



Marcela Ferreira Correia

FRONTEIRAS E FLUXOS
Movimento e imagem nos filmes de Karim Aïnouz

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
Setembro de 2016



Marcela Ferreira Correia

FRONTEIRAS E FLUXOS
Movimento e imagem nos filmes de Karim Aïnouz

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Pedro Duarte Andrade

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Profa. Laura Rabelo Erber

Departamento de Teoria do Teatro - UNIRIO

Profa. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de
Ciências Sociais PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de setembro de 2016

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

Marcela Ferreira Correia

Graduou-se em Cinema pelo Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2011. Sua área de pesquisa é a relação entre cinema e artes visuais na contemporaneidade.

Ficha Catalográfica

Correia, Marcela Ferreira

Fronteiras e fluxos : movimento e imagem nos filmes de Karim Aïnouz / Marcela Ferreira Correia ; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2016.
90 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura. 3. Cinema. 4. Arte contemporânea. 5. Karim Aïnouz. 6. Cinema brasileiro. 7. Imagem em movimento. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para todos do ninho.

Agradecimentos

Ao meu professor e orientador Sérgio Martins, por toda a atenção e dedicação que concedeu a esta pesquisa. Sua orientação cuidadosa e seu interesse foram fundamentais para a realização desse trabalho e para o aprendizado muito além dessas páginas que levo comigo.

À CAPES e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos que contribuíram com a realização deste trabalho.

A todos os professores que, ao longo dessa jornada, dentro e fora da sala de aula, acompanharam e contribuíram para o aprimoramento desse trabalho.

Ao Rodrigo, meu companheiro de aulas, de aprendizado, de projetos e de vida, pelo suporte, pela troca e pela companhia.

À minha mãe, que torna o meu dia-a-dia mais fácil e feliz e me ajuda indiretamente em qualquer projeto de vida.

Ao meu pai, que me ajudou e incentivou durante toda a minha vida acadêmica e que é uma grande inspiração.

À minha irmã Cibele, que me ajudou a chegar até aqui por uma via muito além da academia.

Ao Ravi, que a cada dia me mostra que amadurecer é algo fácil e bonito.

Aos meus amigos Pereti, Luiza e Maritana, que fizeram da rotina universitária um momento de compartilhar aprendizados, cafés e memórias.

Resumo

Correia, Marcela Ferreira; Martins, Sérgio Bruno Guimarães. **Fronteiras e Fluxos - Movimento e imagem nos filmes de Karim Aïnouz**. Rio de Janeiro, 2016. 90p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O estudo das obras do cineasta e artista visual brasileiro Karim Aïnouz enfoca uma tendência cinematográfica atual que substitui a *mise-en-scène* clássica por um fluxo das ações cotidianas e efêmeras que se apresenta diante da câmera. Tal tendência estética funde ficção e documentário, explorando a imagem e o som através de suas qualidades intrínsecas, próxima da abordagem das artes visuais. Karim Aïnouz traz às telas um cinema que flerta com as artes visuais e entender esses trânsitos é fundamental para a compreensão de sua obra. Seus filmes abordam questões como sentir-se estrangeiro, a relação entre o indivíduo e o lugar onde ele habita e a memória. Sua obra é, acima de tudo, sobre cruzar fronteiras, sejam elas geográficas (seus personagens são, com frequência, viajantes), de circuito de exibição (imagens cinematográficas que poderiam se encaixar em uma exposição numa galeria de arte), narrativas (ficção que se une com documentário em uma mesma obra) ou estéticas (imagens contemporâneas feitas com materiais obsoletos). Entre seus longa-metragens, curta-metragens e uma videoinstalação, é possível analisar não somente os temas matrizes do seu trabalho, como também o lugar da imagem em movimento hoje em dia e a situação do cinema contemporâneo.

Palavras-chave

Cinema; arte contemporânea; Karim Aïnouz; cinema brasileiro; imagem em movimento; artes visuais.

Abstract

Correia, Marcela Ferreira; Martins, Sérgio Bruno Guimarães (Advisor). **Borders and Flux - Movement and image in Karim Aïnouz's films**. Rio de Janeiro, 2016. 90p. Masters Dissertation- Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The study of the filmmaker and visual artist Karim Aïnouz's works focusses on a recent cinematographic tendency that replaces classic *mise-en-scène* by daily actions presented in a flux in front of the camera. This trend brings together fiction and documentary, exploring image and sound by their inner qualities, similar to a visual arts treatment of these features. Karim Aïnouz brings to the screen a type of cinema very close to visual arts. Understanding the transit between these two types of art is essential to fully comprehend Aïnouz's work. His films approach key points such as the feeling of being a foreigner, the relationship between a person and its habitat and memory. The director's work is, above all, about crossing borders, whether they are geographic borders (his characters are usually travelers), narrative borders (fiction bonded with documentary) or aesthetic borders (contemporary images made with obsolete materials). Through his feature films, short films and a videoinstalation, it is possible to analyze not only the main subjects and themes of his work, but also matters like the place of the image in movement nowadays and the contemporary cinema situation.

Keywords

Cinema; contemporary art; Karim Aïnouz; brazilian cinema; image in movement; visual arts.

Sumário

Introdução	10
1. A Cidade: Os longa-metragens de Aïnouz	18
1.1 Deslocamentos contemporâneos	21
1.2 O corpo	31
2. O Muro: Do curta-metragem ao museu	37
2.1 Onde é o cinema?	38
2.2 O processo e seus riscos	42
3. A Estrada: Revendo o autoral e o comercial	58
3.1 Road Movie	63
3.2 O sertão	70
Conclusão	83
Referências bibliográficas	87
Referências filmográficas	90

Lista de Figuras

Figura 1 - Still do filme <i>O Céu de Suely</i> (2006)	27
Figura 2 - Still do filme <i>O Abismo Prateado</i> (2011)	33
Figura 3 - Still do filme <i>Sonnenallee</i> (2011)	43
Figura 4 - Still do filme <i>Sonnenallee</i> (2011)	47
Figura 5 - Still do filme <i>Praia do Futuro</i> (2014)	48
Figura 6- Still do filme <i>O Homem que Desarmava Bombas</i> (2013)	50
Figura 7 - Still do filme <i>Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo</i> (2009)	73
Figura 8- Still do filme <i>Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo</i> (2009)	75

Introdução

Muitas vezes tomadas por parentes distantes, a história do cinema e a história da arte enveredam, na produção contemporânea, por caminhos em comum. Diversas vertentes e nomenclaturas relativas aos dois âmbitos surgem e encontram respaldo no englobante meio da artes visuais, como a videoarte, o cinema expandido e o cinema de exposição, conhecido também como cinema de museu ou de artista. O dispositivo cinematográfico mostra-se maleável em seus usos e passível de ser incorporado a espaços outros, como de galerias e museus de arte. Da mesma forma, as salas de cinema são invadidas por novas linguagens fílmicas dentro do formato tradicional de exibição.

Apesar do destaque que tem recebido a interseção entre cinema e artes visuais desde os anos 60 até os dias de hoje, a relação entre as duas áreas é mais antiga do que o próprio o cinema. Desde os panoramas do século XIX até as vertentes mais contemporâneas de cinema de exposição, passando pela análise de Jacques Aumont sobre Louis Lumière como o último pintor impressionista¹ até as diversas gerações da videoarte, é possível traçar um fio condutor através da história do cinema que nos mostra que essas duas áreas nunca deixaram de se tocar. Os pesquisadores André Parente e Victa de Carvalho afirmam que, apesar de ser comum apontar nas origens do cinema ou na produções artísticas dos anos 60 o marco para o nascimento das principais questões das produções cinematográficas contemporâneas, ao longo de toda a história do cinema, existem diversos outros desdobramentos que se deslocam do modelo hegemônico de cinema estabelecido por volta de 1910.²

Os experimentos audiovisuais contemporâneos são diversos e muitos deles se dão na linguagem de filmes a serem exibidos em sala de cinema convencional. Este é o caso de muitos dos filmes do artista Karim Aïnouz. Aïnouz é um diretor

¹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

² PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea*. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/2093/1238> 12 de novembro de 2014

de cinema e artista visual cearense que hoje vive entre o Brasil e Berlim, na Alemanha. Sua obra cinematográfica compreende filmes longa-metragens, curtas-metragens e uma série feita para televisão. Apesar de mais conhecido pela sua atuação como cineasta, trabalha ainda com instalações audiovisuais e já teve seus trabalhos exibidos em museus e bienais de arte, como a Bienal do Whitney Museum, em Nova Iorque, e a Bienal de São Paulo. As obras de Aïnouz, com suas questões e características semelhantes entre si, transitam entre circuito, explorando aspectos diferentes em cada um deles. Temas como a obsolescência, o fluxo narrativo, os não lugares e a estetização de gênero perpassam a abordagem das obras do diretor neste trabalho. A escolha de falar sobre Karim Aïnouz partiu do interesse de discutir a conexão entre cinema e arte, essa fronteira que tem ficado cada vez mais porosa. A obra do cineasta é pertinente a essa discussão e os temas que ele aborda em seus filmes são temas contemporâneos presentes na obra de outros grandes artistas atuais. Durante este trabalho, procuro situar a obra de Aïnouz em meio ao cenário internacional contemporâneo da produção de arte, bem como situar historicamente as questões propostas por ele. Procuro compreender como se dá a construção da sua poética e o que há de mais pertinente em relação ao momento atual.

Uma temática renitentemente trabalhada pelo diretor é questão de pertencer ou não pertencer a algum lugar. Alguns de seus personagens são infelizes em suas cidades de origem e partem em uma busca pessoal por uma vida melhor. Outros vivem a realidade de ser estrangeiros em um lugar longe da sua terra natal e recriam suas origens em esferas restritas, deslocadas da cidade em que se localizam. Existe ainda o personagem abandonado por aquele que parte em uma jornada pessoal. Pertencer ou não pertencer a um lugar é um sentimento que surge com a relação com que os personagens criam com os cenários que os cercam.

Seja o personagem um viajante, um imigrante já instalado em um lugar ou alguém deixado para trás, sua trajetória é pautada por um deslocamento. O próprio Aïnouz, assim como diversos artistas contemporâneos, tem a sua história pessoal marcada pelo deslocamento, já tendo morado em alguns países e fixado residência

há alguns anos em Berlim. O seu interesse se dá na reflexão sobre as vicissitudes dessa questão do enraizamento e mobilidade como um todo. A viagem e o movimento são, na obra do diretor, instâncias fundamentais e são associadas à relação com que os personagens criam com o cenário antes da partida, durante o deslocamento ou no ponto de chegada. O deslocamento aparece como uma ruptura entre a vida deixada para trás e a nova vida em um lugar novo. Em *O Céu de Suely* (2006), Hermila rompe com a sua vida em Iguatu ao fim do filme, lançando-se em um futuro desconhecido e incerto. Apesar de ser de Iguatu, não sente que pertence àquele lugar. Em *Praia do Futuro* (2014), Donato deixa sua família e emprego em Fortaleza e começa uma vida nova em Berlim. Em Berlim, sente-se estrangeiro e busca na água do aquário da cidade a familiaridade do mar da Praia do Futuro. Em *Sonnenallee* (2011), Helmut tenta atravessar o Muro de Berlim, mas é morto no percurso, e Farid deixa a sua terra natal para instalar-se em um bairro árabe em Berlim. Essa terra natal distante é então recriada nos ambientes em que Farid passa a viver. O *Abismo Prateado* (2011) conta a história de Violeta, que vê a sua vida perder o sentido depois que seu marido a abandona. Desloca-se ela também quando perambula pela cidade e pelos fragmentos da vida que possuía antes da partida do marido. José Renato, de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), deixa para trás a vida vazia pós separação e busca no fluxo da estrada uma forma de lidar com seus sentimentos e voltar para uma vida renovada. José Renato sente-se alheio à realidade do sertão, mas procura vivenciá-la ao longo da viagem.

