 1988) se encontram na insustentabilidade de manter um sistema que explora sobretudo o corpo feminino terceiro-mundista, negro, lésbico, trans e pobre das nossas grandes, médias e pequenas cidades, dos vilarejos e das áreas rurais.

É nesse ponto que volto à entrevista de Mary del Priori, já citada, que aparentemente busca levar em consideração um Brasil além das grandes capitais e das redes sociais, mas que recai quase em um determinismo geográfico. Ao nos atentar para essas vozes que aceitam/desejam ser “belas, recatadas e do lar”, a historiadora parece sobrepor sua voz a de tantas outras mulheres. Como se o território do “interior” pudesse ser deslocado e desvinculado do projeto de Brasil, mais ainda, como se operasse uma temporalidade distinta. Não estou negando as diferenças das experiências metropolitanas e dos pequenos vilarejos. Mas não considero seguro afirmar que uma possibilite avanços sociais, discussões de gênero e sexualidade e outra cerceie o feminismo e valorize a mulher como uma figura do “lar”.

Analisando o CENSO<sup>35</sup> de 2010, é possível aferir que a maior parte das famílias sem rendimentos, com  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$  ou 1 salário mínimo é formada por mulheres e seus filhos. Os dados se repetem nas cinco regiões brasileiras: do Rio Grande do Sul a Roraima, de Minas Gerais ao Ceará, de Mato Grosso ao Rio de Janeiro. Observando os dados, percebe-se que quanto maior a renda *per capita* das famílias brasileiras, mais elas se formam a partir de relações heterossexuais com filhos.

É o que Rubin (1989) entendeu como respeitabilidade da matriz heterossexual e que pode ser adaptado ao contexto brasileiro. Casais héteros<sup>36</sup>, brancos e com filhos possuem mais retribuições e privilégios sociais, direitos assegurados e acesso a serviços básicos. Ao passo que núcleos familiares de mulheres e filhos, sem cônjuge, que constituíam 12,2 % do total de domicílios em 2010, são os que mais apresentam ausência de renda, por conseguinte, graves restrições à sua cidadania.

É possível pensar, diante desse cenário socioeconômico e pela própria história da família ocidental, que o casamento se configura como uma estratégia de sobrevivência. A formação conjugal possibilita a soma de renda e crescimento material, mas pode se tornar o vetor de violências e novos silenciamentos. O matrimônio é permeado por ambiguidades: segurança financeira, carinho,

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/apps/mapa/>. Acesso: 26 jun 2016.

<sup>36</sup> Ver a análise dos resultados da amostra. Disponível em: [http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/97/cd\\_2010\\_familias\\_domicilios\\_amostra.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/97/cd_2010_familias_domicilios_amostra.pdf). Acesso: 20 jun 2016.



violência, companheirismo e desigualdade íntima são alguns aspectos que podemos apontar. Apesar de tudo, é ainda uma forma usual de se vincular ao mundo social. Talvez por isso Tabu ou Patty sonham em se casar.

### 1.5 E o cu, já deu hoje?

Em 2002 Tabu se divertia no quintal de casa (Figura 18), em *Madame Satã*, dançando animadamente, deslizando pelos pátios e terreiros da Lapa. Ela, tão cara para noção de vida-lazer, em muitos momentos protagoniza momentos sensoriais. Seu corpo toma a tela e os sambas tradicionais dialogam com um cotidiano boêmio de uma Lapa malandra dos anos de 1930. Os sambas não são aleatórios e suas sonoridades e letras constituem genuinamente a personagem. Satã e Tabu estão envoltas por uma musicalidade singular. E ao cantarem e ocuparem a cena, a trilha musical nos seduz e nos embriaga.



Figura 18. Tabu dança *Se você jurar*, de Ismael Silva, em *Madame Satã*.

Se Tabu sonha em ter uma vida-lazer, o fragmento acima talvez seja um alumbramento dessa noção, se o considerarmos transitoriamente como sinônimo de alegria, e uma pausa de um cotidiano sufocante. A cena transcorre

logo após a soltura de João/Satã. A casa foi devidamente arrumada, possivelmente por Tabu, já que Laurita esperava a “rainha diaba<sup>37</sup>” na saída do presídio. Quando chegam ao pátio enfeitado de fitas e flores, com uma generosa mesa de comidas, Tabu logo trata de servir um copo de vinho ao ilustre regresso. Ela se aproxima com timidez e com um certo cuidado e respeito, como se temesse alguma retaliação por não ter visitado João Francisco nos seus longos dias de condenação. Mágoa essa que se confirma, mas nossa entusiasta da vida-lazer se redime, diz que ficou com medo e se desculpa. O laço é refeito quando João também lhe serve vinho.



**Figura 19. Figura 14. João Francisco após se irritar com Tabu, lhe dá um safanão. Para se reconciliar, ele pergunta: "e o cu, já deu hoje?" Tabu diz: "hoje ainda não, dei ontem".**

Tabu e Laurita simulam um ritual de recém-casados ao entrelaçarem os braços e sorverem a bebida. A partir daí o júbilo explode. Aquela corre graciosamente e gira a manivela da vitrola, logo o terreiro é tomado pelos graves envolventes de Ismael Silva:

*A minha vida é boa*

---

<sup>37</sup> Filme de Antônio Carlos Fontoura, 1974, inspirado no mito carioca Madame Satã.

*Não tenho em que pensar  
Por uma coisa à-toa  
Não vou me regenerar  
(Se você jurar, Ismael Silva)*

Nos estalidos da canção de Ismael Silva somos conduzidos a uma atmosfera de encantamento e regozijo. O vestido acinturado e acetinado de Tabu na altura dos joelhos, com um corte anguloso e delicado, emoldura seu corpo com um ar refrescante. Ombros a mostra, brincos pequenos, cabelos penteados se completam com um par de chinelos de tira. Ela rodopia pelo quintal, a câmera lhe segue como se também bailasse. Mãos, pés, nádegas e axilas aparecem nos detalhes do quadro. Os corpos de Laurita e Tabu novamente se entrelaçam, quase se fundem, enquanto, contente ao fundo, João se entenece. O riso é frouxo e a casa está completa... temporariamente.

*Madame Satã* é um filme emblemático para o cinema brasileiro contemporâneo, especialmente por extravasar uma cinebiografia e se situar em uma temática pouco explorada até então: as intersecções de uma personagem negra, homossexual, mítica e acima de tudo humana. Sobretudo, pelo filme se interessar por João Francisco antes da invenção de Satã, focado nas relações de amizade, nos espaços da cidade, na casa e no pertencimento que se reinventam diante de um cotidiano encrudescido (Figura 19). Um filme bem recebido no festival de Cannes e no Festival do Rio.

E, como observado pelo crítico Ruy Gardnier, tal sucesso se dá por sua linguagem acreditar na:

Construção de um filme a partir dos personagens, da confiança nos personagens e no respeito de seus costumes para a criação de uma ficção e, posteriormente, na decisão formal de fazer o enquadramento seguir os atores e deixá-los naturalmente fluidos diante de nós (2002, online).

Já o crítico Carlos Alberto Mattos ao elogiar a atuação de Lázaro Ramos e Marcélia Cartaxo, respectivamente João e Laurita, não pesa a mão para desqualificar a interpretação de Tabu. Segundo Mattos “os excessos de Flavio Bauraqui, embora em si competentes, reeditam um tipo de “bicha louca” que o

cinema brasileiro já havia deixado para trás, na poeira dos anos 1970. (2002, online)". Como se não bastasse o cunho homofóbico explícito, a crítica em questão lança mão do complexo de castração ao ser nomeada: "faltou pênis".

Revisitei o clássico livro "A personagem homossexual no cinema brasileiro" (Moreno, 2001) na expectativa de contrapor uma crítica tão agressiva quanto essa. Dividindo o momento de análise em três períodos históricos, o autor percebeu que entre as décadas de 1920 até 1960 havia uma tímida representação da homossexualidade, tão sutil que o público muitas vezes não percebia ou fingia não entender. Nos anos de 1960 houve um crescimento dessas personagens, mas secundarizadas em filmes com questões políticas e sociais "mais amplas". Por fim, como aludido por Carlos Mattos, chegamos em 1970 e suas bichas loucas com sua ferveção.

Moreno (2001) observa uma tendência de apresentação de homossexuais no cinema daquela década como imorais, patológicos e desviantes. Gestualidade exagerada, figurinos extravagantes e finais trágicos fecham essas narrativas. Curioso como ao percorrer as páginas do pesquisador não é possível ver uma contextualização política em torno das questões de gênero e sexualidade. É como se os processos de representação de personagens não heterossexuais evoluíssem desconectados de um campo de articulação e ativismo. O que não é verdade, visto que tanto o feminismo quanto a militância homossexual contribuíram decisivamente para a ampliação de um campo de direitos, visibilidades e imagens.

No ano de 1978 é lançado o jornal "Lampião da esquina", um marco de uma chamada "imprensa homossexual". É inegável sua importância para os jogos de visibilidade e inclusão da discussão de sexualidades fora dos marcos da heterossexualidade. Em um período de abertura democrática, com matizes de repressão, o tabloide tratava de direitos humanos, políticas, lutas de classe, dentre outras questões. Todavia, como notado por Natam Rubio (2015), por mais que houvesse a apropriação de termos considerados ofensivos e jocosos à época, tínhamos uma sub-representação das lesbianidades, além de uma desqualificação das experiências travestis.

O "Lampião" era subversivo, na medida em que mensalmente apresentava em sua capa temas polêmicos e silenciados. E era normatizador ao

passo que aspirava a uma homossexualidade mais palatável, desvinculada dos estigmas e associações que historicamente a acompanhava. Rubio, (2015) ao recuperar a resposta de um dos participantes do jornal a uma carta de um leitor, deflagra a aversão contra a “bicha pintosa”:

Quando o homossexual fala com voz de falsete, faz **aldemanes alambicados**, dá gritinhos e requebra os quadris, ele, sem se dar conta, está, de um lado, imitando a mulher objeto-sexual, a mulher cidadã de segunda classe, a mulher idealizada pelos machistas e, por outro lado, por deixar de aceitar sua orientação sexual com naturalidade (pois a efeminação é evidentemente artificial) acha-se a fornecer argumentos aos machistas que se negam a admiti-lo como um homem comum, que usa sua sexualidade de forma não convencional. Além disso, a bicha pintosa é agressiva, agressividade que, diga-se de passagem, se compreende pelas pressões que ela sofre, mas que não se justifica, em meu ponto de vista. Afinal, a velha história: dois erros não fazem um acerto. O sujeito pintoso agride, e agride porque se sente inseguro e, no fundo, tem um sentimento de culpa, porque interiorizou os valores machistas e os interiorizou a tal ponto que passou a considerar que, por ser homossexual precisa dar bandeira, mostrar a todos que constitui parte de um grupo **anatematizado**. O estigmatizado curva-se ante o opressor e passa a julgar-se obrigado a usar a marca que o ferreteador escolheu para ele. O travesti, então, leva essa atitude ao paroxismo, chegando a submeter-se a operações cirúrgicas para ocultar a identidade. Sua ambição máxima consiste em transfigurar-se na mulher, no sofisticado objeto sexual tão comercializado por Holly-Wood nas décadas de 30 a 50. Ademais, os ingentes esforços que ele dedica e nunca com êxito total para assemelhar-se ao que metade da população mundial é com naturalidade, francamente, para mim, significam uma perda de tempo e de energia muito grandes. LAMPIÃO surgiu para mostrar a todos os grupos oprimidos e, em especial, aos homossexuais, assumidos com descontração, enrustidos, pintosos ou travestis, que no fundo, os machistas são tigres de papel, desde que nós não concordemos em reconhecer-lhes os direitos que eles mesmos se atribuem. Paz e amor e lantejoulas, plumas e purpurina aos que gostem delas! João Antônio Mascarenhas (MASCARENHAS, Jornal Lampião de Esquina 25 de agosto a 25 de setembro de 1978).

Fico pensando o que seria um homossexual “assumido com descontração”. Se havia uma métrica ou escala de tolerância com a “pinta” e “afetação”. Estamos falando do fim dos anos de 1970, em um contexto que caminhava para a redemocratização do Brasil. Ao mesmo tempo, a homossexualidade masculina ou feminina, a bissexualidade ou o questionamento dos padrões de gênero não eram assuntos tratados como cotidianos ou no campo das identidades, mas sim como algo patológico e desviante. A resposta à carta carrega essas marcas da patologização e a

tentativa de pertencer minimamente a uma norma. Com uma lupa contemporânea, soa transfóbica.

O texto de Mascarenhas, acima citado, celebra símbolos como a purpurina, ao mesmo tempo em que se ancora em antigas ideias sobre pessoas não-heterossexuais ou não cis-gêneras: a farsa, a infelicidade e a tristeza. É nesse ponto que antecipo a reflexão de Sara Ahmed (2011) que, em conjunto com outras vozes dos estudos *queer* e pós-coloniais, denuncia a preponderância de narrativas que imprimem nas vidas de sujeitos fora da heterossexualidade e inteligibilidade de gênero o rótulo de “sem futuro”, entristecidos e distantes da felicidade. Se, como apregoado por Moreno (2001), era marcante a presença desse homossexual triste, invejoso e sem “amanhã” no cinema brasileiro dos anos de 1970, não vejo como Tabu pode ser uma reedição dessa imagem, como supôs o crítico Carlos Mattos.

Tabu não é uma “bicha” triste e em muitos momentos, como na cena acima, ela encarna momentos de leveza e alegria. Tampouco, as personagens de *Madame Satã* aderem facilmente a imagem de pessoas sem sonhos. Mesmo depreciadas, humilhadas, presas, perseguidas e precarizadas, elas não desistem da vida, elas resistem. Essa vontade de futuro pode ser atestada também fora do filme, nas memórias de Madame Satã, ao descrever os momentos anteriores ao assassinato de um policial:

Senti um arrepio mas me controlei que queria paz e minha profissão de artista. Nada de brigas. Ainda mais com um policial. Tive a ideia de ir lavar a mão na pia. Ficava no fundo da casa. Podia ser que ele esfriasse e resolvesse ir encher o saco de outro. E como lavei as mãos. Fiquei um tempão passando uma das mãos na outra e me olhando no espelho. E gostei de me olhar. Não por vaidade embora eu sempre tenha sido isso. É que já me olhava 28 anos e na maioria das oportunidades tinha me visto miserável e com fome e sem futuro. E daquela vez vestia uma camisa de seda estrangeira de 3.000 mil réis e calça almofadinha de 3.500 e chinelo cara de gato de 2.000. O fino da moda [...] (1972, p.118)

Tanto nas memórias quanto na película aparecem elementos e objetos de felicidade como os descritos por Ahmed (2011). Não era somente o espelho que refletia uma imagem que João ou Tabu não gostavam, mas toda uma estrutura social baseada na supremacia branca, rica, masculina e heterossexual. O

primeiro plano do filme é exemplar para compreendermos o quanto a identidade a autoimagem de Satã foi deteriorada. Enquadrando seu rosto ferido e seus ombros nus, uma locução em *off* narra um boletim de ocorrência datado de 12 de maio de 1932:

É pederasta passivo, usa as sobrelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. [...]. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele dado os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não aufere proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produto de atos repulsivos ou criminosos (cena inicial do filme *Madame Satã*, (Figura 18).

A descrição naturalista e lombrosiana da autoridade policial (Figura 20) reforça uma imagem abjeta, animalizada e distante de qualquer possibilidade de futuro. A exclusão social é justificada por seu comportamento tido como desviante e não se leva em consideração o violento processo colonial, diaspórico e escravista impingido em seu corpo. Se o trabalho, a priori, é o que possibilitaria a subsistência e as condições mínimas para a expectativa de futuro, ele é prontamente desqualificado e deslocado para o campo do ilícito. Mais uma vez, reforça-se a tentativa de circunscrever esse corpo em uma política de contenção, extermínio e de impossibilidades vindouras.



**Figura 20. Cena inicial de Madame Satã. Uma locução em off descreve Satã a partir da visão policial e antropométrica.**

A felicidade, no filme, não se limita a não passar fome e ter uma roupa alinhada. Inclui ser amado e respeitado, ter sua alteridade reconhecida e sua identidade legitimada. E no momento posterior a sua primeira apresentação no bar Danúbio Azul, receber dinheiro por sua arte, ajudar o camarada Amador fechar o bar, olhar pra ele e dizer:

*“minha pessoa tá muito feliz essa noite, minha pessoa tá feliz demais essa noite. Um boêmio eu já sou, Amador. Agora só falta ser profissional. A minha pessoa vai virar um artista consagrado, mas não vou abandonar o meu bairro, vou me endireitar. Vou ser tratado diferente, hum. Vamo dançar? ”.*

E nesse momento-lazer, na dança cúmplice de João Francisco e Amador (Figura 21), os lampejos de felicidade aparecem. Um sambinha bom, a cachacinha e a vontade de futuro. Mas é aí que o ódio desponta, se materializa, provoca: “veado, beijola de merda, dundum de merda, boca de chupa rola”. João mata meganha: a polícia de corpo, gênero, raça e sexualidade.





**Figura 21. Amador e João Francisco dançam "Na batucada da vida". Ary Barroso, em Madame Satã.**

*Depois do meu batismo de fumaça  
Mamei um litro e meio de cachaça - bem puxados  
E fui adormecer como um despacho  
Deitadinha no capacho na porta dos enfeitados  
Cresci olhando a vida sem malícia  
Quando um cabo de polícia despertou meu coração  
E como eu fui pra ele muito boa  
Me soltou na rua à toa, desprezada como um cão (Na batucada da vida, Ary Barroso)*

Diante dos insultos, João Francisco grita: “Eu sou bicha porque eu quero. E não deixo de ser homem por causa disso! ”. Dez anos depois, no carnaval de 1942, ele sai da prisão e faz Jamacy e João Francisco confluírem em Madame Satã. Campeã do bloco “Caçadores de Veado”, Satã é capaz de se refazer a partir das dolorosas marcas do racismo, da pobreza e da homofobia. Ser abençoada pelas entidades, ter amigos com quem contar. São cintilações da felicidade de Satã.

Além de retratar a trajetória e a intimidade de João Francisco, antes de se tornar o mito que estampa o título do filme, *Madame Satã* é um filme de desejos e deleites pouco apresentados até então na cinematografia nacional, como nas cenas de sexo entre Satã e Renatinho, ou entre Tabu e seus clientes. Não temos

propriamente a efetivação de uma vida-lazer em *Madame Satã*. Mas ali existem seus vestígios, como no animado diálogo sobre os sonhos das três personagens do núcleo principal. Ainda no começo do filme temos essa brecha de vida-lazer, quando João, assistente de um espetáculo, repete ao fundo do palco a fala entoada pela atriz que encena *As Mil e uma noites*. Depois vemos sua antropofagia, transformando Sherazade em Jamacy: uma entidade da ã da Tijuca.

Já na minha visualização inicial, em 2005, com o entrelaçamento dos corpos de Renatinho e João foram despontadas também as minhas primeiras aproximações *sensíveis* com o filme. Revisitando-o para a investigação, os laços sentimentais se ampliaram com o sonho de Tabu por sua vida-lazer e com o desejo de João/Satã de que fosse garantido seu direito de existir. As amizades, os arranjos familiares para além de dados consanguíneos, o espaço compartilhado, as cartografias afetivas no bairro da Lapa, da praia e do bar Danúbio Azul onde “a vida é melhor quando a gente canta<sup>38</sup>” são questões marcantes em *Madame Satã*. Parecem indícios de uma vida-lazer baseada em relações de compartilhamento de afetos.

*Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009) reverberou em mim antes de vê-lo completamente quando tive acesso ao trailer. Depois o vi no computador e na TV. Em poucos minutos, embaladas pela música de Lairton e seus teclados, imagens desfocadas e buzinas de caminhões me colocaram diante de um apaixonamento estético. Quando o vi projetado, no Instituto Moreira Salles – RJ, essa aproximação *sensível* se efetivou. Fui novamente desafiado pelas imagens; elas exigiam de mim mais do que uma apreciação. Conclamavam uma parceria, um diálogo e uma amizade.

Os dois filmes mencionados foram *acolhidos* por mim e demandam mais que minha postura de espectador. Ecoam no meu cotidiano, em minha vida e no meu olhar sobre o mundo. Amei esses filmes e ainda amo, de maneira que por eles minhas sensações se potencializam, me permitindo lançar um pequeno olhar sobre o mundo e a vida. Vou traçando, assim como Rancière, uma predileção por uma “fábula cinematográfica” em detrimento de uma “teoria do

---

<sup>38</sup> Frase do filme proferida na primeira apresentação de João no bar Danúbio Azul.

cinema” (2012), nessa tipografia e nesse sistema de distâncias, onde me perco nessa “proposta de mundo”, interessado na multiplicidade que emana dos e sobre os filmes. É um mergulho em um:

universo sem hierarquia, onde os filmes que nossas percepções recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película; em que as teorias e estéticas do cinema são consideradas como outras tantas histórias, como aventuras singulares do pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

E a partir desses dois filmes que partilham uma mesma sensibilidade, tentarei uma aproximação poética com outras obras, no cinema de Karim Aïnouz e para além dele, buscando mapear e observar a rentabilidade desse termo que nas próximas páginas tomarão forma. O desejo é de que essa tese, minimamente, possa contribuir com o debate de questões importantes para pensar o cinema e o mundo contemporâneo: as relações entre arte e vida, a autoria compartilhada no campo das artes, as novas formas de pertencimento e vinculação, os projetos de vida e a felicidade.

Não se trata de um trabalho puramente filosófico ou de estudos da cultura, mas da possibilidade de se extrair de um corpo fílmico um pensamento e uma forma (dentre tantas) de se conhecer e estar no mundo. De fazer viver uma noção que está em uma ficção, ampliá-la e colocá-la em relação com outras ideias e teorias. Assim, busco nessa experiência estética com a vida-lazer articular o sensível com o teórico e acadêmico, para não só contornar o que pode ser, mas o que podemos ter com um espaço/tempo de vida-lazer.

A dificuldade presente é entender os seus sentidos, como eles se ampliam e de que maneira ajudam a compreender a obra do Karim Aïnouz. Mais ainda, em que medida a ideia de vida-lazer é produtiva para nos colocar em relação com o cinema e com outras linguagens artísticas. Qual a sua rentabilidade nos trabalhos de Karim e de outros cineastas próximos estilística e esteticamente? Para essa jornada se fará necessário retomar coisas e estórias. Afetos e tesões.

## **Capítulo 2:**

### **Vida-lazer: a construção de um conceito**

Aninha e suas pedras  
(Cora Coralina)

Não te deixes destruir...  
Ajuntando novas pedras  
e construindo novos poemas.

*Recria tua vida, sempre, sempre.  
Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça.*

Faz de tua vida mesquinha  
um poema.  
E viverás no coração dos jovens  
e na memória das gerações que hão de vir.

Esta fonte é para uso de todos os sedentos.  
Toma a tua parte.  
Vem a estas páginas  
e não entres seu uso  
aos que têm sede.

“Melhor era pensar em como valia a pena escolher a vida certa. E se ela valia era porque a anterior não valia ( Madame Satã, p.119)”

Agora eu falo e sou ouvida. Não sou mais a negra suja da favela (Carolina Maria de Jesus, p.17. 1961)

Parece que eu vim ao mundo predestinada a catar. Só não cato felicidade (Idem, p.)

“Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça. ” O capítulo a seguir trata de construir o conceito de vida-lazer, tirar suas pedras e poeiras, trazendo à tona as respostas sensíveis ao espírito do tempo. Já fomos apresentados a algumas figuras filmicas (vida-lazer) no capítulo anterior, como Patty, Tabu e Suely. Aqui elas reaparecem. Discuto as expressões vida e lazer, a partir da Filosofia, das Artes e das Ciências Sociais. A noção de felicidade também é abordada. Entendo a possibilidade de o conceito ser edificado a partir da acepção de que o cinema é um ato de pensamento e a vida-lazer se coloca esteticamente como uma maneira dessa forma de pensar e de responder as questões do tempo presente. O conceito de vida-lazer é acrílico: leve e resistente.

## 2.1 Entre linhas e teorias: a vida-lazer como uma possibilidade conceitual.

É suficiente que duas pequenas cenas, de Tabu e Patty, pertencentes a dois filmes distintos sejam capazes de disparar uma argumentação e uma investigação de doutoramento? O que é uma vida-lazer no cinema brasileiro contemporâneo? No capítulo anterior, apresentei algumas possibilidades de leitura de uma vida-lazer na produção recente do cinema nacional. Aqui, sistematizo o aparecimento dessa expressão com o objetivo de partilhar um método e o desafio de um conceito a ser construído. Vida-lazer a partir de *Madame Satã* e *Viajo porque preciso* é:

1. Falas de personagens que emergem cronologicamente com Tabu, em *Madame Satã* (2002), e com Patrícia Simone da Silva, a Patty, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). A primeira deseja viver uma vida-lazer: costurar com uma máquina Singer de pedal as fardas do seu anjo de bondade. Ela tem na relação conjugal e no amor romântico a expectativa de materializar uma vida-lazer.
2. A segunda tem um projeto: quer um companheiro. Um amor que seja só para ela e que a tire do espaço da prostituição. Quer alguém que dê uma vida-lazer para ela e sua filha. Ela também quer dar amor e lazer a esse sujeito. Ela acha romântico.
3. Um sonho que reaparece ao longo de *Viajo porque preciso*, quando o geólogo José Renato quase adormecido repete muitas vezes “eu quero uma vida-lazer”. Antecipo uma questão: a vida-lazer é um sonho? Só é possível vivê-la distante do cotidiano?

Considero a vida-lazer no cinema a partir das figuras fílmicas em que ela pulsa. Como visto anteriormente, ela é a travesti negra da Lapa dos anos de 1930, a jovem garota que se prostitui no sertão nordestino ou o geólogo macho

litorâneo que enfrenta a si mesmo em uma viagem interior. Nesse sentido, as figuras fílmicas trazidas para a pesquisa são figuras da vida-lazer. Podemos considerar, também, essas construções de subjetividades em outras produções cinematográficas brasileiras, mesmo quando elas não estão performadas discursivamente, mas se apresentam esteticamente:

1. Em *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005) temos uma expressão similar: “linha da vida”. Quem a profere é Jovelina (figura 22), uma jovem que deseja deixar o interior e buscar na cidade grande a possibilidade de realizar seus sonhos. A fala aparece quando ela assiste a uma exibição de filmes publicitários com o alemão vendedor de aspirinas Johan e o caroneiro Ranulpho, que o auxilia em seu trabalho. Ranulpho diz a Jovelina que ela é bonita e que poderia ser atriz, ela refuta e diz que deseja ser feliz, ao contrário das pessoas na tela que são tristes e não tem a linha da vida. Figuras que acenam para a precariedade do mundo do trabalho, as incertezas do futuro e ao mesmo tempo que abrem frestas para se pensar a vida em (outras) comunidades, como o refugiado da 2ª guerra mundial, o retirante nordestino, a mulher – Jovelina - que buscará na prostituição uma forma de sobrevivência.
2. Com *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) as trans, lésbicas, bichas e outros corpos que não se enquadram em binarismos sexuais e de gênero tomam a tela. Fininha, Paulete e Clécio são a ponta do iceberg do Chão de Estrelas, o “*Studio 54* da favela”. Lugar idílico, refúgio para os que fugiam da violência e do conservadorismo dos anos da ditadura brasileira. Local onde há a crença de que “no futuro, o amor e a liberdade serão como num filme”. Dessas figuras fílmicas, busco o engravidamento de teorias para conceber o que considero como vontade de futuro: a vida-lazer como uma temporalidade múltipla: presente e futuro. Ao mesmo tempo que se configura como uma pequena utopia que nos faz ir adiante e acreditar no amanhã.

3. *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014) nos traz o “herói” partido ao meio. É Donato, o migrante do sul ao norte. O salva-vidas que fracassa em seu trabalho e vai “dar o cu no polo norte”. A outra figura fílmica que o interpela é Ayrton, o irmão caçula que ficou em Fortaleza e aguarda, esperançoso, o contato ou o regresso de Donato. São personagens em deslocamento. Aliás, é necessário mover-se para viver uma vida-lazer?



**Figura 22. Ranulpho, Johann e Jovelina conversam sobre os seus sonhos e projetos em *Cinemas, aspirinas e urubus*.**

4. Em *O céu de Suely*, além da figura fílmica que dá título ao filme, vou me aproximar do cotidiano de sua Tia Maria, a sapatão mototaxista. Logo na primeira cena somos apresentados ao universo íntimo e singular de Hermila, que conduz o filme. A protagonista nos conta um pouco de sua história. Seu corpo desliza por um descampado de terra batida e árida. O *super 8* granulado e as cores saturadas acenam para uma personagem forte e decidida. Algumas cenas depois, ao conversar com sua avó, Hermila diz: “Mateus falou que ia mandar um dinheiro, enquanto ele não traz a copiadora de *cd*, a gente tá pensando em botar uma barraca lá no



centro de *cd* de música e *dvd*, videogame também”. Ao longo do filme sabemos que ela foi abandonada por Mateus. Ele havia prometido voltar para trabalharem juntos e criar o filho. Mateus não retorna e a deixa desamparada. Após ser abandonada, Hermila, que adotara o nome de Suely, deseja ir para o lugar “mais longe” (Figura 23) da sua terra natal. Para isso, ela rifará uma noite no paraíso.



Figura 23. “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe?”. O Céu de Suely.

Vida-lazer apareceu no cinema cronologicamente em 2002 com Tabu e Patty em 2009, mas o registro documental de Patty foi anterior, no ano de 1999. Nesse recorte histórico, considero a hipótese de uma sensibilidade vida-lazer potencializada em Karim Aïnouz e Marcelo Gomes deste então. Ao falarmos especificamente de Aïnouz, o curta *Seams* (Figura 24, 1992) é a semente geradora do baú de afetos. Ao usar tal termo, reforço um aspecto central em suas poéticas audiovisuais e, também, de Marcelo Gomes: a repetição. Mais do que uma circularidade de imagens ou pensamentos, estamos diante de um fazer fílmico que leva em consideração os artefatos afetivos, as memórias vividas, guardadas e marcadas no corpo.

Em *O Céu de Suely*, a atriz Hermila Guedes interpreta Hermila, que depois se reinventa como Suely. Zezita Matos corporifica a avó Zezita. João Miguel assume o mototaxista João e assim por diante. Os próprios atores também transitam entre os outros filmes dos dois cineastas, apontando que há uma cumplicidade, circularidade e uma afetividade no trabalho artístico

É por isso, e para além disso, que enxergo o baú de afetos como uma caixa de ferramentas, como um repositório sentimental, tátil, visual e sensorial, que nos permite compreender e nos aproximar dessas personagens construídas e de seus pensamentos contaminados pela ideia de vida-lazer. Como vai sendo demonstrado, a partir de análises desses filmes e na delimitação de um conceito, é de que a noção de vida-lazer funciona como um horizonte narrativo para certo tipo de personagem do cinema brasileiro contemporâneo. Ela é uma forma poética de construção de figuras fílmicas. Ao mesmo tempo, essas figuras aparecem de um modo muito particular para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea e a hora atual.



**Figura 24. *Seams*: colher o algodão, fazer a linha e costurar a vida-lazer.**

No caso de Karim Aïnouz, temos em sua obra a enunciação precisa da expressão vida-lazer, nas falas das personagens Patty e Tabu. Depois do registro documental de Patty, em 1999, foram lançados *Madame Satã* (Aïnouz, 2002) *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *O Céu de Suely* (Aïnouz, 2006), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te amo* (Aïnouz e Gomes, 2009) e *O Abismo Prateado* (Aïnouz, 2011).

Cronologicamente, existe a possibilidade de que essa expressão tenha afetado as produções subsequentes tanto de Karim, quanto de Marcelo Gomes, ou até mesmo outros cineastas que buscam no cotidiano, na banalidade e nas vidas ordinárias suas poéticas de criação, como Chico Teixeira e Sérgio Borges. E se a vida-lazer é uma pequena utopia, um rompante de felicidade ou o gesto de sonhar com o futuro, é possível deduzir que ela foi apurada ao longo dessas várias produções, e que transborda das cenas onde tais falas aparecem.

Ao mesmo tempo, quando revisitamos o curta *Seams* (1993) ou posteriormente o trabalho em conjunto com Marcelo Gomes, *Sertão de acrílico azul piscina* (Figura 24, 2005), observamos privilegiadamente a experimentação como método de trabalho. O primeiro curta nos coloca diante de temas difíceis e sensíveis, como o machismo, o envelhecimento, os imbróglios familiares, a solidão e o abandono. Questões que atravessarão toda a obra de Aïnouz. O segundo curta, com sua ausência de diálogos ou palavras, nos ambienta para o silêncio, ou ainda um engajamento sinestésico, que se abre para a efemeridade da vida e a plasticidade do mundo. Um olhar flutuante, poético e musical. Ambos os curtas constituem a coleção de afetos guardada no baú. Um repertório de figuras fílmicas e fabulações. Uma linha que costura esses corpos na tela, cuja agulha é a vida-lazer.