Este trabalho será dividido em três capítulos; o primeiro dedicado aos filmes de circuito comercial de Aïnouz, o segundo aos filmes de circuitos alternativos e o terceiro a um filme que une as características tanto do primeiro tipo de obra quanto do segundo. Apesar dos dois tipos extremos de produção, na obra de Karim Aïnouz, serem próximos e partirem de muitas matrizes e temas em comum, cada um abre discussões diferentes. A leitura completa e organizada por capítulos separados é fundamental para a compreensão de todo o escopo do trabalho do artista, pois as convenções e prerrogativas de cada formato (se longa-metragem ou se um curta-metragem ou uma videoinstalação, por exemplo)

permitem o desdobramento das questões levantadas por ele em diferentes direções. A escolha de dividir os capítulos por circuitos nos quais as obras se inserem é pertinente ao debate sobre a flexibilização das fronteiras entre cinema e artes visuais. No trabalho de Aïnouz, essas fronteiras são transpostas e por vezes exploradas. Alguns longas do diretor ganharam espaço no circuito comercial, como os filmes *O Céu de Suely*, *Abismo Prateado* e *Praia do Futuro*, os quais abordamos aqui no Capítulo I. Apesar disso, o seu cinema não é fundamentalmente voltado para o mercado. É difícil, por exemplo, encaixar esses filmes em gêneros cinematográficos, que, apesar de não taxarem necessariamente uma obra de orientada para o mercado, norteiam a produção comercial de cinema. Uma exceção é o filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te amo*, dirigido em parceria com Marcelo Gomes, que encaixa-se no gênero do *road movie* e é também um dos seus longas mais ousados em termos de linguagem por unir características dos longas do diretor com características dos seus filmes de outros formatos. Falaremos mais sobre essa relação entre mercado e autonomia artística no Capítulo III ao abordar *Viajo Porque Preciso*.

No primeiro capítulo, vamos focar os longa-metragens do diretor que entraram em circuito comercial. São também os seus trabalhos mais mais atrelados à história a ser contada, filmes que apresentam um começo, meio e um fim bem delineados de um enredo. São também filmes que funcionam exclusivamente no formato cinematográfico. Ou seja, não poderiam ser exibidos fora de ordem ou fragmentados em uma galeria de arte, por exemplo, que perderiam o seu nexos narrativo. Neste capítulo, trataremos mais a fundo de temas fundamentais para um longa-metragem narrativo: personagens e cenários. Observaremos o arquétipo do personagem da cinematografia de Aïnouz, que é o sujeito deslocado contemporâneo. Para melhor compreendê-lo, será preciso remontar ao arquétipo do *flâneur*, seu possível antecedente moderno, menos para comparar suas semelhanças do que para estabelecer distinções. Os cenários são muito importantes nos filmes do diretor e serão motivo central de discussão ao longo de toda a dissertação. Neste primeiro capítulo, as cidades e o urbano estão principalmente em pauta. Até mesmo o cenário interiorano do sertão de *O Céu de*

Suely não sai da discussão e é abordado pelo diretor através da comparação com a metrópole: de um lado, seus lados tocados pela industrialização que tangencial um simulacro de urbanização, de outro seus valores e hábitos que diferem dos costumes globalizados de uma grande cidade. Através da leitura do texto “Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade”, de Marc Augé, veremos como se dá a questão do pertencimento — tema que também voltará a ser debatido nos capítulos seguintes— destes personagens que migram e muitas vezes encontram-se na posição de estrangeiros. E ainda nesta temática, vamos analisar a influência que um lugar exerce sobre as pessoas que nele se encontram, seja porque pertencem àquele lugar, seja porque optaram migrar para ele. Ou seja, mais do que os personagens ou os cenários separadamente, o que é de fundamental importância para esse estudo é a relação entre os dois, sujeito e lugar, na contemporaneidade. Neste capítulo estudaremos ainda também a característica narrativa do diretor, que dialoga com o que alguns críticos de cinema vêm chamando de estética do fluxo. Analisaremos então o fluxo e a taticidade corpórea das suas imagens. Para isto, remontaremos aos primórdios do cinema para analisar a relação com o corpo e com a narrativa de duas vertentes contrastantes da época: a dos irmãos Lumière e a de George Méliès.

O segundo capítulo abrange a produção mais experimental de Aïnouz. Nele, abordaremos as obras feitas para outros circuitos, e mais desvinculadas do compromisso com a história a ser contada do que os longa-metragens do capítulo anterior. Segundo a pesquisadora Tamara Trodd, desde os anos 60 e 70, manter-se anti-narrativo tornou-se quase uma obrigação para artistas trabalhando com filme e criou-se uma utopia de que o filme viraria escultural. Os artistas passaram a preocupar-se em ocupar a temporalidade plana do presente estendido empírico. Isto fez com que fosse mantida entre o cinema e o filme de museu uma rígida fronteira.³ É nesta possível fronteira entre filme feito para sala de cinema e filme feito para galeria (ou uma experimentação artística com material filmico desvinculada do ato de contar uma história) que se situa o trabalho de Aïnouz.

³ TRODD, Tamara. *Lack of fit: Tacit Dean, Modernism and the sculptural film. Art History*, vol. 31, n. 3, p.368, junho de 2008.

Para o diretor, “Este trânsito entre “formatos” digamos assim, me permite também entender melhor o mercado, a recepção, de entender a força que as imagens, o cinema, o discurso audiovisual tem no nosso tempo. Sim, mais uma vez de sair da zona de conforto mas mais do que isso, de testar as águas.”⁴ No Capítulo II, o que será analisado é a questão do lugar e do meio, ou seja, remontaremos a um percurso moderno do deslocamento da imagem em movimento para outros lugares de exibição e à questão de materialidade da imagem cinematográfica e do filme como meio (*medium*). O curta-metragem *Sonnenallee* traz à tona essas questões, bem como algumas temáticas centrais no conjunto da obra do diretor. Uma delas é a questão da fronteira, vinculada à temática pertencimento e deslocamento tratada no capítulo anterior. No curta, ela é representada materialmente pelo Muro de Berlim, apesar dele nunca aparecer visualmente. Este é um filme sobre cruzar fronteiras, sejam elas fronteiras geográficas (entre países ou dentro de uma cidade bipartida) ou culturais (o vão que há entre os imigrantes e os habitantes nativos em uma cidade). Neste capítulo, tais características de Aïnouz serão comparadas com obras de outros artistas pertinentes à discussão, como as da britânica Tacita Dean. A principal zona de contato entre os dois artistas é a questão da memória e da obsolescência. Tanto Aïnouz em *Sonnenallee*, quanto de Dean no conjunto de sua obra trazem a discussão a respeito da materialidade fílmica ao trabalhar com materiais obsoletos como o super 8. Além disso, eles trabalham com a própria ideia de desaparecimento e de um apagamento analógico, que deixa vestígios. Esses vestígios são o que a memória consegue carregar como veículo entre o que deixou de ser e o que é agora e essa temática leva diretamente à discussão sobre pertencer e ser estrangeiro que permeia a obra de Aïnouz. Neste gancho, procurei entender como, através dos vestígios da memória de um local de pertencimento se constitui um novo modo de pertencer onde se é estrangeiro.

O terceiro capítulo é sobre o filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, codirigido por Marcelo Gomes. Por um lado, é um longa-metragem que entrou em circuito comercial e concorreu a uma série de prêmios em festivais de

⁴ AÏNOUZ, K. — : depoimento. [2015] Rio de Janeiro: Práticas contemporâneas do mover-se. Entrevista concedida Sérgio Martins.

cinema no Brasil e no mundo. Por outro, ele tem características experimentais dos curta-metragens de Aïnouz, como a ausência do personagem, que existe através da paisagem e da narração (no caso de *Sonnenallee*, das cartelas escritas). Nesse filme, esta ausência do personagem é desenrolada com mais complexidade do que em *Sonnenallee*, e isto se deve também ao seu formato de longa-metragem, que lhe rende mais tempo e mais dinâmica narrativa do que um curta. Ou seja, o formato que normalmente é o menos aberto à experimentações aqui aparece como um catalisador de uma linguagem experimental. Vale frisar aqui que não tomaremos, ao longo do trabalho, o “experimental” (ou “autoral”) e “comercial” como categorias resolvidas, mas como partes de uma dinâmica econômica e cultural cujo pano de fundo é histórico e isso será apontado, principalmente, neste Capítulo III. *Viajo Porque Preciso* é interessante não apenas porque funciona como síntese do que foi tratado anteriormente no Capítulo I e no Capítulo II, mas também por ter uma configuração que não aparece nos outros filmes analisados. Ele é um filme de estrada, um *road movie* brasileiro e por isso flerta com uma discussão a respeito das demandas comerciais de um gênero. Com isto, adentramos um estudo sobre a produção de obras autorais dentro de uma lógica de mercado definidor do momento atual da produção artística. *Viajo Porque Preciso* é um exemplo de que a produção de obras autorais é possível dentro das demandas de um gênero comercial, por mais que ele não seja fundamentalmente voltado para o grande público. Mais uma vez, um formato normalmente associado à redução da possibilidade de criação, que são os gêneros cinematográficos, aqui aparece como espaço de criação autoral. O filme também questiona outra definição pragmática: a diferenciação entre documentário e ficção. É composto somente por imagens documentais, mas narra uma história ficcional. O filme também ficcionaliza personagens reais em entrevistas e videorretratos, encaixando-os na história de José Renato, protagonista ficcional. *Viajo Porque Preciso* eleva as características da filmografia de Aïnouz à sua potência máxima. Não somente ele filma o cotidiano e o banal de uma ficção, como acontece em outros filmes do cineasta e do cinema de fluxo: ele filma o cotidiano real e cria uma ficção que o abarque. O protagonista é um personagem deslocado e

deslocando-se, pois passa o filme em uma viagem, refugiando-se no que encontra de não lugar em meio ao sertão. A paisagem não somente o afeta como, por ele não ter um corpo, reflete diretamente quem ele é.

1.

A Cidade

Os longa-metragens de Aïnouz

O traço autoral de Karim Aïnouz transparece através de algumas características recorrentes em seus filmes. Câmera próxima ao corpo, planos longos, poucos diálogos, desenho de som autônomo não subordinado aos diálogos são exemplos delas. Seus filmes baseiam-se menos nos fatos a serem narrados do que no fluxo de imagens que abordam os cenários e personagens sensivelmente. No amplo cenário do cinema contemporâneo mundial, podemos apontar características semelhantes em cinematografias das mais diversas. O cenário globalizado do cinema contemporâneo permite que filmes oriundos de cinematografias não relacionadas entre si, como filmes da Tailândia, Brasil, Bélgica, Estados Unidos e China, por exemplo, compartilhem aspectos determinantes, criando uma forte afinidade formal. Mesmo que tal afinidade não se consolide em um movimento cinematográfico, ela é consistente o suficiente para que esses filmes sejam mais próximos entre si do que a proximidade aparente entre dois filmes de linguagens distintas oriundos de um mesmo país. Assim é o caso do cinema de Karim Aïnouz: é mais fácil abordá-lo em um contexto global do que em um possível contexto do cinema contemporâneo exclusivamente brasileiro. Portanto analisar os possíveis rumos que este cenário mundial tem apresentado e compreender como se dá a inclusão da cinematografia de Aïnouz nele são os primeiros passos para adentrarmos no universo dos filmes do diretor.

O crítico de cinema Luiz Carlos Oliveira Jr., baseando-se no crítico e roteirista Stéphane Bouquet, classifica as duas vertentes do cinema em geral após os anos 90 da seguinte forma: uma é formada por filmes cuja estética está pautada no plano e na montagem e a outra por filmes em que a estética baseia-se no fluxo, no “livre escoamento de imagens sem fora-de-campo, sem relações concretas de

alteridade e heterogeneidade.”⁵ O autor destrincha essa dicotomia do cinema contemporâneo:

“Esses dois pólos – o de um cinema demasiadamente consciente de estar muito avançado na sua história e o de um outro que mal parece ter tomado conhecimento de que há uma história; ou ainda, o de um cinema sobre-enquadrado, sobre-dramatizado, sobre-excitado, sobre-saturado de citações e o de um outro que, inversamente, se apresenta como poesia bruta do presente assignificante – formaram as duas linhas de força determinantes nas décadas recentes”⁶

O cinema de plano é um cinema de superlativos, de narração, de técnicas de roteiro. Um cinema que se preocupa em ser cada vez mais cinema, mas acaba afirmando sua precedência teatral ao manter ativas a busca por identificação e catarse e a noção tradicional de *mise en scène* — Oliveira Jr. ressalta que a noção tradicional de *mise en scène* é o maior elo de conexão entre cinema e teatro. O cinema baseado no fluxo, tomando a via contrária, vem obnubilando a fronteira entre cinema e artes visuais; fortalecendo a “contaminação” entre as diferentes formas de arte. É nele também que se encaixa o trabalho de Karim Aïnouz. Sobre este cinema, Oliveira Jr. diz:

“Seguindo o exemplo dos artistas plásticos que trabalham com instalações, os ‘cineastas-artistas’ cada vez mais iriam conceber seus filmes como ‘obras atmosféricas, ambientes sensoriais’. O filme-instalação se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada.”⁷

Para melhor definir este cinema de transitoriedades, cunhou-se um outro termo que vem ganhando espaço na discussão sobre cinema contemporâneo: estética do fluxo. De acordo com Oliveira Jr., estética do fluxo é um conceito que surgiu na *Cahiers du Cinéma* nos textos de Stéphane Bouquet e Jean-Marc Lalanne e que abrange cineastas de diversos locais do mundo que têm em comum menos um estilo do que “um comportamento do olhar que desafia as noções

⁵ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 162 f. Dissertação (mestrado em Comunicação e Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

tradicionais de *mise en scène*⁸. Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, os irmãos Dardenne, Gus Van Sant e Apichatpong Weerasethakul são alguns dos cineastas do cinema do fluxo. É abordando a específica *mise en scène* de Hou que o autor aponta uma característica fundamental desses filmes: o movimento.

“A *mise en scène* de Hou é a escritura dessa efemeridade, e se constrói pela captura de toda forma de movimento presente no mundo (trem, moto, carro, pessoas). O mundo se torna visível por meio do movimento, e este se faz, assim, não apenas um elemento estético, mas uma verdadeira forma de conhecimento.”⁹

Personagens viajantes, estradas, veículos. Baseada no fluxo contemporâneo, essa estética abriga filmes que tratam do real, do cotidiano, da insignificância das coisas. O cinema de Gus Van Sant é marcado por extensos planos-sequência que acompanham seus personagens (em geral adolescentes) em seus percursos rotineiros. Um de seus planos-sequência mais conhecidos acompanha três garotas na lanchonete da escola. O plano dura mais de 5 minutos e passeia por outras situações paralelas. Por um momento, deixa de acompanhar as meninas e passa a acompanhar um dos trabalhadores da cozinha, que chama um outro para fumar escondido, volta ao refeitório acompanhando um terceiro trabalhador e retorna ao enfoque primordial do plano, as meninas. Passeia ainda por outras mesas, captando fragmentos de diálogos, de situações corriqueiras vividas normalmente num dia-a-dia de uma escola americana. Nos irmãos Dardenne, de uma forma similar, a câmera foca-se no personagem, nas suas ações que o revelam, que o desnudam. Ela é tão próxima do personagem que anda com ele, acompanha-o nos seus atos mais cotidianos, que são irrelevantes narrativamente, mas substanciais na revelação daquele sujeito. Analogamente, o cinema de Apichatpong aborda o presente imediato, como se ele discorresse naturalmente em frente à câmera. A espontaneidade e falta de correlação narrativa que leva uma cena à outra dá ao espectador a sensação de que o filme é quase um ser independente, que segue o fluxo natural da vida dos personagens ali retratados de forma viva, real, singela e poética ao mesmo tempo. Tanto que o próprio Apichatpong insere seu nome nos

⁸ Idem.

⁹ Idem.

créditos com apenas “concebido por”, isentando-se do poder exacerbado imbuído no papel de diretor.¹⁰ Há, nessas cinematografias tão próximas em linguagem e tão distintas na origem, mais ênfase em um fluxo esticado de imagens do que no conteúdo narrativo; mais dia-a-dia, menos clímax; mais sensação, menos sentido.

1.1 Deslocamentos contemporâneos

O trânsito é uma temática onipresente em todos os filmes de Karim Aïnouz. Suas narrativas evocam personagens viajando ou buscando uma nova vida em outro lugar. Como aponta o crítico Raul Arthuso em sua crítica sobre *Praia do Futuro* (2014) para a revista Cinética, a dramaturgia do diretor propõe uma dualidade entre personagens em mudança e personagens abandonados, ou seja, personagens que partem buscando se encontrar e personagens que ficam para trás e sofrem com a partida do outro.¹¹ É o caso do salva-vidas Donato, de *Praia do Futuro*, que parte para Berlim para viver lá a vida que não pôde viver em Fortaleza, e seu irmão Airton, que, sem notícias de Donato, pauta sua adolescência na meta de descobrir o seu paradeiro. É também o caso de Hermila, de *O Céu de Suely* (2006), que abandona João quando concretiza seu sonho de sair da sua cidade natal. Em *O Abismo Prateado* (2011), Djalma parte e deixa para trás a sua esposa Violeta.

Com seus personagens desencaixados, deslocados e deslocando-se, percebe-se a sintonia entre Aïnouz e diretores de diversas partes do mundo que trazem em seus personagens inquietude semelhante. O pesquisador de cinema Denilson Lopes, em seu texto “De Volta ao Mundo”, vê no *flâneur* de Baudelaire a raiz

¹⁰ DA SILVA, Camila Vieira. *Entre a Superfície e a Profundidade: a Câmera-Corpo e a Estética do Fluxo no Cinema Asiático Contemporâneo*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0265-1.pdf> Acessado em 22 de julho de 2016

¹¹ ARTHUSO, Raul. *As ruínas colossais*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/praias-do-futuro-de-karim-ainouz-brasilalemanha-2014-2/> Acessado em 13 maio de 2016

nômade desses personagens deslocados do “cinema global”¹². Descreve os cineastas e protagonistas deste cinema como cosmopolitas desenraizados que, em busca do novo, percorrem o mundo e, apesar de desdenharem o turismo e lugares turísticos, são eles mesmos também turistas.¹³ A aparente contradição que há nos turistas que rejeitam o turismo explica-se pelo desejo de perambulação desses personagens contemporâneos (e também dos cineastas que os criam) e pela sua aversão ao exotismo. Possuem uma motivação de ir a outro lugar em busca de algo que lhes falta ao mesmo tempo que existe neles um desejo de pertencimento. Os personagens deslocados do cinema global de fluxo são viajantes, espectadores, mas de certa forma fazem parte do local onde transitam. Segundo Lopes, o cosmopolitismo surge como “uma outra forma de pertencimento que faz do mundo uma casa, um lar, concretamente construída a partir de múltiplos vínculos”.¹⁴ O pertencimento de um cosmopolita desenraizado não o tira de sua posição de estrangeiro. Este pertencer surge do mesmo lugar que a familiaridade asséptica que há nos aeroportos, nos quartos de hotel, nos restaurantes de franquias — espaços que o antropólogo Marc Augé batiza de “não lugares” e que se caracterizam por suscitar uma espécie de “tensão solitária”. Para o autor, não lugares concatenam duas realidades distintas e complementares: a dos espaços constituídos para fins específicos, como transporte, trânsito e lazer, e também a da relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.¹⁵ Característicos do que o

¹² Denilson Lopes utiliza uma noção de cinema global que “não diz respeito a uma escola ou movimento, nem apenas é um conjunto de obras, ‘uma soma de todas as literaturas nacionais’, nem ‘um objeto’; ‘é um problema, e um problema que demanda um novo método crítico’, uma outra forma de olhar.” Acrescenta ainda que o cinema global seria uma espécie de atlas rizomático.

LOPES, Denilson. *De volta ao mundo*, IN: *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. p. 77

¹³ Neste trecho, Denilson Lopes faz referência ao texto “Baraka: the world cinema and global culture industry” de Martin Roberts, e é dele que tira a sua definição dos personagens deslocados globais.
Idem.

¹⁴ Ibid., p. 81

¹⁵ AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9a ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 87

antropólogo chama de supermodernidade, estes espaços não trazem em si o encantamento moderno. Augé diz:

“Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio ‘em surdina’, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito.”¹⁶

No âmbito dos não lugares, não se dá o encantamento de um turista diante de um lugar exótico, como o olhar deslumbrado de um visitante francês ao presenciar um rito de candomblé na Bahia, por exemplo. O que existe é um ímpeto de buscar no outro a afirmação de algo que existe em seu íntimo — um estrangeiro que procura em outro lugar pessoas cuja retórica o deixa à vontade. Pode-se dizer até mesmo que o que há nesses lugares frios, assépticos e impessoais é um semblante de pertencimento, uma falsa sensação de pertencer, pois, como bem disse Augé na citação acima, os não lugares são um mundo prometido à individualidade e ao passageiro. O ato de pertencer relaciona-se com um senso comunitário, com fazer parte de um local ou de uma cultura de origem, e não há, na efemeridade solitária dos não lugares, um coletivo. O que existe, portanto, é um falso pertencimento, uma sensação de impessoal familiaridade com lugares que são, em qualquer parte do mundo, iguais. Esse suposto pertencimento contemporâneo vem antes da ausência de características de uma cultura alheia do que da presença de elementos da cultura em que, de fato, se pertence.

Karim Aïnouz foge do exotismo em seus filmes trazendo à tela esses personagens viajantes, deslocados, que têm em si uma necessidade de escape, que buscam nos lugares onde vão menos o turístico e mais o pertencimento. Em

¹⁶ Ibid. p. 73

entrevista a Marcelo Hessel, para o site Omelete, o diretor afirma que tem um cuidado político para não cair no exotismo, pois este leva uma pessoa a ver somente o que quer ver.¹⁷ Este pertencimento nunca será completamente realizado, pois parte do pressuposto que aquele personagem é um estrangeiro desencaixado da cultura local. É Hermila de *O Céu de Suely*, que, em São Paulo, dificilmente é vista além do estereótipo de ser uma retirante nordestina, e na sua cidade natal, é aquela que morou na metrópole e tem outras opiniões e visões. A sua condição de migrante faz dela estrangeira tanto em seu local de origem quanto em seu local de destino. Em cada local, o que sobressai em sua figura são as características do outro. Assim, deslocada, transita entre dois mundos e entre duas Hermilas — nada mais sintomático disto do que a adoção de um codinome para uma de suas facetas, Suely .