**Figura 25. Piscina sem água. Sertão de acrílico.**

*Sertão de acrílico* é a primeira montagem feita com os registros audiovisuais de 1999, originados na viagem dos dois cineastas e sua equipe pelo sertão nordestino. O material foi revisitado e em uma nova montagem surge *Viajo porque preciso*. Patty aparece em ambos os filmes e é a única personagem que fala em ambas as obras. No curta ela não se refere discursivamente à vida-lazer, mas encarna, dentre as muitas faces e retratos a que somos apresentados, uma imagem vida-lazer: a jovem negra empobrecida, com roupas puídas, alijada dos espaços de escolaridade e do mercado de trabalho formal. A mulher que entende a prostituição como uma situação provisória, para prover a si e a filha. A Patrícia Simone da Silva que apesar de tudo e de todas as dificuldades, resiste.

O curta, construído na montagem a partir de fotografias e gravações de viagens, é uma espécie de álbum fotográfico em movimento. Na paisagem sertaneja vamos observando o movimento de carros e caminhões, pessoas bebendo nos bares, gastando o tempo. Podemos perceber muitas mulheres que se prostituem nas estradas ou em bordéis. Assim como homens que trabalham na lida do campo, na fábrica de colchões de chita (Figura 26) ou no comércio da cidade.

Nesse álbum fotográfico e audiovisual vemos o casal de idosos Nino e Perpétua (Figura 27), numa composição visual que traz alguns elementos de

uma vida tranquila, aparentemente dura, mas que parece guardar memórias e instantes de felicidade. Já na roteirização para o longa *Viajo*, saberemos que Perpétua e Nino serão removidos para dar passagem a uma grande obra de engenharia estatal. Uma crítica aos grandes projetos desenvolvimentistas, modernizadores e modernizantes que não se importam em retirar do caminho memórias, afetos e paisagens. Esquecem essas pessoas com cheiro de gente, cuja fé encarna no corpo, no transe e na face de uma parte da população. Por fim, vemos novamente Patty, que com sua potente fala, corpo e olhar é capaz de impulsionar um curta e dar força a um longa-metragem.



**Figura 26. Fábrica de colchão de chita, Sertão de Acrílico Azul Piscina.**

Quando me refiro a personagens da vida-lazer, presentes nos filmes de Gomes e Ainouz, estou cartografando e deglutindo outras obras e de outros cineastas nas quais a expressão não está contida discursivamente, mas aparece nas formas de se construir essas vidas ficcionais. Para isso, é preciso compreender o interesse por essas figuras recorrentes num certo cinema nacional contemporâneo. Em que contexto esses trabalhos são constituídos, quais pontes de diálogo se deseja construir e a quem se destinam essas imagens.



**Figura 27. Nina e Dona Perpétua, *Viajo porque preciso*, nunca dormiram uma noite separados.**

Sendo assim, a vida-lazer vai se traduzindo esteticamente a medida em que ela parte de dentro do cinema para pensar o presente. De um pequeno desejo, “viver uma vida-lazer”, podemos refletir sobre nossa formação socioeconômica, a precariedade da vida, o contraste entre as grandes metrópoles, suas periferias, pequenas e médias cidades e ainda a vida rural. Sobretudo, podemos pensar de que maneira o Estado e as instituições agem sobre os nossos desejos, sonhos e nossas vidas.

A personagem de Patrícia Simone da Silva “sonha alto” quando pensa em vida-lazer. Apesar de sua definição estar próxima ao amor e a conjugalidade, não significa necessariamente que esta é a única forma de viver ou de apresentar a vida-lazer. No roteiro, na montagem e no ponto de vista de José Renato em *Viajo Porque Preciso*, é possível conectar não só imagens, mas uma série de questões que são formuladas diante do mundo. As respostas são muitas, polifônicas. Estão nessas visadas como as de Patty e estão, também, no baú de afetos dos cineastas: esse repositório de histórias, memórias, silêncios, rupturas, continuidades e reinvenção que acumulamos ao viver. Essas imbricações podem acenar para um território de vida-lazer.

O cotidiano, o interesse pelo comum e as figuras fílmicas ordinárias são articulados de modo que permitem um encontro e uma intimidade com as possibilidades de Brasil. A desigualdade, o racismo, a exploração sexual, o machismo e as fobias contra as sexualidades fora da norma são questões centrais para muitos filmes brasileiros a partir do ano 2000. Não só *Cinemas, aspirinas e urubus* ou *O Céu de Suely*. Tampouco restrito a *Madame Satã* e *Viajo porque preciso*. Aqui eu levanto outra hipótese: a vida-lazer é uma resposta sensível ao tempo presente. E agora nos interpela, nos amedronta, nos assusta. Nos coloca a questão: resistiremos ao agora, ao amanhã, ao futuro?

*A vergonha de ser um homem significa: como alguns homens puderam fazer isso, alguns homens que não eu, como puderam fazer isso? E, em segundo lugar, como eu compactuei? Não me tornei um carrasco, mas compactuei para sobreviver. E uma certa vergonha por ter sobrevivido no lugar de alguns amigos que não sobreviveram. É um sentimento muito complexo. Acho que, na base da arte, há essa idéia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não pára de aprisionar a vida, de matar a vida. A vergonha de ser homem... O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. Não é a vida dele<sup>39</sup>.*

Fico pensando num encontro de Patty e Deleuze. Acho que ela teria ensinado bastante, assim como eu aprendo com ela. Cada vez que eu vejo o excerto em que ela fala da vida-lazer, eu me comovo. Noto coisas que não havia percebido, penso em outras conexões. Meu universo se amplia e novas questões são geradas. É uma cena tão singular e tão específica. Parece que só era possível aqui, em nosso país e nossa língua. Dada essa especificidade e muitas outras inquietações, tinha decidido que tiraria todos os autores homens europeus e estadunidenses da tese. Eu não queria ser deleuziano, foucaultiano, benjaminiano. E francamente, eles não devem interessar muito a Patty, ou a Tabu ou a Suely. Interessam a Everlyn, por ela estar na academia. Eu queria selar um pacto de intimidade não apenas no campo das imagens, mas no campo

---

<sup>39</sup> Transcrição de parte da letra R: resistência, O Abecedário De Gilles Deleuze. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acesso: 25 jan 2017.

da escrita e da teorização. Algo mais próximo dessas vidas, para entrarmos em uma conversa.

O momento em que me dei conta desse meu movimento incômodo foi quando citei Walter Benjamin. Relendo o parágrafo, me dei conta de que estava atordoado com o campo teórico acadêmico ocidental. Eram citações protocolares, sem pontes profundas. Textos sobrepondo imagens, conceitos sufocando fabulações. Repeti para mim mesmo: não sou deleuziano. Aí me encontrei com outra Suely, a Rolnik (1995), e ela disse: “ninguém é deleuziano<sup>40</sup>”, nem essa tese e nem o pesquisador. Não vou eliminar da tese os homens europeus e estadunidenses. Eles já foram devorados, deglutidos, estão na minha saliva e nos meus dedos nervosos. Em vez de prisões teóricas, vou me lançar no imprevisível, no erro, no instante. Sou um pesquisador à deriva. *Je suis Jacira*<sup>41</sup>.

#### *A vida-lazer entre sons e imagens*

Pesquisas como a de Vieira Junior (2013) destacam os componentes sensoriais presentes em narrativas cinematográficas contemporâneas, como as de Karim Aïnouz. Obras como *Madame Satã* e *O Céu de Suely* trazem um desejo de habitar um mundo ficcional próximo do cotidiano do espectador. Um desejo de intervir o mínimo possível na paisagem urbana e que gere uma proximidade das vidas comuns e banais que habitam os espaços. Felipe Bragança, ao refletir sobre sua participação na produção de *O Céu de Suely*, até então chamado *Rifa-me*, reitera essa vontade que Aïnouz tem de roteirizar o mínimo para se aproximarem o quanto for possível das pessoas comuns:

---

<sup>40</sup> Talvez a força maior do pensamento de Deleuze esteja justamente em criar condições para convocar no leitor potência do pensamento. Quando isto acontece, a produção do leitor será necessariamente singular e, portanto, jamais “deleuziana”. [...] só é possível embarcar no universo deleuziano se for a partir de um exercício do pensamento a serviço de questões que pedem passagem na existência de cada um. Ora as questões são sempre singulares, assim como singular é o estilo através do qual elas são problematizadas. Ser “deleuziano” é um contra-senso em relação ao que de melhor nos oferece Deleuze (ROLNIK, 1995, online).

<sup>41</sup> Ver o artigo que escrevi para o catálogo da mostra New Queer Cinema. Disponível em: <http://mikehoolboom.com/thenewsites/wp-content/uploads/2015/06/New-Queer-Cinema-catalogo-.pdf>. Acesso: 01 out 2016.



O trabalho prévio e cauteloso com o diretor de arte Marcos Pedroso foi essencial nesse processo, desde a criação do colorido não simbolista do filme (“onde vermelho é só vermelho” – nas palavras de Pedroso) à escolha cuidadosa e demorada das locações, que misturavam opções visuais com a dinâmica de vida do lugar, a forma como os espaços e as pessoas que por eles circulavam, respondiam aos desejos do filme. Filmar em um mercado público sem fechá-lo completamente, ou num baile de forró completamente lotado por pessoas comuns, num posto de gasolina em funcionamento, jogando nossas atrizes ao espaço (BRAGANÇA, 2006, ON LINE).

Esse método quase etnográfico de mapear as locações, observar seus fluxos e trânsitos e incorporar seus elementos diz muito sobre a vida-lazer que aparece tanto filmada quanto encenada. E, também, reflete no conceito acadêmico que venho construindo: uma vida-lazer que leva em consideração espaços dos filmes, seus movimentos e forças, assim como na reverberação do nosso cotidiano, das nossas vidas e dos nossos anseios e sonhos.

Bragança (idem) reitera que o texto de Karim e sua direção tensionam a todo o instante um leque de referências, impressões e desejos que vão impactar diretamente no enquadramento, no plano, na trilha sonora e na encenação. Ao mesmo tempo não se trata de uma fórmula ou uma estratégia bem delimitada, mas sim um campo de experimentação, de dúvidas e de incertezas que se abre para o inesperado e permite que detalhes tão banais, como a fala documental de Patty, sejam incorporados em suas narrativas.

Essa relação do Karim com o texto, com o seguir e se desviar, faz do processo de escrita das cenas algo além de um desovar palavras aos olhos dos atores. Há uma certa graça de alquimia, de insistência e erro onde a busca não está no texto certo ou na atuação correta, mas no choque aberto e direto entre o que lançamos a eles e o que eles devolvem. Fugindo da ditadura do roteiro declamatório espertinho ou, na outra ponta, do coloquialismo naturalista anti-dramatúrgico, Karim tateia as possibilidades de se fazer com que as palavras habitem o peito e o estômago dos atores, e não somente a boca, a fala descrita (IDEM).

Em Karim Aïnouz não são apenas as imagens e os textos que habitam as personagens, assim é também o som. Seus trabalhos, acima citados, não se valem majoritariamente das imagens midiáticas - apesar de ser uma

característica em *Seams* - mas de imagens produzidas e já utilizadas ou em seus deslocamentos dos seus usos originais, como nas fotografias feitas por um geólogo e cedidas aos diretores de *Viajo porque preciso*.

Já o desenho de som apresenta características marcantes de seus desvios. Ao se construir uma personalidade musical de suas figuras fílmicas, o diretor nos transporta para um universo de intimidade, cumplicidade e atmosfera estética. A musicalidade popular não se coloca como um modo de hierarquização cultural, diferenciação entre baixa ou alta cultura. Ao contrário, se coloca como uma forte ponte de interlocução com universos estéticos distintos. Essa característica se faz presente também em outros diretores e filmes do escopo dessa pesquisa: Hilton Lacerda, Sergio Borges e Marcelo Gomes.

Aviões do Forró, Diana, Maria Bethânia, Lairton e seus teclados, Peninha, Cristophe, Ismail Silva, Robbie Williams e Noel Rosa constituem parte substancial dessas figurações estéticas, se incorporam aos imaginários afetivos, tal qual um repositório sonoro que se integra ao ponto de vista, ao olhar particular para o mundo tanto de quem filma quanto de quem é filmado. São essas vozes, também, que darão momentos de suspensão das narrativas, uma espécie de respiro. Penso em Suely dançando forró, ou no caraoquê com sua amiga Georgina Jéssica (Figura 28). Clécio performando *Esse Cara* “eu estou para o que der e vier”. Konrad e Donato dançando e cantando *Aline*. Não sei, mas parece um instante de possível, uma euforia e uma explosão de paixões alegres. É como se a dor, a incerteza, o medo e o silêncio rompessem por alguns minutos.



**Figura 28. Eu não vou mais chorar, sofro até te esquecer. Georgina Jéssica cantam música da banda Aviões do Forró.**

A vida-lazer, aqui investigada, está situada em uma linha tênue entre o sensível e o teórico. De um lado, ela emana de meu interesse enquanto pesquisador por um conjunto de filmes. De outro, ela demanda meu engajamento teórico e conversações constantes com autores, pesquisadores e outras obras audiovisuais. Uma vida-lazer, que a própria expressão remete, em muitos momentos esteve distante. A vida-tese exige esforços, recolhimento, coragem e enfrentamentos. Nos deparamos com os nossos próprios fantasmas e nos debatemos com nossos limites.

Além de me aventurar pelo campo das imagens, do cinema brasileiro e dos contornos estéticos da vida cotidiana, passo por um processo de desterritorialização epistemológica. Tenho sido atravessado, sobretudo, por vozes femininas mestiças. Aliás, a maior parte das personagens cinematográficas das quais me aproximo estão circunscritas em algum campo das feminilidades. Sigo as vozes de Patty, Tabu, Everlyn, Ilca e Paulete. Tenho me tornado cada vez mais íntimo de suas falas, auto-ficções, performances e do desenho dessas feminilidades.

Em 2014, na época do exame de qualificação eu parti da vida-lazer como um conceito consolidado, ao invés de partir de uma hipótese de pesquisa. Logo

no primeiro capítulo eu já assumia a vida-lazer como algo que é determinada coisa, agora eu assumo provisoriamente a proposição de que as formas fílmicas pensam (Jacques Aumont, 2008) e, ao pensarem, podem produzir conceitos<sup>42</sup>. E o conceito de vida-lazer não é algo que surge dos filmes. É, então, um construtivismo. Uma noção e personagens recorrentes que são interpelados pela tese e deslocados para o campo da escrita acadêmica, das abstrações e das reflexões teóricas. Tais apontamentos foram trazidos pela professora Anita Leandro, que acenou para a particularidade dessa investigação. Ela reiterou que tanto os filmes quanto a pesquisa são característicos de um determinado momento de nosso país, e que se fosse em outro contexto cultural possivelmente teríamos algo distante do que vemos.

Pensei dias e noites sobre como dar materialidade à vida-lazer no cinema. Que particularidades são essas para além das que consigo ver? Onde está a vida-lazer fora do contexto em que foi enunciada? Fiquei imobilizado<sup>43</sup>. Fechei meu arquivo de texto. Voltei ao meu cotidiano de trabalho, de praia, de viagens. Senti que mais queria viver uma vida-lazer do que escrever sobre ela. Não que eu não goste de escrever, não que eu só queira deitar na macia relva do ócio e ver o tempo escorrer espaçado e vagaroso. Eu quero. Mas também quero chegar ao fim dessa aventura. Concluir a pesquisa e escrever os agradecimentos. Depois tomar cerveja no baixo Botafogo ou na mureta da Urca e ser tomado por uma leve euforia. Aquela sensação quase perigosa de alegria. E sempre quis ser professor. Não me imagino em outro espaço que a não a sala de aula. Terminar essa pesquisa é mais que algo protocolar, é uma forma de aumentar minha potência de agir diante do mundo.

---

<sup>42</sup> Aumont (2008) reitera que o filme é capaz de produzir teoria se tomarmos essa afirmação em um sentido mais amplo. Para ele, “um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico (p.31)”.

<sup>43</sup> Em novembro de 2016, menos de um mês após a defesa da tese, visitei a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo tema era “Incerteza Viva”. Um dos trabalhos que mais me tocou foi o de Grada Kilomba: “Enquanto falo, enquanto escrevo, enquanto ando (2015-2016)”. A videoinstalação dividida em três partes utiliza apenas a palavra como matéria de criação poética e nos coloca a questão do silêncio e da violência epistêmica que a colonização nos impôs. Ver e ouvir as reflexões de Kilomba aumentou o meu desejo pela vida. Guardei suas palavras no meu baú de afetos - de memórias, imagens e teorias – ao lado das pessoas em que amo e confio.

Não sou de uma família de intelectuais. Meus três avós que já partiram eram analfabetos, minha vó materna que me inspira também não sabe ler. Meus tios maternos são analfabetos funcionais e minha mãe a única mulher da família com curso superior. Ela concluiu a graduação em Letras em 2006, a partir de um projeto da secretaria estadual de educação de Goiás, no mesmo ano em que ingressei na Universidade Federal de Goiás.

Escrever não fazia parte do meu cotidiano familiar. Não estava cercado de livros, de desenhos ou cores e sim da necessidade de ter que acordar quase de madrugada para trabalhar com meu pai. Aliás, suspeito que meu interesse pela palavra escrita venha dele. Mesmo contando apenas com a educação básica, ele era um leitor voraz de jornais e revistas. Lembro-me de que ele passava horas no fundo de casa lendo uma enciclopédia que ganhei na escola, enquanto nos sufocava com a fumaça de seu cigarro *free* vermelho.

*É evidente que falar sobre essas posições de marginalidade evoca dor, desapontamento e raiva. Elas são reminiscências dos lugares que nós "difícilmente podemos entrar", "os lugares em que nem podemos chegar" assim como "não podemos permanecer"<sup>44</sup>*

Uma vez, creio que na quarta-série, fomos levados para uma feira de literatura infantil no SESC de Caldas Novas – GO. Nos deram um livro ilustrado com linhas para serem escritas, era um concurso, algo assim. Escrevi com minha letra forte e pesada, quase rasgando o papel. Alguns dias depois ligaram na escola e disseram que eu poderia voltar à feira, pois havia ganhado o concurso. Como prêmio eu poderia escolher algum livro. Trouxe um de contos dos irmãos Grimm, ele era grande e tinha uma capa hipnotizante. Como eu amava aquele livro. Li e reli dezenas de vezes.

Talvez isso tenha guiado minha escolha dos filmes dessa pesquisa. Eles falam de coisas muito caras para mim: as feminilidades, o sonho, a vida vulnerável, a violência doméstica, as marcas da linguagem no corpo. Eu tenho medo dos homens e, assim como as tias e avós de Karim em *Seams*, também não confio neles. Sempre os olhei com desconfiança, com ressalvas e com

---

<sup>44</sup> Texto de Grada Kilomba, *Who can speak?*, traduzido e publicado no blog “Preta e Nerd”. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grada-kilomba.html>. Acesso: 25 jan 2017.

pouca ternura. Primeiro, por ser um homem incompleto ou um falso homem. Posteriormente por me sentir igualmente agredido por cada tapa presenciado. Falo dessas coisas porque elas me interpelam a todo o momento. Porque algumas cenas da infância e da adolescência retornam e me revisitam com certa frequência. Ao mesmo tempo em que essas dores me consomem e me paralisam, elas me impulsionam para o novo.

Eu não sabia como voltar a escrever, ou se eu seria capaz de fazê-lo novamente. Retomei um texto de Glória Anzaldúa, que sempre leio com minhas turmas da Escola de Belas artes da UFRJ. Esse texto me comove, me orienta, me inspira. Mesmo que eu não seja uma “mulher de cor”, as palavras de Anzaldúa se apossam do meu corpo e destravam a escrita da construção conceitual da vida-lazer. Descortinam um campo muito mais difícil e árduo de escrita, de intelectualidade e de visibilidade.

Apesar dos meus marcadores de classe e sexualidade, ainda tenho alguns privilégios que me permitem acessar com mais facilidade certos lugares. E nesse espaço privilegiado da universidade é que me coloco como parceiro e cúmplice das escritas estigmatizadas, das vozes silenciadas (FREITAS; PEREIRA, 2007), dos corpos rechaçados. E em minha prática pedagógica e nos espaços institucionais em que eu ocupar é que estarão concentrados meus esforços e meu compromisso com a vida.

Acordo sobressaltado e me pergunto: serei capaz de dar movimento, ritmo e corpo à vida-lazer no cinema. Estou diante da tela do computador, abro o editor de texto e vejo um branco que me assusta. Eu não consigo vislumbrar um ponto final ou uma consideração provisória. Da introdução ao último capítulo se abre um abismo de medo e insegurança. Mas Anzaldúa nos diz:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o *mundo real não me dá*. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho

para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDÚA, p. 232, 2000).

Se a escrita é um privilégio e sua circulação é restrita, o audiovisual pode contribuir para amplificar vozes e reescrever histórias. De que maneira teríamos acesso aos sonhos de Patrícia Simone da Silva? Ou em que espaço poderíamos assistir uma aula ministrada por Everlyn? É como se a vida-lazer, no cinema e na academia, também compensasse o que o *mundo real não nos dá*. Um campo de imanência que dá acesso aos sonhos e mundos de outros sujeitos (personagens) e que contribuem para esse movimento de buscar uma autocompreensão, reconstrução e autonomia.

Também sinto esse medo de escrever e um medo maior de não escrever. Mas quando escuto e vejo os projetos de vida-lazer das personagens tratados na tese, é como se essas reescritas audiovisuais impulsionassem minha potência de agir e sentir no/o mundo. Um ensejo de me aproximar das poéticas da luz, dos corpos cinematográficos, do meu corpo e do seu corpo. Um desejo de conseguir dizer com tranquilidade o que é uma vida-lazer no cinema e além dele, mesmo que seja de forma provisória, questionável e relativa. Mas sentir que fui adiante, que me entreguei às imagens, ao mundo e as sensações.

## **2.2 A vida-lazer como um sentimento possível**

A vida-lazer aparece de forma leve e quase imperceptível em *Madame Satã*. Talvez, como imaginado por Guimarães Rosa: “Felicidade se acha é só em horinhas de descuido... (ROSA, 1968)”. E nessa horinha de descuido, em uma cena rápida, me coloquei a pensar nessa vida-lazer. E o que seria uma vida-lazer? É bonita! Não me lembro de uma pessoa que não tenha ao menos se colocado inquieta diante dessa expressão. Ela nos provoca e rapidamente nos faz pensar sobre nossa vida, nossos sonhos e nossos desejos. Estamos a todos os momentos cansados e saímos da cama levantados por despertadores. É difícil o dia em que nos permitimos acordar naturalmente. Temos um tempo

mercado destinado a acordar, produzir e descansar. O tempo do lazer, o tempo para gastar, o tempo para amar e gozar. Se nos falta tempo para dormir, nos falta tempo para sonhar. E sem sonho, como nos fala Jonathan Crary, não há amanhã:

No século XXI, a inquietude do sono mantém uma relação mais conturbada com o futuro. Situado em algum lugar na fronteira entre o social e o natural, o sono assegura a presença, no mundo, de motivos sinusoidais e cíclicos essenciais à vida e incompatíveis com o capitalismo. É preciso relacionar sua persistência anormal à destruição das próprias condições de vida em curso em nosso planeta. O capitalismo é incapaz de se limitar a si mesmo, por isso a noção de preservação ou conservação é uma impossibilidade sistêmica. Em um contexto como esse, a restauração da inércia do sono é um obstáculo a todos os processos mortais de acumulação, financeirização e desperdício que devastaram tudo o que antes poderia ter o estatuto de bem comum (2014, online).

O capitalismo, em suas configurações contemporâneas, assume diversas nuances. Não é possível entendê-lo como um processo que se dá de maneira igual, em um contexto geopolítico desigual. Mas creio que há em comum um caráter desestabilizador dos sonhos, em suas sofisticadas técnicas de expropriação, que podem ser da mais-valia do corpo trabalhador, da extração das informações, subjetividades informatizadas, e da sensação de clausura que uma cidade-mercado nos impõe.

Lembro-me de uma imagem muito bonita que circulou no ano de 2014. Crianças corriam alegremente em plena Avenida Brasil (Figura 29), na cidade do Rio de Janeiro, enquanto a via era interditada para obras. Uma das principais artérias urbanas da cidade, de repente se transforma em um espaço hospitaleiro e lúdico. A via expressa, que está sempre presente nos noticiários pelos infundáveis congestionamentos, assaltos e outros tipos de violência, se transforma em um espaço possível para o sonho.

Nisso o capitalismo é igualitário: tentar nos fazer acreditar que não há outro mundo possível. Que é melhor sonhar com um carro e com ar-condicionado. Mesmo que fiquemos ali, parados. E que no domingo, um dos poucos dias livres para a maior parte da população brasileira, nada de correr, suar ou sorrir. Tem que ficar em casa, porque a frequência de ônibus foi reduzida. Ou porque os trens, que saem da Central do Brasil para cidades da



região metropolitana do Rio de Janeiro, encerram suas atividades mais cedo nos fins de semana. A própria tarifa do transporte público, que corrói parte considerável do salário, inviabiliza a mobilidade.



**Figura 29. Crianças brincam na Avenida Brasil, Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/avenida-brasil-fechada-se-transforma-em-area-de-lazer-no-rio.html>. Acesso: 03 out 2016.**

As crianças na Avenida Brasil trazem para minha memória *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010). No filme elas correm pela praia, jogam videogame, brincam na festa de aniversário do Cauã. É outro tempo vivido, leve e singelo. Elas parecem brincar de viver. Parecem sonhar. O próprio olhar do cineasta nos convida a ter outra relação com a cidade. No caso, Recife. Se por um lado é sobressalente uma crítica ao processo de verticalização, especulação imobiliária e perseguição aos moradores de áreas empobrecidas, por outro lado, nós constituímos ativamente a paisagem urbana. Nossos corpos,

as conversas e as redes de sociabilidade dão sentido ao cotidiano. Afinal, a cidade não é só prédios e carros, mas afetos e pessoas.

Por outro lado, o filme de Mascaro (Figura 30) nos coloca diante de personagens, como Fábio e Pirambu, que vivenciam uma extrema precarização do trabalho. O primeiro, garçom e cinegrafista, e o segundo um pescador removido das proximidades do mar e reassentado em um conjunto habitacional longe do seu cotidiano laboral. Ambos inseridos em uma nova interpretação da periferia. Em um Brasil que parecia trilhar o caminho do futuro, com maior distribuição de renda, acesso ao consumo e uma melhor qualidade de vida.



**Figura 30. Cena de Avenida Brasília Formosa.**

Ainda assim, a esfera trabalhista é extenuante. Especialmente por imperar a informalidade, a baixa remuneração e a sobreposição de jornadas. Um contexto absolutamente distinto do que imaginava John Keynes em 1930, ao escrever “Possibilidades econômicas para os nossos netos” (1963). No breve artigo do célebre economista inglês, somos apresentados a uma proposta de futuro, cujo crescimento econômico, aliado ao desenvolvimento tecnológico, vai nos libertar das inúmeras horas semanais trabalhadas, não passando de três horas diárias.

Apesar de Keynes prospectar um cenário de redução da carga horária média por trabalhador a se concretizar em um intervalo de cem anos, hoje, faltando uma década e meia para esse prazo, creio estarmos nos dirigindo perigosamente para outros caminhos. As novas tecnologias, para além do desemprego estrutural, têm redefinido ostensivamente as relações trabalhistas, impactando de forma negativa todos os estratos da classe trabalhadora. O cobrador de ônibus que aos poucos vai desaparecendo e o motorista que agora acumula essa função. O “criativo” que mesmo diante de uma praia, cachoeira ou uma confraternização de amigos responde a e-mails e é facilmente localizável por seus empregadores. A família das áreas rurais que vê a agricultura familiar cada vez mais ameaçada pelo agronegócio mecanizado.

Jonathan Crary (2014) afirma o caráter revolucionário do sono e, conseqüentemente do sonho, na contemporaneidade e o ato de dormir como um gesto político, em um mundo online de conexões imediatas e urgentes<sup>45</sup>. Contudo, é preciso não perder de vista que uma infinidade de pessoas não está sequer inserida no sistema de exploração do trabalho, tampouco é entendida como cidadã a partir do consumo. Ainda persiste a máxima de Josué de Castro na qual “metade da humanidade não come e a outra não dorme com medo da que não come... (1980, p.20) ”.

Essa divisão aponta para um cenário desigual de divisão do sonho e do sono. A fome é algo real em nosso país. A moradia de qualidade, o transporte público eficiente, o esgoto sanitário e o acesso à água potável são realidades distantes de mais pessoas do que os teóricos da globalização tendem a imaginar. Talvez, nesse ponto, o audiovisual se coloque como uma possibilidade de escuta e de visibilidade de um “lumpemproletariado<sup>46</sup>”, que deseja falar e se

---

<sup>45</sup> Eliane Brum escreveu um assertivo artigo sobre a questão da urgência na vida contemporânea. A escritora reforça que “Estamos vivendo como se tudo fosse urgente. Urgente o suficiente para acessar alguém. E para exigir desse alguém uma resposta imediata. Como se o tempo do “outro” fosse, por direito, também o “meu” tempo. E até como se o corpo do outro fosse o meu corpo, já que posso invadi-lo, simbolicamente, a qualquer momento. Como se os limites entre os corpos tivessem ficado tão fluidos e indefinidos quanto a comunicação ampliada e potencializada pela tecnologia. Esse se apossar do tempo/corpo do outro pode ser compreendido como uma violência. Mas até certo ponto consensual, na medida em que este que é alcançado se abre/oferece para ser invadido. Torna-se, ao se colocar no modo “online”, um corpo/tempo à disposição. Mas exige o mesmo do outro – e retribui a possessão. Olho por olho, dente por dente. Tempo por tempo (2013, online)”.

<sup>46</sup> Uma figura recorrente na obra de Marx (1998) que descreve uma massa de manobra abaixo da classe trabalhadora, vadia e sem capacidade crítica.

fazer ouvir, promovendo encontros, mesmo que temporários. Corpos cuja própria existência denuncia a perversidade da globalização.

O curta-metragem *Hiato*<sup>47</sup> (Vladimir Seixas, 2008) tenta nos aproximar justamente dos “excedentes da globalização”, das paredes invisíveis que são erigidas nas cidades brasileiras e dos lugares interditados, socialmente marcados e racialmente isolados. No filme, as lentes cinematográficas não construíram relações de alteridade. Ao menos no encontro dos sujeitos filmados. Ao contrário, foi dado a ver o processo de exclusão ainda incompleto em nosso país, onde a democracia racial não se sustenta como mito fundante da nação. O documentário acompanha um grupo de manifestantes que luta por moradia e que foi passear no *Shopping Rio Sul*, localizado entre os bairros de classe média Botafogo e Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro.

A presença dos excedentes da “máquina de gastar gente” (Darcy Ribeiro, 1995) na qual se configurou o estado brasileiro, causou pânico e tumulto no cotidiano de prazeres e consumo. Portas foram fechadas, a força policial acionada e a mídia comercial se deleitou com a invasão da “ninguendade” (ibidem) num templo sagrado da religião capitalista (Benjamin, 2013). Um dos ativistas relatou a cara de nojo que os vendedores, também trabalhadores explorados, expressavam. Os assalariados do centro de compras reprovavam aquela profanação. Afinal, o shopping não era um lugar para ficar à deriva e se distrair. Muito menos se os corpos negros e empobrecidos não estivessem ali para executar atividades subalternas.

Milton Santos (2000) fala em dois discursos recorrentes no entendimento do processo de globalização. O primeiro, como fábula, em um processo natural de interconexão geopolítica e econômica, dos fluxos migratórios e de uma ideia de aldeia global. O segundo, como perversidade, quando as faces mais cruéis são explicitadas. E onde a desigualdade predomina em continentes anteriormente colonizados e contemporaneamente endividados pelos fundos e

---

<sup>47</sup>Ficha técnica:

Fotografia: Maurício Stal, Vladimir Seixas  
Roteiro: Maria Socorro e Silva, Vladimir Seixas  
Som: Helen Ferreira, Vitor Kruter  
Assistente de Direção: Helen Ferreira  
Montagem: Ricardo Soares, Roberta Range  
Assistente de Finalização: Juliana Oakim

bancos internacionais. As áreas geográficas que sediam a produção industrial, e onde a exploração do trabalho se agudiza. Mas ele propõe outra globalização possível. Um processo global incluyente, com uma divisão internacional do trabalho mais justa. Onde todas e todos possam dormir e sonhar para imaginar um outro mundo, para construir coletivamente o projeto de uma vida-lazer. E caso exista uma vida-lazer, que ela não seja apenas um sonho, mas uma possibilidade.