Embora Lopes tenha creditado ao *flâneur* a raiz do ímpeto de deambulação dos personagens contemporâneos, as motivações de um diferem bruscamente das do outro. Não há em Hermila, Donato ou Djalma o olhar de observador apaixonado, curioso e inebriado, do *flâneur*. O que motiva o *flâneur* a perambular é a excitação que o mundo lhe provoca, a admiração artística que tem por ele. Estes personagens deslocados e confusos da contemporaneidade pouco ou nada compartilham desse fervilhar interno do sujeito no nascedouro da modernidade urbana. Há um reconhecimento histórico de certas matrizes, ou seja, a raiz é comum, mas os motivos das suas buscas já são outros, tais quais desencaixe, impossibilidade de viver a vida desejada em seu local de origem, insatisfação com as configurações atuais de sua vida. Apesar do *flâneur* ser a condição de possibilidade para o seu desdobramento tardio que são os personagens deslocados, há uma distinção qualitativa no mote de cada um deles. Vemos, nas palavras do próprio Baudelaire, a particularidade do olhar do *flâneur*:

“Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo
fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento,
no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e contudo sentir-

¹⁷ AÏNOUZ, K. Omelete entrevista: Karim Aïnouz, o diretor de *O Céu de Suely*: depoimento. [16 de novembro de 2006] Site Omelete. Entrevista concedida a Marcelo Hessel. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/> acessado em: 13 de abril de 2015.

se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.”¹⁸

Não é exatamente júbilo nem prazer a finalidade da busca dos personagens contemporâneos, que são menos independentes que solitários, menos apaixonados que descontraídos. O que há de comum aqui é habilidade de habituar-se a lugares onde se é estrangeiro, associado a uma certa admiração pelo cosmopolita, que também aparece de formas distintas nos personagens deslocados e em seu possível precedente moderno. Mas o *flâneur* tem em si o ímpeto de querer decifrar a modernidade que o cerca, enquanto o personagem contemporâneo em um não lugar parece ter perdido tal caráter investigativo e parece buscar somente os signos principais que remontem a qualquer ideia de familiaridade.

Lopes sustenta ainda que o culto do cosmopolitismo se faz presente nos filmes do cinema global, acompanhado de um desprezo pelo paroquialismo do nacional.¹⁹ O sentido que Lopes dá a o “paroquialismo do nacional” é o de algo que transcende as particularidades do regional. Para ele, o cosmopolitismo é uma atitude positiva em relação à diferença, que se distancia, de alguma forma, dos excessos de provincianismo local. É fundamental se pensar sobre o cosmopolitismo nos filmes de Aïnouz, mas principalmente propondo um balanço entre o cosmopolitismo e o regional. As características endêmicas brasileiras dos seus filmes aparecem sem o rebuscamento do tradicionalismo, ou o distanciamento *kitsch* do exotismo. Em *O Céu de Suely*, o cenário de uma cidadezinha no interior do Ceará é retratado de modo a explorar tanto seu caráter regional, quanto seu lado tocado pela cultura de massa, sem cair no clichê nostálgico de mostrar o sertão nordestino como local de cultura tradicional e distanciada. Neste filme, o cosmopolitismo rege o comportamento da protagonista Hermila, que viveu por dois anos em São Paulo e agora está de volta a Iguatu, sua

¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: _____. *Poesia e prosa*: volume único / Charles Baudelaire. (Organizada por Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.850

¹⁹ LOPES, op.cit. p. 77

cidade natal. A trajetória de Hermila é pautada pelo seu desejo de retornar à metrópole onde vivia com seu companheiro, que vem acompanhada de um desafeto pela cidadezinha interiorana onde se encontra. Ecos de uma vida cosmopolita invadem a realidade regional de Hermila em Iguatu. Sobre isto, Luiz Carlos Oliveira Jr. diz:

“As mechas no cabelo de Hermila, resquício de uma cultura da metrópole que ela habitou provisoriamente, são como o constante ruído de fundo que traz ao filme a idéia de que há uma infinidade de coisas acontecendo a todo momento, mas em algum outro lugar. Iguatu, a despeito da rusticidade de suas construções, da posição geográfica isolada, da pobreza, capta as ondas que vêm de longe, e que já chegam refratadas – versões em português para canções pop americanas, um posto de gasolina que se chama Veneza, um comércio de rua que por algum motivo inexplicável cria um sentimento de feira internacional.”²⁰

O que existe em *O Céu de Suely* é menos um elogio ao cosmopolitismo do que o seu retrato em negativo. Iguatu é construída como cenário da ausência de São Paulo. A vida cosmopolita parece intangível naquele interior árido. Como na caverna de Platão, Hermila vê apenas as sombras da sua vida cosmopolita, que, observada através da lente dourada da saudade, parece sem defeitos. Não à toa, o filme começa com imagens de super-8 de Hermila e seu namorado, felizes, em São Paulo (Figura 1). A textura e a cor do super-8 carregam aquelas imagens de nostalgia e garantem a aura idílica de bons momentos guardados de forma parcial na memória. Não há na São Paulo utópica de Hermila os problemas de relacionamento que ela enfrenta por telefone agora em Iguatu. Não há o choro do bebê, a angústia de não comungar dos valores locais, nem o julgamento de uma cidade provinciana. Ao mesmo tempo em que Hermila exala o ar descolado urbano que aparece no estilo do seu cabelo, na sua irreverência ao se rifar, na falta de amarras que tem quanto a Iguatu, a sua família e a João, há em seu íntimo uma ingenuidade que a faz sonhar com uma São Paulo perdida, que provavelmente nunca existiu da forma como ela lembra. A metrópole, que nunca aparece senão nos fragmentos etéreos em super-8, é construída baseada na lembrança e na comparação com Iguatu. São Paulo é o que Iguatu não é ou não consegue ser, tem o que Iguatu não oferece. A São Paulo de Hermila, não mais a São Paulo real, é

²⁰ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. <http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>

um não lugar porque só existe pelos ecos que a evocam, ou seja, é um lugar imaginário, utópico, banal e clichê.

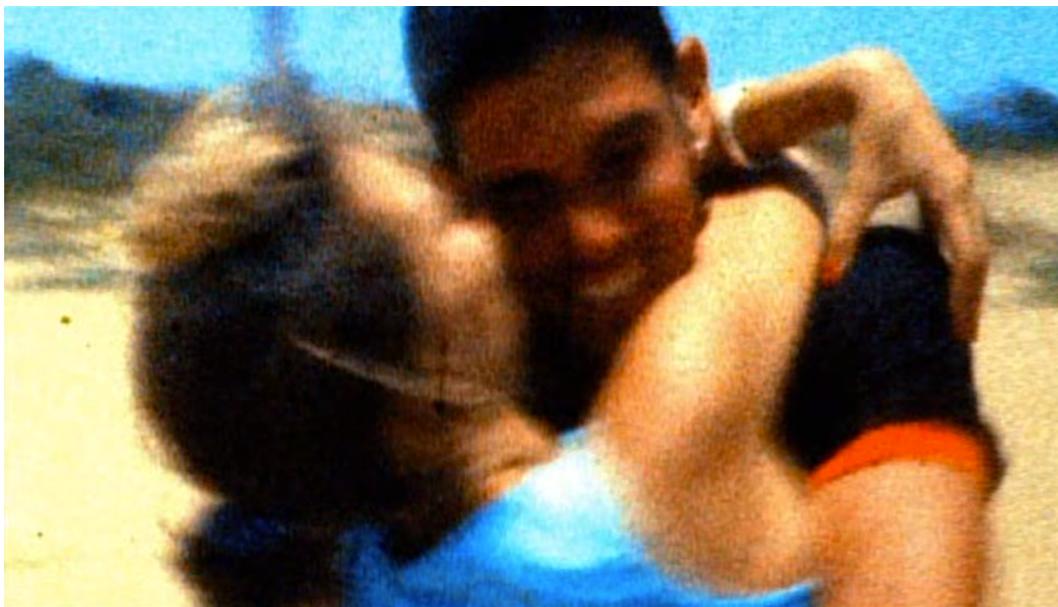


Figura 1 - Still do filme *O Céu de Suely*, 2006

Para Hermila, Iguatu representa a tradição em que ela não se encaixa; é, usando o termo de Augé, o país retórico da personagem, ou seja, o lugar onde as pessoas não entendem as razões para os seus gestos (como quando a avó descobre da rifa e posiciona-se contra, chegando a agredir Hermila), nem compartilham de suas queixas (em determinada cena, por exemplo, Hermila queixa-se do filho que chora muito e diz que às vezes pensa em abandoná-lo — algo que a sua avó não compreende, pois é uma mulher que não questiona o seu papel na sociedade sexista em que vive) e admirações. Ao mesmo tempo, Iguatu, tocada pela globalização, mas longe de ser um local urbano ou cosmopolita, tem sua parcela de não lugar. Pensemos aqui no sentimento de feira internacional, nas canções pop e no posto de gasolina Veneza citados por Oliveira Jr.. Ao trabalhar a questão do nome próprio no não lugar, Augé argumenta que o nome dado a um lugar impõe uma história vinda de outro lugar. Nomes de comércios, ruas e estações de metrô trazem em si uma dimensão histórica que é desconhecida por muitas pessoas que cruzam com tais espaços em seu itinerário cotidiano. Veneza, em Iguatu, é mais

um marco espacial do que uma referência à cidade italiana; é um eco de um mundo muito distante. É paradoxalmente no anonimato de espaços como autoestradas, postos de gasolina e hotéis que o estrangeiro sente-se menos perdido, no acolhedor prazer de encontrar um produto de uma marca conhecida numa gôndola de supermercado. E, inversamente, um lugar é mais exótico quando ainda não consegue ir totalmente ao encontro do espaço mundial do consumo.²¹ Esta é Iguatu: o que há de tradicional na cidadezinha é que ainda não está totalmente infiltrada pelo mundo cosmopolita. Ou seja: mais presente do que a tradição em si, ou o clichê do sertão nordestino, é a falta do cosmopolitismo onipresente. Os dois cenários do enredo de *O Céu de Suely* constituem-se, portanto, na ausência.

Ao contrário de em *O Céu de Suely*, em que a personagem deslocada é quem parte em uma viagem deixando para trás sua vida, em *O Abismo Prateado*, a personagem deslocada é quem fica para trás. Violeta, a esposa rejeitada, é dentista. Seu trabalho é apresentado com um plano fechado do rosto de um paciente com a boca aberta. Vê-se sangue por entre seus dentes e os instrumentos odontológicos de Violeta. O plano induz uma certa intimidade de Violeta com o sofrimento. Violeta é uma personagem deslocada que perambula atordoadamente pela cidade depois de ser abandonada. As andanças de Violeta não são em busca de uma nova vida, e sim em busca da vida que perdera, o que nos leva à observação de que todos os personagens de Aïnouz, seja os que abandonam ou os que são abandonados, deslocam-se. Em *Praia do Futuro*, Airton é o irmão que fica em Fortaleza, deixado para trás por Donato. Os anos se passam, e Airton desloca-se como fizera o irmão: deixa Fortaleza em busca do paradeiro de Donato. Ao encontrar com Donato em Berlim, Airton conta que a mãe dos dois falecera há mais de um ano, diz que ele próprio cresceu e que a praia agora está diferente, repleta de estrangeiros. Confronta-o, dizendo: “Não é porque tu deu as costas pro mundo que a gente vai ficar parado esperando não”. O próprio Donato tem uma trajetória de deslocamento motivada, por sua vez, pelo deslocamento de Konrad, alemão que visitava o Brasil quando se envolveu com Donato. O deslocamento,

²¹ AUGÉ, op. cit. p. 98

em Aïnouz, impulsiona outros deslocamentos e, seja porque quer abandonar ou porque foi abandonado, o personagem recorre ao movimento para superar o não pertencimento a um lugar.

Donato, de *Praia do Futuro*, tem um deslocamento diferente do de Hermila. Ele não demonstra querer fugir: a partida se apresenta para ele aos poucos, como umas férias longe, que vai virando cotidiano até que se instaura como realidade. Neste filme, talvez por ter sido feito anos após *O Céu de Suely*, os extremos parecem estar atenuados. Donato não é tão ingênuo, não busca a fuga, não romantiza a nova cidade. Mas também sabe-se menos sobre Donato do que sobre Hermila, pois o filme aborda mais a questão dos afetos e das relações do que o personagem em si, seus possíveis desejos e frustrações. *Praia do Futuro* é sobre a relação fraternal entre Donato e Airton, a relação amorosa entre Donato e Konrad, a relação de Donato com a água, de Donato com as cidades onde habita. O que move a narrativa são as paixões em torno dos deslocamentos.

O cenário da vida dos personagens deslocados de Aïnouz afeta-os diretamente. Em *O Abismo Prateado*, a cidade invade intimamente a vida dos personagens, trazendo o caos e a multidão para dentro da narrativa pessoal de Violeta e Djalma. Buzinas e sons de trânsito tomam conta da cena em ambientes externos e internos, na praia ouve-se o barulho de vendedores ambulantes, o rádio do taxi que Violeta pega é alto demais, bem como a música que a sua sobrinha escuta em casa. Os ruídos urbanos têm no filme importância igual ou maior que os diálogos. Muitas vezes, a poluição sonora tão própria de ambientes urbanos invade as sequências do filme sobrepondo-se aos diálogos, à moda de Jean-Luc Godard em *Je Vous Salue, Marie* (1985). Quando Violeta vai à construção onde seu marido trabalha saber sobre ele e contar que ele a abandonou, por exemplo, o diálogo é infiltrado por sons de máquinas e britadeiras da obra. O incômodo causado pela cidade está presente também em *O Céu de Suely*, mas pela via oposta: ao invés de ser o ruído cosmopolita que invade e corrompe a vida dos personagens, é a cidade pequena e suas questões que interfere na vida de Hermila. O ruído de Iguatu é moral. *Praia do Futuro* carrega no título o nome de um dos seus cenários. São os cenários, ou a mudança deles, que criam o enredo do filme.

O título do capítulo do filme no qual Donato se muda para Berlim é “Um herói partido ao meio”, pois Donato é dividido pelas duas cidades: a que deixa e a que elege como lar.

Há um importante aspecto que aparece vinculado ao deslocamento nos filmes de Aïnouz: o risco. Em entrevista ao historiador da arte Sérgio Martins, o diretor explica que se interessa muito pelo risco, pois ele remontaria a um tempo não marcado pelo medo, pelo pragmatismo e pela certeza. Para ele, isto permite o sonho e a utopia. “Então neste sentido os personagens e as histórias são histórias que apontam para o desconhecido, para um porvir possível, ao qual se acessa pelo risco absoluto - e ao risco esta sempre ligado o movimento”, diz.²² Está aí uma das chaves para compreender o binômio dos personagens que abandonam versus os que são abandonados. Ao abandonar, o personagem corre um risco, pois ele lança-se no desconhecido incerto. *Praia do Futuro* encerra-se com uma narração de Donato, que diz: “Existem dois tipos de coragem, Speedy. O meu é de quem finge que nada é perigoso. O seu é de quem sabe que tudo é perigoso nesse mar imenso.” Ao fingir que nada é perigoso, Donato arrisca-se: atira-se no mar bravio para salvar vidas, muda-se de país sem fazer planos. Donato arrisca sua vida profissional e o contato com a sua família para viver em um local que ele não tem certeza se vai se adaptar. Hermila rifa-se, correndo o risco de ter que se entregar para qualquer um dos homens da cidade. Corre o risco de comprar uma passagem para o primeiro lugar que der. Mas a forma como cada um se arrisca é distinta. Donato não tem o desejo inquieto de Hermila de mudar de cidade. Ele migra aos poucos, em uma viagem e férias que vai se estendendo. Donato sente falta da sua cidade natal e da sua família e pensa no retorno, mas decide ficar quando já está a caminho do aeroporto para ir embora. Quando os anos se passam e Donato já está com sua rotina consolidada em Berlim, percebe-se que ele evitou a sua família, perdendo o contato com todos. Enquanto Donato parece não buscar a sua partida, Hermila faz o que for possível para fugir daquele lugar onde se encontra. Dela, acompanhamos justamente a trajetória até o momento em que vai embora de

²² AÏNOUZ, Karim. Entrevista a Sérgio Martins.

Iguatu, mas a dúvida e vontade de retornar que assolam Donato não parecem que iriam se repetir com Hermila quando longe de casa.

1.2 O corpo

Uma outra característica marcante do cinema de Karim Aïnouz é a taticidade corpórea das suas imagens. Seus filmes enfatizam o corpo do personagem, explorando sua presença e sua ausência diante da câmera; acompanhando-o bem de perto, quase a tocá-lo. A superfície da imagem e a superfície da pele do personagem relacionam-se com proximidade. Há em muitos deles uma câmera que cola no personagem e acompanha-o de perto, vibrando com seus passos e ofegando com sua respiração. Em vez de ser uma câmera que avança na profundidade óptica, é uma câmera que costeia epidermes. Sobre esta relação com o corpo, Aïnouz fala:

“E o corpo, o corpo é sempre onde tudo começa e termina. É ele a matéria de tudo, dos personagens das histórias, das paisagens. [...] O que me interessava desde o começo, desde que eu flertei com a possibilidade de fazer filmes, foi a fisicalidade do cinema, a possibilidade de se documentar e também de simular a experiência. Então neste sentido o corpo se tornou o bólido, o veículo, a matéria que possibilita a configuração da experiência, do cinema com experiência mais do que narração.”²³

Há um cuidado estético com a visualidade, pois no cinema de fluxo de Aïnouz a narrativa em si é preterida quando em comparação com o vigor visual de suas tomadas, associado a uma forte característica tátil, já que de tão próxima, o espectador quase pode tocar a imagem. A câmera-corpo não se camufla. Ela faz-se presente e muitas vezes sente-se o cinegrafista por trás a segurá-la; um cinegrafista vivo que, como o personagem diante dela, respira, anda, treme. Há um predomínio da visualidade sobre a narrativa, mas não entre a visualidade e o tato. Há uma correlação visual-tátil que permeia personagens, ambientes e sensibilidades narrativas.

Podemos dizer que o cinema de fluxo — e aqui inclui-se o cinema de Aïnouz — é um cinema háptico. Segundo o filósofo Gilles Deleuze, o termo, que

²³ AÏNOUZ, Karim. Entrevista a Sérgio Martins.

refere-se a um agenciamento da arte egípcia que pôde ser relido para uma característica estética em diversos tipos de arte, implica ao olhar uma característica tátil.²⁴ A unidade háptica é uma superfície plana, não perspectivada; um baixo-relevo que pode não só ser visto como também quase ser tocado pelo olho. Para Deleuze e Felix Guattari, o termo háptico é melhor do que o termo “tátil”, já que o primeiro não opõe dois órgãos dos sentidos e implica que o olho pode ter uma sensibilidade que não seja ótica, e sim visual, auditiva e tátil.²⁵ O olhar háptico não possui centralidade. É, por essência, uma visão frontal, próxima, que trabalha a ausência do que deixa de aparecer no quadro. São imagens imprecisas, dispersas, que fundem num campo sensível e desperspectivado a figura e o fundo. Ao aproximar-se, a imagem ganha corporalidade, apropria-se do que há de humano e animalesco na figura. Ao mesmo tempo, a imagem deixa de fora a situação, ou o ambiente completo em que a figura está inserida. Isto acarreta na quebra da relação figura e fundo, pois não há mais contexto para aquela figura, não há narrativa, não há um cenário definido. A aproximação da figura, é, no cinema de fluxo, a câmera-corpo.

Tomemos *O Abismo Prateado* como exemplo de um filme com forte ênfase neste sentido de corporalidade. Neste filme, Aïnouz parece explorar ao limite a questão, como se fizesse um ensaio para utilizar este atributo num próximo filme. Djalma é um personagem à flor da pele: abandona a sua esposa e seu filho de supetão. Logo no início do filme, uma câmera cola na nuca de Djalma e segue-o pelas ruas de Copacabana. A ênfase nesta sequência está na pele e no corpo do personagem, que, molhado do mar, reflete as luzes urbanas que o circundam. É como se através da pele a cidade invadissem o personagem, que transita pelas ruas movimentadas expondo-se aos seus sons e brilhos com a sua quase nudez impedida somente por uma sunga. A apresentação de personagem continua com mais pele exposta: Djalma e Violeta numa cena sexo, na qual a câmera está muito próxima dos corpos. Vê-se fragmentos de corpos entrelaçados, num frêmito. A

²⁴ DELEUZE, Gilles. *A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 172

²⁵ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O liso e o estriado*. IN: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 203

cena seguinte mostra Djalma tomando banho. De dentro do box do chuveiro, Djalma quer dar um abraço de despedida em seu filho, que o rejeita por ele estar molhado. O beijo de despedida que dá em Violeta, sua esposa, mostra a distância entre os dois: beija-a com o blindex do box entre as bocas. Água do mar, suor, água do banho: Djalma aparece sempre vinculado a esse elemento fluido que é água, que está constantemente em contato com o seu corpo. Djalma continua sendo apresentado através de sua pele, de forma repetitiva, esgarçando até o limite esta característica do personagem. Anda nu pela cozinha, acompanhado pela câmera. Mas Djalma logo parte em uma viagem, deixando para a narrativa apenas a presença da sua ausência e o corpo que a câmera acompanha durante praticamente todo o filme é o de Violeta, vivida por Alessandra Negrini.