Ao abordar a crise do trabalho contemporâneo nos colocamos diante de uma possibilidade da vida-lazer que emerge do cinema: recontextualizar a lógica produtivista, o sequestro do tempo, o ócio e o lazer substituídos pelo consumo; a precarização que afeta ainda mais os grupos minoritários, como mulheres negras, travestigêneres, analfabetos e moradores de periferias e áreas rurais. Não por acaso, a maior parte das personagens dos filmes da pesquisa são atravessados por um ou mais marcadores sociais da diferença. Desde a amizade de Georgina Jéssica e Hermila, formando temporariamente um lar, ao casarão de Satã e Tabu, temos maneiras de se viver juntos e enfrentar as agruras e perversidades dos sistemas econômicos.

É, sobretudo, uma maneira que o cinema registra e encena a crise do heteropatriarcado<sup>48</sup>, a exploração e precarização feminina do trabalho; e o deslocamento das formas e dos sentidos que os corpos e as sexualidades para além da heterossexualidade inscrevem na história. Nessa tensão entre o documental e o ficcional, nas obras audiovisuais trazidas acima, fica marcado o caráter biopolítico da vida e de formas de vidas em constante controle do capital e vigilância dos poderes institucionais.

É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas (DELEUZE, 2008, p.224).

---

<sup>48</sup> Ochy Curiel (2011) reforça a compreensão que os movimentos feministas lésbicos tem sobre a heterossexualidade; não apenas como uma prática sexual, mas como um regime político que estrutura as relações sociais.

Onde essas vidas teimam? Nessa relação entre cinema, arte e vida – e nas relações de poder que se abrem - podemos perceber o contorno, resistências e agenciamentos. Na forma cinema da vida-lazer, a fronteira não só é dissipada, como coloca em suspensão os essencialismos e abre um campo para pensar as diferenças. São personagens habitando fronteiras: territoriais, de gênero, de sexualidade, políticas e econômicas. São formas de resistir e enfrentar o controle. Literalmente, como o próprio corpo de Satã ao reagir as inúmeras tentativas de prisão. Ou quando corpos empobrecidos, negros e sem moradia decidem passear no shopping. Política dos afetos.

### *Nossa vida-lazer*

Um professor, em 2012, perguntou o que seria para mim, afinal, uma vida-lazer. Pensei. Na época, talvez fosse morar em Florianópolis ou Natal. Ser professor em uma Universidade Federal, ter cachorros e abrir um restaurante vegano, tocá-lo com meu “anjo de bondade”. Era um desejo captador. Eu estava entendendo a vida-lazer como projeto de vida, centrado em um cotidiano ao mesmo tempo de assimilação e resistência. Quando eu retomo essas páginas, reencontro minha escrita e me situo no mundo, aos poucos minha sensibilidade vida-lazer se transforma. Ando sentindo urgências. Não sei se fruto dos fluxos globalizacionais. Mas vou à deriva. Em uma errância atravessada pelo medo. O desejo de sobreviver.

Em novembro daquele mesmo ano em que um professor perguntou sobre minha vida-lazer, estive diante de uma morte homofóbica que me colocou em um lugar atordoante. Um amigo de militância da época da graduação foi assassinado em Pernambuco. Era um domingo. 18 de novembro. Na praia de Copacabana desfilaria a parada LGBT. Na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro acontecia o Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual - ENUDS. Em uma triste coincidência, Lucas morreu concomitantemente ao evento que ajudou a criar.

De certo modo, as mortes homo, lesbo ou transfóbicas tendem a ter um significado diferente quando se tem uma performance de gênero ou práticas sexuais fora dos marcos da heterossexualidade. Elas parecem soar com

mensagens: você ou uma amiga ou amigo pode ser o próximo. Talvez seja um sentimento similar que a população negra brasileira carrega a cada jovem que tem sua vida ceifada pela segurança pública e sua “guerra ao tráfico”, que parece mais uma guerra aos pobres e negros das áreas periféricas do país.

Eu escrevo essas linhas com um engasgo. Até me pergunto se elas devem prosseguir. Se vão fazer alguma diferença no mundo. Se meu corpo importa para essa máquina de extermínio que tem transformado o espaço público. E a vida-lazer, na tela e fora dela, parece distante de se efetivar diante de tanta dor que toma nossos corações. Não faz um ano e uma amiga de infância transexual foi assassinada a pedradas em uma rodovia na cidade de Goiânia. Não faz 6 meses que, Diego Vieira Machado, um estudante da nossa UFRJ, foi encontrado morto dentro do campus do Fundão.

Em ambos os casos eu me sinto paralisado. De um lado, como amigo que tem afinidades e leituras sobre questões de gênero e sexualidade, e que não estava presente nos momentos de readequação social de gênero. De outro, como professor universitário. É difícil não falar em culpa ou fracasso. Minha amiga e eu estávamos distantes geograficamente. Mas eu sinto que falhei. Em minhas disciplinas, não houve um semestre em que não discuti ou trouxe textos de relações étnicorraciais, de gênero e sexualidade. Mas me parece pouco, insuficiente. Sinto uma pequenez acadêmica. E às vezes me pergunto se não estamos produzindo teorias e conhecimentos em detrimento de corpos que estão na rua, na linha de frente, pois não possuem mais nada que os proteja. E se o próprio cinema não estetiza essas vidas. Por outro lado, desistir não é uma possibilidade.

Talvez aí resista e persevere um desejo vida-lazer. Uma vontade de viver e trazer à tona a memória dos que partiram. Usar nossos espaços de fala e escrita para insistentemente não permitir que os esqueçam, que nós os esqueçamos. E buscar uma relação de respeito com essas reminiscências e histórias de vida. É por isso que acredito no cinema e que dele possa vir uma vida-lazer: a possibilidade de falar, ouvir, tecer redes e encontros de alteridades.

Eu tenho percebido uma centralidade da amizade como forma de seguir adiante. Da feitura de um filme, da construção de uma casa, da finalização de uma pesquisa, a amiga e o amigo estão ali, não nos deixam desistir ou hesitar.

Nos permitem falar, nos escutam, e nós podemos escutá-los, às vezes nós os reconhecemos melhor a partir de uma conversa. Nesse ponto Eduardo Coutinho é certo: “todo mundo quer ser escutado [...] Não tem impulso maior no ser humano que o interesse em ser reconhecido e escutado” (Entrevista à *Contracampo*, 2002, *on line*).

É uma lição que tenho aprendido nos espaços de militância, na universidade, na comunidade e no encontro com o cinema. Trago essa sensação que emerge do método de trabalho de Eduardo Coutinho, na busca de uma verdade dos sujeitos que ele interpela, mesmo que ela seja parcial, ficcional, encenada ou simulada. O seu olhar e sua câmera como uma brecha para singularidades. Onde o cineasta trabalha:

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

A minha pesquisa se ancora para além da certeza de que nascemos, vivemos e morremos. Vamos aos poucos reforçando nossos horizontes teóricos, dos sujeitos da investigação, das vozes que ecoam e dos corpos no cinema. Os filmes em diálogo e em perspectivas estão contidos nesse “espaço de finitude”, onde as vidas encenadas são reconhecidas em sua unicidade e peculiaridade. Mas ao mesmo tempo, personagens como Tabu, Satã, Everlyn, Tia Maria e a trupe de *Tatuagem* parecem dizer:

“eu não desejo mais teu desejo. O que você me oferece é pouco. Isso mesmo, eu sou bicha, eu sou sapatão, eu sou traveco. E o que você fará comigo? Eu estou aqui e não vou mais viver uma vida miserável e precária. Quero uma vida onde eu possa dar pinta, transar com quem eu tenha vontade, ser dona/dono do meu corpo, escarrar no casamento como instituição apropriada e única para viver o amor e o afeto, vomitar todo o lixo que você me fez engolir calada/o (BENTO, 2014, *on line*).”



Somos como Patty, sonhamos alto nesse momento. Somos pessoas e personagens que se arriscam, performam e seguem seu cotidiano. Vidas que insistem, resistem e importam. Lições para fazer da vida-precária uma vida-lazer.

### *O baú compartilhado por Ainouz e Gomes*

A vida-lazer, gestada no baú de afetos de Karim e Marcelo Gomes, é o que o cinema nos dá como retorno. Uma maneira de viver e trazer o sonho, a memória e os desejos de outros corpos. Nesse encontro com Karim Ainouz e Marcelo Gomes apostado na pista de que há, entre eles, uma cooperação de imagens e afetos. Linhas da vida que cada um costurou posteriormente. Quarenta dias, em 1999, foram percorridos juntos pelos cineastas. Gravaram imagens pelos sertões nordestinos: Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Ceará.

A primeira montagem dessas imagens, como já mencionei, resultou no curta-metragem *Sertão acrílico azul piscina* (2004). Este curta, inicialmente pensado como um filme que investigaria as feiras e comércios populares no Nordeste, foi aos poucos se reconfigurando e construindo uma outra sensibilidade diante da ideia de sertão. Mais que uma justaposição de imagens capturadas em diferentes formatos, como digital mini-DV VX1000, 16 mm e super-8, é uma transformação dos modos de produção, de roteirização e edição. Um encontro com gente, com corpos e subjetividades singulares. Um exercício de alteridade, que posteriormente impulsionaria os outros trabalhos dos dois cineastas.

O desenho de som mínimo, a ambiência da intimidade e um pacto de emoções nos conduzem a um escape. Visitamos lugares ermos, pequenas vilas e cidades. Sobretudo, essas imagens-paisagens circunscritas em superfícies afetivas, nos colocam em movimento. É como se essas imagens de *Sertão de Acrílico* nos levassem a um território de paisagens afetivas (Lopes, 2012 e Muller, 2012). Paisagens que abrigam todas as figuras fílmicas aqui trazidas.

Essas superfícies afetivas, um território de singularidades, de linhas imaginárias e de figuras estéticas, uniu e aproximou os cineastas. É possível traçar um paralelo com o texto *Belonging* (2009), de bell hooks. Para ela, sair de

sua cidade natal significava romper com o sofrimento e o ódio racial experimentados desde a infância. Um lugar que não a comportava. O retorno ao seu lugar de origem é um momento de estranhamento, mas também de reconciliação, onde a paisagem montanhosa relembra as limitações, mas também as possibilidades humanas.

Antecipando uma discussão, creio que a reconciliação com o lugar seja uma boa hipótese para as expressões distintas sobre o sertão formuladas no curta *Seams de Ainouz* – no qual o nordeste é descrito como um lugar duro e machista - e nos trabalhos posteriores aos 40 dias de imersão na região. Sobre a viagem dos cineastas em 1999 pelo sertão nordestino, Karim rememora que ambos vinham de lugares afetiva e geograficamente parecidos:

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

Ambos partem das suas impressões enquanto homens brancos nordestinos, com vivências fora dos estados de origem e do país. Creio que nessa forma de fazer filmes, já estava também esse desejo de buscar um naturalismo afetivo interior. A parceria entre os dois cineastas se intensificou quando conquistaram um edital do projeto *Rumos do Itaú Cultural*. O primeiro edital conquistado pela dupla possibilitou a construção de um roteiro e posteriormente o lançamento de um livro. E então, uma equipe reduzida deslocou-se por regiões do sertão nordestino. Karim conta a Jean-Claude Bernardet como foi esse processo:

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

A multiplicidade de suportes e equipamentos, aliada aos rarefeitos recursos financeiros, seguramente contribuiu para a riqueza visual e a sensação háptica<sup>49</sup> de *Sertão de Acrílico Azul-Piscina*. Mais que um deleite visual e sonoro, o curta transformou a própria sensibilidade dos cineastas e desconstruiu as imagens que eles possuíam do sertão. O “sertão”, essa entidade mítica brasileira. Narrado, contado, imaginado. Onde estaria localizado o Brasil “profundo” e verdadeiro. O sertão de Glauber, Euclides da Cunha, Walter Salles. Marcelo Gomes reforça esse processo de desconstrução e reconstrução do conceito de sertão:

compreendemos que o sertão não é só aquele sertão arcaico, quase mitológico. O sertão também é uma feira do Paraguai que tá ao lado da feira de Caruaru. O sertão também é uma garota que usa botas roxas com aquele calor pra ficar parecida com a Xuxa. O sertão é mais que uma casinha de barro com moradores levando uma vida simples. Por trás daquela simplicidade existe uma complexidade muito grande. [...]. É romântico morar num lugar esquecido pelo desenvolvimento econômico, pela classe política, com um clima extremamente árido, onde se anda horas pra se conseguir água potável e cozinhar um feijão? É uma **vida dura**. E eu pensava, por que essas pessoas não se revoltam e não vão embora? (Ibidem)

“Vida-dura” soa como uma antítese de uma vida-lazer e se assemelha com a vida precária, na reflexão de Judith Butler (2011). Coloquei o hífen para que ela se some ao conjunto de modulações de vidas contemporâneas, que Ilana Feldman (2010) evoca em seu artigo *A Vida em Cena*: vida-produto; vida-trabalho; vida-performance e vida-lazer. E quando Gomes fala em uma vida-dura, parece que a gente se aproxima mais uma vez de Patty, em *Sertão*. Ela está de top e short amarelo. Aos poucos, fotografias de seu rosto nos capturam. Ela nos olha. Patrícia dança e roda pelo salão com uma senhora. Sanfoneiros embalam os presentes, “cantando meu forró vem à lembrança o meu tempo de criança que me faz chorar<sup>50</sup>”. Pai e mãe dançam com o seu bebê. Um casal dança lascivamente. Num plano médio podemos ler em tipografia vernácula “Solidão NN (figura 31)”. Outros retratos se seguem, intercalados com Patty. Um

---

<sup>49</sup> Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari em “O liso e o estriado”. A imagem háptica conclama um outro regime de visualidade, pautado numa proximidade com o que é visto. Um contato sensível, demorado, descentralizado.

<sup>50</sup> Trecho da música “Forró em Campina, de Jackson do Pandeiro, presente na trilha do filme.

plano mostra em detalhe o seu short amarelo (Figura 32) e depois, num plano americano, já não a vemos na boate. Ela está na feira, com top e short vermelho.



Figura 31. "Solidão NN". *Sertão de acrílico*



Figura 32. Patty, de short amarelo, no forró. *Viajo porque preciso.*

O que Patty quer nos dizer? Que coisas são essas? Que pessoas? Em um filme inicialmente documental/experimental e que não tem como foco a palavra filmada, povoado de músicas e sons viscerais, por que os cineastas

cedem a palavra a ela? E por que esta frase? O encontro com Patrícia, para além das filmagens e como já dito, foi um fator determinante no projeto dos cineastas. O cronograma previa a filmagem de feiras, mas Aïnouz e Gomes chegaram à conclusão de que filmariam tudo que chamasse atenção. Marcelo Gomes, na mesma entrevista a Bernardet, relembra como conheceu a dançarina: “chegamos numa feira e conhecemos a Patty que foi pro bordel com a gente, pro quarto, nos levou pra fábrica de colchões, ou seja, não existia um roteiro. Só um desejo de se perder através de emoções (BERNARDET, 2010, online) ”.

Aïnouz e Gomes se perderam nessas emoções e isso se reflete nos dois trabalhos fruto dessa experiência. Após 40 dias de filmagens e aproximadamente 3 horas de entrevistas gravadas, insisto, por que a única fala pertence à Patty? Anita Leandro (2007), ao analisar a questão da palavra no documentário contemporâneo, especialmente em Eduardo Coutinho e Denis Gheerbrant, mostra que:

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

Também percebo nessa cena um momento de preenchimento do espaço fílmico. Fomos tomados pelo encontro com Patty e antes de ouvirmos a sua fabulação, ouvimos seu silêncio e nos engajamos em suas imagens. O corpo de Patrícia Simone da Silva desliza no plano, incorpora uma figura fílmica. Seu corpo e seu olhar errantes, mas assertivos na enunciação. A *mise-en-scène* do seu corpo está além da sua posição na cena, na feira ou na boate: “significa muitas coisas, para várias pessoas”.

É como se combinássemos, enquanto receptores e espectadores, que estamos além das durezas que marcam a existência de Patty. Não significa que vamos ignorar os marcadores sociais em seu corpo, ao contrário. Vamos ao encontro de outras significações. Essas pessoas, nós e os cineastas, não vamos enclausurá-las nas agruras do cotidiano. Podemos ir além do que se vê e imaginar as potências da fabulação e das linhas da vida.

Eu tendo a considerar que o encontro com Patty e a construção de sua fala em uma figura fílmica - nos dois filmes em que ela aparece - pela entonação, enquadramento e na postura do corpo tenha despertado uma sensibilidade vida-lazer, que já se gestava nos cineastas. Ao mesmo tempo, são caminhos que se cruzam, pois ela poderia ter dito a mesma coisa ou outra coisa, mas sem significar para os cineastas esse momento vida-lazer.

É como se o encontro com Patty aumentasse a potência de agir dos cineastas, afetando, no sentido espinosista,<sup>51</sup> o mundo e a produção dos diretores. Karim Aïnouz<sup>52</sup> enfatiza que seu interesse está mais no desejo de documentar do que de realizar um documentário. Para o cineasta existe uma dúvida se o gesto de documentar é capaz de apagar a magia do ficcional, por isso seu interesse incide na construção da ficção a partir do real capturado. A sua vontade é colecionar e guardar imagens, documentar o “acidente” e buscar o momento de suspensão ao sair da documentação.

Na entrevista concedida a mim, pela montadora de *Viajo porque preciso*, Karen Harley, ela rememora a quase exclusão da fala de Patty:

O José Renato interage muito bem com a Patty ali. Então acho que foi um momento até de muita sorte no filme, e a gente conseguiu resolver isso direito. Agora, ele [esse momento entre a Patty e o José Renato] era visto por muitas pessoas como um corpo estranho. E a gente acabou incorporando esse “corpo estranho” como uma força pro filme. E ficou muito forte, a vida-lazer ficou muito forte. Tanto é que agora você está usando isso como mote pra tua pesquisa (entrevista inédita ao pesquisador, 22 jul 2014, *Skype*).

Tanto José Renato quanto os cineastas parecem forçar Patty a falar. Em sua presença corporal, em sua postura e em seu olhar, é possível notar sua timidez e um aparente desconforto com a câmera. Não apenas nas cenas em que ela aparece, mas nas outras mulheres que são apresentadas ao longo do filme, é perceptível uma relação incômoda com o dispositivo fílmico, tanto que invariavelmente elas sorriem quando as lentes demoram em seus rostos, desafiando o olhar.

---

<sup>51</sup> Em Espinoza (2009) a alegria e a tristeza são afetos que aumentam o diminuem nossa potência de agir e nossa percepção do corpo. A alegria potencializa nossa ação, ao passo que a tristeza a diminui, nos distanciando da liberdade. A liberdade humana está na capacidade de moderar os afetos, *o moderatio*, expressando a potência da mente.

<sup>52</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yvwX\\_ICIU3s](https://www.youtube.com/watch?v=yvwX_ICIU3s). Acesso em: 30 jul. 2014.

Esse registro documental da conversa entre Patty e Marcelo Gomes, esse momento em que ela estava “sentada”, significou muitas coisas e se transformou num encontro entre as duas figuras: José Renato e Patrícia Simone da Silva, a moça da vida-lazer. Esse encontro é realizado a partir da direção da voz do geólogo sobre o diálogo já existente entre Patty e os cineastas. E é:

um momento em que o filme vai pra um outro lugar e se transforma. Porque de fato ele [José Renato] passa a interagir ali. Ele deixa de ser uma pessoa que está só observando e ele mergulha mais fundo. E é isso. Aí fica essa questão, aquela busca da vida-lazer que todos queremos (ibidem).

De todo modo, é um gesto parecido com o do cineasta francês Jean Rouch, onde o objetivo:

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

Mesmo com uma diferença estilística, estética e de método entre a dupla e Rouch, é possível localizar esses detalhes e desejos. A entrevista de Patty, inserida em *Viajo* é curta, mas essa escuta se traduz no processo e desenvolvimento do filme, como já mencionado anteriormente. O gesto de se pôr a ouvir sonhos, promover uma escuta vigorosa, uma aproximação de mundos. E essa escuta também se dá na relação entre nós, espectadores, e José Renato. Somos os seus confidentes, ele nos conta seus desejos e frustrações. Mesmo que quase nada das tantas horas gravadas apareça discursivamente, elas se impregnaram nas poéticas de criação, são pedacinhos de azulejos formando mosaicos, detalhes, ou a superfície do detalhe que Laura Marks (2002) nos fala ao reaver o pensamento de Naomi Schor.

Esse encontro, os gestos e a conversa, não apenas com Patty, ampliaram os espectros de mundo dos cineastas. Se podemos antecipar uma sensibilidade vida-lazer, podemos a priori entendê-la como um detalhe que interfere na pesquisa, no plano e no enquadramento, na fotografia, no roteiro, na pós-produção e na relação de imagem e arte. Um detalhe localizável na obra de um

ou mais autores e que desencadeia uma trama de relações. Essa ideia da vida-lazer como detalhe pode nos ajudar a pensa-la como uma maneira que o gênero enquanto performativo a transpassa.

Nesse Sentido Laura Marks reitera o caráter dúbio e difuso das imagens hápticas, que conclamam um engajamento visual para buscar o que transborda, e dar a ver o que se esconde. Essas imagens dizem respeito a uma visualidade da intimidade, dos segredos e dos detalhes. É um olhar feminino? Por isso “Naomi Schor<sup>53</sup> argumenta que o detalhe foi compreendido como feminino, negativo e reprimido na tradição ocidental, construindo uma complexa estética do detalhe (MARKS, 2002, p.7).

Se o detalhe demanda uma complexidade em sua apreensão, as próprias categorias de masculinidades e feminilidades estão em transformação e reinvenção. É por isso que, posteriormente, vou colocar em diálogo estético e conceitual a discussão do detalhe, as relações com corpos e sexualidades não normativas e como essas formas de pensamento constroem figuras fílmicas.

Se as “muitas coisas” que a figura de Patty suscita passam pela deslegitimação de sua atividade ocupacional, na sua linguagem e na reificação de seu corpo; a aproximação da câmera, naquele momento, possibilita à Patty um ponto de vista que se contrapõe a essa leitura sociológica. A prostituição que é inexoravelmente vista como um definidor identitário, nas imagens ela não se faz determinante. Como diria Coutinho, referindo-se ao trabalho em *Edifício Master*: “quando você tipifica uma pessoa, quando você a objetiva, você mata a singularidade da pessoa. É a destruição moral e cívica do indivíduo e do personagem (VALENTE E GARDNIER, 2003, online)”.

Mas como fazer viver essas formas fílmicas? Como nos conectar com as linhas que engendram uma trama de afetos. Como nos aproximar de Patty sem reduzi-la a um ensaio sociológico ou um encontro desigual entre quem filma e quem é filmado? E de que modo o espaço fílmico impregna o nosso corpo? Questão de impermanência, de trânsito. É como o rio Xexéu e das Almas, que será transposto na obra em que José Renato trabalha. Ou na feira de Caruaru,

---

<sup>53</sup> Tradução livre. Original: Naomi Schor argues that the detail has been coded as feminine, as negativity, and as the repressed in Western tradition, and constructs a complex aesthetics of the detail (MARKS, 2002, p.7).



onde há uma efervescência de gente trabalhando, comprando, passeando. Nas mãos que colhem o algodão e costuram em *Seams*. Nas afecções que nos tomam, nessas ações e paixões corporais estabelecidas na relação com o outro e que explodem no conatus<sup>54</sup>.

É como se a enunciação de Patty contribuísse para nossa potência em afetar e ser afetado. A vida-lazer está no corpo, na figura fílmica ou na outridade? Que pode o corpo, já se perguntava Espinoza? O corpo é um espectro de sensações, multiforme, matéria moldável. “O corpo vibrátil”, como nos fala Suely Rolnik, que afirma “no encontro, os corpos, em seu poder de afetar e serem afetados, se atraem ou se repelem (2006, p.31). Em nossas culturas visuais, a câmera, a instalação de arte, o artefato fotográfico, a performance são as nossas narrativas de mundos relacionais, imagens-desejo, imagens maquinicas. Uma máquina de signo que:

Cria uma nova circulação de afetos, expõe o virtual presente no atual, gera saberes inesperados. A dificuldade é que esses saberes passam como fluxos, não são identificáveis segundo os hábitos acadêmicos de pensamento. Eles não têm uma identidade. Não se trata, aí, da produção de uma nova identidade, muito pelo contrário. São criadas novas intensidades, sim, às vezes evanescentes (como os quarks na física atômica), às vezes duráveis (GAUTHIER, 1999)

A vida-lazer, que se coloca como um conceito em construção, parece uma relação do cinema com a vida. Uma perspectiva e um pensamento no filme e fora dele. Encontro dos corpos. Na câmera e na montagem, nas telas e nas paisagens. No som, no silêncio e na palavra. E nesse ponto, vale lembrar que o corpo que deve estar em relação não é necessariamente o corpo humano, mas as teias e fluxos afetivos. A ideia de uma vida-lazer vai se desenhando como uma potência: uma dimensão arriscada do acontecimento, uma ação descontrolada. E é desse encontro com Patty, mais que dois planos curtos em dois filmes, que vou arriscar uma intensificação de afetos. A partir dali, como veremos adiante, é que será possível, ou não, pensar em uma sensibilidade e/ou um “efeito vida-lazer” nos filmes que os dois cineastas realizaram

---

<sup>54</sup> *Conatus* é o esforço que uma coisa singular realiza para permanecer no seu ser (no corpo, são os movimentos ou afecções internos e externos; na mente, o esforço para conhecer; os dois esforços são inseparáveis e constituem a essência atual de um ser humano (CHAUI, 2002, P.11).

posteriormente. Aínoz: *Madame Satã* e *O Céu de Suely* e Gomes, com *Cinemas, Aspirinas e Urubus*. E também, nas outras figuras fílmicas de outros cineastas no escopo da pesquisa.

### **2.3 A vida-lazer como resposta ao sintoma de uma época**

Riobaldo já nos disse que "a vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada (ROSA, 1994, p.658)". Assim também é o cinema: do roteiro à captação das imagens, da montagem à finalização e ao espectador, um mundo se enreda na partilha de sentidos e afetos. E para Marcelo Gomes, um dos diretores de *Viajo porque preciso*, o filme "é o registro de uma aventura, dentro de um âmbito de alegria (GOMES, 2009)". Mas também é um experimento e por isso ele celebra: "viva o prazer de fazer cinema, e de não saber fazer cinema. Viva o prazer da invenção (ibidem)". Por conseguinte, os filmes que trago nessa pesquisa estão ligados à vida cotidiana, vida essa pensada como um mutirão de sonhos, desejos e vontades. E são respostas sensíveis ao espírito do tempo.

Mas se os filmes imbricados nessa investigação podem ser entendidos como respostas, quais seriam algumas dessas perguntas? De que forma um conjunto de obras cinematográficas interroga o cotidiano e o agora? Que questões são caras para alguns segmentos do audiovisual brasileiro contemporâneo? Quais grupos ou sujeitos indagam, são indagados e para quem ou o que se responde? É preciso compreender e situar temporalmente essas produções. Tal esforço se faz necessário para entender o território que estamos percorrendo, marcar discursos e lugares de fala.

De imediato, o que salta das telas e une os filmes que investigo são as questões de corpo, gênero e sexualidade. Demorei a assumir e priorizar em minha pesquisa essas discussões e incorporá-las como chaves de leitura e eixo privilegiado de análise. Foi uma tentativa de desvio do meu percurso da graduação e do mestrado. O que depois entendi como um processo de

reconstrução epistemológica e de descolonização mental (Fanon, 2008). Não abandonei os filmes, mas abandonei teorias e autores, discursos e interpretações. *Viajo Porque Preciso, O Céu Sobre os Ombros, O Céu de Suely, Tatuagem, Praia do Futuro e Madame Satã* não estão só conectados nesse movimento sexual, afetivo e corporal do cinema brasileiro contemporâneo. São sintomas de uma época.

Ao investigar o cinema brasileiro a partir dos anos de 1990, Lucia Nagib (2006) sublinha o caráter utópico das produções da década. A utopia não mais como uma redenção da nação e a superação das suas crônicas desigualdades, mas um gesto ou um respiro frente a um cotidiano massacrante. Um dos filmes analisados por ela, *Central do Brasil*<sup>55</sup> (Walter Salles, 1998), é construído no seio de um país conflituoso e que experimenta o início de uma estabilização econômica e visibilidade internacional. Uma sociedade ainda marcada pelo analfabetismo, condições precárias de habitação, mobilidade e violência social. Um Brasil onde uma professora aposentada não é capaz de comprar uma TV a cores com controle remoto, senão vendendo uma criança à rede de traficantes de órgãos.

---

<sup>55</sup> Ficha Técnica:

PAÍS DE ORIGEM: Brasil, França

GÊNERO: Drama

DURAÇÃO: 113 min

ANO: 1998

DIREÇÃO: Walter Salles

ROTEIRO: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro

EDIÇÃO: Felipe Lacerda, Isabelle Rathery

FOTOGRAFIA: Walter Carvalho

MÚSICA: Jaques Morelenbaum, Antonio Pinto

DIREÇÃO DE ARTE: Cassio Amarante, Carla Caffé

FIGURINO: Cristina Camargo

PRODUÇÃO: Martine de Clermont-Tonnerre, Arthur Cohn, Robert Redford, Walter Salles

ESTÚDIO: Ministério da Cultura, BEI Comunicações, Canal+, Riofilme.

Sinopse: Dora (Fernanda Montenegro) escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil. Nos relatos que ela ouve e transcreve, surge um Brasil desconhecido e fascinante, um verdadeiro panorama da população migrante, que tenta manter os laços com os parentes e o passado. Uma das clientes de Dora é Ana, que vem escrever uma carta com seu filho, Josué (Vinícius de Oliveira), um garoto de nove anos, que sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída da estação, Ana é atropelada e Josué fica abandonado. Mesmo a contragosto, Dora acaba acolhendo o menino e envolvendo-se com ele. Termina por levar Josué para o interior do nordeste, à procura do pai. À medida que vão entrando país adentro, estes dois personagens, tão diferentes, vão se aproximando... Começa então uma viagem fascinante ao coração do Brasil, à procura do pai desaparecido, e uma viagem profundamente emotiva ao coração de cada um dos personagens do filme.

É forçoso reconhecer que há no trabalho de Salles uma tentativa de dar rosto àquele “homem cordial<sup>56</sup>” (Holanda, 1996) definido como umas das características da população brasileira distante do privilégio branco, classe média e urbano do país. Mas como acentuado por Nagib (ibidem), o próprio desenrolar da trama se mostra incapaz de discutir ou aprofundar com maior intensidade essas tensões sociais. Ao contrário, o filme evoca mitos fundadores, como a cordialidade, alegria e os problemas sociais como fatalidades do destino, desvinculados de questões políticas, econômicas e históricas. De todo modo, tanto o filme quanto o diretor contribuem para um reposicionamento na linguagem audiovisual e um fortalecimento do mercado para essas produções. Como marca do período, a pesquisadora enfatiza a abertura para novas narrativas no e sobre o Brasil e

considera o modo como a produção brasileira transcende o projeto nacional do cinema novo e se irmana a corrente do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional (2006, p.17)

Os anos 1990, além de serem marcados pela inserção do cinema nacional em uma estética de fluxo transnacional, são um período de institucionalização acadêmica de estudos de gênero e de sexualidades no âmbito das ciências humanas e sociais aplicadas, graças a uma intensa militância feminista e de grupos não-heterossexuais. O *Pagu*, núcleo de gênero da Universidade Estadual de Campinas, surge em 1993; a primeira edição do *Fazendo Gênero* da Universidade Federal de Santa Catarina acontece em 1994; já o primeiro congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura data de 2002, na Universidade Federal do Espírito Santo.

O que tenho percebido e aonde localizo meus esforços de pesquisa, é nessa aventura de construir um conceito de vida-lazer, mesmo aberto e provisório, que nos aproxime do campo do cinema e da teoria acadêmica. Para, assim, pensarmos respostas para um cotidiano que diluiu a divisão entre o

---

<sup>56</sup> “Passamos os brasileiros, bem ou mal, por ser gente de pouco mistério e sem tumultos íntimos: homens de emoção à flor da pele, sociáveis e comunicativos de seu natural (Holanda, 1996, p. 158) ”.

espaço privado e público, no qual a intimidade reordena o debate político e desperta o interesse por vidas ordinárias. Um cinema das formas fílmicas que dispara atos de pensamento e fabulações; de cineastas que propõem diálogos com múltiplas alteridades, de repertórios urbanos e rurais que tencionam as próprias políticas de identidade, os lugares de fala e a descrença em narrativas messiânicas capazes de solucionar conflitos em uma escala macro.

Nas pesquisas empreendidas sobre *Viajo porque preciso* há potentes análises sobre o filme. Samuel Paiva, por exemplo, investiga o caráter *road movie* do filme, associando-o à tradição de filmes de viagem e deslocamento. Cláudia Mesquita o coloca na discussão sobre a fronteira entre o documental e o ficcional (2011). Já Adalberto Muller (2012) delinea um olhar sobre a paisagem afetiva construída e as possibilidades de experiência estética com o engajamento do espectador. E em um caminho próximo de Mesquita, Roberta Veiga (2012) mira a aura benjaminiana para compreender os gestos e possibilidades de resistências na obra. As mais variadas leituras de *Viajo* atestam para sua importância e impacto no cinema e nos estudos cinematográficos: autoria compartilhada, o filme como diário íntimo, equipes reduzidas, recursos escassos e um centramento na experiência comum, banal e do cotidiano.

Carrego em mim essas considerações relevantes e a perspicácia dos olhares das pesquisas sobre o cinema de meus pares. E agora vou pensar as figuras fílmicas das obras em análise. Entendê-los como personagens vida-lazer, as questões ligadas aos filmes e me perguntar se estão mais próximos das nossas vidas. Essas falas e noções, oriundas dos filmes analisados, se articulam com os sentidos do presente e do futuro. Ao mesmo tempo, apresentam distintos projetos de vida e de felicidade. Assim como ideias de lazer e de tempo vivido.

Em um texto para a revista *Ciberlegenda*, Ilana Feldman (2010) traz exemplos para pensar modulações da vida contemporânea. Do *reality show* ao documentário brasileiro, a pesquisadora constrói um mosaico das formas de vida presentes na publicidade, na TV comercial ou em longas como *Viajo porque preciso*. Ela traz justamente o desejo da vida-lazer por José Renato. É interessante como ela contrapõe essa vontade a uma noção de vida-trabalho,

presente em *Pacific*<sup>57</sup> de Marcelo Pedroso (2009), onde uma classe média em férias se põe a fotografar e filmar todos os instantes de um cruzeiro com destino à ilha de Fernando de Noronha.

O que aparentemente era uma viagem de férias e relaxamento, se transforma em um dia definido por atividades, desde o despertar até o adormecer: horário das refeições, aulas de dança, hidroginástica, recreação e bailes temáticos. Os viajantes recebem logo no início da viagem um formulário com todas as atividades, com poucos espaços para o descanso ou a contemplação. Soma-se as intensas atividades os registros audiovisuais da viagem, material esse utilizado por Pedroso na montagem do filme. A vida-trabalho seria essa captura de determinadas camadas da classe trabalhadora, no atual estágio do capitalismo, que as coloca sempre a serviço do acúmulo e do consumo.

E quando somos apresentados à vida-produto, Feldman reporta o caso da modelo e apresentadora Ana Hickmann, que tem a sua imagem como um meio de reprodução dentro das estruturas do capitalismo contemporâneo. No site<sup>58</sup> da apresentadora há dois campos: “sobre Ana Hickmann” e a “marca Ana Hickmann”. Sua trajetória é descrita enfatizando o sucesso e promissora carreira de modelo que a alçou ao universo do entretenimento midiático. Sua imagem é sólida e não apenas associada a diversos produtos, mas como um próprio produto. Ela é, também, o símbolo de “bela, recatada e do lar”. Ao mesmo tempo em que galga fama e sucesso, vincula sua felicidade ao matrimônio e à reprodução. Hickmann sintetiza: “Sou uma mulher completa agora. O que faltava na minha vida está aqui no colo. Já tinha conquistado tanta coisa, casamento, trabalho, carreira, casa. Só faltava ele, a cerejinha do bolo<sup>59</sup>”.

---

<sup>57</sup> *Pacific*. Dir. Marcelo Pedroso. Brasil, 2010. Filme (72min.): documentário, son., color. Sinopse: Uma viagem de sonho em um cruzeiro rumo a Fernando de Noronha. As lentes dos passageiros captam tudo a todo instante. E eles se divertem, brincam, vão a noitadas. Desfrutam de seu ideal de conforto e bem-estar. E, a cada dia, aproximam-se mais do tão sonhado paraíso tropical...

<sup>58</sup> “Grandes marcas se controem com grandes parcerias. Ana Hickmann é a personalidade que detém mais de 15 produtos licenciados, todos sinônimo de sucesso. É o reflexo de uma carreira conquistada com o trabalho e a determinação de uma personalidade admirada e respeita por todos no Brasil. Faça parte deste sucesso”. Retirado do site da apresentadora. Disponível em: <http://www.anahickmann.com.br/sobre/a-marca>. Acesso em: 01 ago. 2016.

<sup>59</sup> Disponível em: <http://anahickmannindenim.com.br/anahickmann/>. Aceso: 10 set 2016.

A vida-performance é basicamente a exacerbação da intimidade, a busca em encenar uma suposta verdade ou mostrar a faceta mais verdadeira do caráter e da subjetividade, falas comuns aos participantes dos programas de realidade. Segundo Feldman, até mesmo um certo modo de interpretação do cinema brasileiro contemporâneo, que recusa a representação e busca um real em seu estado puro, produz uma vida-performance. Ao citar o trabalho da preparadora de elenco Fátima Toledo, ela diz que se trata de

um método que, tal como o *efeito de real* postulado por Roland Barthes, visa tanto apagar a linguagem como construção quanto obliterar a distância entre a experiência, supostamente direta, e sua mediação. Isto é, um método que visa simular um espetáculo que não mais simule [...], na qual atores profissionais devem tornar-se amadores e amadores devem tornar-se atores. Como se, ingenuidade das ingenuidades, um acesso ao “real” fosse mesmo possível e como se toda experiência, verdadeira ou simulada, não fosse desde sempre mediada (2010, online).

Não está no horizonte desta pesquisa investigar e problematizar teorias e conceitos sobre o real. Mas a observação da pesquisadora nos conduz a um contexto próximo dos objetivos da pesquisa: a vida-lazer como uma experiência ou uma noção de mediação entre as figuras fílmicas e nós, os espectadores. Já estamos, em muitas camadas sociais, na sociedade espetacular debordiana (2006), na aparente indistinção entre imagem e realidade.

Pedro Arantes, em sua leitura de Debord, reforça que “o espetáculo é, pois, a anti-história, o antitrabalho e a antipolítica (ARANTES, 2008, p.168)”. Ou seja, há no espetáculo uma substituição dos imperativos do capital na organização do tempo, na regulação do trabalho e da produtividade segundo seus interesses e a substituição das referências políticas pelos auspícios do poder acumulado pelo capital e sua financeirização global. Mas há, dentro do espetacular, a própria possibilidade de reescrever a história, samplear as imagens, dialogar com conteúdos massivos. Construir nos encontros da vida uma potência política de estar junto nos espaços de diferença.

E, se há algo que conjuga a vida-produto, vida-performance e vida-trabalho são, como apontados por Feldman (2010) os *reality shows*. Tendência contemporânea de uma visualidade panóptica, eles são sintomas de uma

subjetividade S/A em uma “indeterminação e indiferenciação absoluta entre pessoa e personagem, autenticidade e encenação, vida e obra, performance e produto, em que todos produzem sem parar, até mesmo o espectador é posto para trabalhar (online) ”.

Mas não existem resistências e enfrentamentos? Todos os momentos, imagens, encontros e artes são capturados e transformados em espetáculo? Como diria Deleuze ao se referir a Foucault, “um pouco de possível, senão eu sufoco (2008, p.135)”. E assim, são deveras importantes trabalhos que se esforçam no mapeamento, análise e divulgação de obras e práticas artísticas teimosas, dissidentes e que ofertam outras possibilidades para o olhar.

Alguns podem tomar como utopia, ou como uma fracassada tentativa de reativar o projeto situacionista de Debord, buscando a abolição das fronteiras entre arte e vida cotidiana. Se o situacionismo foi um movimento que se propunha a construir “uma vanguarda artística, uma pesquisa experimental sobre a via de uma construção livre da vida cotidiana, enfim, uma contribuição à edificação teórica e prática de uma nova contestação revolucionária (DEBORD, 1963, online)”. E a partilha do sensível, como proposto por Rancière, é “um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e nos recortes que dele definem lugares e partes respectivas (2009, p.15) ”. A vida-lazer não é uma contestação revolucionária, tampouco um sistema genérico de evidências sensíveis. Ela pode ter rosto: o de Patty, Tabu, Suely, Everlyn ou de outras figuras fílmicas. Ela contextualiza questões para viver o presente, para a vida em comunidade e como resposta ao mundo que precariza corpos e subjetividades.

Nesse sentido, o trabalho de Roberta Veiga (2012) é instigante para se perceber o campo do audiovisual como um território em disputa e uma superfície de investigação estética. No cinema há, além da possibilidade de criar vínculos e engajamentos com o espectador, um espaço para sonhar e pensar o tempo presente. Ao falar sobre a produção recente do cinema brasileiro, ela pergunta:

Em que medida esse cinema resiste aos poderes que o fazem sucumbir ao puramente comercial e a se entregar às imagens estereotipadas, destituídas da capacidade de vincular-se a um mundo, a um tempo, a um sujeito comum? De quais formas e estratégias esses



filmes se valem para fazer convergir estética e política de modo que o singular surja nas imagens? (VEIGA, 2012, pp.33-34)?

Esse “vincular-se a um mundo” é uma referência feita pela autora à expectativa de Deleuze (1992) sobre o cinema, após a segunda guerra mundial, em devolver aos sujeitos a crença na humanidade. Se os conflitos bélicos devastaram o sonho, o cinema poderia ser uma máquina de signos para a imaginação. Era como se Deleuze (*Ibidem*) nos falasse para não acreditarmos em uma grande narrativa salvadora, ou um todo interior capaz de unificar o pensamento, tanto na filosofia quanto no cinema. É preciso apostar no menor, nas forças de fora que aprofundam o que está dentro de nós e nos filmes. Essa potência do fora, almejada no cinema moderno em suas lacunas de tempo, contribuiu para o fortalecimento de um pensamento da diferença.

Entendendo o cinema como uma forma de acesso ao pensamento, a vida-lazer é uma potência de um certo cinema brasileiro contemporâneo em ofertar respostas ao espírito do tempo. Em *Viajo porque preciso*, *Sertão de Acrílico*, *Madame Satã*, *O Céu de Suely* ou *Praia do Futuro*, temos temporalidades narrativas distintas e figuras singulares, que nos permitem extrair textualmente a potência de um conceito de vida-lazer. Esses filmes nos incentivam a encontrar suas partilhas estéticas, suas singularidades e os laços que os costuram em uma constelação fílmica. É uma maneira de fazer viver uma fala que se imagina como teoria.

#### **2.4 Uma vida que devia ser assim, buscar a felicidade e mais nada**

Retomemos a fala de Jovelina, de *Cinemas, aspirinas e urubus*, e o momento em que chora ao assistir à projeção de imagens publicitárias. Sobre a tristeza causada pelo cinema, ela diz: “a gente começa a pensar na vida, e a pensar na vida da gente. Uma vida que devia ser assim, buscar a felicidade e mais nada”. Nessa construção ficcional da personagem é latente um “efeito vida-lazer” no trabalho de Marcelo Gomes. Como destacado por Eduardo Valente (2005), há uma marca indelével de fabulação nesse filme, onde o narrador

acredita no que vê. Já pensamos a vida-lazer como um detalhe, ao traçar a origem do termo nas obras de Aïnouz e Gomes, na análise de sua enunciação por Tabu, Patty e José Renato. Discutiremos como um gesto e fabulação.

O curta *Seams*, inspirado nas tias e na avó de Karim, já apostava na fabulação como ponto de vista e de vinculação ao mundo. E aqui, em *Cinemas, Aspirinas e Urubus*, observamos esse ponto de vista ser ativado, em uma construção ficcional que se serviu desse baú de afetos. O filme de Marcelo Gomes, cujo roteiro foi escrito com Karim Aïnouz e Paulo Caldas, também traz em sua gênese um laço familiar do cineasta. Ranulpho Gomes, o tio-avô de Marcelo, também era um vendedor de aspirinas e os seus diários de viagem da década de 40 do século passado inspiraram livremente a construção do filme. Em entrevista, Marcelo Gomes ressalta que não se faz um filme apenas com relatos, mas pelo desejo de falar muitas coisas (Eduardo, 2005, online).

Para Deleuze, a fabulação e a produção de um enunciado coletivo são potências do cinema:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 2007, p.264)

E essa capacidade da fabulação de criar mundos e falas coletivas é consonante com a intenção de Gomes ao evocar as personagens de *Cinemas, aspirinas e urubus*: “Johann e Ranulpho representam nosso sonho de felicidade. Nossa vontade de buscar um caminho pra nossas vidas. E o que move esse filme é o desejo dos personagens. O desejo de vida que corre pelos olhos” (GOMES, 2005, online)”.



**Figura 33. Jovelina vai embora, no manhã seguinte à exibição dos filmes publicitários de Johann, sem se despedir. Ela vai atrás da linha da vida. *Cinemas, Aspirinas e Urubus*.**

Na sessão privada de cinema, à qual assistem Johann, Jovelina e Ranulpho, podemos ouvir o comentário desse último, se dirigindo à jovem: “a moça podia ser artista de cinema”. Prontamente, ela diz não. “E porque não?”, ele quer saber. Jovelina diz: “porque eu quero ser feliz. Esse povo que aparece aí nem tem cara de quem é feliz, nem parece gente de verdade, de carne e osso. Nem tem linha da vida” (Figura 33). Aqui estamos diante e além do que Branigan (1984) denomina como ponto de vista subjetivo óptico. E nessa mise-en-scène que privilegia o silêncio, como pontuado por Rodrigo Carreiro (2010), aparecem brechas e espaços na encenação para pensarmos com as personagens sobre a vida e a felicidade.

Esses momentos de silêncio, tanto em *Viajo* quanto em *Urubus*, são escolhas narrativas dos diretores. Especialmente em *Viajo porque preciso*, mas também em *Cinemas, aspirinas e urubus*, os planos subjetivos nos capturam, nos levam na viagem e nos deslocamentos. São brechas para o sonho e a imaginação. Em entrevista<sup>60</sup> a Escuela Internacional de Cine de Cuba, Aïnouz reforça que seu interesse pelo cinema é pela possibilidade de registrar um olhar sobre o mundo, colocar em imagens seus pensamentos. E ao falar sobre sua

---

<sup>60</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zPfi12EuNlg>. Acesso em: 20 jul.2016.

predileção pelo processo de montagem, ele revela que não se interessa tanto pela fala, mas pela potência do som e da imagem.

Por certo, é possível imaginar que a vida-lazer, mais que a expressão enunciada por Patty, se desenrola nas imagens, nos planos e no privilégio auditivo e do olhar. Imagens de uma vida-lazer que toma a tela e transborda para o mundo. Vamos nos colocar diante de duas cenas. A primeira, em *Viajo*, onde José Renato se encontra com mulheres que prestam serviços sexuais. São minutos antes do encontro com Patty, em que se verifica uma transformação do geólogo.

Nesse momento do filme, Já sabemos que o geólogo não está mais em um casamento. Se separou e sofre por amor. Não quer voltar, tem medo de encontrar os escombros da vida que deixou. Imagens noturnas da estrada são entrecortadas por planos de quartos simples de motéis. Sobe o som, Lairton e seus teclados em uma interpretação única de um sucesso do cantor Paulo Ricardo. Vemos na parede do Régis Motel (figura 34) uma pintura que mostra um casal, emoldurada por um coração pintado e parcialmente iluminada por luz neon. A música que se inicia discretamente invade o quadro, a câmera desliza pela estrada em uma oscilação de cores e tons. Um som, que emula a troca de estação do rádio, faz a transição para a cena seguinte, um novo dia.

*Eu sei que eu, eu queria estar contigo/Mas sei que não, sei que não é permitido/Talvez se nós, se nós tivéssemos fugido/E ouvido a voz desse desconhecido<sup>61</sup>.*

---

<sup>61</sup> Música “Dois”. Composição: Paulo Ricardo e Luiz Schavion.



**Figura 34. Régis Motel, *Viajo porque preciso.***

Na segunda cena, agora em *Cinema, aspirinas e urubus*, observamos o movimento de *travelling* a partir da janela do carro onde está Johann e Ranulpho. Vemos um homem montado a cavalo; o carro para em frente a uma mercearia. O rosto de uma senhora preenche o quadro seguinte (Figura 35), depois a câmera segue para os pés de Johann, que com uma ferramenta risca o chão de terra. Agora rapidamente os pés de duas meninas são mostrados e temos de volta os passos do alemão, demarcando precisamente onde será instalada a tela. A população local segue curiosa e atenta ao trabalho empreendido pela dupla. Passado um tempo, Ranulpho quer saber como Johann logrará vender pílulas para aquelas pessoas.



**Figura 35. Cinema, Aspirinas e Urubus.**

No corte, passamos para o plano seguinte onde há o filme dentro do filme. Crianças, jovens e idosos estão placidamente diante das imagens exibidas, assistem um filme intitulado “O Brasil maravilhoso” (Figura 36). Rostos são intercalados com o “rosto” da cidade de São Paulo destinada a cumprir “uma extraordinária missão civilizadora”. O comercial da aspirina é apresentado e o riso e a surpresa toma conta da plateia. Quando as vendas do medicamento se iniciam um jovem se aproxima e pergunta se vão passar o filme de novo, ele gostou e queria ver novamente. Ranulpho o expulsa, “tá pensando que isso aqui é festa”.



**Figura 36. Exibição da propaganda de aspirina em Cinema, Aspirinas e Urubus.**

Na primeira cena (Figura 34), enquadrando o “Régis Motel”, a música interpretada por “Lairton e seus Teclados” é o gesto disruptivo da narrativa. E em conjunto com as imagens ela articula um momento vida-lazer. O coração quase iluminado na parede do motel que guarda um casal de namorados. O nascer-do-sol com a promessa de um novo dia e de vida se juntam a esse desconhecido, “o amor”. Não apenas essa, mas uma amplitude de cenas de *Viajo* são sensoriais, coleções de afetos comuns e partilhados. E se José Renato não aparece visualmente, ele pode ser eu ou você, e essa lacuna, ou melhor, esse espaço que temos diante das imagens nos permite sonhar ou lembrarmos dos nossos desejos e das nossas desilusões amorosas. Recordar daquela música que traz lágrimas aos olhos, de um verso rabiscado na agenda de trabalho. *Viajo*, como destacado pelo crítico Luiz Carlos Oliveira Jr (2010), pertence a uma estética de livre flutuação de imagens, onde:

*A mise en scène* implica uma ação de deslocamento do sujeito, de interpelação do outro, de conflito entre materiais heterogêneos, de transporte do olhar que carrega consigo o corpo, este eixo por onde se articula a primeira questão de ordem política no cinema: a partilha sensível do espaço. Na livre circulação de imagens, o olhar já não pede um corpo, pois se toma por seu próprio meio de transporte cinematográfico. As imagens que flutuam numa atmosfera sem gravidade permitem um desprendimento, um estado incorpóreo, uma dissolução da distância (que nada mais é que a matéria com que se fabrica o ponto de vista);

o mundo é recriado numa cenografia que não é nem um teatro nem uma paisagem real, mas antes um espaço museológico onde se passeia com olhos deslumbrados (OLIVEIRA JR, 2010, online).

O crítico coloca *Viajo porque preciso* em uma categoria denominada “cinema de inércia”. Todavia, inércia não é o termo mais adequado para pensar o filme em questão. Além da ênfase do movimento, presente na cinematografia de Aïnouz, há algo que excede, como dito pelo próprio diretor. Não há falta em seus filmes, mas um transbordamento nos espaços. Ismail Xavier coaduna com essa perspectiva e diz em entrevista:

o som compõe o personagem-voz e o cine-olho se movimenta pela estrada, sendo múltiplas as conexões entre as duas bandas independentes [...]. É um filme de montagem, e a junção de fragmentos e registros compõe um tecido pop-sertanejo que a flutuação da voz no tempo (não na estrada) cimenta numa narrativa elíptica que, por sua vez, se tonifica, sem pressa, na variedade de climas e afetos. O tempo dilatado adensa a relação com os campos em que o olhar se fixa nem sempre com centro estável, pois não está ancorado num corpo, mas numa máquina (XAVIER em entrevista a BUTCHER, 2010, online).

Oliveira Jr (2010) define *Viajo porque preciso* como um filme de inércia por duas razões: pela “frouxidão da técnica” e “passividade do olhar”. O crítico considera essas experimentações visuais, como as de Karim Aïnouz, aquém da possibilidade do registro cinematográfico. Como se os usos de diferentes imagens captadas por múltiplos registros denunciassessem uma falta conhecimento técnico, ou ainda entendendo que há formas de captação de imagens nobres ou adequadas.

A passividade do olhar seria um cinema de contemplação, apático e que se coloca diante das imagens sem interrogá-las. Não há frouxidão técnica e passividade do olhar em *Viajo porque preciso*. Ao contrário, existe uma potência estética com as imagens, assim como um olhar aguçado e poético para questões cotidianas e ordinárias. *Viajo* abre respostas para algumas perguntas contemporâneas íntimas e comuns: o que fazer quando sou abandonado? É possível sonhar quando tudo parece perdido e nos sentimos sozinhos? Como voltar para casa?



Oliveira Jr (2010) relaciona *Viajo* com *Le Camion*<sup>62</sup> (1977) de Marguerite Duras, e como este é um sintoma de uma perda política e aquele um agravamento dessa perda. *Le Camion* se divide entre planos fixos de um caminhão azul, nas rodovias da periferia de Paris, com espaços fechados onde Marguerite Duras e Gerard Depardieu leem um possível roteiro. De um lado, Um caminhoneiro solitário que se coloca a ouvir essa mulher sem vínculos afetivos e territoriais, de outro a narração em off e a leitura de Marguerite Duras e Gerard Depardieu projetando o que seria o filme. Antes de tudo, a obra é uma pesquisa visual. Para Dumans (2009) o filme de Duras cria uma relação longínqua, algo como uma *mise en place* de uma relação porvir (Idem, online)". E em relação ao que virá é que nós, espectadores, nos engajamos.

Ao contrário do que sustenta Oliveira Jr (2010) não assistimos a essas imagens - de Duras, Gomes e Aïnouz - de maneira passiva. Nos inserimos em suas distâncias e em seus espaços/tempos. Não se trata de uma frouxidão da técnica, mas de uma liberação da mesma, como dito por Rancière "o cinema pertence ao regime estético da arte no qual já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas-artes e as artes mecânicas (2012, p.15)".

E em relação a possível perda do sentido político dos filmes, Oliveira Jr traz uma citação de Duras que desestabiliza justamente a ideia dessa despolitização.

a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda de sua cólera assim como a de sua doçura, a perda de seu ódio, de sua faculdade de odiar assim como a de sua faculdade de amar, a perda de sua imprudência assim como a de sua moderação, a perda de um excesso assim como a perda de uma medida, a perda da loucura, de sua ingenuidade, a perda de sua coragem como a de sua covardia, a de seu terror diante de tudo assim como a de sua confiança, a perda de

---

<sup>62</sup> Gênero: Experimental

Diretora: Marguerite Duras

Duração: 75 minutos

Ano de Lançamento: 1977

País de Origem: França

Sinopse: Um caminhão azul, mostrado sempre em planos fixos e abertos, atravessa as autovias de uma região periférica de Paris. Ele viaja ao longo de todo o dia mergulhado na monotonia de uma atmosfera cinza e azul. Num outro espaço, intercalado a essas imagens, Duras e Depardieu leem o roteiro de um filme: dois personagens, um homem e uma mulher. Ela, une femme déclassée, uma mulher sem pertencimento, uma dissidente. Ele, um caminhoneiro, que escuta tudo que ela diz, e vê tudo que ela vê. — Revista Cinética

suas lágrimas assim como a de seu prazer (DURAS, 1980 Apud OLIVEIRA JR, 2010, online) .

*Viajo porque preciso*, quando pensamos tanto em seu processo quanto em seu resultado, não expressa uma perda de um sentido político se partilharmos e assumirmos a posição de Duras. Ele é político por sua metodologia e regime de feitura: produção compartilhada, imagens deslocadas/desviadas, impressões e conhecimentos particulares sobre o mundo. É uma política de intimidade, baseada num pacto afetivo. E em sua relação com o espectador: tomamos essas imagens, trazemos para nosso corpo e memória. Elas ecoam, nos falam da vida-lazer, do convite para uma vida que transborda da tela. Uma vida-lazer que nos libera, que nos faz desejá-la, assim como Patty e José Renato, Karim, o leitor e eu.

Além de sua partilha sensível, *Viajo porque preciso* conjuga uma crítica e um entendimento sobre algumas questões do Brasil, assim como um aprimorado exercício de experimentação da linguagem cinematográfica. Questionado sobre uma possível predominância de um olhar sociológico no cinema brasileiro em detrimento de um olhar estético, Ismail Xavier em entrevista afirma que o longa de Ainouz e Gomes é:

exemplo de como a solução formal exprime uma forma peculiar de relação em que figuras que se roçam de passagem revelam aflições sem entrar em conflito, valendo nesse movimento cruzado o que expõe a fisionomia da solidão, ou da falsa felicidade: as figuras do mundo estável se ressentem dos desmandos e das paredes, vivem a nostalgia da estrada, e as moças lançadas à rua e aos expedientes expressam o anelo da "vida lazer", do amor romântico, do casamento. O mundo de migrações quase sempre pouco venturosas não obriga o cineasta à opção pelo trágico, valendo esta interrogação que se reabre diante de contradições expostas com muita sutileza (XAVIER, 2010, online).

O olhar de Ismail Xavier, sobre o resultado alcançado pelos diretores em *Viajo porque preciso*, é cirúrgico. O longa logra ao falar da vida, dos desejos e dos movimentos que nos impelem ao mundo. Mas também do esquecimento e negligência de um Brasil que se põe de costas para uma grande parte da população, como nas imagens de seu Nino e dona Perpétua no início de *Viajo*,

casados há mais de 50 anos, que logo no início de *Viajo* sabemos que serão retirados de sua terra para a travessia do canal.

A solidão, uma marca da vida contemporânea, não é um privilégio dos grandes centros urbanos e do tempo acelerado. Ela está onde há um coração e uma vontade de vida. A felicidade, idem. O que esse filme em particular nos revela é a singularidade da vida e o que nos une: a busca pela felicidade. Nessas frestas, a felicidade pode ser imaginada como algo que está além espacialmente, sendo o deslocamento necessário para alcançá-la. A felicidade pode estar ali, na feira. Ou numa tarde vagarosa e quente, num carinho de pai e filho.

Na outra cena trazida (Figura 36) de *Cinema, Aspirinas e Urubus* - uma metalinguagem cinematográfica - fica latente o desejo vida-lazer. As pessoas não queriam prioritariamente aspirinas, compraram e provavelmente sacrificaram o parco dinheiro. Queriam imagens, aquela felicidade anunciada na propaganda do medicamento. A locução do comercial anuncia:

O que é felicidade? Um sentimento profundo. Uma alegria sem fim. A qualquer hora esses momentos podem perder a sua magia. Com as novas cápsulas de aspirina, os momentos de felicidade podem ser duradouros e às vezes para sempre.

A vida-lazer, ao contrário da promessa de felicidade da aspirina, não é pra sempre. Nem é possível, pois o corpo – um dos suportes da vida-lazer – é perene e transitório. Mas temos esse rastro de vida-lazer na imagem, nesse desejo de “passar o filme de novo”, uma vinculação com o mundo, um pertencimento e um desejo de suspensão. E já nos disse Deleuze:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmos pequenos, que escapam ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos (DELEUZE, 2010,p.222).

Nos desapossaram não apenas do mundo e da vida, também perdemos as imagens? Se transformaram as imagens de sonhos por imagens publicitárias, como desviá-las? Se as imagens se perdem na vida cotidiana, elas não mais nos pertencem? Nós pertencemos a elas? A vida-lazer é uma forma de nos fazer acreditar no mundo enquanto imagem. De nos fazer mergulhar em um repertório

de alteridades, diferenças e universos íntimos diversos. De encontrar na palavra filmada o vigor da filosofia dos não-filósofos. A vida-lazer suscita acontecimentos que fogem do controle. A vida-lazer é uma possibilidade de acreditar no mundo.

Filmes como *Viajo porque preciso* e *Aspirinas* nos mostram que as imagens estão vivas e requerem algo de nós. Ela nos interroga e nós as interrogamos. Algo como Jovelina faz, respeitando a relação da imagem e o tempo histórico do filme, ao se emocionar com uma propaganda de aspirina. Ou ainda nas imagens noturnas de *Viajo* quando nos deparamos com os recados urbanos da cidade nas placas de anúncio; das marcas globais, que no filme não propõem vender algo, mas abrir frestas da vida e do cotidiano. Do que estamos cercados e do que nos cercamos, do que assistimos ou ouvimos. De uma música do Paulo Ricardo cantada por Lairton e seus teclados.

Peter Pál Pelbart, ao retomar Deleuze (2003), também fala dessas capturas e sequestros do comum, traduzidas nos clichês sobre amor, política ou povo. Mas se o comum foi sequestrado, não deveríamos formar quadrilhas e cometer os mesmos crimes? Não deveríamos assaltar e sequestrar<sup>63</sup> essas imagens, deslocando-as para um diário íntimo de vida, e até mesmo de uma vida-lazer? Nesse sentido, o gesto de Gomes e Aïnouz são potentes, pois colecionam, roubam e descolam as imagens do seu uso original, retorcendo e engendrando novos usos. Imagens científicas, amadoras e profissionais se articulam com um desenho de som, onde a poesia e o olhar delicado para o mundo, produzem singularidades como *Sertão de acrílico azul piscina* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

### *A vida*

*Ciente da mortalidade da vida, às vezes corro contra o tempo. Sinto necessidade de viver depressa, sinto a responsabilidade de dizer as coisas antes do fim. Cada um dos meus irmãos falecidos partiu antes dos 30. Sei que não tenho todo o tempo do mundo e por isso não*

---

<sup>63</sup> Aqui há uma referência ao trabalho de Orlando Maneschy (2007), sobre a arte contemporânea paraense. Ele intitula como Sequestros a característica política e poética dos artistas paraenses e a sua posição enquanto crítico e curador. De maneira radical, podemos nos referir a obra “Um dia na vida” de Eduardo Coutinho (2010) composto unicamente de imagens gravadas ao longo de um dia de diferentes canais da televisão brasileira.

Estou pensando em Patty, Everlyn, Alessandra e Tabu. A personagem amiga de João Francisco é uma construção ficcional, dentro da biografia de Madame Satã. Já as três primeiras encenam a si mesmas, conjugando em seus corpos múltiplos marcadores sociais da diferença. Suas vidas importam? Como podem sobreviver fora do lastro ficcional, para além de suas formas fílmicas?

As mulheres negras não existem. Ou, falando de outra forma: as mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos (...) (WERNECK, 2010, p. 10).

Uma das minhas principais preocupações ao longo da pesquisa é que fui socializado como homem, sou homem e ocupo espaço acadêmico, um ponto privilegiado de fala e de circulação. Ao mesmo tempo, me aproximo de personagens femininas, majoritariamente construídas por cineastas também homens. Tento uma aproximação respeitosa com essas pessoas e suas respectivas figuras fílmicas. É um desafio, posso errar e ferir sem intenção, mas creio ser importante situar meu local de fala, minha posição. Tento me colocar ao lado, não atrás e nem na frente, em busca de uma vida-lazer.

A vida complexifica nossas ideias sobre natureza e cultura, seus limites e imbricações. Os olhares biológicos, físicos, químicos, filosóficos e socioculturais tentam abarcar a complexidade de definir o que está dado ao nosso redor. A vida se circunscreve nos seres vivos da terra. Ao contrário de uma tradição antropocêntrica, a vida e os afetos não são privilégios da humanidade<sup>64</sup>. Mas o que é a vida?

No pensamento aristotélico (2010) a vida contemplativa é uma das formas de se atingir a felicidade, sendo a ética a força moderadora de nossa racionalidade, pautada numa vida justa e virtuosa. A ascese, o bem supremo que emana do cultivo da alma, cede lugar na modernidade para o centramento

---

<sup>64</sup> Aqui a referência é ao trabalho de Jacques Derrida (2002), em "O animal que logo sou".

do corpo e na busca do prazer, recusando qualquer experiência considerada desprazerosa (Birman, 2006).