Figura 2 - Still do filme *O Abismo Prateado* (2011)

Remontado aos primórdios do cinema é possível perceber duas vertentes distintas da abordagem do corpo — duas vertentes muito similares às que observamos no cinema contemporâneo. De um lado, temos o cinema espetacular de Georges Méliès, que levou às películas a sua bagagem de mágico. Do outro, temos o cinema cotidiano dos irmãos Auguste e Louis Lumière. Méliès filmou truques e ilusões, cenário fantásticos e personagens burlescos. O corpo em Méliès

é um corpo modificado de modo a criar um efeito ilusionista que, combinado às mais diversas peripécias, ganha os espectadores pela surpresa e curiosidade. É o caso do seu filme *L'Homme à la Tête Caoutchouc* (1901), no qual um químico meio mágico brinca com uma cabeça em seu laboratório. A cabeça (do próprio Méliès, diga-se de passagem), mesmo sem corpo, está viva e faz durante todo o filme engraçadas caras e bocas. O químico enche a cabeça de ar e ela cresce, cresce, até quase estourar; depois deixa o ar sair e ela murcha e esses atos repetem-se até que a cabeça estoura de vez. Temas como viagens à lua, personagens míticos como sereias, truques fantásticos como os que a fada madrinha de Cinderela faz constituem a estética cinematográfica proposta por esse diretor, ator, roteirista dos primeiros anos do cinema. A linhagem contemporânea de corpos-espetáculo descendente de Méliès comporta filmes de super-heróis, filmes de terror ou filmes de ficção científica que exibem personagens com corpos modificados por efeitos especiais, criaturas fantasmagóricas ou seres míticos habitantes de realidades fantásticas. O que impressiona neste âmbito é, como era em Méliès, a surpreendente veracidade desses personagens. Esse cinema ilusionista com fins de entretenimento, que surge de uma mesma intenção que os espetáculos de mágica, é de uma constituição conceitual radicalmente diferente da do cinema dos irmãos Lumière. O crítico e historiador da arte Philippe-Alain Michaud chama o cinema dos Lumière de “Méliès às avessas”, contrapondo-o com o universo mórbido repleto de “personagens disformes ou mutilados, esqueletos, fantasmas ou cabeças cortadas falantes”²⁶ de Méliès. Para Michaud, os Lumière constroem “um campo no qual a passagem dos corpos serve, ao mesmo tempo, de revelador e de medida”.²⁷ É o movimento, principal tema de seus filmes, que materializa a superfície do espaço de representação. Os corpos aqui (e a noção de corpos abrange barcos e trens, desde que estes sejam os agentes do deslocamento) são reais e movem-se em situações banais do cotidiano, fazendo com que os filmes dos Lumière deixem de ser meros retratos dos ambientes

²⁶ MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p. 158

²⁷ Ibid. p.161

filmados. Cria-se através do movimento a visualidade dos Lumière. Michaud acredita que é no ato de mostrar o espaço da representação atravessado por uma ação, acontecimento ou movimento que o sistema Lumière se desvia da espacialidade e abre-se para a picturalidade.²⁸ A vertente contemporânea que parte de uma mesma premissa que os filmes dos irmãos Lumière é o cinema de fluxo. Tanto nos Lumière quanto na estética do fluxo, é o movimento que guia o filme e são as ações cotidianas e os espaços reais que revelam o que há de extraordinário no ordinário.

Apresentamos aqui essa dicotomia sem implicar em uma outra, que oporia o cinema comercial do cinema de autor. Como discutiremos mais a fundo no capítulo III, há como realizar um trabalho autoral em filmes comerciais. O que deve ser levado em consideração aqui é possível realizar uma obra consistente enquanto obra de arte dentro de cada uma dessas linhas, e a filmografia de Aïnouz encaixa-se na linha descendente dos irmãos Lumière.

O elo que conecta os cenários e os personagens de Aïnouz revela-se através da análise do seu precedente cinematográfico. Como nos irmãos Lumière, é o movimento proposto pelos corpos que transforma o espaço filmado em algo mais profundo que apenas uma paisagem. Quando Djalma anda por Copacabana em *O Abismo Prateado*, é através do parâmetro do seu corpo que se compreende a cidade e é também através do reflexo em sua pele que o cenário ganha materialidade. O movimento aqui é o caminhar do personagem, pois a câmera o acompanha, e ao fazê-lo revela um olhar sobre o cenário que o circunda. Em *O Céu de Suely*, os ônibus que cruzam a estrada são, de certa forma, corpos também e são o que a constituem enquanto um não lugar — uma estrada vazia, sem o trânsito e sem sua consequente atmosfera de transitoriedade, não seria nada senão um horizonte. Os corpos movem-se e dão significado aos lugares em que se inserem; os lugares, por sua vez, refletem-se nos corpos como marcas na pele, mostrando sua influência sobre eles. O personagem ressignifica o cenário em que habita, e, numa espécie de determinismo social às avessas, torna-o não lugar através da sua atitude com relação a ele. Em contrapartida, o personagem é

²⁸ Idem.

simbioticamente afetado pelo lugar, que o oprime ou o acolhe, motivando-o a fugir ou deambular. Os personagens deslocados são, portanto, tão protagonistas quanto o local por onde se deslocam e a angústia causadora dos deslocamentos é o elo que os conecta.

2.

O Muro

Do curta-metragem ao museu

Além dos seus longa-metragens que ganham as salas de cinema do circuito comercial cinematográfico, a filmografia de Karim Aïnouz é composta também por instalações audiovisuais e curta-metragens produzidos para contextos de exibição diversos. Como o formato de curta-metragem já presume um circuito periférico do ponto de vista comercial, são nos seus curtas que Aïnouz experimenta com uma linguagem mais desatrelada da *mise-en-scène*, e mais pautada em uma exploração de recursos da imagem e do som. O deslocamento da exibição, que sai das salas de cinema convencionais para ambientes como galerias de arte, bienais, exibição de curta-metragens em festivais, impulsiona, no trabalho do diretor, a liberdade formal e a aproximação ainda maior entre cinema e artes visuais. Ou, mais precisamente, o rebaixamento das expectativas culturalmente codificados em torno do cinema abre um outro viés para a relação entre a imagem neste campo e no das artes visuais.

O Homem que Desarmava Bombas (2013), que, dos seus curtas experimentais, é o mais firmemente atrelado às salas de cinemas por ter sido feito para o festival de cinema de Veneza e por abordar a temática do futuro do cinema, é um fragmento que deixa pouco espaço para a narrativa, aproximando-se do amplo campo das imagens em movimento na arte e até da pintura. Ao abordar a questão do futuro do cinema através da imagem de um personagem que some em um horizonte embaçado, o filme sugere um futuro de transposição de fronteiras já frouxas — a fronteira entre o cinema e as artes visuais como um todo. Aponta um futuro do cinema que parte para muito além de si mesmo. Alguns temas frequentes da cinematografia de Aïnouz já explorados no capítulo anterior ressurgem em seus curtas e instalações. A paisagem como sujeito, a corporalidade dos personagens (que chega a se dar através do próprio cenário), o cotidiano e o fluxo encontram em seus filmes fora de circuito comercial uma abordagem ainda mais livre.

2.1 Onde é o cinema?

A crítica de arte Rosalind Krauss acredita que o termo *medium* (meio artístico) tornou-se deturpado pela interpretação greenberguiana ao longo do modernismo, que tomava o meio artístico como um simples suporte físico não-trabalhado. Ela argumenta que no fim dos anos 60 e começo dos anos 70 começou a cair por terra a ideia de pureza do meio, ou autonomia estética. Esta desconstrução atacava a noção de “adequado” (*proper*) na arte, tanto no sentido do que é idêntico a si mesmo — o que é adequado nas artes visuais — quanto no sentido de puro — como a crença de que a abstração purificaria a pintura de tudo que não é adequado a ela, como a narrativa ou o espaço escultural. No âmbito acadêmico, esses questionamentos, juntamente com outros questionamentos pós-estruturalistas impulsionaram a interdisciplinaridade. Isto deu o respaldo teórico para as formas de arte “impuras” que já vinham aparecendo.²⁹ Com o surgimento do vídeo, muitos artistas começaram a utilizá-lo em uma abordagem tecnologicamente nova do modo fenomenológico com que produziam suas obras antes. Para Krauss, foi o artista Richard Serra quem mais primeiramente percebeu que o vídeo era, na verdade, televisão e não mais um *medium*. O que Serra percebeu foi exatamente a questão da dispersão, isto é, o fato da televisão pressupor uma recepção individual e doméstica, já distante da relação que a audiência coletiva do cinema mantinha com seu espaço de projeção e com a própria natureza do aparato cinematográfico. O vídeo proclamava, portanto, o fim da especificidade do *medium* e mostra que o momento é de condição *post-medium*.

Krauss interessa-se também por usos do cinema que não atravessam decisivamente essa linha que leva para o vídeo (e para a condição *post-medium*), como o é o caso do uso do filme pelo artista belga Marcel Broodthaers, do qual falaremos adiante. Ao libertar-se das limitações de sua forma de exibição, o cinema descobriu-se como um âmbito inovador. O surgimento do cinema expandido na década de 1960 foi pautado na independência conceitual e material

²⁹ KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. Nova Iorque: Thames & Hudson Inc., 2000.

tanto da caixa preta das salas de cinema quanto do cubo branco das galerias de arte. O crítico e historiador da arte Andrew V. Uroskie aponta que apesar da pintura e escultura minimalistas serem vistas como líderes de diversos questionamentos críticos sobre as estruturas materiais e ideológicas de exposição bastante em voga no fim dos anos 60 e nos anos 70, o cinema expandido teria antecipado muitas destas problemáticas de forma mais direta e palpável, visto que, para sua existência, era imprescindível romper com as convenções disciplinares do cubo branco.³⁰ A arte minimal e o cinema encontram no questionamento do espaço de exposição o dinamismo para sua expansão. Uroskie chama atenção para um paralelo nas investigações na arte e no cinema nos anos 60 e 70: assim como o questionamento da escultura minimalista sobre espaço da galeria levaria à expansão da escultura para a paisagem, o questionamento do cinema expandido sobre sala de cinema levaria à uma expansão da imagem em movimento para outros espaços, como a galeria de arte, modificando então o nosso entendimento da sua natureza e das possibilidades.³¹

O questionamento se o cinema seria ou não uma arte autônoma partia da faceta do cinema como espetáculo, o cinema como descendente direto dos panoramas do século anterior. Esta faceta ganhava proporções cada vez mais industriais ao longo do século XX e, na época à qual a discussão sobre cinema expandido se refere, o debate sobre o cinema como espetáculo e *show business* abarcava também o filme exibido em formatos menos convencionais. Um dos sinais disto foi o filme multitelas *To be Alive!*, de 1964, produzido por Alexander Hammid e Francis Thompson, que ganhou o frenesi do público na espetaculosa World's Fair em Nova Iorque. Uroskie ressalta o sucesso da obra dentro e fora do circuito comercial: filas que implicavam em horas de espera para ver a exibição do filme de 18 minutos no evento, celebridades que iam às projeções quase diariamente, pessoas do mundo todo que apareciam para conferir o sucesso de *To be Alive!*. O sucesso levou o filme a ganhar o Oscar de Melhor Curta

³⁰ UROSKIE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and post war art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014. p. 11

³¹ UROSKIE, op. cit., p. 14

Documentário no ano seguinte, em 1965. Como bem aponta Uroskie, o filme multitelas de Hammid e Thompson não era nenhuma inovação, e sim mais uma reinvenção com uma nova tecnologia dos espetáculos dos panoramas.³²

Com isto, vê-se que o fato de o cinema sair das salas de cinema tradicionais, com uma tela, um projetor e espectadores passivos, por si só, não significa uma mudança de paradigma na imagem em movimento, uma ruptura com um modo industrial e comercial de produção de filme. Espetáculos imersos com projeções em múltiplas telas tinham como mote a ideia de imersão do espectador na obra. Uroskie cita um comercial de 1950 de Todd-AO (um tipo de projeção de multitelas) que dizia: “uma qualidade tão perfeita que o público se torna parte da ação, não apenas espectadores passivos”.³³ Uma corrida para criar telas cada vez maiores, exibições em um maior número de telas e imagens mais coloridas e com mais qualidade submetiam a imagem em movimento a uma lógica expositiva um tanto desvinculada das preocupações propriamente artísticas de diretores e autores, e subjugada ao imperativo do entretenimento imersivo.