Michel Foucault, ao investigar a tecnologia política dos indivíduos, retoma o que De Lamare escreveu no século XVIII sobre o Estado de polícia e suas formas de governar a humanidade. “A polícia cuida de tudo aquilo que diz respeito à felicidade dos homens (DE LAMARE apud Foucault, 2010, p.312)”. Foucault ratifica que essa forma próxima e constante de vigiar os indivíduos “vela pelo vivo [...] Que os homens sobrevivam, vivam, façam mais do que simplesmente sobreviver ou viver: esta é exatamente a missão da polícia (2010, p. 313)”. A polícia aqui, também pode ser entendida como um sinônimo de Estado e das suas estratégias de controle, contagem, confinamento, vigilância e produtividade.

Uma parte considerável das pesquisas de Michel Foucault debruçaram-se fundamentalmente no investimento do poder na vida e em sua captura pelos sistemas de controle e saberes jurídicos, políticos, religiosos e médicos. Os exegetas de sua obra garantem a continuidade do projeto foucaultiano ao vislumbrar as novas formas de vigilância, controle e disciplinas empreendidas à vida. Um regime biopolítico plenamente em exercício que vasculha e gerencia cada vida em sua particularidade. Como colocado por Pelbart: “nunca o capital penetrou tão fundo e tão longe no corpo e na alma das pessoas, nos seus gens e na sua inteligência, no seu psiquismo e no seu imaginário, no núcleo de sua vitalidade (2003, p. 13)”.

Justamente por essa capilarização implacável do capital na vida cotidiana, no predomínio do mundo do espetáculo, da espetacularização da vida e da intimidade e na fabricação em série de projetos de vida e sonhos que um certo cinema pode arejar nossas ideias. Não que as imagens possibilitem uma revolução na estrutura sócio-política e econômica, mas elas podem garantir lacunas e espaços de tempo que se contrapõem radicalmente ao sistema de visibilidades contemporâneo. E, talvez, ofertar respostas.

Giorgio Agamben (2000) pensa em formas-de-vida. E o que seriam? Apostemos nas singularidades da vida; em existências não se constituindo apenas como fatos ou evidências, mas como potencialidades. Formas de individuação em constantes reinvenções.

Uma vida que não pode ser separada de sua forma é uma vida pela qual, no seu modo de viver, se dá o viver mesmo, e no seu viver, está, sobretudo, seu modo de viver. Que coisa significa esta expressão? Ela define uma vida – a vida humana – na qual os modos singulares, atos e processos do viver não são mais simplesmente  *fatos*, mas sempre e antes de tudo possibilidades de vida, sempre e antes de tudo potências. Comportamentos e formas do viver humano não são mais prescritos por uma vocação biológica nem designados por uma necessidade qualquer, mas, mesmo quando consentidas, repetidas e socialmente obrigatórias, conservam sempre o caráter de uma possibilidade, isto é, colocam sempre em jogo o viver mesmo. Por isto – como é um ser de potência, que pode fazer ou não fazer, ganhar ou falir, perder-se ou se encontrar – o homem é o único ser cuja vida é irremediável e dolorosamente designada à felicidade. Mas isto constitui imediatamente a forma-de-vida como vida política (AGAMBEN apud BARBOSA, 2013, p.92)

Se nos cercamos do campo conceitual empreendido por Giorgio Agamben, perceberemos a importância nevrálgica da questão da vida em seus escritos. Das formas filosóficas gregas às formas jurídicas romanas, ele recupera o conceito de vida para entender o que se passa diante dos nossos olhos. As guerras e as baixas humanas, a dessubjetivação do outro e a constituição da abjeção. A tanatopolítica<sup>65</sup> - o cálculo político da morte, onde se define quais vidas importam, quais devem ser preservadas e as que devem ser exterminadas - e sua relação com a biopolítica, o cálculo da vida.

A destruição, diametralmente oposta à vida, desperta um grande interesse midiático desde os primórdios da sociedade do espetáculo. Como descrito por Ben Singer (2001), a modernidade urbana europeia e estadunidense, em seu contexto de choque e hiperestímulo na virada do século XIX, trazia um fascínio e horror a com a destruição do corpo.

Os jornais ilustrados traziam com riquezas de detalhes o trauma e a pequenez do corpo humano diante das máquinas dilaceradoras. Uma ansiedade

---

<sup>65</sup> Vem à lembrança o curta de Samira Makhmalbaf, *11'09"01*, (2002) que compõe o filme *11 de setembro* (direção múltipla). No fragmento dirigido pela cineasta iraniana, nos deparamos com uma professora que tenta reunir um grupo de crianças que trabalha em uma fábrica de tijolos, para assistir sua aula. Após conseguir o grupo de pequeninos, a professora lhes pergunta se algum deles sabe de um fato que redefiniria os contornos geopolíticos do mundo. As crianças falam de coisas próximas, como o apedrejamento de uma mulher ou a queda de uma pessoa em um poço. Ela diz que é algo mais grave e importante: o atentado ao *World Trade Center*. É explícito na fala da professora a internalização do discurso de que existem vidas mais importantes que outras, especialmente quando ela pede 1 minuto de silêncio para as vítimas do WTC.

se propagava no cotidiano, pois a morte estava à espreita. Ao mesmo tempo, o sofrimento e as tragédias humanas foram se convertendo em fonte inesgotável de entretenimento. No cinema das primeiras décadas do século XX é perceptível a atração pela agilidade, medo e violência característicos da vida urbana. Singer se reporta a ficção seriada *The Perils of Pauline* (1914), cuja personagem principal estava sempre às voltas com vilões sanguinários, prontos para ameaçar sua integridade com explosivos, objetos cortantes ou amarrá-la aos trilhos do trem.

Vale ressaltar como as imagens de explosões, assassinatos e toda sorte de narrativas sobre o fim do mundo são preponderantes em um grande volume das produções hollywoodianas. Zizek (2003) se refere ao atentado contra o *World Trade Center* como a realização de uma fantasia nutrida pelos Estados Unidos e sua indústria cinematográfica. De certo modo, nos habituamos às imagens de violência e da dor do outro. As teses que defendem a veiculação de imagens de sofrimento e dor como maneira de sensibilização e engajamento têm efeito contrário, como pontuado por Susan Sontag (2003). As imagens do sofrimento exibidas à exaustão pelos noticiários reificam vidas e as lançam à vala comum do esquecimento<sup>66</sup>. “O outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém, (como nós) que também vê (SONTAG, 2003, p.63) ”.

As análises de Sontag são destinadas majoritariamente ao universo fotográfico, mas não é forçoso trazer suas ideias ao encontro do universo das imagens em movimento. Susan Sontag observa no trabalho do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado uma usurpação da imagem de pessoas empobrecidas. Elas são retratadas como anônimas e assim permanecem. Num sentido benjaminiano (2012), são “sem nome” e “sem história”, e assim continuam, mesmo após as exposições e publicações das imagens.

Se como defendido por Sontag (2003) a imagem fotográfica é privilegiada pela capacidade de recordação e memória. A imagem em movimento, documental ou ficcional, nos leva ao sonho e à imaginação. Diante de uma

---

<sup>66</sup> A série fotográfica “Atentado ao poder” de Rosangela Rennó (1992) é um olhar vigoroso contra o círculo vicioso em expor e descartar corpos de homens assassinados. São imagens periciais ou do fotojornalismo que povoam as páginas de jornais sensacionalistas, deslocada de seus suportes originais e apropriadas pela artista.



exibição audiovisual podemos nos angustiar, sorrir, torcer, nos projetar ou gozar. Não que nas imagens fixas tais afecções estejam excluídas. Mas se temos fotografias emblemáticas e inesquecíveis, é o cinema que dá nome e voz aos indivíduos. É por essa máquina de signos que nos lembramos de Patty ou José Renato, de Jovelina ou Tabu. E, talvez por isso, pulsam nas projeções e nas telas vidas em movimento, onde:

consumimos, mais do que bens, formas de [...] .Através dos fluxos de imagem, de informação, de conhecimento e de serviços que acessamos constantemente, absorvemos maneiras de viver, sentidos de vida [...]. Chame-se como quiser isto que nos rodeia, capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade de espetáculo, era da biopolítica, o fato é que vemos instalar-se nas últimas décadas um novo modo de relação entre o capital e a subjetividade (PELBART, 2003, p.20).

Se a relação entre o capital e a subjetividade são indissociáveis, isso não quer dizer que estamos imóveis ou impotentes diante desta aliança. O cinema de intimidade e do cotidiano, de um Outro que esteja em um “Nós”, como o de Aïnouz, Gomes, Sérgio Borges, Hilton Lacerda, dentre tantos, nos traz superfícies de escape e espaços de fabulação. Num mundo de promessas publicitárias, casas assépticas e manuais de como ser feliz, as vidas que habitam os cinemas de que falamos aqui nos leva de volta à citação inicial de Guimarães Rosa, para quem a vida é “mutirão” (1968), nunca pronta, sempre reelaborada e remexida.

### O lazer

*eu queria transformar o dia todo, inclusive o lazer e a preguiça, numa coisa assim de estado permanentemente inventivo. Por isso comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra. (Oiticica apud Favaretto, 1992, p.194)*

“Ai, que preguiça!”, balbuciou Macunaíma. “Eu não gosto de trabalhar, não”, disse Alessandra em *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). O primeiro, um herói brasileiro sem caráter, vê no sexo e na boa comida sua distração. Ao ter seu muiquitã roubado por Piamã, o preguiçoso, em companhia de seus

irmãos, parte no rastro do vilão e acaba por chegar na cidade de São Paulo. A segunda, uma jovem mineira radicada no bairro de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, não gosta de acordar cedo e não enxerga a prostituição como uma forma indigna de existir.

Em comum, as duas personagens carregam o desejo de um anti-trabalho. Uma vida que não tenha o tempo produtivo como métrica da existência. Nosso herói se transforma na constelação Ursa Maior: fria e distante. Nossa heroína sonha com a riqueza, talvez de um casamento, que a deixe acordar ao meio dia, com almoço na mesa e a companhia da filha.

Para falar de lazer é indispensável falar sobre seu contraponto ou sua razão em existir: o trabalho. Vamos nos deter em uma definição de Marx, por ora suficiente. O processo de trabalho é uma relação entre a humanidade e a natureza, movida pela necessidade de transformação desta por aquela. As relações sociais são as formas de garantir a reprodução da vida, por meio das forças produtivas. A continuidade da vida é um dado histórico e as formas de trabalho foram variáveis e fruto das organizações sociais, políticas e econômicas.

O sistema capitalista, plenamente operante em nossas sociedades, tem em sua centralidade a mercadoria. Dela parte o valor de uso, o valor de troca e a mais-valia: chaves de leitura indispensáveis para compreender a exaltação das coisas e a minimização da vida. O processo econômico consiste na extração de matéria prima, sua transformação em produto, sua distribuição, o consumo e o descarte.

Dessa circularidade das bases do sistema capitalista, observamos a consolidação da disciplina e confinamento da vida. O trabalho não significa apenas uma parte da vida, mas engloba toda a existência. Trabalhamos para comer e nos vestir, pagar nossas moradias e transportes, para nos afagar com objetos de desejo ou com as merecidas férias, que nos deixarão aptos novamente para o mundo da produção. Há toda uma complexidade e uma gama de autores que podem ser evocados para a reflexão sobre o mundo do trabalho. Não está no cenário dessa pesquisa problematizar a questão laboral, mas sinalizar pontos indispensáveis sobre nossas vidas e projetos de felicidade. Por fim, o contexto de onde partimos é o regime capitalista de produção, e chegamos

numa experiência radical, como dito anteriormente, de uma fusão entre a subjetividade e o capital.

O milionário mexicano Carlos Slim, da área de telecomunicações, defendeu recentemente a redução da jornada de trabalho. Sua ideia, que já existe parcialmente em suas empresas, aposta na diminuição do tempo da semana de trabalho para 3 ou 4 dias e cerca de 10 a 11 horas diárias. Em contrapartida, a aposentadoria chegaria mais tarde, após os 70 anos. Aparentemente estaríamos nos deslocando da máxima de Benjamin Franklin, onde o trabalho dignificaria o homem, para um contexto de experimentação do ócio, do lúdico e dos tempos mortos. Contudo, estamos diante de estratégias econômicas milimetricamente pensadas.

A primeira questão é que esse tempo livre seja suprido pelo consumo, buscando incrementar o crescimento econômico de uma população ávida por entretenimento. Uma segunda questão é como equacionar os dados demográficos que apontam o aumento da taxa de envelhecimento populacional e a diminuição dos números de natalidade. Desse modo, estaríamos vinculados às esferas de produção até os últimos anos de nossas vidas. E estaríamos cada vez mais distantes de nos livrarmos de uma vida-trabalho e conquistar uma vida-lazer.

Para João Emiliano Aquino:

“O lazer é o "tempo livre" do escravo do salário, que submete o conjunto de seu tempo à compra-e-venda, à mercadoria. É o "tempo livre" daquele que, não podendo ser livre no trabalho, busca se livrar parcialmente do trabalho alienado estendendo ao não-trabalho a sua não-liberdade. É a alma de um mundo sem alma, o coração de um mundo sem coração. O trabalho assalariado é o fundamento do lazer, o seu fundamento contraditório (AQUINO, 2000, online)”.

Guy Debord, assim como Rimbaud e Breton (Aquino, 2006), tratam em suas obras questões comuns sobre o tempo, especialmente as relacionadas com o trabalho alienado das sociedades industriais. Edgar Morin (1969) reforça que o lazer é um tempo criado em compensação ao esforço laboral, mas não se trata mais de um momento de fruição, reflexão ou ócio. O tempo do lazer é

transformado em consumo e se assemelha mais a uma atividade de produção do que de contemplação.

Nas diferenças entre vida e lazer, Aquino diz que:

vida é tempo de vida, enquanto experiência sensível com o – e ativa no – tempo. O lazer é tempo morto, é experiência abstrata com o tempo. É a experiência da renúncia do tempo e da atividade: é experiência com a morte (2000, online)”.<sup>67</sup>

Mesmo nos auspícios do sistema capitalista, não vejo o lazer como algo inexoravelmente ligado a morte. A lazer é também invenção e resistência<sup>67</sup>. E se é tempo morto, nós estamos diante de uma preciosidade: a vida necessita de mais tempos mortos. Para Deleuze e Guattari, o acontecimento é um entre-tempo, e ele é sempre um tempo morto.

Em cada acontecimento, há muitos componentes heterogêneos, sempre simultâneos, já que são cada um um entre-tempo, todos no entre-tempo que os faz comunicar por zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade: são variações, modulações, inter-mezzi<sup>68</sup>, singularidades de uma nova ordem infinita. [...] É inseparável do estado de coisas, dos corpos e do vivido nos quais se atualiza ou se efetua (2010, p. 188-189).

A vida-lazer como um ato de fala estético é uma forma de pensamento, e, por extensão, um acontecimento. Ela pode estar nos tempos mortos, e assim como o hífen conecta vida e lazer, agrupar em um plano heterogêneo as muitas formas de conexão entre a existência e resistência. Imaginar uma vida-lazer, e buscá-la, exige uma reapropriação e reavaliação das noções de vida, trabalho e lazer. Como no momento em que Hermila pergunta à Georgina qual o valor de um programa sexual, enquanto riem, brincam e fumam maconha: “20 reais por um programa de uma hora. Noite toda uns 60 ou 70 reais, mas ai tem que dar o cu e dormir abraçada” (Figura 37). E, como nos diz Ricardo Antunes:

---

<sup>67</sup> Penso em uma postagem da professora Ivana Bentes no Facebook, onde ela comentava sobre os “duristas” que invadiram a cidade do Rio de Janeiro para participar das mais variadas formas do mundial de Futebol em 2014. Pessoas que vieram das mais variadas partes do mundo, sem local para hospedagem e com pouco dinheiro, dormindo nas praias, debaixo das marquises de prédios, nos carros e em acampamentos improvisados. Pessoas que reinventaram o conceito de turista e, conseqüentemente, uma nova experiência de lazer.

<sup>68</sup> Termo musical que se refere a um intervalo entre dois atos em uma ópera.

por meio da demolição das barreiras existentes entre tempo de trabalho e tempo de não-trabalho, de modo que, a partir de uma atividade vital cheia de sentido, autodeterminada, para além da divisão hierárquica que subordina o trabalho ao capital hoje vigente e, portanto, sob bases inteiramente novas, possa se desenvolver uma nova sociabilidade. (2009, p.177)”.

A vida-lazer é uma junção da possibilidade de novas formas de existências amalgamadas com uma expropriação do sentido de produção inculcado no lazer. Escrevo vida-lazer com hífen, e esse sinal de pontuação é mais que o elemento conector de palavras. Ele é, também, o indicador de ausências em um intervalo. “O hífen é, aliás, neste sentido, o mais dialético dos sinais de pontuação, porque une só na medida em que distingue e vice-versa (AGAMBEN, 2000, p. 171)”. A vida-lazer com hífen é em si lazer. Quando não sobrar mais nada, quando a busca acabar e o movimento cessar, ainda há lazer.



**Figura 37. Hermila e Georgina em um momento-lazer.**

Concordo com a discussão proposta por Gustavo Gutierrez (2001), quando diz que o prazer e o lazer devem ser reavaliados sob novas perspectivas, distantes das concepções herdadas de um modelo industrial, pautadas em um binarismo trabalho/lazer. Prazer-lazer articulados com a política, intimidade, trabalho. “Uma política dirigida à extensão e redistribuição do tempo livre, no qual

o lazer como busca do prazer possa ser perseguido e reivindicado como bem fundamental e imprescindível à vida humana (GUTIERREZ, 2001, p.108). ”



**Figura 38. Hermila e Georgina no forró, ao som de "Tontos e loucos" do Aviões do Forró. O Céu de Suely.**

Para a vida-lazer não ser esvaziada de sua potência política íntima e coletiva, parece ser necessária uma constante reinvenção de si e uma reavaliação do espírito do nosso tempo. Forjar a vida-lazer nas dobradiças do cotidiano, nos momentos singulares e nos acontecimentos possíveis. Pois,

A vida é muito bela e é preciso procurar fazer as coisas enquanto a sociedade real funciona, ainda que seja capitalista. [...]. Não sei se vão me dar bola, mas digo aos jovens de hoje que aprendemos mais com o fracasso e a dor que com a bonança. Na vida pessoal e na coletiva pode-se cair uma, duas, muitas vezes, mas a questão é voltar a começar. E é preciso criar mundos de felicidade com poucas coisas, com sobriedade. Refiro-me a viver com bagagem leve, a não viver escravizado pela renovação consumista permanente que é uma febre e obriga a trabalhar, trabalhar e trabalhar para pagar contas que nunca terminam. Não se trata de uma apologia da pobreza, mas de um elogio à sobriedade (MUJICA, 2013, online)

A reinvenção de si, o cair e o levantar e o traçado de uma nova cartografia para os caminhos futuros, pode ser como faz Hermila, ao construir Suely como seu devir. O céu azul piscina de Suely se abre e, entre a dor do abandono, o

desamparo material e as aparentes limitações de futuro, indicam que há um possível. Entre um cigarro de maconha, uma canção no caraoquê e uma dança no forró (Figura 38), pode-se abrir as frestas para uma vida-lazer. Pode-se criar “mundos de felicidades”.

Aos poucos vou adiante no polimento do conceito vida-lazer. A expressão levanta uma reflexão sobre a oportunidade de abordar o cinema do ponto de vista do afeto e do cotidiano. E, também, maneiras de aproximação das expressões artísticas audiovisuais que tornam o afeto uma possibilidade de experiência (RAMALHO, 2010). A rentabilidade desse conceito se dá em uma forma de conhecer e se aventurar pelo mundo, assim como responder aos anseios do tempo presente. Um cinema-lazer, que dispara uma vida-lazer e aposta em uma sensibilidade da “a arte como extensão da vida” (SONTAG, 1987, p.345)”.

*A-fe-to: benquerença, o arrepio que o seu corpo causa ao meu*

*Corpo: salada da vida; esfregar dos corpos (Oiticica)*

*Cine-vida-lazer: salada da vida, temperada pelo sonho*

O afeto como intensidade é uma maneira de aproximação do campo cinematográfico e de análise da imagem, considerando o corpo, tanto o imaterial, que desliza nas telas, quanto o do espectador, dos sujeitos que se põem frente a essas imagens. Nesse sentido, Del Rio (2008) também investe seus esforços na questão de Espinoza: o que pode o corpo? Tudo e nada. O corpo é energia e vibração: um conjunto de forças que afetam e são afetadas.

Elena Del Rio (2008) fala que essa força corporal e essa capacidade de afetar são extremamente criativas e performativas. [*Estou afetado*]. E esse poder de afecção<sup>69</sup> e de imanência criativa dos corpos contribuem nos processos geradores da existência, especialmente no cinema. O corpo que vai além da representação e se abre para a imaginação. Um corpo que conclama o outro, o

---

<sup>69</sup> Espinoza (2009), que entende o afeto como “as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções. Quando, por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afeto entendo uma ação; nos outros casos, uma paixão (1997, p.276)”.

toque, o encontro. O corpo como lugar da energia afetiva-criativa: passagem do afeto, das emoções, dos sentimentos.

Os filmes que proponho visitar nos falam de encontros, laços ora frágeis ora intensos, abandonos e despedidas. Acima de tudo, encontros de corpos. Como pensar esses encontros de outra maneira que não recaia nos recorrentes discursos de fragmentação, individualidade, obsolescência e tantos outros sintomas de uma dita modernidade tardia? Como esses encontros são capazes de potencializar nossas afecções?

Ramalho (2010) em diálogo com Del Rio (2008) destaca as maneiras em que ocorre uma sobreposição entre o narrativo e o afetivo no cinema, tendo o afeto uma potência de afetar e mobilizar a narração do filme. Assim, é possível considerar não só o corpo encenado, o corpo-coletivo e corpo-espectorial, mas todo o conjunto de corpos que se imbricam e potencializam o agir. Um afetivo-performativo comandado pelos corpos-vivos: simbiose de todos os corpos possíveis.

#### *A fala de Patty sobre vida-lazer é afetiva-performativa*

O afeto é força mobilizadora e potência estética, conceitual e contemporânea de compreensão da experiência humana. Dele, podemos ir em busca de imagens para além de suas dimensões técnicas e aspectos formais de elaboração. Aparecem vestígios, partilhas, sensibilidades e vibrações imagéticas:

E se, enfim, as imagens que veiculamos têm o poder de afetar aqueles que as confrontam, podemos então discernir uma forma de articular a estética e a política, e sustentar que o conceito de afeto pode nos dizer mais do mundo visivo e das imagens em circulação do que simplesmente qualificar um conjunto de procedimentos, uma forma de registro ou uma “tendência contemporânea (RAMALHO, 2010, p.9-10).

Na vida-lazer [conceito] não se faz necessário definir estritamente o que é um afeto. O afeto, aqui, é uma possibilidade plural. É sinônimo de medo, de emoções, de potências de agir e de efemeridade do instante. Os afetos da vida-lazer operam como potências aglutinadoras de vidas comuns e singulares. A



vida-lazer no cinema parece contribuir para uma ética, estética e política das possibilidades de se viver juntos em um espaço heterogêneo. De se reconhecer a profundidade do outro. A vida-lazer se abre para a amizade (Foucault, 2010), nos arranjos afetivos para além de dados genéticos, propulsados pelo encontro, pelas viagens, pelo corpo.

Nesses terrenos podemos perguntar quem são essas figuras que habitam as vidas-lazer? Vidas-lazer onde as pessoas/personagens são inscritas em uma lógica de visibilidade das práticas comuns e do banal (Rancière, 2009). Personagens/pessoas que se diluem no fluxo das grandes cidades, no espaço doméstico, no cotidiano. Formas-de-vida (Agamben, 2000), tomadas de potencialidades, singularidades, criatividade. Formas de individuação em constantes reinvenções. Personagens que desaparecem, “pessoas que escapam, se escapam, se evadem de si do outro da tela. Talvez um momento de fulguração (LOPES, 2012, 219)”. Vidas-lazer de Pattys, Tabus, Jovelinas, Ilcas, Ranulphos e tantas outras vidas em fluxo incessante de sonhos em movimento.

## **Capítulo 3:**

### **A vida-lazer como vontade de futuro**

Eu não estou interessado em nenhuma teoria,  
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais  
Nem em tinta pro meu rosto ou oba oba, ou melodia  
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais  
Eu não estou interessado em nenhuma teoria,  
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais  
A minha alucinação é suportar o dia-a-dia,  
E meu delírio é a experiência com coisas reais  
Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha  
Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais  
Garotas dentro da noite, revólver: cheira cachorro  
Os humilhados do parque com os seus jornais  
Carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar  
E a solidão das pessoas dessas capitais  
A violência da noite, o movimento do tráfego  
Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra, é demais [...] *(Alucinação, Belchior)*

Vontade de futuro é um sentimento que encontra sua tradução estética nos filmes aqui tratados, em que a proposta de vida-lazer é anunciada como um projeto de vida. É a resposta sensível que encontrei para um conjunto de filmes, majoritariamente contemporâneos e brasileiros, que não se conectam entre si por inteiro, mas em momentos singulares e atos de pensamento que constituem instantes fortes desses mesmos filmes. Aqui, o agente da vontade de futuro é a figura vida-lazer, a personagem vida-lazer: a travesti, a prostituta, a criança afeminada, o moribundo, o abandonado. Discuto futuro e utopia a partir das reflexões de temporalidades e sexualidades, especialmente com Muñoz (2009) e Edelman (2014). Futuridade, quando vinculada a temporalidades de corpos e sexualidades fora dos marcos da heterossexualidade e da modernidade heterocapitalista, nos fala do caminho a ser tomado. Refutar a possibilidade de assimilação, higienização e normalidade? Apostar na pulsão de morte ou buscar uma pequena utopia no horizonte e no tempo? Os filmes *Tatuagem* e *Praia do Futuro* estarão em primeiro plano, conectando-se a outros momentos de filmes anteriormente mencionados. Por fim, veremos que a vida-lazer não é nem um rompimento radical com o passado, tampouco a crença num amanhã inatingível. Mas a possibilidade de instaurar o futuro no presente, como nos fala Aumont (2007).

### 3.1 Corpos, cinema e sexualidades em deslocamento

Uma das minhas maiores perturbações, enquanto criança marcada pela certa homossexualidade futura, era a impossibilidade de ter um relacionamento, ficar sozinho e morrer de Aids. Mesmo que aos nove anos de idade eu não entendesse uma coisa ou outra, eram esses os cruzamentos ditos possíveis para uma vida gay. Essas certezas se acentuavam com a ausência de imagens e de pluralidades de formas de vidas, bem como com a hostilidade do ambiente familiar, escolar e social.

*Filadélfia* (Jonatham Demme, 1993), na infância, e *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), na adolescência, corroboravam com essa sensação de morte e solidão. Existiam outras produções com representações mais positivas da homossexualidade, com abordagens diferentes, mas não circulavam com facilidade. A cidade em que cresci, Caldas Novas, ao sul de Goiás, contava com poucas locadoras de VHS e DVD. Os acervos eram restritos a filmes comerciais e, eventualmente, era possível encontrar algo como *Ken Park* (Larry Clark, 2002) ou *E Sua Mãe Também* (Alfonso Cuarón, 2001).

Lembro-me de uma tarde do primeiro semestre de 2014, quando um amigo e eu fomos no Cine Estação de Botafogo assistir *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014). Eu senti saudades e nostalgia. Acabava de ver um filme que, se existisse há dez anos, teria evitado muitas feridas e frustrações. Não que o cinema fosse capaz de erradicar a homofobia ou mediar meus conflitos domésticos, mas por acreditar que alguns filmes poderiam me ofertar novas formas de entender e ver o mundo que me cercava.

Como criança afeminada, monstruosa e violentada, demorei muito tempo a entender e a reelaborar certas narrativas que me foram contadas e impostas. Eu sentia vergonha da minha voz, do meu corpo, dos meus questionamentos e dos meus desejos. Quando nos mudamos de Mutunópolis, norte de Goiás, para Caldas Novas, senti um grande alívio. Ficavam para trás os abusos sexuais e as humilhações. Era o que eu imaginava. Contudo, uma reconciliação plena com minha existência só se daria mais tarde, durante a graduação, no ambiente universitário.

Eve Sedgwick (1991), em um artigo em que discute os pânicos morais em torno da criança afeminada, chama atenção para a vigilância de gênero e sexualidade que se instauram no corpo infantil. Essa vigília tem como objetivo coibir qualquer manifestação de desvio da norma sexual e preparar o terreno para a heterossexualidade compulsória. Um dos grandes efeitos desse processo de monitoramento corporal da performance de gênero é o auto-ódio e a invisibilidade da criança afeminada nos debates e pautas políticas dos movimentos de Lésbicas, Gays, Travestis e Transexuais (LGBT). Sedgwick reforça que, ao mesmo tempo que temos conquistado espaços significativos nas pautas LGBT:

Existe o perigo, porém, que este avanço possa deixar a criança afeminada uma vez mais na posição de abjeto inquietante – esta vez o abjeto inquietante do próprio pensamento gay. O eclipse da criança afeminada do discurso gay adulto representaria mais que um vazio teórico prejudicial; representaria um nó de ódio homofóbico, ginecofóbico e pedofóbico internalizado e aniquilante e um elemento central para análise gay afirmativa. A criança afeminada viria a funcionar como o segredo a vozes desacreditadas de muitos gays adultos politizados (SEDGWICK. Pp. 20-21, 1991. Tradução livre.)

O filme venezuelano *Pelo Malo* (Mariana Rondón, 2013) aborda de forma muito precisa a questão do menino afeminado. Com 9 anos, Junior (Figura 39) já percebe a repulsa que sua mãe nutre por ele. Em princípio, a criança imagina que a razão venha do seu cabelo crespo, que ele tenta compulsivamente alisar. Contudo, ao longo do drama confirmamos que é a possibilidade do filho se tornar gay o motivo da angústia materna. Ela proíbe que ele cante, alise o cabelo, visite a avó paterna que incentiva seus “trejeitos” e impõe que ele se afaste do jovem Mario, pelo qual Junior aparentemente se sente atraído.

*Pelo Malo* nos conduz com maestria ao universo de angústia e sofrimento que são imputados ao corpo infantil afeminado. Como pontuei anteriormente, ao comentar o curta de Aïnouz, *Seams*, a palavra “veado” é muito temida e já nos localiza inexoravelmente em um presente cruel e nos destina às margens da futuridade. E no corpo de Junior, sua experiência traumática é amplificada pelas intersecções e seus marcadores sociais da diferença: uma criança negra, afeminada, pobre e habitante da periferia de Caracas. Ao mesmo tempo são

características positivas vistas por sua avó paterna, cujo filho foi assassinado por se envolver com o tráfico de drogas. Criar o neto gay era uma forma de garantir companhia e cuidados em seu envelhecimento; além disso, sua possível homossexualidade<sup>70</sup> o afastaria do universo de violência e crimes da favela caraquenha.



**Figura 39. A mãe de Junior diz que cortará o cabelo do filho, *Pelo Malo*.**

No desfecho do filme de Mariana Rondón, temos um indicativo de que o futuro de Junior se desenrolará longe de sua mãe e até mesmo de sua avó. Após preparar a refeição do filho, a mãe começa a arrumar as malas de Junior. Ela diz que o menino passará a viver com sua avó. A criança se nega a ir e promete cortar os cabelos. Ela lhe entrega uma máquina aparadora e o rapazinho se põe a raspar a cabeça. Antes, contudo, ele afirma para a mãe: “não te amo” e ela

---

<sup>70</sup> Luiz Mello (2005) ao recuperar uma breve história e representação da homossexualidade em países ocidentais, especialmente Estados Unidos, lembra que masculinidades e homossexualidades eram termos que se excluíam automaticamente. Havia uma noção de homossexualidade masculina ligada à fragilidade, abdicação do poder masculino e passividade sexual. Da mesma maneira, o corpo da mulher lésbica ativa excluiria a feminilidade entendida como fragilidade. Tal mudança na esfera pública, ainda segundo Mello, se dá a partir da auto-organização, do fortalecimento de guetos sexuais, e do gesto de “sair do armário”. 28 de junho de 1969 é uma data icônica para o movimento LGBT, pois marca a revolta de *Stonewall*, momento de levante de travestis, lésbicas, *drag queens*, bissexuais e gays contra as constantes investidas da polícia norte-americana ao referido bar.

retruca: “eu, tampouco”. O plano seguinte não revela o destino de Junior e, do alto, observamos a escola onde estuda. Em seguida, podemos visualizar as crianças em fila, cantando o hino nacional venezuelano “Gloria al Bravo Pueblo”. O menino, com os cabelos raspados, não canta. É como se ali houvesse uma recusa em aderir ao Estado, ao sistema educacional, à norma heterossexual e aos frágeis laços familiares. Um desejo de não assimilação.

Gabriel Giorgi (2004), ao analisar a homossexualidade e sua representação na literatura argentina, agudiza essa interdição ao corpo homossexual e seu destino paradoxal: é possível aceitar os discursos sobre as práticas homossexuais, desde que os sujeitos que as vivenciam sejam apagados ou eliminados. Giorgi entende como “sonhos de extermínio” o desejo social de aniquilar os corpos abjetos, fora da norma heterossexual e que escapam ao controle higienista do Estado e de suas instituições, como o exército e a escola, bem como a religião, a família e o patriarcado. Ao mesmo tempo, os corpos trans, lésbicos, bissexuais e gays são os resíduos do tecido social, grãos incômodos que sobrevivem e se colocam na errância e à deriva<sup>71</sup> do mundo.

É nesse ponto que os filmes brasileiros abordados são colocados como respostas sensíveis a um desejo social de aniquilação de subjetividades não normativas. A vida-lazer como algo ambivalente, conflituoso, mas que leva em comum a aspiração de uma vida melhor, aprazível e feliz. Como observado anteriormente, as figuras fílmicas aqui tratadas fabulam sonhos e desejos de futuridade mesmo em contextos hostis, violentos e desiguais. A vontade de futuro é justamente esse gesto capaz de nos impulsionar à vida, de nos reinventar e nos colocar à deriva.

*Tia Maria*

---

<sup>71</sup> Ver “O negócio do michê” (2008) de Nestor Perlongher. No estudo etnográfico sobre prostituição masculina na cidade de São Paulo. A pesquisa, fruto de uma dissertação de mestrado, trabalha categorias como errância e deriva, entendendo a circulação de corpos, desejos, afetos e negociações sexuais em uma perspectiva de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Em *O Céu de Suely*, Hermila e sua tia Maria vão ao mercadinho da cidade comprar algumas coisas (Figura 40). Eis que a tia comenta com sua sobrinha o desejo de ir à praia com Georgina Jéssica:

*“Comprei um biquíni pra dar de presente pra Georgina. Vou chamar ela pra ir pra praia comigo, lá em Fortaleza. Será que ela vai? Tô doida pra ver ela de biquíni, se queimando no sol”.*



**Figura 40. Tia Maria comenta com Hermila sobre o biquine que comprou para Georgina, para irem à praia em Fortaleza.**

Tia Maria é lida socialmente como uma mulher lésbica masculinizada<sup>72</sup>. Sua indumentária se constitui principalmente de shorts de *cotton*, ora justos, ora largos e camisetas “machão”. Usa costumeiramente os cabelos presos e é mototaxista (Figura 41) em Iguatu – Ceará. Suely Messeder (2012), ao pesquisar sobre as vivências de mulheres lésbicas com performances de gênero masculinizadas em Alagoinhas, Camaçari e Salvador, na Bahia, sustenta que

---

<sup>72</sup> Messeder (2012) inicia o seu texto afirmando a escolha da categoria lésbica masculinizada como algo que pode gerar incômodo e dissenso, especialmente por eleger e se aproximar de suas interlocutoras a partir do que ele percebe como masculinizada. Ao mesmo tempo, **ela** sustenta que as entrevistadas estavam cientes dessa percepção, inclusive assinaram os termos de livre consentimento e esclarecimento para a pesquisa.



algumas questões são similares nas experiências de vida dessas mulheres, especialmente na infância, no período escolar, na família e no mercado de trabalho.

Se na escola a criança performa um papel social entendido como masculino, preferindo brincadeiras corporais, como o futebol e corridas, assim como outros jogos que demandam habilidades espaciais e táticas, incluindo o xadrez e a bola de gude, logo se inicia um processo de suspeição sobre o corpo e o gênero da infanta (Messeder, 2012). Tais preocupações se multiplicam quando acompanhadas por ausência de interesses em práticas consideradas comuns para meninas, como bonecas, brinquedos cor-de-rosa e maquiagem. É o que Guacira Louro (1999) compreende como um processo pedagógico do gênero e da sexualidade, em que há a educação dos corpos para a produção de sexualidades consideradas normais.



**Figura 41. Tia Maria vai na rodovia buscar Hermila e Mateus Junior.**

O mercado de trabalho é outro momento em que os marcadores sociais da diferença são acionados e investem no corpo lésbico suas restrições ou destino. Suely Messeder (2012) pontua que categorias raciais, de classe e de sexualidade se articulam para determinar e estabelecer determinadas práticas profissionais. Uma das entrevistadas afirma que, pelo fato de performar signos

de masculinidade e por ser designada socialmente como mulher, negra, ela é sempre indicada a exercer papéis que demandam ou pressupõem força física, como os de vigia ou de segurança. Quando voltamos para tia Maria, é possível supor que a história de vida da personagem tenha sido entrecruzada por muitas dessas questões. Contudo, são indagações implícitas, e o que vemos é o cotidiano no trabalho, na casa, os momentos de lazer e as vontades de futuro: ir à praia com Georgina.

Tia Maria, em muitos momentos, encarna uma figura vida-lazer. Sua encenação, seu corpo no espaço fílmico e sua construção gestual corroboram para uma atmosfera de leveza e de cotidiano. Ela é o porto seguro da sobrinha Hermila/Suely e de sua mãe Zezita. Suas falas são permeadas de carinho, firmeza e determinação. Assim como todos nós, ela também é contraditória e se espanta quando Hermila revela que irá vender rifas cujo prêmio é uma “noite no paraíso”. Ela diz: “que ideia de puta é essa? ”. Ao mesmo tempo, ela é apaixonada por Jéssica, a puta amiga.

Durante essa cena há uma fala muito potente de Suely: “puta nada, puta trepa com todo mundo, só vou trepar com um cara, não quero ser puta não, não quero ser porra nenhuma” (Figura 42). Além de percebermos o desejo de se diferenciar da atividade de prostituição<sup>73</sup> e do rótulo de prostituta, fica explícita a desilusão, a apatia diante do futuro ou mesmo a percepção de que o espaço geográfico e social que ela ocupa inviabiliza qualquer possibilidade de sonho e futuridade. Como pontuado por Alessandra Brandão (2008):

“O Céu de Suely acompanha a travessia de Hermila entre a desilusão amorosa e o investimento no sonho em São Paulo, e a consciência do valor do próprio corpo como horizonte de transformações. E é através da fronteira também do corpo feminino, entre a maternidade precoce e inepta, e a sexualidade latejante de seu corpo jovem, que o movimento itinerante de Hermila se sustenta na biopotência. Para Hermila, o corpo serve de instrumento para impulsionar sua viagem, agenciando a passagem por outra fronteira, que concede ao corpo mais que ganha pão, a esfera de autovalorização, a política de um sentido próprio que

---

<sup>73</sup> Sobre discussões referentes ao campo da prostituição feminina ver: LEITE, Gabriella. **Filha, mãe, avó e puta**. A história de uma mulher que resolveu ser prostituta. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. E também PISCITELLI, Adriana Gracia; *Feminismos e Prostituição no Brasil: Uma Leitura a Partir da Antropologia Feminista*, 12/2012, **Cuadernos de Antropologia Social**, Vol. 36, pp.11-32, Buenos Aires, Argentina, 2012.

se configura na estratégia da comercialização de si mesma [...] (BRANDÃO, 2008, p.96)



**Figura 42. Hermila conta à Tia Maria que irá se rifar.**

A leitura de Alessandra é muito instigante, pois localiza uma marca de vida-lazer na personagem de Suely: o movimento. E essa biopotência, que opera dentro das redes capitalistas, se instaura na crença de que mesmo diante da precariedade, da tristeza e da desilusão, não se pode abandonar o sonho e o delírio, mesmo que signifiquem um mergulho na incerteza. Como tenho sustentado, a vida-lazer é uma forma de responder aos questionamentos e angústias do presente. Quando ela se expressa na arte cinematográfica, se metamorfoseando em discursos de figuras fílmicas, quando ela é encenada e performada, ela nos fala de afetos e sonhos. Da vontade de impermanência, do desejo pela errância, na busca pela felicidade. E partir é deixar para trás o que fomos, sem saber com quem nos encontraremos e em que conversações nos colocaremos. Regressar pode ser impossível e até mesmo não desejável. Quando vamos, levamos conosco o medo do futuro e as lembranças que confortam ou doem. Acreditamos na potência da vida, do corpo e do desejo. Nos alimentamos da utopia. A vida-lazer é utopia? Não sei. Mas essa deriva e

errância nos recorda a resposta de Fernando Birri<sup>74</sup>, lembrada por Eduardo Galeano e dada a um estudante durante um seminário em Cartagena de Índias, Colômbia. “Para que serve a utopia? ”:

“A utopia está no horizonte. Eu sei que nunca a alcançarei. Se eu avançar dez passos, ela se distanciará dez passos. Quanto mais eu a buscar, menos a encontrarei: ela se distancia à medida que eu me aproximo. E, ora, para que serve a utopia? A utopia serve para isso, para caminhar (transcrição da fala). ”

E para que serve a vida-lazer? Para cativar nossas paixões, para nos fazer acreditar no mundo, tomar posse dele, da nossa imaginação. No cinema: para construir uma quimera, uma constelação de desejos e paixões. Personagens que nos convidam para o sonho, para o novo e para a escuta. A esperança de que se nos movermos, se nos enfrentarmos, se formos além, haverá de ter outro dia, com mais vida, com mais lazer. Para nos fazer aprender com tia Maria e Hermila/Suely que a vida-lazer está ali, no banho de mar com sua paixão platônica, ou na passagem de ônibus para o lugar mais longe, mais distante, onde “começa a saudade de Iguatu”.

### 3.2 Tatuagem e a criança de Mutunópolis

Ah, esse cara tem me consumido  
A mim e a tudo que eu quis  
Com seus olhinhos infantis  
Com os olhos de um bandido  
Ele está na minha vida porque quer  
Eu estou para o que der e vier  
Ele chega ao anoitecer  
Quando vem a madrugada  
Ele some  
Ele é quem quer  
Ele é um homem e eu sou apenas uma mulher  
(*Esse cara*, Caetano Veloso)

---

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9iqj1oaKvzs>. Acesso: 21 set 2016.

É muito curioso que um filme retratando o fim dos anos de 1970 seja evocado para falar de respostas ao presente e vontades de futuro. Em verdade, não é tão estranho, ainda mais se olharmos ao redor – 2016 – e vemos reacender debates conservadores, sectários e microfascismos. Para isso, vou trazer quatro cenas, duas retiradas do cotidiano social e as outras da ficção audiovisual.

*Primeira cena:*

No dia 11 de setembro de 2012, Edmeire Celestino Silva, à época com 29 anos, tentou adentrar o Palácio do Planalto para declarar seu amor à presidenta Dilma Rousseff. Ao ser impedida pelos guardas presidenciais, ela afirmou: “Sou marido da Dilma Vana Rousseff. Sou esposo dela”, disse. “Você quer casar comigo, meu amor?”. “Eu queria sequestrar ela, ela é meu coração<sup>75</sup>” (Figura 43).



Figura 43. Edmeire Celestino Silva. Disponível em: <http://edgblogs.s3.amazonaws.com/ofiltro/files/2012/09/edemeire-600.jpg>. Acesso 21 set 2016.

<sup>75</sup> Disponível em: <http://colunas.revistaepoca.globo.com/ofiltro/2012/09/11/homem-tenta-entrar-no-planalto-para-pedir-dilma-em-casamento/>. Acesso: 21 set 2016.

*Segunda cena:*

Em 28 de setembro do ano de 2014, durante o debate eleitoral, o presidenciável Levy Fidelix é questionado pela candidata Luciana Genro: “Por que que as pessoas que defendem tanto a família, se recusam a reconhecer como família um casal do mesmo sexo? ”. No que ele responde: “aparelho excretor não reproduz<sup>76</sup>”(Figura 44).



**Figura 44. Charge de Laerte. Disponível em:**  
<http://www.revistaforum.com.br/2014/09/29/revolucao-aparelho-excretor/>. Acesso 21 ago 2016.

*Terceira Cena:*

---

<sup>76</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UtzF-Wq4C3E>. Acesso: 21 set 2016.

*Amanda e Monick*<sup>77</sup> (André da Costa Pinto, 2008) é um documentário paraibano que aborda o inusitado cotidiano da professora da rede municipal Amanda e de sua aluna Monick. Ambas são travestis. A primeira, respeitada e admirada pela comunidade escolar, e acolhida por seu pai. A segunda, mantém um relacionamento com Nilda, uma mulher lésbica que está grávida de Monick. Ao narrar o início de sua relação com Monick e os questionamentos advindos da gestação, Nilda relembra os muitos questionamentos suscitados: “As pessoas chegam perto de mim e perguntam: Nilda (Figura 45), você não tem vergonha de ser mãe e o pai ser uma bicha? - Não. Normal. E uma sapatão e um veado? Isso é normal, não tem nada a ver não”.



**Figura 45. Nilda exhibe sua gravidez. *Amanda e Monick*.**

#### *Quarta cena*

---

<sup>77</sup> Diretor: André Da Costa Pinto

Duração: 18 min Ano: 2008 Formato: Mini-DV

País: Brasil

**Sinopse:** O doc aborda a vida de travestis do Cariri Paraibano e possibilidade de quebra do preconceito perante a sociedade, mostrando que o que vale em qualquer relacionamento é a felicidade.

*A casa de Alice* (Chico Teixeira 2007) nos dá a ver a dinâmica familiar da protagonista que intitula o filme. A manicure, de aproximadamente 40 anos, tenta equilibrar o orçamento da casa, educar os três filhos homens e conduzir a relação com o marido. Ela conta com o apoio de sua mãe que, mesmo idosa, executa grande parte do trabalho doméstico. Alice e o marido Lindomar não fazem sexo há bastante tempo e, no ônibus, a caminho de seu trabalho, ela encosta sua mão sobre as calças de um homem, sentindo o volume da genitália (Figura 46). Ao chegar no salão de beleza e atender Carmen, sua cliente mais assídua, ela narra a história a partir de uma perspectiva fantasiosa, diz que um homem branco e de olhos azuis a cortejou, mas que ela recusou a investida.



**Figura 46.** Alice roça na “mala” de um passageiro no ônibus. *A casa de Alice*.

Chamo atenção para essas quatro cenas, por elas nos aproximarem de um ponto comum que abordarei em *Tatuagem*: o conceito de família. Não por acaso, a vida-lazer enunciada por Patty e Tabu se refere a ideias de amor romântico, monogamia e constituição do lar. Logo, tanto no discurso quanto na expressão estética da vida-lazer, é importante destacar o que está em jogo quando evocamos a instituição familiar, seus usos e sentidos. Especialmente quando ela é desejada por indivíduos que são repelidos pela própria entidade



familiar. Como mostrou Michel Foucault, a família, tal como a conhecemos no Ocidente, começa a ter essa configuração a partir do século XVIII, onde:

As velhas formas do amor ocidental são substituídas por uma nova sensibilidade: a que nasce da família e na família; ela exclui, como pertencendo à ordem do desatino, tudo aquilo que não é conforme à sua ordem ou ao seu interesse. [...]. Este poder de repressão, que não pertence inteiramente ao domínio da justiça nem exatamente ao da religião, este poder arrancado diretamente à autoridade real não representa, no fundo, a arbitrariedade do despotismo, mas sim o caráter doravante rigoroso das exigências familiares (FOUCAULT, 2008, p. 91).

O desatino é ser sapatão, bicha, travesti, mãe solteira, prostituta. E são essas as figuras fílmicas que dão forma estética à vida-lazer aqui abordada. Elas transbordam das telas e procuram ressonância em outros corpos. É por isso que o presidenciável Levy Fidelix, acima citado, quando questionado sobre o seu combate às uniões homossexuais, nos encarcera em um destino biológico: não somos capazes de reproduzir, logo não podemos amar. É uma falácia construída a partir de um jogo muito bem estruturado de manutenção dos privilégios do heterocapitalismo ocidental, branco e violento. Uma estrutura de sequestro do sonho, da imaginação e da pluralidade. Não é possível existir vida-lazer se não podemos gozar livremente de amor e alegria.

Estamos falando de afetos, de amor e solidariedade. De corpos cinematográficos, mas também de corpos reais, vivos. Estou falando de Tabu, e também de minha amiga travesti assassinada, apedrejada, exterminada. Falo da violência que atinge meu corpo, o corpo dos meus amigos, dos vizinhos e de qualquer um que seja ferido por habitar as bases da pirâmide sexual (Rubin, 1989). Me levanto a todo momento enquanto escrevo, estou embriagado de café. Ouço Diana, Bárbara Eugênia, Aviões do Forró, Cartola e Bethânia. Revejo as cenas do filme. Hoje o dia está tão difícil. Começo a chorar e sorrir. Estou há tanto tempo atravessado por essas imagens, por esses medos e por esses discursos que não consigo organizar as ideias. Será que as entrego assim, seminuas, fragmentadas e delirantes?

Estou olhando para a criança que fui, no que me tornei. Eu queria protegê-la. Ir em Mutunópolis, pegá-la pela mão. Desenhar em suas bochechas

pequenos corações com um batom vermelho. Abrir um armário com vestidos e sapatos, pentear seus cabelos e elogiar sua voz. Pedir para que ela dançasse a música que mais gostasse, que colocasse as mãos na cintura para ser fotografada. Ensiná-la a se proteger como Madame Satã e a gritar para todo mundo: “eu sou bicha porque eu quero”. Depois, a gente falaria de futuro, do que ela se tornaria. E eu explicaria que:

A criança é um artefato biopolítico que garante a normalização do adulto. A polícia do gênero vigia o berço dos seres vivos que estão por nascer, para transformá-los em crianças heterossexuais. A norma faz sua ronda em torno dos corpos frágeis. Se você não for heterossexual, a morte o espera. A polícia do gênero exige qualidades diferentes do garotinho e da garotinha. Ela molda os corpos a fim de desenhar órgãos sexuais complementares. Ela prepara a reprodução, da escola até o Parlamento, industrializa-a (PRECIADO, 2016, online).

Somos esses corpos frágeis que desafiam a polícia de gênero. E essa vigia normalizadora vai além dos auspícios da sexualidade: almeja sobretudo assaltar o desejo pela vida, a esperança em um outro mundo mais aprazível. São os corpos das crianças transviadas, como dito por Edelman (2014), que atormentam o futuro político, estético e econômico de uma sociedade baseada na morte e na necropolítica<sup>78</sup> (Preciado, 2014). Vamos ofertar nossa carne para o banquete insaciável desse “moinho de gastar gente” (Darcy Ribeiro, 1995)? Pedir para adentrar ao círculo da respeitabilidade através da monogamia e das práticas sexuais vistas como sadias (Rubin, 1989)? Ou vamos nos conduzir à fantasia, ao sujo, à margem, aos becos e vielas e nos negar conduzir o mundo ao necrofuturo?

Chegamos na pertinência de *Tatuagem* para o agora. O longa retrata o dia e a noite da trupe de “Chão de Estrelas”, capitaneada por Clécio. Se cria e se impulsiona na margem. São experimentos afetivos distantes dos laços consanguíneos. Uma Família que encontram na amizade uma forma de vida (Foucault, 1981) vinculante ao mundo.

---

<sup>78</sup> No breve texto “O feminismo não é um humanismo” Preciado evidencia uma sociedade moderna que se especializou em produzir tecnologias de morte. A única saída que nos resta, se ela existir, é conviver com os mortos, numa festa fúnebre. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>. Acesso: 21 set 2016.

Ao iniciar a segunda seção desse capítulo, coloquei como epígrafe a canção de Caetano Veloso, *Esse cara*. É um momento de suspensão do filme *Tatuagem*. Clécio, que costumeiramente se apresenta na casa ocupada pelo “Chão de Estrelas”, encarna uma Maria Bethânia languida e transviada. Desliza pelo palco, explode em intensidades e fita fixamente o belo rapaz sentado na plateia. É Arlindo, cunhado de Paulete. É uma cena um tanto Caio Fernando Abreu, lembrando “Sargento Garcia<sup>79</sup>”. Após a performance de Clécio, os dois são apresentados por Paulete e ela já adverte o amigo para que não tente enredá-lo em sua trama de sedução. Os dois conversam, riem, brincam. Arlindo estranha a extravagância do lugar, a desadequação total de um espaço como aquele na cidade do Recife, sob as armas da ditadura militar.

Na cena seguinte, Clécio constrói uma ambiência erótica e sinestésica. A penumbra, o quarto milimetricamente decorado, Dolores Duran e “A noite do meu bem” dão o tom para a dança de Clécio e Arlindo. Aliás, Clécio e Fininha. A essa altura, o jovem militar já havia confessado que assim era a forma como era conhecido, talvez por suas feições delicadas e sua voz macia. E então, Bethânia come o milico (Figura 47).

---

<sup>79</sup> Conto de Caio Fernando Abreu que narra o desejo entre o Sargento Garcia e Hermes, um jovem pré-vestibulando de Filosofia.



**Figura 47. Arlindo, o militar, diz que não é primeira vez que ele dá o cu. *Tatuagem*.**

Fininha parece ter familiaridade com práticas sexuais com outros homens. Ela mesma afirma para Clécio não se tratar de sua primeira vez como receptor. No dia seguinte é beijo na boca, abraço apertado e banho de mar. As mãos de Fininha alisam a penugem no rosto de Clécio. Logo, o cotidiano de ambos se entrelaçam na casa da trupe e uma relação se inicia. Clécio tem um discurso libertário, de não propriedade dos corpos e desejos. Contudo, tal perspectiva, quando transposta para a prática, se mostra um tanto falha. Durante uma festa em casa, Fininha dança e beija outro homem. Clécio se contorce de ciúmes, os olhos ficam marejados e cobra uma explicação de seu amante. E ouve: “tu mesmo que disse que a gente não tem contrato com nada. Tu não fala que a gente não pertence a ninguém? ”.

*Tatuagem* alterna entre os espaços de intimidade da casa, dos corpos e da trupe “Chão de Estrelas”. Remete a um momento histórico transgressor, mas que ao mesmo tempo nos fala do hoje. São respostas sensíveis formuladas a partir de uma ambientação pretérita que nos diz muito sobre o contemporâneo. Se a história fosse linear, era de se esperar que em nossa década muitas das questões suscitadas no filme já estivessem respondidas, ou que não despertassem tanto interesse, por terem sido incorporadas pelo tecido social.

Mas elas persistem e se agudizam. Quanto mais as identidades sexuais políticas se afinam, mais o campo de resistência à diversidade sexual e de conservadorismo se alastra.

É aonde gostaria de chegar quando retomei a infeliz fala do candidato a presidente Fidelix. Clécio é pai de Tuca, com sua amiga Deusa. A mãe quer conversar com o pai sobre problemas enfrentados na escola. Querem expulsar Tuquinha por ele ter arrumado confusão na escola. Na verdade, o motivo da contenda escolar foi a defesa que o adolescente fez de seus pais: uma mãe solteira e um veado, nas palavras de um coleguinha. Disseram ao garoto que deus fez o homem para a mulher, no que ele retruca que deus não existe, e sim deuses.

O discurso reproduzido pelos colegas de escola de Tuca não ficou esquecido nas décadas passadas. Ele persiste e nos ameaça. A partir dos debates na França sobre casamentos civis de pessoas do mesmo sexo e direitos à parentalidade, Judith Butler (2003) formula a questão: “o parentesco é sempre tido como heterossexual? ”. Ao longo de sua argumentação, ela considera que:

Os poderes de normalização do Estado se tornam, porém, especialmente claros, quando se considera o quanto a contínua perplexidade sobre o parentesco condiciona e limita os debates sobre casamento. Em alguns contextos, a alocação simbólica do casamento, ou arranjos similares, é preferível à alteração dos requisitos para que o parentesco proteja direitos individuais ou plurais de se ter ou de adotar crianças ou de assumir uma co-parentalidade legal. Variações no parentesco que se afastem de formas diádicas de família heterossexual garantidas pelo juramento do casamento, além de serem consideradas perigosas para as crianças, colocam em risco as leis consideradas naturais e culturais que supostamente amparam a inteligibilidade humana (BUTLER, 2003, p. 224)

Quando evoquei anteriormente a paixão de Edmeire pela presidenta Dilma Rousseff<sup>80</sup>, o fiz por observar como a indagação de Butler é pertinente. Na campanha presidencial de 2010, em entrevista na capital do Piauí, Rousseff

---

<sup>80</sup> Primeiramente, FORA temer. O corpo de Dilma foi atacado incessantemente, desde seu primeiro governo. O golpe contra a presidenta é uma afirmação da branquitude, do machismo, colonialismo e a mesquinhez das elites brasileiras. Uma tentativa de sequestrar o futuro. Mesmo tendo rifado direitos indígenas, secundarizado políticas de igualdade racial, LGBT e do povo do campo, fomos nós que saímos em defesa de Dilma, não por concordarmos com suas políticas de governo, mas por lutarmos pela democracia.

respondia a questões relativas aos compromissos com entidades religiosas em não propor ao legislativo alterações de leis que favorecessem ao aborto e o casamento civil de pessoas do mesmo sexo. Um jornalista questiona se a candidata era homossexual, como se especulava na internet. Dilma se altera com a pergunta e diz que não irá responder. Entretanto, ela responde: “eu tenho uma filha e sou avó, pelo amor de deus<sup>81</sup>”.

Não é necessário reforçar que uma visão biologizante sobre o parentesco e as relações afetivas obedecem a interesses escusos. Novamente, a centralidade do debate está no “futuro da criança”, mesmo que ela nem tenha nascido, e nas falácias de proteção, pureza e ordenamento simbólico que ancoram nos infantes os papéis de gênero socialmente inteligíveis para homens e mulheres. A transgeneridade e a homossexualidade não ameaçam a reprodução social, tampouco se organizam de maneira a impor uma propalada anedota batizada como ideologia de gênero. Ao contrário, é a figura da humanidade encarnada na mentalidade branca, heterossexual, patriarcal e ocidental que ameaça a continuidade da vida.

A quem interessa uma narrativa de futuridade que unicamente nos conduz à morte e à necropolítica? Quais são as fontes do terror anal (Hocquenghem, 2009) que assolam políticos, religiosos e outros moralistas de ocasião? Eles insistem na falácia, porque sabem que os corpos despossuídos e marginalizados se colocam na frente da batalha. O corpo está em jogo, não teme a ameaça de violência física, tampouco política, legal e jurídica.

Podemos nos reproduzir, como fizeram Nilda e Monick. Podemos doar secreções, óvulos e sêmen para as tecnologias *in vitro*. O corpo coletivo sapatão, trans, bicha, veada, não-binário, negro, indígena, cigano e quilombola pode andar em manada e se proteger. A casa chão de estrelas, no Recife, e a casa nem<sup>82</sup> no Rio de Janeiro apontam que o futuro é estético e político. Que a vida-lazer pode ser o corpo coletivo em festa, a partilha do amor, a experimentação afetivo-sexual. Ou se preparar para o exame de admissão de uma universidade,

---

<sup>81</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8xcN5cLQeM>. Acesso: 24 set 2016.

<sup>82</sup> Casa-corpo-coletivo, situada no bairro da Lapa – Rio de Janeiro, um espaço ocupado por travestis e transexuais visando a proteção, direitos e cidadania. Dentre as muitas atividades se destaca o “prepara nem”, curso preparatório para o exame nacional do ensino médio, ENEM, que dá acesso às universidades públicas brasileiras e bolsas em instituições privadas.

costurar laços de afetividade, acreditar no cuidado e proteção. Reivindicar a rua como um espaço de direito, o corpo como suporte de um porvir.

### 3.3 O veado egoísta que foi dar o cu no Polo Norte

A Praia do Futuro, o farol velho e o novo  
São os olhos do mar  
São os olhos do mar, são os olhos do mar  
O velho que apagado, o novo que espantado  
Vento a vida espalhou  
Luzindo na madrugada, braços, corpos suados  
Na praia fazendo amor  
(Terral, Ednardo)

Luzindo na madrugada, os corpos suados de Donato e Konrad se encontram e fazem sexo dentro do carro (Figura 48). O salva-vidas cearense, de *Praia do Futuro*, se coloca de costas para o mecânico de motos alemão. A câmera se demora na respiração, na textura da pele, nas tatuagens do estrangeiro e nas estocadas. No plano seguinte, Donato conduz uma pequena lanterna pelas tatuagens de Konrad. E pergunta: “pra que tanta tatuagem? Fez alguma pro seu amigo?” O alemão, que acaba de sair do hospital após sobreviver a um afogamento, comenta sobre Heiko, seu amigo desaparecido. Eles sairiam de Fortaleza até o Sul do Brasil, depois seguiriam para a Patagônia. E, então, ele voltaria para Berlin, para reencontrar a esposa, seu filho e ter outro filho.



**Figura 48. Donato em um momento de prazer anal. *Praia do Futuro*.**

*Praia do Futuro* é uma espécie de resposta àquela pergunta de Mariana Baltar sobre a vida-lazer: ela é sempre feminina? O questionamento se deu por eu apresentar personagens circunscritas no campo das feminilidades, como Tabu, Patty e Everlyn. Ao entender a vida-lazer como um fragmento, um detalhe e um rompante narrativo seria sim, feminina. Contudo, ao mirarmos o conjunto da obra de Karim Aïnouz e seu baú de afetos, essa vida-lazer extravasa e se capilariza nos corpos para além dos marcadores de gênero e sexualidade<sup>83</sup>.

Um incômodo inicial com o filme estava relacionada à sua excessiva performance de masculinidade hegemônica. O primeiro plano me alertou quanto a isso: Konrad e Heiko andando de moto pelas dunas do Ceará; o sexo duro e penetrador do alemão e o brasileiro Donato; os embates corporais e brigas que se sucedem ao longo da trama. Como é possível abrir uma fenda de vida-lazer diante desses dois corpos brancos, jovens masculinos e viris? E assim se instaura uma impostura ou algo parecido com aquele patriarcado sem machos, de *Seams*.

---

<sup>83</sup> Como a professora Fátima Lima pontuou na defesa da tese, a vida-lazer não tem gênero, mas o gênero enquanto performativo atravessa a vida-lazer.



A masculinidade de Donato é movediça como as dunas do Ceará. É ele que, inicialmente, dá o cu para Konrad. Permitir que um falo adentre esse órgão tão caluniado, espúrio e vilipendiado, significa uma grave penalidade dentro das estruturas do patriarcado. Quando Ayrton, o irmão pequeno de Donato, cresce e vai à sua procura na Alemanha é assim que ele justifica para si a partida do irmão: “tu é um veado egoísta, que gosta de dá o cu escondido, na porra desse polo norte”.

Essa percepção de Ayrton pode ser uma das muitas razões que levaram Donato a deixar o emprego de bombeiro no estado do Ceará, sua mãe, irmãs e seu pequenino irmão, que o via como um super-herói. Mas existem outras redes que conduzem o fortalezense ao cotidiano de Konrad, em Berlin. O desejo de movimento, invisibilidade, e de abertura ao desconhecido. De encontrar a praia sem água (Figura 49), tão sonhada por Ayrton.



**Figura 49. Ayrton, Donato e Konrad, numa praia "sem água" na Alemanha. Praia do Futuro.**

A mágoa de Ayrton com Donato se concentra no abandono familiar. Não foi apenas um distanciamento geográfico, mas um corte radical dos laços de convivência. Quando decidiu permanecer em Berlin, ao lado de Konrad, o cearense se manteve distante de qualquer contato com a família em sua cidade

de origem. E o irmão caçula enfatiza a continuidade da vida, apesar do irmão lhes ter virado as costas. E quando o salva-vidas pergunta sobre a mãe, ele contabiliza: “morreu tem um ano, cinco meses e três dias.

De uma maneira recorrente, a sociedade heterocentrada entende o desvio da norma heterossexual ou dos marcos de uma sexualidade considerada saudável como um rompimento nos projetos de futuro. É o caso de Patty e Everlyn, por exercerem a prostituição. E de Donato, por partir sem o desejo de voltar. É nesse sentido que a vida-lazer engendra a discussão de Futuridade e temporalidade: ela rompe com a teleologia heteronormativa (Henning, 2016).

A personagem de Donato flutua entre uma negação dos laços familiares como uma possibilidade de futuro (passando um longo tempo sem manter qualquer contato com a família no Brasil) e uma crença na utopia (ao final, quando escreve uma carta ao passado, para tentar curar feridas e abri uma possibilidade de futuro ao lado do irmão).