Para Philippe-Alain Michaud, o tal “cinema experimental” foi, ao longo de todo o século XX, um vestígio de que o cinema poderia ser sim uma arte autônoma, mas somente a partir deste desenvolvimento do caráter autônomo do cinema com as pesquisas do anos 1960 e 1970 foi que o cinema assumiu uma dimensão verdadeiramente crítica. Para Michaud, isto se deu através da materialidade física do filme e da dissociação de suas propriedades entre si: a película, a projeção, a câmera e a tela.³⁴ Por dissociação das propriedades do aparato cinematográfico, Michaud entende o pensamento artístico em torno de cada um desses elementos separadamente, como a alteração no projetor ou diretamente na película, por exemplo, o que contrariaria a tese abordada Krauss sobre a condição agregada do aparato cinematográfico. Krauss argumenta que os filmes estruturalistas tinham como projeto produzir uma experiência que revelasse

³² Ver UROSKIE, op. cit., p. 20 e 21.

³³ Tradução da autora. No original: “a quality so perfect that the audience become part of the action, not just passive spectators”. Ver UROSKIE, op. cit., p. 22

³⁴ Ver MICHAUD, P. A. *Filme: Por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p. 57

que a interdependência de todos os elementos desse aparato é um modelo de como o espectador está intencionalmente conectado ao seu mundo. A crítica via o cinema como um meio agregado, mas não imerso na heterogeneidade do vídeo.³⁵ É neste ponto que Krauss mantém-se rente à fenomenologia.

Enquanto isso, no Brasil, o advento do super 8 impulsionou uma série de experimentações artísticas independentes. Baixo custo e fácil acesso a equipamento e material fez com que fosse adotado por um vasto número de artistas dos anos 70 que não trabalhavam com cinema. O acesso ao super 8 significou, no contexto brasileiro da época, uma possibilidade de experimentação formal, um meio artístico que tornava possível uma libertação da imagem em movimento somente do âmbito das salas de cinema.

Um marco para o início da divulgação de videoinstalações feitas por artistas brasileiros deu-se em 1973 na Expoprojeção 73, com curadoria da historiadora da arte Aracy Amaral. Tratava-se de uma exposição repleta de trabalhos em super 8 de artistas consagrados no meio das artes plásticas como Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Frederico Moraes (que aqui apresentou trabalhos como artista), Lygia Pape e Iole de Freitas. A Expoprojeção 73 buscava concatenar trabalhos de diversos artistas realizados em novas mídias, especialmente filmes em super 8, bem ilustrando a importância deste meio nas discussões artísticas da época. Também foram apresentadas obras em 16mm, trabalhos com slides e obras de arte sonora.³⁶ No catálogo da exposição, Lygia Pape diz que o super 8 é uma nova linguagem de fato, livre do envolvimento comercial com o sistema. Afirma: “É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção, hoje.”³⁷ Antonio Dias, no mesmo catálogo, cita o trabalho de Iole de Freitas e diz que dificilmente a artista conseguiria fazer com outra mídia a indagação do sujeito do filme como ela o faz com o super 8.

³⁵ KRAUSS, R. op. cit.

³⁶ Ver <http://www.expoprojecao.com.br> acessado em 01 outubro 2015

³⁷ PAPE, L. <http://www.expoprojecao.com.br> acessado em 01 outubro 2015

2.2 O processo e seus riscos

Da mesma forma que é possível falar de um retorno meramente estilístico e nostálgico a estilos de movimentos modernistas, podemos abordar o retorno ao uso do super 8 em produções atuais pelos seus recursos estéticos. O advento do super 8 no Brasil nos anos 60 e 70 foi impulsionador de uma série de experimentações no âmbito da imagem em movimento que não necessariamente buscavam os seus característicos atributos visuais, mas sim a acessibilidade até então inexistente para aqueles que trabalhavam (ou tinham curiosidade em trabalhar) com imagem em movimento. Havia nesta descoberta um caráter liberador. Hoje em dia, o uso deste meio numa obra é uma escolha formal, uma busca às características específicas que suas imagens possuem, visto que o super 8 há muito não ocupa mais o posto de meio mais acessível de produção de imagem em movimento. Na era digital, perde sua característica prática de algumas décadas atrás e torna-se obsoleto. O super 8, assim como os filmes em 16mm e as fotografias em película, ganham o ar quase ritualístico que permeia o analógico, pois pressupõem uma preparação ante qualquer produção, visto que o material é finito e sua manipulação envolve custos (é preciso comprar rolos, revelá-los, etc). O artista que opta por utilizar esses meios parte de alguns *a priori* estéticos. Primeiro: pode-se falar de uma materialidade física que há num filme feito em material palpável em vez de em material digital; e também: trabalhar com película é trabalhar com um material obsoleto e anacrônico.

Um trabalho contemporâneo produzido através de um meio anacrônico pode ser então fruto de uma pesquisa sobre a obsolescência. A escolha formal do uso do tal meio é, neste caso, intrínseca a seu sentido como um todo. Mas a escolha de um meio anacrônico pode também partir de uma espécie de registro nostálgico, justificando-se por um esteticismo do que já passou, um uso puramente de retorno a características visuais passadas. Uma ode ao *vintage*, por assim dizer. Existe, portanto, uma diferenciação entre o obsoleto e o *vintage*. Optar pelo super 8 hoje em dia, por exemplo, beira o risco de optar por uma “artisticidade” de um signo visual de uma outra época.

Krauss aborda a obsolescência através do trabalho do artista Marcel Broodthaers, que recriava características do início do cinema. Imitava os gestos dos atores de comédia do cinema mudo e replicava a visualidade dos primórdios do cinema. Krauss argumenta que Broodthaers não negava o filme como *medium*, mas que compreendia o meio filmico com a maleabilidade que possuía em seu surgimento, como uma visão dilatada, uma mistura fenomenológica de presença e ausência, de imediatismo e distância. Para Krauss, a obsolescência na obra do artista não recai no registro do nostálgico e confirma a previsão de Walter Benjamin de que nada retoma a promessa codificada no início de uma forma tecnológica como a queda na obsolescência dos seus últimos estádios de desenvolvimento. O vídeo apontaria para um desdobramento possível da expansão do cinema, que, em última análise, é o esgotamento do meio. Broodthaers vai ser o salto dialético, que não recai para o vídeo, nem fica no modernismo do filme estruturalista; que reconhece o desafio da heterogeneidade, mas responde através do que Krauss considera uma transposição para a ficção do próprio sentido coeso de meio.³⁸



Figura 3 - Still do filme *Sonnenallee* (2011)

³⁸ KRAUS, op. cit.

Sonnenallee (2011) é filme de Karim Aïnouz feito apenas com imagens gravadas em super 8. O trabalho, feito para a Bienal de Arte de Sharjah, é um “ensaio visual sobre cruzar fronteiras e exílio”³⁹, segundo a sinopse do festival e parte da história de Helmut, que teria sido a última pessoa morrer tentando atravessar a fronteira entre a Berlim oriental e a ocidental no *checkpoint* da Sonnenallee, rua que dá nome ao filme, antes da queda do Muro de Berlim. A estória de Helmut se conecta com a de Farid, um imigrante que vende *souvenirs* de seu país em Berlim. Essas duas histórias são apresentadas num cartaz no início do filme. Junto com a primeira imagem após o cartaz, ouve-se um som longínquo de um tiro. As imagens que se seguem são de uma Berlim vazia nas imediações da Sonnenallee. Um plano de uma rua vazia, cortando uma calma área residencial, exhibe uma legenda de um lado da rua que diz: *Ost* (leste, em alemão) — as legendas sobre a imagem são, aliás, um atributo usado diversas vezes ao longo da obra. Em seguida, do outro lado da rua, outra legenda aparece, desta vez dizendo *West* (oeste). A calma permanece nas imagens, mas o ouve-se o barulho de helicóptero, de mais tiros e um latido assustado. O rolo do super 8 chega ao fim, e após vermos o corte físico do rolo surgem imagens de uma Berlim fria e erma, porém livre do muro. Uma Berlim de refugiados é abordada através de interiores: o interior de um bar de narguilé e de uma loja de souvenir. O som de um rádio narrando futebol em árabe e legendas em árabe sobre a imagem contribuem para a caracterização dessa nova faceta apresentada da cidade. O lugar que se constrói agora é a sombra de uma terra natal (*homeland* em inglês, como aparece na legenda) perdida, adaptada a um lugar outro, estrangeiro. São ambientes vazios, mas carregados de cores, arabescos e objetos que pertencem a uma cultura árabe, totalmente alheia à cultura da cidade onde se encontram. Através de suas vitrines, vê-se cair nas calçadas da rua Sonnenallee (agora livre de *checkpoint*) a neve alemã. De um lado, um pedaço de uma terra natal distante, do outro, um país europeu. A vitrine aparece como novo muro separando dois mundos que coabitam

³⁹ Tradução da autora para: “*Sunny Lane* is an essay on border crossing and exile.” Ver <http://www.sharjahart.org/projects/projects-by-date/2011/sunny-lane-ainouz> acessado em 29 de novembro de 2015

uma mesma cidade; um muro agora transparente, com portas de acesso entre as duas realidades pelas quais pessoas indefinidas entram e saem — um muro, porém, não menos excludente. Os ambientes árabes assemelham-se a aquários de uma realidade separada pelo vidro-muro da realidade alemã exterior. A metáfora apresenta-se de forma ainda mais clara em um plano que enquadra um aquário de peixinhos dourados no interior da vitrine de um café árabe. Ao fundo, a rua Sonnenallee, carros, uma loja alemã de rede, transeuntes. O vidro da vitrine apresenta uma logomarca dourada, que gradualmente ganha um preenchimento avermelhado ao decorrer do plano. (Figura 3) São também vermelhos e dourados os ornamentos decorativos, as paredes e os souvenirs nos ambientes árabes — e também os peixinhos reféns do aquário.

O super 8 tem um papel fundamental na poética de *Sonnenallee*. Mais do que filmar locações de uma cidade real, Aïnouz cria ambientes e com eles constrói uma narrativa. Esta narrativa de *Sonnenallee* consiste menos em uma história contada e mais na construção de uma crítica e na ênfase de certas questões de um tema através do sensível. Como bem a sinopse diz, o filme é sobre um lugar imaginário⁴⁰. O teor de passado que há numa imagem de super 8 (sua rubrica analógica) ficcionaliza as locações reais (pois tratam-se de imagens documentais filmadas em ambientes que de fato existem na cidade) em ambientes vindos da memória. Afinal, a história de Helmut se passa em 1989 em uma configuração de Berlim à primeira vista bastante díspar da de hoje em dia. Ao filmar as locações em super 8, Aïnouz abre o referente presente para a época de Helmut e transforma imagens documentais e imagens ficcionais. Filmar o mundo particular dos imigrantes árabes em Berlim com super 8 é parte da construção desse lugar imaginário e caracteriza o que há de mnemônico na ambientação dos locais à semelhança de uma terra natal distante. A falta de definição da imagem de super 8 remete às imagens guardadas há muito tempo na memória: são obscuras, enevoadas pelo tempo, resplandecidas pela saudade e pelo afeto. Os ambientes internos de *Sonnenallee* são como pequenas amostras de um lugar distante, de

⁴⁰ Ver <http://www.sharjahart.org/projects/projects-by-date/2011/sunny-lane-ainouz> acessado em 29 de novembro de 2015

cores barrocas e quentes, contrastantes com a realidade fria da cidade do lado de fora, criados pela produção de porosidade ficcional em ambientes que existem de fato. O uso do super 8 no filme é o elo que une ficção e documentário, a atualidade e a época da narrativa, a realidade e a memória — temas estes que com frequência surgem imbricados nos filmes do diretor, como será discutido com a análise de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* no capítulo III. Através da erosão da imagem causada pela indefinição marcada do super 8, a Berlim de hoje em dia é ressignificada.