Tanto a *queer*<sup>84</sup> *temporalities*, quanto a futuridade de pessoas não heterossexuais são alvos de debates estéticos, políticos e socioeconômicos. Nos Estados Unidos, os trabalhos de José Muñoz (2009) e Lee Edelman (2014) instauram uma tensão no campo discursivo do futuro de “pessoas *queers*”. O primeiro autor refuta o argumento de abandonar a ideia de futuro, desenvolvida por Edelman. Essa crítica se dá, sobretudo, por Muñoz perceber essa ideia de “não futuro” como endereçada aos desejos segregacionistas da classe média branca estadunidense. Para Muñoz (2009) há uma gama de corpos não hegemônicos que persiste, existe e resiste. Desse modo, a utopia se abre como um devir do corpo transviado, marginalizado.

O argumento de Edelman (2014) pode ser interpretado como uma oposição, nos filmes aqui discutidos, à vida-lazer de Heiko e Patty: o casamento monogâmico e a reprodução. É nesse campo de intensidades que Donato se insere, inicialmente. Além de cortar os laços consanguíneos, ele também rompe o relacionamento com Konrad. Não sabemos como se deu o término entre os

---

<sup>84</sup> Tenho dificuldade em aderir ao termo *queer* na minha pesquisa. Essa palavra da língua inglesa referia-se inicialmente a um xingamento: o estranho, a bicha, o veado. Os corpos fora da linha heterossexual. Para uma discussão inicial sobre a teoria queer ver: LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

dois, mas o fim da aliança acontece após uma vida cotidiana aparentemente cúmplice.

Quando Donato acompanha Konrad e a esposa de Heiko num jogo de basquete na escola, o cearense parece estar sufocado. Enquanto a plateia vibra na quadra de esporte, Donato se retira do jogo (Figura 50) e parece não se sentir integrado. Ao mesmo tempo, ele parece gostar das atividades domésticas corriqueiras, de ir ao mercadinho comprar mantimentos, cigarros e cerveja, do trabalho como mergulhador em um aquário. Há um sentimento de leve pertencimento durante as deambulações pela capital alemã. Contudo, ele está partido ao meio.



**Figura 50. Donato parece desconfortável em acompanhar Konrad a um jogo de basquete infantil. *Praia do Futuro*.**

Donato tem um devir-Suely. Ele vai sem olhar para trás. E quando se vê dividido entre reencontrar o Donato que deixou ou se metamorfosear em outro, segue viagem. Não significa falta de amor para com seus familiares. Mas é essa bússola insistente, dentro deles, que os leva para longe, para o futuro incerto, sem medo do desconhecido. É um gesto similar ao de Suely, quando ela se

aproxima do guichê da rodoviária e procura se informar sobre os preços das passagens das cidades mais distantes de Iguatu. Donato, ao contrário de Suely, não planeja a partida, ela se dá ao acaso. É Konrad o mediador desse salto para o futuro. Contudo, poderia ser outro estrangeiro, poderia ser outra cidade ou país.

*"Quando acordei hoje de manhã, eu sabia quem eu era, mas acho que já mudei muitas vezes desde então." (Lewis Carroll, Alice no País das Maravilhas).*

A cena da personagem Alice, reportada anteriormente, é uma invenção para si de uma verdade mais confortável. Assim como faz Hermila, ao inventar a Suely que será o prêmio de sua rifa. E o *Aquaman* Donato, herói imaginado por Ayrton. Ao roçar suas mãos sobre as calças de um homem negro no ônibus e depois descrevê-lo como caucasiano de olho azul, Alice entrega suas concepções ou expectativas de futuro, família e amor: a relação monogâmica que não permite o sexo fora do matrimônio; a casa harmoniosa e filhos saudáveis projetados para construir um outro círculo familiar.

A casa de Alice desmorona. O marido a traiu com a vizinha adolescente. O filho mais velho se prostitui, o do meio rouba e o caçula – pelo qual ela demonstra predileção – ainda está na adolescência, o que lhe permite acreditar que ele se salvará dos escombros da família. E após Nildo, seu amor de infância, aparecer, adicionando mais tesão à sua vida, ele vai embora e a deixa de malas prontas, sonhando com um futuro no Paraguai.

Posto assim, o que há de vida-lazer em *A casa de Alice*? Raphael Mesquita (2007), que em sua análise o aproxima de *O Céu de Suely*, por penderem, ambos, ao melodrama, entende que o cineasta Chico Teixeira erra o tom da direção com “psicologismos baratos e moralistas”. Ainda para Mesquita, Alice sairia ganhando se a construção da personagem fosse conduzida com mais sutileza e espontaneidade. Entretanto, percebo essa sutileza e um momento vida-lazer, mesmo que o desfecho de Alice apareça ligado ao abandono e à solidão.

Após o expediente no salão de beleza em que trabalha, Alice e seus colegas vão tomar cerveja, fumar cigarros e jogar conversa fora. É nesse

momento que ela fala para Neide do reencontro com Nildo, sua paixão de adolescência: “A gente se pegava nos fundos da borracharia, ele me beijava toda, eu ficava toda cheia de graxa. Uma loucura aquilo. Eu tinha 17, ele tinha 19”. Alice está toda faceira, sorriso frouxo e levemente tomada pelo álcool. Ela diz a Neide que Nildo a convidou para um chopp, mas ela não sabe o que fazer, afinal ele casado com uma cliente do salão. Neide sugere que ela se faça de difícil, no que Alice contesta: “Neide eu não sou difícil, eu sou de carne e osso, que nem você, que nem todo mundo” (Figura 51).



**Figura 51. Alice, de “carne e osso”, tomando cerveja . A casa de Alice.**

Quando Roland Barthes, em *Como viver juntos* (2003), evoca os sentidos da palavra grega *acédia*, ele o faz vinculando-os ao luto, à tristeza e ao torpor. Viver com alguém, em comunidade, exige mais que habilidades emocionais e respeito à diferença. É preciso conviver com múltiplas temporalidades, com rupturas, diferentes desejos, impasses e descontinuidades. Abandonar ou ser abandonado é doloroso, pois “sou objeto e sujeito do abandono: daí a sensação de bloqueio, de armadilha, de impasse” (BARTHES. 2003, p. 41).

Mas a resposta sensível do cinema e das personagens aqui tratadas a esse bloqueio é, justamente, o campo de forças da vida-lazer: resistência no presente e a vontade de futuro, despontando de onde parece não haver essa

esperança imediata. Ilana Feldman (2007) percebe em Alice, e na dramaturgia interrompida do filme, uma possibilidade de seguir adiante, o que é entendido, dentro da minha pesquisa, como uma aspiração à vida-lazer:

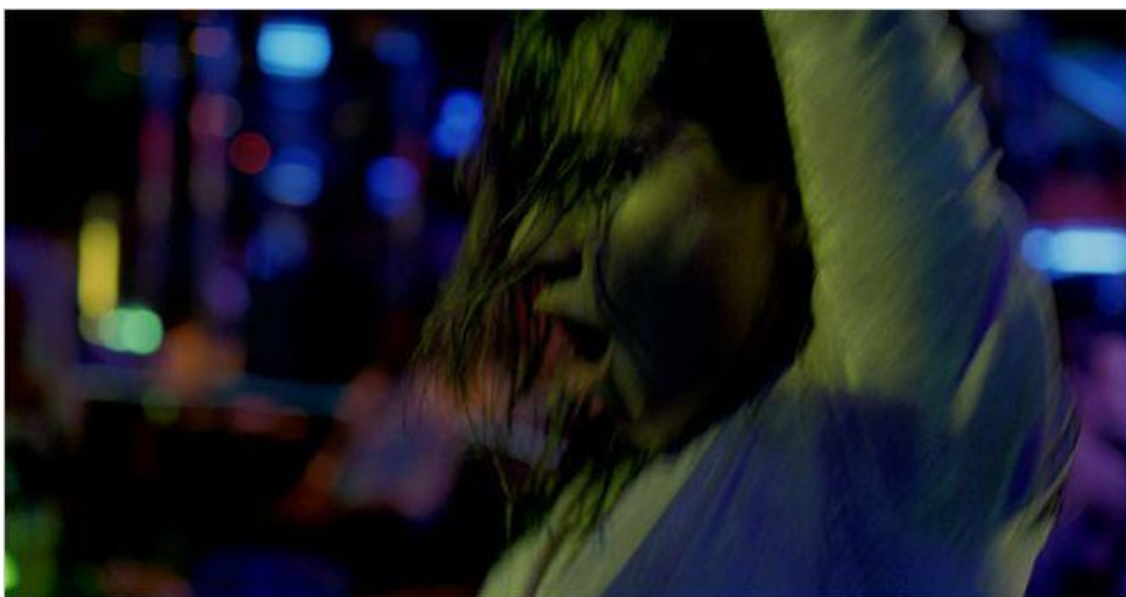
Essa condição inacabada, inconclusa e abandonada dá a *A casa de Alice*, a despeito de sua demasiada organização, um frescor de filme-ensaio. Filme que se ensaia na medida em que revela uma espécie paradoxal de busca: encontra algo que não procura, encontra o que parece não estar previsto. Seja uma potência ou uma impotência, o que importa para Jacira e Alice é que, mesmo abandonadas, lhes fora oferecida uma possibilidade (FELDMAN, 2007, online).

Esse campo de possibilidades também se abre para Violeta, em *Abismo Prateado* (Karim Aïnouz, 2011). Após acompanharmos as 24 horas do dia de Violeta, parte dessas horas tentando encontrar Djalma - o marido que a abandonou deixando apenas uma mensagem na caixa postal do telefone – Violeta caminha ao encontro da alvorada de Copacabana. Não é mais preciso ir até Porto Alegre atrás do seu ex-companheiro. A vida-casamento: apartamento financiado e filho pequeno, plantas e sexo matinal podem fazer falta, mas nesse abandono, nessa descontinuidade, fulgura a vida-lazer. Por isso Violeta vai em uma boate e dança como nunca dançou (Figura 52). *She's a maniac, maniac?*

*“É uma pressão do mundo, mas há sempre uma chance. Se a ansiedade virar a noite<sup>85</sup>”.*

---

<sup>85</sup> “It's a push of the world, but there's always a chancel. f the hunger stays the nigh (Michael Sembello, Maniac)”



**Figura 52. Violeta: *Looking for the fight of her life/Procurando o combate da sua vida. O Abismo Prateado.***

Os filmes de Aïnouz, com exceção de *Viajo porque preciso*, terminam por ruas e estradas. É assim em *Céu de Suely*, com o moto-taxista João Miguel seguindo o ônibus que levará sua Hermila para o Rio Grande do Sul. E na rua estreita do bairro da Lapa, em *Madame Satã*, quando João Francisco segue e dispara contra o policial que o acoçou. *Abismo Prateado*, com seu percurso final pelo elevado da perimetral<sup>86</sup>, reabre as questões de Muñoz (2009) e Edelman (2014): apostar nas pequenas utopias e nas potências do encontro do primeiro, ou na negatividade e pulsão de morte do segundo.

É o que sinto desde que conheci o Rio de Janeiro, suas curvas, fraturas, espaços e temporalidades. Palimpsestos antropofágicos. Lembro-me do desconforto provocado pela perimetral. Grande, assustadora e barulhenta. Parado no tráfego, encostava a cabeça na janela do ônibus e observava as crianças vendendo biscoito *Globo*. A utopia no cinema brasileiro é vazia (Nagib, 2006)? Em Karim, não, pois a vida-lazer se abre como uma pequena utopia.

---

<sup>86</sup> Via suplementar sobre a Avenida Rodrigo Alves, no Rio de Janeiro. A construção foi iniciada em 1950 e conectou a região central à zona norte e a importantes vias expressas da capital fluminense. O processo de demolição foi iniciado em 2013 e se conecta ao projeto de reestruturação espacial, gentrificação e *branding* urbano alavancados pelos megaeventos sediados na cidade. Sobre essa discussão, ver: JAGUARIBE, Beatriz. Imaginando a “cidade maravilhosa”: modernidade, espetáculo e espaços urbanos. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 327-347, maio/ago. 2011.

A solidez do concreto desmancha no ar os paradigmas da modernidade (Berman, 2007) sociotécnica. As vigas que sustentavam as vias expressas desapareceram. Muitos corpos que as atravessam também desvanecem, sem rastro. Quando se escuta Bárbara Eugênia e sua interpretação de *olhos nos olhos*, ao final de *Abismo Prateado*, o mundo parece ficar mais leve, “sem o peso da eternidade sobre mim” (LISPECTOR, 1999, p. 291)”.



**Figura 53. Clavadistas. Saltadores mexicanos no mar de Acapulco. *Viajo Porque Preciso*.**

Quando ouço José Renato desejando voltar a viver, eu também desejo o mesmo que ele. No abandono, na ausência e no impasse, surge uma vida-lazer. Ayrton, Donato e Konrad aceleram suas motos rumo ao desconhecido, rumo ao futuro, impulsionado por uma praia sem água, cinza e insinuante. Madame Satã hoje está pintada em azulejos da Lapa, na Rua Moraes e Vale. Patrícia Simone da Silva habita o azul acrílico de um sertão-imagem

A vida-lazer como ato, é similar ao salto dos mergulhadores mexicanos dos penhascos de Acapulco (Figura 53), no plano final de *Viajo porque preciso*. Um pinote rumo à vida, ao desconhecido, ao medo e à destrutibilidade da carne. Se é pulsão de morte, ou uma pequena utopia, só as lentes que observam e os filtros subjetivos são capazes de apontar.



Insiro a vida-lazer, traduzida esteticamente, como parte do projeto cunhado por Aumont (2007), para pensar uma segunda modernidade no cinema, com outras interpretações. A busca por um caminho para além do binarismo *clássico versus moderno*. E na vida-lazer, além da dualidade *utopia versus conformação*. Perceber que a singularidade do cinema não está presa ao passado, nem a um futuro longínquo irrealizável. Ela é uma resposta sensível ao espírito do tempo. Esteticamente, ela aspira ao possível: conexões de momentos e atos de pensamento. Ação.

“O tempo histórico é a criação do novo. Dito isso, é preciso questionar mais. Será que nossa consciência de tempo, notadamente do futuro, repousa sobre a capacidade humana de criar algo novo, ou será, ao contrário, a possibilidade de criar algo novo que depende do fato de termos consciência do futuro?” (AUMONT, 2007, p. 96)

A vida-lazer no cinema é um pequeno lampejo no fluxo de imagens que habitam o mundo. Não é possível, nem desejável, apreender essas imagens em sua totalidade. Mas elas persistem, duram, vivem, instauram temporalidades e pensamentos. Vida-lazer é olhar ao redor e ver que não estamos sós. Vida-lazer é uma trama de afetos tecidas por linhas plurais. Vida-lazer sobre a qual Patty e Tabu filosofaram. Vida-lazer para não sermos mais precários e subalternos. Vida-lazer como uma sensibilidade do presente e uma vontade de futuro. E o futuro está aqui, presente.

## Considerações finais

Os dias frescos de outono e os fins de tarde rosados são os momentos em que mais me lembro da distância de Goiás. Quase diariamente, percorria o labirinto de vielas e jardins do Setor Sul para comprar pamonhas de sal na Rua 84, a mais próxima de casa. Gosto mesmo é a da Rua 20, no Setor Central. Eu poderia construir uma cartografia afetiva de Goiânia a partir de uma experiência gastronômica com essa iguaria do milho. Desde a Gourmet, dos setores esnobes, às dos terminais de ônibus, das barracas improvisadas e do carro de som: “olha a pamonha, olha a pamonha, pamonha pura e saborosa, pamonha de sal, pamonha de doce, pamonha apimentada, todas elas com queijo, aqui no carro de som”.

A pamonha, saber indígena, é uma tecnologia de gênero (De Lauretis, 1994). Os corpos lidos como masculinos, femininos e infantis possuem designações específicas dentro dessa atividade afetiva. Cabe aos homens ir ao campo, fazer a colheita e quebrar o milho. As mulheres ficam em casa. E as crianças ora se envolvem em alguma pequena atividade, ora se colocam a atormentar e dar trabalho às mães, avós, tias e vizinhas.

A arquitetura das casas de muitas cidades goianas ainda guarda a herança da roça. A cozinha que se utiliza geralmente não é a da casa principal. Há, na cozinha interna, quase figurativa, fogão de 4 ou 6 bocas, botijão de gás coberto com capa de tricô, filtro de água São João, panelas de aço, barro, ferro e cobre. Panos de prato com salmos. Prateleiras repletas de vasilhas ariadas e reluzentes. Não pode faltar um conjunto de latas de alumínio que guardam doces cristalizados, pães e biscoitos de queijo: são os agrados para os netos.

Entre a casa e a cozinha externa, geralmente há um pátio. Bancos de madeira compridos, tamboretas e cadeiras de fio compõem o mobiliário. É um espaço de transição e conexão da casa à casinha. É onde os vizinhos passam para tomar café e os numerosos filhos chegam com os seus filhos para povoar a casa da vó. É, também, onde se inicia o feitiço da pamonha. O milho é descascado e as palhas são reservadas. As crianças são convidadas a auxiliarem na retirada dos cabelos do milho. Imensos raladores vão dilacerando

os grãos das espigas e aos poucos uma massa amarelada se forma. Na véspera, o queijo já foi feito, a pimenta colhida, o porco sapecado e transformado em linguiça. A guariroba também foi separada para os paladares mais arrojados.

Após a completa maceração dos milhos trazidos nos balaies, é hora de separar a massa em duas partes: uma para a doce e outra para a salgada. E a banha de porco então é aquecida para escaldá-la. Após o tempero, mãos habilidosas se põem a construir pequenas estruturas de palha que vão abrigar a mistura. Com a trouxinha devidamente amarrada, as pamonhas são empilhadas na peneira de cruzeta e de lá vão para os grandes tachos de cobre, onde fervem por quase uma hora. Faíscas e fumaças saem do fogão à lenha a cada atijar de brasas. Foi nessa casa subjetiva (Ludmila Brandão, 2002) que nasci.

Esse inventário afetivo me trouxe até aqui. Meu pai era um errante e sumia por longos períodos e voltava. Numa dessas voltas, acordamos de madrugada com minha mãe aos gritos. Ele tentou matá-la com uma faca de açougueiro. Alguns dias depois ele estava de joelhos pedindo perdão, com a promessa de que aquilo não se repetiria. Uma vez ele me levou em Porangatu para ir no seu trabalho acertar as contas. Eu não queria ir. Havia assistido na TV um filme em que o pai ateava fogo no filho, guardei esse medo em mim. Ele parecia ter vergonha de andar comigo, mas ao mesmo tempo parecia nutrir algum afeto.

No dia da mudança para Caldas Novas, em 1996, lembro da alegria que carregava no peito. Fomos com o caminhão da prefeitura de Mutunópolis. A vó tinha feito marmitas para a viagem, acho que tinha farofa de frango. Lembro do seu choro discreto. Era tudo tão intenso, colorido. Ruas com semáforos. Senhoras paulistas subindo e descendo de ônibus de excursão. Fim de semana no clube, com água quentinha e toboágua.

Quando volto a Mutunópolis ou Caldas Novas, pareço estar em fronteiras. Transitar entre formatos de vida baseados no casamento, na religião cristã, na violência doméstica. De não conseguir explicar muito bem o que faço, o que é um doutorado. Minha vó ainda pensa que serei doutor de consultar. Minhas tias perguntam quando vai ser a formatura. As linhas parecem emaranhadas, mas aos poucos percebo que estão muito bem costuradas, eles estão em mim. Uma sensação similar à de Glória Anzaldúa, em sua experiência chicana mestiça. “Eu internalizei tão bem o conflito da fronteira que às vezes sinto como se

anulássemos o outro e fôssemos um zero, nada, ninguém. A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta quando no lo soy, lo soy (ANZALDUÁ, 2009, p. 316).

Sou a criança afeminada. A bicha que talvez seja doutora. Sempre observei a linguagem da família, distante da norma. A nossa raiz mineira, as sílabas comidas, o “r” marcado. Uai, sô. Anêim, num do conta não. Falo de Goiás quando estou em sala de aula. E não gosto quando dizem que não tenho sotaque goiano.

Trilhar o caminho intelectual quando se é pobre, interiorano e gay é uma experiência conflituosa e de deslocamento. A meritocracia acena pelos corredores universitários e certos marcadores sociais da diferença parecem não importar quando estamos na pós-graduação. Além do próprio desincentivo político e cultural para o trabalho acadêmico. Anzaldúa (2009) nomeia esse movimento como uma tentativa de domar nossa língua. E bell hooks (1995) acentua o quanto essa experiência é mais violenta quando se é mulher e negra. Para ela, uma das causas da desvalorização do trabalho intelectual é o fato dos grupos marginalizados internalizarem a consideração de que é pouco produtivo. As pessoas negras, como enfatizado por hooks, relatam geralmente a escolha pela intelectualidade a partir de uma espécie de conversão, quando um professor ou alguém próximo o influencia:

Embora estes possam ser motivos comuns pelos quais alguns negros escolheram o trabalho intelectual podem coexistir com motivações mais difíceis de indicar sobretudo no espaço público. No meu caso voltei me para o trabalho intelectual na busca desesperada de uma posição posicional que me ajudasse a sobreviver a uma infância dolorosa. Criada numa comunidade segregada sulista pobre e operária, onde a educação era valorizada sobretudo como um meio de mobilidade de classe, a vida intelectual sempre esteve ligada a carreira do ensino (hooks, 1995, p.465).

A escolha pela vida acadêmica e pela vida-lazer é, para mim, uma sobrevivência e uma busca pelo meu devir-criança. É, também, uma maneira de formular respostas sensíveis parciais e pontuais sobre questões que me afetam. Ser enfeitado pelas imagens do cinema, onde “aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assumo o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer.

Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160) ”.

O que me moveu ao longo da tese foi o interesse pela palavra filmada, pela fabulação e a força dos atos de pensamento disparados pela máquina cinematográfica. Construo um conceito de vida-lazer e o partilho com vocês. Sei que é preciso lustrá-lo, desmontá-lo e remontá-lo. Ele se faz no presente e aspira ao futuro. Como o final de *Tatuagem*, com o professor Joubert, que almeja ser um diretor de cinema, apresentando seu filme produzido ao longo do filme. Metalinguagem.

A porta para o futuro foi escancarada por experiências contínuas. E quando todos os jovens estiverem velhos. E todas as dores estiverem contidas, estamos no futuro. Estamos dando um rolê no futuro com aquilo que o “homenino” vai ver e trazer até nós. Trazer as cicatrizes que caminharam até tão longe. Cicatrizes. Bola de cristal. Com quantos olhos vamos nos desvigiá-lo depois de abolido o sexo? Pergunta o argonauta tonto e envelhecido. E só restará um símbolo que representará a igualdade. Paraíso. Paraíso. E a heráldica da pobreza terá sido varrida pra baixo das ideias mesquinhas, das divisões comuns (Professor Joubert, em *Tatuagem*)

O recorte do cinema brasileiro contemporâneo que faço abre a imaginação para formas de viver juntos em espaços de diferenças. Nos fala de questões partilhadas, comuns e ordinárias: como acordar para trabalhar, superar a desilusão amorosa e ter vontade de viver? Como sobreviver nas bordas de um mundo hostil, de uma sociedade baseada no consumo e no descartável? Que lições os movimentos feministas, negros, indigenistas, operário, campesino, de diversidade sexual e de direitos humanos nos ensinam para a reinvenção do mundo?

Como sobreviver ao golpe de estado e aos sequestradores do futuro? A um congresso contaminado pelos interesses mais espúrios, adornados pela defesa da família, de deus e da propriedade? De que maneira lidar com esses machos brancos, mofados e oportunistas, que almejam recolonizar o Brasil? Por certo, Patty, Tabu, José Renato, Donato, Suely e Tia Maria não podem nos responder essas questões. Mas suas fabulações e seus atos de pensamento, podem nos falar de coisas bonitas. Nessas conexões de mundos, do espectral

e o da carne é possível fraturar a casca do conservadorismo, instaurar pequenas utopias e acreditar no afeto como potência da vida.

A lição de Espinoza (2009) sobre liberdade é que ela é disparada a partir do momento que interpretamos nossos afetos. E o mais potente dos afetos é o conhecimento. Não apenas o dos livros e da academia, mas o conhecimento de si e do outro. A vida-lazer e suas respostas sensíveis nos ajudam a ver um pouco mais da outridade e de nós mesmos.

Em uma sociedade do cansaço (Byung-Chul Han, 2014), do assalto ao sono (Jonathan Crary, 2014) e da corrosão do caráter a partir da flexibilização do trabalho nas sociedades capitalistas (Sennett, 1999) falar de uma vida-lazer parece algo distante e utópico. Sim, é uma utopia, pois não é possível que todos sejam Macunaíma. Mas é uma pequena utopia, disparada pelo pensamento do cinema e por um ato de fala. A vida-lazer se opõe a grande narrativa, a partir do momento que ela se constrói a partir da escuta do comum e do cotidiano, do ordinário e do infame.

Parafraseando Spivak (2010), pode o subalterno viver uma vida-lazer? Sim. A vida-lazer é um projeto de felicidade e de fabulação. É uma sensibilidade estética que cria conexões entre cenas e momentos de certos filmes contemporâneos. É a possibilidade de uma temporalidade e de uma futuridade que se funda na crença de que há um futuro por vir, mesmo que os formuladores da vida-lazer tenham corpos subalternizados, difamados e vilipendiados. Sonhar com a vida-lazer é uma maneira de reagir à violência epistêmica a qual fomos submetidos.

Escrever e tentar criar um conceito sobre vida-lazer é parecido com o feitio da pamonha. Primeiro fui buscar na floresta de símbolos os filmes, as cenas, a palavra filmada. Depois, arrancando suas cascas e as reservando. Ora delicado, ora abrupto, retirando os excessos. Esfolei as mãos em muitos momentos, no ralador da teoria. Aspirar ao conceito é algo muito arriscado, sobretudo porque tento conectar teoria e vida, minha vida.

A partir de um recorte no cinema brasileiro contemporâneo, no disparo de dois filmes: *Madame Satã* e *Viajo porque preciso*; fiz um esforço afetivo, acadêmico, intelectual e de sobrevivência durante quatro anos e meio. Saltei para o desconhecido, segurando balões etéreos de falas e personagens. A priori,

eu entendia a fala de Patty como um conceito e ela uma personagem conceitual. Aos poucos, me desgarei dessa ideia de partir do conceito, pronto e fechado, e comecei a empreender sua construção.

No caminho, fui ao encontro de outros filmes e falas. Essa tessitura almejou compreender uma sensibilidade comum no cinema brasileiro a partir dos anos 2000. A vida-lazer sensível é uma espécie de efeito fabulador que paira no audiovisual sob o vestígio do real. Essa fabulação e a busca por uma intimidade e particularidade de nós, brasileiras e brasileiros, é um sintoma do mundo contemporâneo: tendemos a recusar profecias, grandes narrativas e generalizações. Seja na arte, nas ciências humanas, na política, cada vez se busca explicações locais para perguntas globais.

Esse conceito de vida-lazer só é possível a partir do cinema brasileiro: pela dobra da nossa linguagem e de nossa língua selvagem. Pelas marcas da colonização e por um país cujas narrativas da história estão em constantes disputas. De um país em busca de devires. E só é possível, porque o cinema brasileiro se coloca em relação com outros cinemas, outras possibilidades estéticas, flutuando numa constelação fílmica que acolhe essas produções.

Ao longo da tese, de suas angústias e teorizações, me vi em um processo de violência epistêmica. Em um determinado ponto, cheguei a recusar o diálogo com qualquer homem europeu ou estadunidense. Aos poucos fui reconciliando leituras, curando algumas figuras abertas, sobretudo nos encontros com textos feministas. E o movimento se intensificou, os lastros apareceram. Era preciso me colocar em relação ao ponto de partida, a turbulência do processo e as impermanências nas quais cheguei.

Relendo a tese, percebo altos e baixos. Momentos potentes, alternados por passagens confusas. Poderia racionalizar e descrever certos conflitos, mas não se faz necessário. A vida-lazer, como fabulado por Patty e afirmado por Karen Harley, é um momento que deu potência ao filme e parece dar à tese. É um disparo de pensamento, como o próprio pensamento: confuso, não-linear, caótico. Mas quando nós propomos fazer um trabalho acadêmico, é imprescindível uma estrutura metodológica que nos permita não naufragar.

Arrisquei-me muito na escrita, em momentos confessionais. E vou me arriscar a dizer algo que me faça cair em uma própria armadilha: é impossível

conceituar a vida-lazer. Ela escorrega sobre as letras do teclado, não se subordina à escrita. Mas é possível estabelecer conexões entre atos de pensamentos oriundos do cinema, experiência e recepção cinematográfica, teorias e vivências das ciências humanas e sociais, sobretudo o pensamento feministas e de sexualidade. Por isso a vida-lazer “muda de linha” a todo momento: se posiciona contra o capitalismo flexível e a degradação do trabalho. Fala sobre desigualdades em um mundo globalizado. Quer sabe o que pensa figuras comuns sobre o amor, a vida, o sonho e o futuro. E enquanto não podemos substituir, na sociedade, a vida-precária pela vida-lazer, temporariamente apostamos nesse aconchego das imagens e nas belezas que ela pode evocar.

Finalmente, falar em vida-lazer é pensar em temporalidades e futuros. É possível viver uma vida-lazer? Sim. A vida-lazer não se lança ao irrealizável e irremediavelmente utópico. É o tempo presente, em fricção com o porvir realizável. Não é se opor ao mundo e se filiar a negatividade, nem negar a margem como um lugar habitável. É viver e seguir adiante. E isso sabemos fazer.

Repetindo Patty: “esse momento que eu tô aqui sentada, significa muitas coisas, para várias pessoas”. Está em jogo meu corpo, minha subjetividade e minhas fabulações. Significa que eu estou exposto, aberto e disposto a ir ao seu encontro. Significa que sozinho sou apenas um pequeno borrão nas linhas do mundo, mas que juntos somos puro afeto e paixão. Eu te desejo uma vida-lazer.

FORA temer.

"Eu quero uma sapatão para presidente. Eu quero uma pessoa com aids para presidente e eu quero uma bicha para vice-presidente e eu quero alguém sem plano de saúde e eu quero alguém que cresceu em um lugar onde a terra é tão saturada com lixo tóxico que eles não têm a escolha sobre ter leucemia. Eu quero uma presidente que fez um aborto aos dezesseis anos e eu quero um candidato que não é o menor de dois males. Eu quero um presidente que tenha perdido o último dos seus amantes por causa da aids, que ainda o veja de cada vez que fecha os olhos para descansar, que teve nos seus braços o seu amado sabendo que ele iria morrer. Quero um presidente sem ar



condicionado, que tenha estado numa fila de hospital, na dgv, no centro de emprego e tenha estado desempregado e tenha sido vítima de layoff e que sofreu assédio sexual e tenha sido vítima de crime homofóbico e deportado. Quero alguém que tenha passado uma noite na cadeia, que tenha tido uma cruz queimada no seu relvado e tenha sobrevivido a violação. Quero alguém que tenha estado apaixonado e que sofreu por amor, que respeita o sexo, que tenha cometido erros e aprendido com eles. Quero uma mulher negra para presidente. Quero alguém com maus dentes e atitude, alguém que tenha comido aquela horrível comida de hospital, uma travesti que tenha usado drogas e feito terapia. Eu quero alguém que tenha cometido desobediência civil. E quero saber por que é que isto não é possível. Eu quero saber quando é que começamos a acreditar que um presidente tem de ser sempre um palhaço: sempre um chulo mas nunca uma prostituta. Sempre chefe mas nunca trabalhador, um mentiroso, um ladrão que sai sempre impune (Eu quero umx presidente - Zoe Leonard, 1992. Tradução Livre<sup>87</sup> de Adriana Azevedo, 2016)."

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. Sargento Garcia. In: **Mel & Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 26-41.

\_\_\_\_\_. As quatro irmãs (**Psico-antropologia fake**). ago. 1991.

AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed.34, 2000. p. 169-192.

AHMED, Sara. Happy Futures, Perhaps. In: Mccallum, E. L.; Tuhkanon, M. **Queer times, queer Becomings**. State University of New York Press, Albany, 2011.

ANDRADE, Fábio. O presente do futuro. **Revista Cinética**. Agosto de 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/editorial47.htm>. Acesso: 02 jul 2016.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho**. 5. ed. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v.8, n.1, p. 229-236. Florianópolis, 2000.

\_\_\_\_\_. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa**, no 39, p. 297-309, 2009.

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

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Para a crítica do lazer. **Revista Contra-a-corrente**, n. 11, set./dez., 2000. Disponível em: <<http://www.inventati.org/contraacorrente/revista11/materia09.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. **Reificação e linguagem em Guy Debord**. Fortaleza: EdUECE / Unifor, 2006.

ARANTES, Pedro. A renda da forma na arquitetura da era financeira. In: OLIVEIRA, Francisco; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele, (orgs). **Hegemonia às avessas: política e cultura na era da servidão financeira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus: 2007.

\_\_\_\_\_. Pode um filme ser um ato de teoria? **Revista Educação & Realidade**, Volume 33, Número 1, 2008.

BARBOSA, Jonnefer. Vida Nua e formas-de-vida: Giorgio Agamben, leitor das fontes greco-romanas. **Hypnos**, São Paulo, n. 30, 1º semestre 2013, p. 79-97.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

\_\_\_\_\_. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. **Revista cult**. N. 193, agosto de 2014.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes**. Blog do Jean-Claude Bernardet. Disponível em: <[http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html)> Acesso em: 14 jul. 2016.

BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BRAGANÇA, Felipe. Drama, dublagem, Karim. **Revista Cinética**. Jun 2016. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/rifaprocessos.htm>. Acesso 18 jan 2017.

BRANDÃO, Alessandra. O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do sertão de Aïnouz). In: HAMBURGER, Esther *et al.* **Estudos de cinema**. São Paulo, Fapesp, Socine, 2008.

BRANDÃO, Ludmila. **A casa subjetiva**: matérias, afectos e espaços domésticos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema**. Berlin: Mouton, 1984.

BRUM, Eliane. **É urgente recuperar o sentido de urgência**. Revista Época. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2013/04/e-urgente-recuperar-o-sentido-de-urgencia.html>. Acesso em: 30 jul. 2016.

BUTCHER, Pedro. **Ismail Xavier fala sobre o cinema de Karim Ainouz**. Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/749503-ismail-xavier-fala-sobre-o-cinema-de-karim-ainouz.shtml>. Acesso em: 21 jul. 2016.

BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? **cadernos pagu** (21). Unicamp, 2003: pp.219-260.

\_\_\_\_\_. Vida precária. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n. 1, p. 13-33.

CARREIRO, Rodrigo. Relações entre imagens e sons no filme “Cinema, Aspirinas e Urubus”. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v. 13, n. 1, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/440/415>>. Acesso em: 20 jul. 2014.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome** (o dilema brasileiro: pão ou aço). 10ª Ed. Rio de Janeiro: Antares Achiamé; 1980. Disponível em: <http://www.zorraquino.com.br/textos/eco-social/geografia-da-fome-josue-decastro.pdf>. Acesso: 01 jul 2016.

CLIFFORD, James. **Routes: travel and translation in the late twentieth century**. Harvard University Press, 1997.

COLASANTI, Marina. **E por falar em amor**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. **Rev. bras. Ciências Sociais**. São Paulo, v. 27, n. 80, p. 09-20, Out. 2012. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092012000300001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000300001&lng=en&nrm=iso)>. Acesso: 06 Out. 2016.

CRARY, Jonathan. **Ao assalto do sono**. Le Monde Diplomatique, 03 jun. 2014. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1676>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

CURIEL, Ochy. El régimen heterosexual y la nación. Aportes del lesbianismo feminista a la antropología. **La manzana de la discordia**. Enero - Junio, Año 2011, Vol. 6, No. 1: 25-46. Disponível em: <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V6N1/art2.pdf>. Acesso: 23 jan 2017.

DAENH, Ricardo. **Cinema de inquietude**. Correio Brasiliense, 26 jan. 2010. Disponível em: <http://www.unb.br/noticias/unbagencia/cpmod.php?id=53616>. Acesso em: 21 jul. 2014.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero". In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1992.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DUMANS, João. O instante do filme. **Revista Cinética**, maio de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/durasjoao.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

EDELMAN, Lee. **No al futuro**. La teoria queer e la pulsión de muerte. Baelona/Madrid: Egales, 2014.

EDUARDO, Cléber; FELDMAN, Ilana. A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm)>. Acesso em: 23 abr 2016.

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

ELIAS, N.; DUNNING; E. **A busca da excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de campo**. São Paulo, N. 13, 2005.

FELDMAN, Ilana. A casa abandonada. **Revista Cinética**, set 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/casadealice.htm>. Acesso: 02 out 2016.

\_\_\_\_\_. A vida em cena: vida-produto, vida-lazer, vida-trabalho, vida-performance. **Ciberlegenda**, 2010. Disponível em: <<http://www.propi.uff.br/ciberlegenda/vida-em-cena>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

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

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

FOUCAULT, M. "De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, **Gai Pied**, no 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de wanderson flor do nascimento.

\_\_\_\_\_. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Ed. Perspectiva 2008.

FREEMAN, Elizabeth. **The wedding complex: forms of belonging in modern American culture**. Front Cover. Duke University Press, 2002.

FREITAS, Maria Helena de; PEREIRA, Ondina Pena. **As vozes do silenciado: estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia**. Brasília: Universa, 2007.

GARDNIER, Ruy. A política íntima de Karim Aïnouz. **Contracampo**, 50. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/50/karimainouz.htm>>. Acesso em: 3 out 2016.

GAUTHIER, Jacques. O que é pesquisar: entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 20, n. 69, Dez.1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S01017330199900040002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01017330199900040002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 14 jul. 2014.

GIDDENS, Anthony. **As transformações da intimidade**. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1993.

GIORGI, Gabriel. **Sueños de exterminio** (homosexualidad y representación en la literatura argentina). Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

GOMES, Marcelo. ORICCHIO, Luiz. O filme que leva inovação a Veneza. **Estadão Digital**. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-filme-que-leva-inovacao-a-veneza,428228>. Acesso: 13 jun 2016.

HAN,Byung Chul. **Sociedade do Cansaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.

HENNING, Carlos Eduardo. “Na minha época não tinha escapatória”: teleologias, temporalidades e heteronormatividade. **Cadernos pagu** (46), Unicamp, janeiro-abril de 2016. Pp. 341-371.

HOCQUENGHEM, GUY; PRECIADO, Paul. B. **El deseo homosexual: con terror anal**. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOOKS, bell. **Talking Back: thinking feminist - thinking black bell**. New York: South End Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Intelectuais negras. **Revista de Estudos Feministas**. Santa Catarina: UFSC, Ano 3, N. 2, 1995.

\_\_\_\_\_. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema (org.) et al. **O livro da saúde das mulheres negras**. Rio de Janeiro: Pallas-Criola, 2000.

\_\_\_\_\_. **Belonging: a culture of place**. New York: Routledge, 2009.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.) **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

JAGUARIBE, Beatriz. Imaginando a “cidade maravilhosa”: modernidade, espetáculo e espaços urbanos. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 327-347, maio/ago. 2011.

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

LEITE, Gabriella. **Filha, mãe, avó e puta**. A história de uma mulher que resolveu ser prostituta. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

\_\_\_\_\_. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. Desvio de imagens. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós**, Brasília, v. 15, n. 1, jan./abr. 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/769/569>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

LIMA, Fátima. **Corpos, gêneros, sexualidades**: políticas de subjetivação. Porto Alegre: Rede Unida, 2014.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denilson. "Cinema e Gênero". In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papyrus, 2006.

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

LORDE, Audre. A Transformação do silêncio em linguagem e ação. 1977. **Geledés**, 28 mar 2015. Disponível em: <http://scl.io/EhUf0Ng8#gs.w1hjwHM>. Acesso: 2 out 2016.

MANESCHY, Orlando. **Sequestros**: imagem na arte contemporânea paraense. Belém: EDUFPA, 2007.

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

MASCARENHAS, João. Sobre tigres de papel. **Lampião da esquina**. 4ª edição, 1978. Disponível em: <http://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2015/11/08-LAMPIAO-DA-ESQUINA-EDICAO-04-AGOSTO-SETEMBRO-1978.pdf>. Acesso: 02 out 2016.

MATTOS, Carlos Alberto. **Faltou pênis**. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=169&cat=1>. Acesso: 10 jun 2016.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MELLO, Luiz. **Novas famílias**: conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MESQUITA, Rafael. Crítica sobre "A casa de Alice". **Contracampo**, edição 89, 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/festcasadealice.htm>. Acesso: 02 out 2016.

MESSEDER, Suely. Precisa isso?!: Desconstruindo o fio das masculinidades nas vivências de mulheres masculinizadas na Escola e no Mundo do Trabalho. In: VIEIRA, Tereza Rodrigues. (Org.). **Minorias sexuais**: direitos e preconceitos.



Minorias sexuais direitos e preconceitos. 01ed.Brasília: Consulex, 2012, v. 01, p. 95-107.

MOMBAÇA, Jota. Para desaprender o queer dos trópicos: Desmontando a caravela queer. **Ssex Bbox**. 28 ago 2016. Disponível em: <http://www.ssexbbox.com/para-desaprender-o-queer-dos-tropicos-desmontando-a-caravela-queer/>. Acesso: 02 out 2016.

MORAGA, Cherie. CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda**: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco, ismo, 1988.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ EDUFF, 2001.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MULLER, Adalberto. "Paisagens afetivas em 'Viajo porque preciso, volto porque te amo'. **Revista Colóquio/Letras**. Notas e Comentários, n.º 181, set., 2012, p. 180-189.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising utopia**: the then and there of queer futurity. New York: New York University Press, 2009.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Um cinema da inércia. **Contracampo**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/95/pginerte.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

ORICCHIO, Luiz. Viajo Porque Preciso... leva inovação a Veneza. Entrevista com Marcelo Gomes. **O Estado de São Paulo**, 02 set 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,viajo-porque-preciso-leva-inovacao-a-veneza,428389>. Acesso: 03 out 2016.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra**: afetividade e solidão. Salvador, EDUFBA, 2013.

PAEZZO, Sylvan; DOS SANTOS, João Francisco. **Memórias de Madame Satã**: conforme narração a Sylvan Paezzo. Rio de Janeiro, Lidador, 1972.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê**. 2ªed. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

PISCITELLI, Adriana Gracia; *Feminismos e Prostituição no Brasil: Uma Leitura a Partir da Antropologia Feminista*, 12/2012, **Cuadernos de Antropologia Social**, Vol. 36, pp.11-32, Buenos Aires, Argentina, 2012.

PRECIADO, Paul. B. O feminismo não é um humanismo. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 24 nov 2014. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>. Acesso: 03 out 2016.

\_\_\_\_\_. Quem defende a criança queer? **Revista Geni**, N. 10, 2014. Disponível em: <http://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>. Acesso: 02 out 2016.

\_\_\_\_\_. **Manifesto contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo, N-1 Edições, 2015.

QUINTANA, Mario. **Preparativos de viagem**. Rio de Janeiro, Globo, 2006.

RAMALHO, Fábio. **“As Pertinências do Afeto”**. São Paulo: Mimeo, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Vinícios. *Meu cu faz milagre ou je suis Jaciras*. Catálogo da mostra **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. Orgs: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2015. Disponível em: <http://mikehoolboom.com/thenewsites/wp-content/uploads/2015/06/New-Queer-Cinema-catalogo-.pdf>. Acesso: 01 out 2016.

RIO, Elena del Rio. **Powers of affection: deleuze and the cinemas of performance**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

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

ROLNIK, Suely. **Ninguém é deleuziano**. São Paulo, Online, 1995. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Sulina; Ed da UFRGS, 2011.

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

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

RUBIO, Natam. **Dizibilidades travestis**: imagens e enunciados na imprensa. Disponível em: <http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2015/07/dizibilidade-travestis.pdf>. Acesso: 16 jun 2016.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEDGWICK, Eve. **How to bring your kids up gay**. Disponível em: <[http://faculty.law.miami.edu/mcoombs/documents/sedgwick\\_GayKids.pdf](http://faculty.law.miami.edu/mcoombs/documents/sedgwick_GayKids.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2014.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o início do Sensacionalismo Popular”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

ESPINOZA, B. **Ética**. Tradução de Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TRAVERIA, Antoni. Entrevista de José Mujica. **El Periódico**, 1 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/internacional/jose-mujica-possible-que-gobernar-sea-mirar-mas-lejos-2888929>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

VEIGA, Roberta. Lampejos da aura em Viajo porque preciso volto porque te amo e a “metáfora do documentário”. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 30-49, jan/jun, 2012.

VELASCO, Diogo Cavalcanti. **Imagens-sertões**: imagens-espaco de sertões-prosa e sertões-poesia no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (doutorado em Multimeios). Unicamp, Campinas, 2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000959588>. Acesso: 17 jan 2017.

VIEIRA JUNIOR, Ery. Paisagens sonoras e realismo sensório no cinema mundial contemporâneo. In: **Contemporânea** | comunicação e cultura - v.11 – n.03 – set-dez 2013 – p. 489-503.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da ABPN**, v. 1, n. 1, mar-jun 2010, pp. 9-17.

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

## ANEXO

Entrevista com a montadora de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, Karen Harley. Skype, 22 julho de 2014.

Vinicios Kabral: Oi, Karen.

Karen Harley: Oi, oi

V: Tá me ouvindo?

K: Tô.

V: Então, eu estava falando dessa questão que eu percebi no Karim a partir do curta dele, o *Seams*, de '93. E aí eu queria conversar com você a respeito disso: eu li numa entrevista que o Marcelo Gomes e o Karim deram para o Jean-Claude Bernardet que eles falam que, quando eles foram filmar no sertão por 40 dias em 1999, a ideia era fazer um filme sobre feiras, uma espécie de etnografias sobre feiras. Até que esse encontro com a Pati – que toca nessa questão da vida-lazer – fez eles pensarem que eles poderiam capturar várias imagens sem um roteiro definido, eles se deixariam “apaixonar” pela viagem. E aí eu queria saber como foi esse processo. Se tem sentido essa ideia de vida-lazer como um elemento que construiu a roteirização, a montagem...

K: Não. Na verdade a vida-lazer não construiu a montagem, não indicou uma linha construtiva da montagem. A questão é que... na verdade, pra mim, vida-lazer surgiu primeiro com a Pati. Depois é que eu me dei conta que Tabu também fala isso, mas, isso foi mencionado uma vez e a gente nunca mais falou sobre [vida-lazer] como: um fio condutor na obra de Karim; por conta das tias... Isso ficou restrito à personagem da Pati e é uma fala que vem dela, é ela que coloca esse assunto, e ela coloca tudo daquele jeito. Aquilo lá é, de fato, documental. O curioso nisso, dentro do *Viajo*, é que a Pati é uma personagem que faz o *link* com a ficção. É a única personagem que tá ali no “doc” fazendo um link com [a

ficção]. Ela conversa com o nosso personagem de ficção que está sendo construído, de fato. E durante algum tempo, algumas pessoas diziam “não, mas isso tá destoando do resto do tom do filme, ele não é construído dessa forma, e chega nesse momento ele vai pra outro lugar e depois volta”. E eu achei isso muito bom na verdade. Eu me apaixonei pela Pati. Na verdade é o Marcelo que entrevista a Pati, a gente conseguiu fazer com que o nosso personagem... como é o nome dele?

V: O Irandhir Santos?

K: Nome do personagem. Me deu um branco agora...

V: José Renato?

K: O José Renato interage muito bem com a Pati ali. Então acho que foi um momento até de muita sorte no filme, e a gente conseguiu resolver isso direito. Agora, ele [esse momento entre a Pati e o José Renato] era visto por muitas pessoas como um corpo estranho. E a gente acabou incorporando esse “corpo estranho” como uma força pro filme. E ficou muito forte, a vida-lazer ficou muito forte. Tanto é que agora você está usando isso como mote pra tua pesquisa. Mas {essa palavra ficou ininteligível, parece que ela fala “durante”, mas não tenho certeza 3:45} a montagem do Viajo, era uma coisa mais “a parte”. Na verdade eu nem sei direito o que conduziu a montagem. Era um mergulho pro desconhecido, ou como o mergulho no final. A gente começou o filme sem saber se a gente realmente teria material suficiente pra fazer um longa de ficção. Porque esse filme ficou parado, ficou latente. Eles até fizeram um curta na época, que era um documentário sobre as feiras nordestinas, sobre a questão da China {China??? 4:20} e das feiras nordestinas, que chama *Sertão de Acrílico Azul Piscina*. Que era o desejo inicial deles. Fizeram um curta, mas ficou latente esse desejo de trabalhar mais aquelas imagens. Então a questão da ficção veio num outro momento, num momento quase dez anos depois das imagens terem sido capturadas: “ah, vamos tentar então criar um personagem, fazer uma ficção...”. Enfim, enquanto a gente montava, o discurso em *off* do José Renato era

construído. E aí a gente partiu, na verdade, como em um diário de viagem, um diário íntimo. E como se aquelas imagens fossem capturas pelo José Renato, portanto aquela montagem era feita por ele também, então aquela coisa toda meio errônea, meio {discando? 5:15}, uma coisa poética, depois uma coisa científica digamos assim, um geólogo... Então foi isso que norteou essa questão da escritura do filme: como a gente constrói o José Renato em cima daquela material que foi captado do documentário. Depois, até a gente sentiu falta de mais material e o Marcelo voltou pro Sertão pra captar mais algumas coisas, mais algumas estradas e tal. Na verdade mais estradas e paisagens, porque todos aqueles personagens que estão ali – a rede, a roda gigante, a Pati, as feiras, a montagem da feira – aquilo já existia na época quando {ininteligível 6:00}. Mas a Pati, ela entra como um {sô? 6:07} ali na vida do José Renato. Acho que ali é um momento que um filme vai pra um outro lugar e se transforma. Porque de fato ele passa a interagir ali. Ele deixa de ser uma pessoa que está só observando e ele mergulha mais fundo. E é isso. Aí fica essa questão, aquela busca da vida-lazer que todos queremos.

V: E você disse que a Pati era vista a priori como um “corpo estranho” dentro da narrativa. Era por esse caráter documental que ela apresentava?

K: Era. Porque na verdade ela é o único personagem com quem ele [José Renato] interage.

V: E quebra o monólogo dele, né?

K: Exatamente. E quebra a estrutura que a gente estava construindo ali. Quer dizer, tem aquelas putas de beira de estrada, que são mais umas coisas de retrato... é tudo mais observação. Acho que de fato quando ele entra na feira, ele entra naquela personagem. Eu não sinto como um corpo estranho, eu sinto como uma mudança ali. Mas algumas pessoas tinham essa crítica, que essa personagem estava destoando do resto do filme...

{deu um ruído muito alto na gravação e não deu pra entender o final dessa frase 7:29}

E agente acabou assumindo isso, mas durante um tempo a gente teve essa questão: com Pati ou sem Pati? Ainda bem que a Pati prevaleceu!

V: É interessante que ela também aparece no curta metragem, o *Sertão de Acrílico*. E ela também fala. Se não me engano a frase dela é algo assim: “Esse lugar que eu tô sentada significa muitas coisas pra várias pessoas”. Aí eu queria te fazer uma pergunta. Ela [a Pati] fabulou mesmo essa ideia de vida-lazer, ou isso partiu deles também? Como foi esse encontro?

K: Isso é totalmente Pati!

V: Totalmente?

K: É. Totalmente Pati.

V: E você trabalhou depois com o Karim, aliás, antes, no *Madame Satã* também?

K: Não, eu não montei o *Madame Satã*. Foi a {Emília? 8:28 no IMDB fala que foi uma tal de Isabela Monteiro de Castro} quem montou.

V: Mas no *Cinema Aspirinas e Urubus*, do Marcelo?

K: É, é do Marcelo. Trabalhei antes com o Marcelo. Com o Karim, na verdade foi o único filme do Karim que eu montei. Acompanhei outros filmes, e discussões, e não sei o que... Inclusive, o projeto do {Carran? 8:48} que eles escreveram aqui em casa, 10 anos antes. Mas foi o único filme do Karim que eu montei, foi esse.

V: E como você percebe esse trabalho deles de colaboração? De construir roteiro juntos, de um participar na produção do outro? Como você acha que isso se partilha entre eles?

K: Ah, eu acho que eles dois tem um diálogo muito bom. Um consegue complementar um pouco o pensamento do outro. Primeiro que eles gostam do mesmo estilo de filme. Eles gostam de artes plásticas, eles se interessam por isso, eles se interessam por um outro universo que não seja só o cinema. Então eles tem um diálogo muito rico por conta disso. E eles quando trocam e-mails, escrevem e-mails enormes que extrapolam até o assunto do filme, que vai para um outro viés, que vai um pouco pra literatura, pra poesia, e tem muita



brincadeira. Enfim, no final estavam sempre os dois aqui na ilha comigo. Quem estava mais disponível na época era o Marcelo, mas quando o Karim vinha era sempre um impulso a mais. E de uma forma muito forte, questionando sempre o que a gente estava fazendo, meio que de “advogado do diabo”. Provocando... era sempre uma provocação pra daí surgir uma força criativa. É muito interessante como os dois funcionam. E eles são muito amigos, né? E há muito tempo. Viajaram juntos, escrevem juntos. Um conhece muito bem o outro e são pessoas diferentes, se complementam muito bem. Marcelo agora tá fazendo essa parceria com o Cao, que eu acho muito curioso também, porque é uma pessoa completamente diferente do Karim, mas que também está funcionando muito bem. Desde que ele foi para Belo Horizonte montar o *Aspirinas*, e que conheceu o Cao, eles viram já uma potência de trabalho. Então tem algumas pessoas que o Marcelo elege pra trabalhar que é muito rico, né?

V: E você acha que tem algum efeito de vida-lazer no *Cinema Aspirinas e Urubus*?

K: {Ah, eu acho normal??? 11:23}. Acho que algumas pessoas saem do filme e... Enfim, essa frase no filme é muito marcante né? As pessoas saem do filme com essa lembrança da Pati e o desejo de mergulhar um pouco no desconhecido também, né? De ir pra um outro lugar. É um cinema que abre pra outros caminhos, não é um cinema fechado o de *Viajo*. É um filme completamente aberto. E traz esse viés de vida-lazer e de busca, de diário íntimo que, enfim, vai pra um outro lugar.

V: Porque eu fico pensando assim, no *Cinema Aspirinas e Urubus* por exemplo, que foi feito após essas imagens de '99, dessa viagem de 40 dias do Karim e do Marcelo Gomes, a Jovelina, a personagem da Hermila, não chega a enunciar propriamente o termo vida-lazer, mas ela fala algumas coisas muito próximas. Ela fala, numa hora em que ela está assistindo a sessão de filmes que eles projetam, e que ela chora, ela fala que o filme deixou ela triste porque ela começou a pensar na vida da gente e “a vida que deveria ser felicidade e nada mais”. Então tem uma coisa que eu acho que “reverbera”. Você acha que faz sentido essa “reverberação” da vida-lazer nas produções posteriores deles?

K: É, eu acho que a Jovelina tem bem isso, né? É linda essa frase dela, não me lembrava mais... A Jovelina sai pra buscar uma felicidade, e a Pati... ela está ali, e ela consegue achar ela [a felicidade] ali [na feira], né? Quer dizer, ela tem essa “busca-lazer”, mas você percebe que ela acha, que ela consegue achar isso ali onde ela tá. Naquele lugar, naquela feira, naquela esquina. E nos outros filmes do Karim também, o *Veronica* tem muito isso (ATENÇÃO, o filme que ela cita, *Era uma vez eu, Verônica* (2012), não é de Karim Ainouz, é do Marcelo Gomes). Naquele final, as pessoas na praia, numa comunhão, peladas e se abraçando... é uma outra vida, né? {entre 14:02 até 14:10 tá tudo meio ininteligível} ...*Praia do Futuro* ...

V: *Praia do Futuro*, *O Céu de Suely* também... E tinha muito material filmado da Pati? Porque na montagem a gente percebe que ela aparece com 2 ou 3 roupas diferentes.

K: Não. Tinha pouquíssima coisa. A gente usou praticamente tudo da Pati. Não tinha muito mais do que aquilo não.

V: Mas esse encontro com ela foi duradouro? Foi mais de um dia, ou foi tudo no mesmo dia?

K: Não, acho que essa feira foi tudo no mesmo dia e depois ela aparece dançando né? Nesses dois dias. Você percebeu mais um terceiro dia ali?

V: Se eu não me engano ela aparece com 3 roupas. Uma que é vermelha, que é a que ela lá na feira, onde ela fala. Uma outra onde ela está com um top branco, e outra quando ela tá dançando na boate.

K: Ah é, o top branco. Exatamente. Ela tá encostada assim na parede do lado de um...

V: Da loja de colchões, da delegacia...

K: Da loja de colchões, da delegacia, tem um orelhão ali... Mas ali não tem uma conversa com ela não. É só na feira. Foram esses momentos. Aí depois ela passa na frente da câmera também, num momento que várias pessoas passam... É, exatamente, é esse momento que ele olha pra bunda dela, né?

V: É um bêbado passando, e ela tá fumando.

K: {A gente brincava que o bêbado no fundo que era o José Renato??? Entre 15:50 e 16:01}

V: E quando você foi trabalhar com eles na montagem, nessa recuperação desse material que tava guardado e que depois teve essa produção de 2009, de janeiro de 2009 que o Marcelo Gomes foi gravar a mais, qual era a diferença que vocês pensavam em contruir do que já tinha feito no curta, no *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, e com essa nova ficcionalização?

K: Na verdade a gente esqueceu o *Sertão de Acrílico*, a gente não assistiu, a gente “deixou pra lá”, tipo “não vamos nem ver, vai que tem coisas que vão ficar [parecidas]”. Na verdade tem coisas que são muito parecidas, né? Mas a gente meio que tentou esquecer e entrar com uma nova história. Tentou realmente entrar com uma viagem de ficção amorosa e um filme de amor, também. Então a gente tentou esquecer totalmente o *Sertão de Acrílico*. Mas a gente estava trabalhando com o mesmo material e já tinham momentos de montagem, enfim, preciosos ali no *Sertão de Acrílico*. O que a gente fez um pouco foi construir a narrativa em *off* do José Renato. Ele foi construído em cima das imagens que existiam. Então a { 17:41} do filme foi em cima do que já foi filmado. Montar esse filme pra mim foi um momento de prazer. Porque é um filme de uma liberdade muito grande, a gente estava no meio de um processo de um filme complicado, que eu resolvi parar e dar um tempo pra entrar no filme dos meninos. Foi uma coisa assim meio “vamos experimentar, a gente não sabe se isso aqui vai dar um filme, vamos experimentar”, foi meio que um exercício de prazer que ficamos fazendo, os três. E até que a gente viu que era possível, mas agora tem que ter um filme de 70 minutos, “então tá, 70, okay! Então vamos dar mais *slow* nesse {ininteligível 18:23} aqui”. Eu tô brincando mas a gente tinha uma liberdade, sabe? [Do tipo:] “vamos fazer um rascunho maior aqui do diário do José Renato”... Todo o processo de montagem foi meio vida-lazer nesse filme.

V: Então existe uma montagem vida-lazer também, Karen?

K: Existe. Total. Existe muito montagem vida-lazer. Quer dizer, muito não! Eu gostaria que existisse mais. {Ininteligível 18:58} por isso, uma montagem vida-lazer, né? Porque é uma montagem que você está ali, num discurso interativo com o diretor, e que o material te desafie, e que seja um {impulso? 19:10}, que seja inteligente.... Não são todos os filmes que são assim, mas a busca é essa: montagem vida-lazer. E pós-montagem também.

V: E quando você viu ele finalizado, você lembra qual foi sua reação? Você achou que foi aquilo mesmo que imaginava? Que eram aquelas as potências da imagem?

K: Ele não ficou tão diferente finalizado de como a gente estava vendo aqui. Tinha uma cena que mudou muito, que era uma cena que era bastante escura. Era uma cena noturna de uma menina sentada num... – eu queria rever esse filme, eu o amo tanto, mas faz tanto tempo que eu não vejo – mas que é uma menina mais gordinha que fica um tempão olhando e aqui, antes da finalização, essa cena estava muito precária. Em termos de qualidade técnica. Tinha pouca luz e tinha muito grão, e a gente não tinha muita certeza de quanto tempo aquela imagem ia durar, mas a gente apostou naquele olhar daquela menina. E depois da finalização aquilo funcionou e foi uma revelação pra mim do tipo: “nossa, que bom que a gente realmente deixou [essa cena] esse tempo todo”. Eu me lembro particularmente dessa imagem. Enfim, a surpresa maior foi realmente a construção do filme na ilha – porque ele foi construído na ilha. Foi meio que um misturado mesmo, pegava um retalho daqui, dali.... Então essa foi a surpresa maior do que a finalização.

V: E como é que foi a locução em *off* do José Renato?

K: Ela foi escrita, e rescrita, e rescrita, e { 21:16} de gravar, aí gravava de novo, “ah, num é isso, é outro tom”, “vamos acertar o tom”, aí volta pro primeiro tom... Foi um processo longo, não foi um acerto de primeira não. O que ele dizia era lindo mas não casava muito bem com as imagens que a gente tinha, então vamos rescrever esse texto. Já a escolha do Irandhir foi um acerto total, ele é um grande ator, ficou incrível, né? Assim, a primeira vez que ele gravou já era o

tom certo, a gente pediu pra mudar e refazer, refazer, mas aí a gente voltou pro primeiro que já tina acertado, a gente é que não sabia.

V: E a questão do som na montagem, como é que foi? A importância das músicas...

K: Na verdade o som é o que conduz a montagem. É sempre o som que conduz. Mesmo quando o som é um silêncio. A duração do silêncio, a duração do... E as músicas foram vindo, a gente colocava alguma com referência, e não era bem aquilo... Mas o pessoal, o Chambaril já vinham com coisas certas. Ali não foi muito difícil não. Entramos numa sintonia que já funcionou bem. Mas é o som que indica o ritmo, tanto a voz do Irandhir quanto a duração dos planos, é tudo ditado pelo som.

V: E essa questão do silêncio também é muito importante no Cinema Aspirinas e Urubus, né? O silêncio e a música nesse encontro dos personagens?

K: É. Com certeza. Eu acho que o silêncio deve ser mais importante e mais {ininteligível 23:21}. O silêncio conduz muito também no cinema. Em Verônica também a gente tentou trabalhar isso, mas a Verônica já uma personagem mais, digamos assim, mais... O silêncio está presente, ele está sempre presente. Não é um silêncio, de fato, é só uma possibilidade de reflexão ali, que a gente está vendo ali. É uma entrelinha. Entre uma linha e outra, aquela linha que te dá um outro significado. [...] Eu acho que tem um pouco a ver também com a personalidade dos dois. Tanto o Karim quanto o Marcelo tem uma pulsão de vida muito forte. Que isso então entra totalmente no cinema deles, mas é uma coisa da vida mesmo do cinema de uma certa forma. Então essa vida-lazer vai além do cinema, é uma busca em tudo que é feito.

V: Eu queria te fazer uma última pergunta. Eu li numa entrevista que o Karim deu pro {Kleber Mendonça e Ilana Feldman que ele fala de uma proximidade que eles tiveram com o Eduardo Coutinho aqui no Rio de Janeiro. Você sabe alguma coisa de como foi esse processo? Acho que o Sérgio Machado [estava junto] também.

K: Na verdade eu não sei desse encontro do Karim e do Sérgio Machado com o Coutinho, eu sei do Marcelo que teve alguns, eu tive também, junto com o Marcelo, alguns encontros com o Coutinho. E tinha até um desejo do Coutinho de ser um dos atores no filme do Marcelo, que acabou não acontecendo. Sempre foi o Coutinho, claro né? Ele sempre foi um personagem... um ídolo da gente. Mas eu não sei de como foi o encontro do Karim e do Sérgio Machado com o Coutinho.

V: É porque nessa entrevista o Karim até fala que eles discutiam roteiros, e depois quando ele foi construir o roteiro do *Céu de Suely* que ele se lembrou dessas coisas do encontro. Porque uma das preocupações do Coutinho era – falando especificamente do *Cidade Baixa* – perguntar, “ah mas essas pessoas não trabalham? Elas só ficam andando de barco pra um lado e pro outro? Como é que elas fazem pra viver? Como é que elas comem? Como é que elas dormem? ”. Aí o Karim até fala que isso motivou ele na construção dos personagens no *Céu de Suely*.

K: É, eu acho que a *Video Filmes* tinha isso de promover esses encontros, essas leituras, com o Coutinho presente. Era bem na época da *Video Filmes*. E o Coutinho era uma pessoa que sempre colocava tudo em cheque. Questionava tudo com aquele jeito meio rabugento dele. E essa é bem uma frase [típica] do Coutinho “o que que essas pessoas fazem? Onde e que está a verdade dessas pessoas?”. “Primeiro, porque você quer fazer esse filme? Qual é a tua verdade? E qual é a verdade desses personagens?”. E os meninos beberam muito na fonte desse diálogo com o Coutinho. Dessa mania de questionar essas coisas.

V: Então é isso Karen [...] Muito obrigado e uma vida-lazer pra você.