Karim Aïnouz optou por usar a palavra inglesa *homeland* (terra natal) nas legendas do filme, mas na língua da cidade onde se passa o filme há um conceito mais abrangente do que a ideia de terra natal ou país de origem. A palavra alemã *Heimat* significa o local ao qual alguém pertence, mais do que o local onde alguém nasceu. Abrange a identificação cultural de um indivíduo a um lugar e a seus costumes, bem como o conforto e a familiaridade que se sente estando neste tal local, ou seja, também possui uma conotação de lar. *Heimat*, portanto, não significa necessariamente (ou não somente) pátria, e, por seu caráter mais imaterial que “terra natal”, pode-se dizer que aqueles ambientes dos imigrantes árabes de *Sonnenallee* são pedaços da *Heimat* de Farid ou mesmo tão sua *Heimat* quanto (quicá até mais que) sua própria terra natal. São locais aos quais ele pertence em meio a um país onde sua condição é sempre de estrangeiro. Os ambientes são, portanto, a materialização do exílio de Farid, pois possuem em si um acúmulo de referências de sua pátria deixada para trás — referências que, na imagem imprecisa do super 8, são apenas reflexos turvos de uma realidade em algum lugar igualmente indefinido perdido no tempo, sombras da parábola platônica que distorcem uma realidade que talvez já nem exista mais. É como se, nesses locais, a terra natal de Farid estivesse reconstruída numa versão de bolso, em forma de souvenir, como todos aqueles bibelôs indistinguíveis acumulados na loja. (Figura 4) Não por acaso a cartela do filme nomeia Farid de “o sonhador” (Farid *the dreamer*) e diz que ele deseja voltar a uma terra natal que não existe mais. São feitos de sonho e memória os aquários de *Heimat* na rua Sonnenallee.



Figura 4 - Still do filme *Sonnenallee* (2011)

Não é a única vez que a imagem de um aquário aparece como local de pertencimento em meio a uma cidade estrangeira no trabalho do diretor. Em *Praia do Futuro*, é no aquário de Berlim que Donato encontra o seu lugar. Logo que vai para a cidade, mas ainda incerto se ficaria ali para morar, ele diz que não conseguiria morar em uma cidade sem praia e questiona-se com o que trabalharia. Anos depois, Donato está instalado, já fala a língua e achou na cidade sem praia o seu local de pertencimento: trabalha como mergulhador no aquário. Um grande tubo vertical de água, novamente delimitado por um muro de vidro transparente, é um elo de contato com o mar de Fortaleza e com a verticalidade da guarita de observação onde trabalhava. (Figura 5) Aquele ambiente aquático é também um traço de *Heimat*; um traço de pertencimento isolado do resto da cidade que lhe é estrangeira.



Figura 5 - Still do filme *Praia do Futuro* (2014)

A oposição conceitual *Homeland/Heimat* é análoga à oposição do uso do super 8 para fins nostálgicos e o uso para a erosão da referência da locação real. *Homeland* é a projeção para alhures, enquanto *Heimat* é a introjeção de alhures (um alhures mnemônico, inclusive) no aqui e agora. O uso *vintage* de recursos anacrônicos como o super 8 é uma projeção de uma estética passada no tempo atual, como um filtro de imagem que não a transforma intrinsecamente, apenas modifica suas cores e atribui a ela um fetiche de passado. O trabalho artístico em torno da obsolescência e seu uso do super 8 é uma infiltração de um tempo esquecido no presente, tornando-o um tempo ficcional autônomo, inacessível, não datável. Um tempo que não existe no presente real e tampouco no resgate um passado idílico. Um tempo atemporal, onírico.

A artista britânica Tacita Dean trabalha a obsolescência e utiliza película como material essencial para a elaboração do sentido poético de suas obras. O filme, para Tacita Dean, é necessariamente filme de película. Para a historiadora da arte Briony Fer⁴¹, os trabalhos da artista não podem ser dissociados do meio (*medium*) filme, o material essencial para sua existência e motivo pelo qual seus filmes não estão disponíveis em plataformas online como o YouTube. Fer aponta que em *Still Life* (2009) e *Day for Night* (2009), filmes sobre o pintor Morandi, percebe-se que o trabalho é luminoso, feito de luz, e são aparentes as marcas da

⁴¹ Ver a entrevista em vídeo com a historiadora da arte Briony Fer na ocasião da exposição de Tacita Dean no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, em 2013. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/briony-fer-sobre-tacita-dean> acessado em 21 de novembro de 2015

película, o passar da celulóide no projetor, o que reitera a importância da materialidade do filme em Dean: uma materialidade mais intrínseca e atrelada ao dispositivo e a exibição do material do que a que encontramos em *Sonnenallee*. Para Dean, filme e digital são simplesmente dois materiais distintos e a artista afirma que o filme é o seu material de trabalho, tanto quando tinta a óleo é o material de trabalho de um pintor.⁴²

O termo “analógico”, mote da pesquisa da artista, para Dean é uma palavra difícil de ser definida. Pode ser considerado analógico tudo que é possível de ser quantificado fisicamente, afirma. Sua definição ganha corpo:

“‘Analógico’ sugere um sinal contínuo — um *continuum* e um percurso —, ao passo que ‘digital’ constitui o que está fragmentado, ou melhor, decomposto em milhões de números. Eu não deveria esquivar-me do mundo digital, porque ele é o grande facilitador do imediatismo, da reprodução e da conveniência, e radicalizou nossos tempos de forma indescritível. Contudo, para mim, ele simplesmente não apresenta meios para criar poesia; também não respira nem cambaleia, mas bota ordem em nossa sociedade, corrigindo-a sem deixar vestígios.”⁴³

As tomadas longas de Tacita Dean refletem o seu conceito de analógico: são um percurso contínuo, um fluxo. Com Dean, vemos que o termo estética do fluxo, muito voltado para as produções cinematográficas, pode passar ele mesmo por um deslocamento e encaixar-se em obras além da caixa preta. Voltando com isto à discussão do capítulo anterior, a estética do fluxo não é somente um afrouxamento das fronteiras que derrama um pouco de artes visuais no cinema clássico, e sim poderia ser entendida como uma linguagem ou uma opção formal audiovisual no geral, desvinculada da obrigatoriedade de ser uma espécie de vertente do cinema. Sendo assim, através do trabalho de Tacita Dean e de outros artistas, o fluxo passaria a ser realmente uma aniquilação da fronteira entre essas duas artes, uma característica que pode aparecer tanto em uma, quanto na outra. O termo cinema

⁴² DEAN, T. <https://www.youtube.com/watch?v=lefVPUYGvi0>

⁴³ DEAN, Tacita. *A medida das coisas*.

de fluxo poderia, portanto, ser substituído pelo termo estética de fluxo, ou fluxo somente, afinal, as telas analógicas de Dean são fluxo também.



Figura 6- Still do filme *O Homem que Desarmava Bombas*

Tacita Dean afirma que seus filmes estão mais próximos da pintura do que do cinema.⁴⁴ A mesma aproximação entre cinema e pintura aparece também em *O Homem que Desarmava Bombas*, fragmento de Karim Aïnouz do projeto *Venice 70: Future Reloaded*, feito para o Festival de Cinema de Veneza. O plano imóvel, as referências pictóricas e a curta duração fazem o filme parecer um quadro animado. Trata-se de um filme sobre o futuro do cinema e o futuro que desponta no horizonte é desconhecido, embaçado e inalcançável. Uma primeira referência visual são os quadros do romantismo alemão, particularmente *O Peregrino Sobre o Mar de Névoa* (1818) de Caspar David Friedrich. Ao contrário de em *O Peregrino*, porém, o personagem de *O Homem que Desarmava Bombas* não está em cima de um penhasco ou de qualquer ponto de vista alto, acima da água e da neblina. Ele está envolto na água, perdido e mal consegue avistar o que quer que seja além da linha horizonte. Em entrevista com o crítico e historiador de arte Sérgio Martins, Karim Aïnouz deixa clara a sua admiração por Caspar David e diz

⁴⁴DEAN, Tacita. *A medida das coisas*.

pensar sobre o abismo onde o personagem do pintor se coloca tantas vezes. Conta que em *Praia do Futuro* quis trabalhar o abismo como o horizonte e completa: “E transpor o horizonte é não mais ver o que se deixou pra trás, o passado visualmente falando, e adentrar o futuro, o porvir. Cruzar o horizonte aqui significa vida, outra vida, e não morte.” Através dessa leitura de horizonte e abismo, compreende-se o caráter intangível e incerto do futuro imerso em neblina do *O Homem que Desarmava Bombas*. Ainda na entrevista, Sérgio Martins reforça uma ideia mais abrangente de horizontalidade, distinguindo o cinema de Aïnouz de um partido que privilegia a verticalidade tanto da paisagem, quanto metafórica, da nossa sociedade oligárquica, produzindo uma filmografia do imobilismo social — o caso, por exemplo, do filme de Kleber Mendonça *O Som ao Redor* (2012):

“São paisagens – e inclua-se aí a estrada – em que tudo está a perder de vista, e em que parece haver apenas duas atitudes possíveis: dar as costas, enraizando-se, ou encarar o horizonte, sob o risco de ser tragado por ele, assim como quem encara o mar corre o risco de ser puxado para o fundo. É essa mirada irresistível rumo ao horizonte – e é nesse sentido que falo em horizontalidade – que sinaliza a fratura de personagens como Hermila e Donato.”

O horizonte seria, portanto, o gatilho para o fluxo, para o escape e para a mudança. Oferece os riscos do desconhecido, mas também a pulsação de quem está vivo e pronto para deixar o passado para trás. Voltamos aqui brevemente para *Sonnenallee* para pensarmos mais uma vez nesta ideia de horizonte e da necessidade de transpô-lo. É exatamente isso que faz Helmut ao tentar cruzar o muro de Berlim. Neste caso, o desconhecido além-muro implicava em muitos riscos e sua travessia foi interrompida pelo seu destino fatal. O muro, que nunca aparece fisicamente no filme, é uma linha horizontal rígida e sólida, que não permitia a malemolência do fluxo que tanto rege os personagens de Aïnouz.

Há um outro trabalho seu que traz a questão do horizonte: a videoinstalação *Terra Prometida* (2014) de Aïnouz e Armando Praça, feita para a Mostra Carneiro no Museu de Arte Contemporânea (MAC – Ceará). A instalação se dá em três telas, que exibem as mesmas imagens, mas em momentos diferentes. O cenário praiano do Nordeste de *Terra Prometida* assume uma atmosfera de estranheza e

de solidão. Inicialmente, as três projeções mostram a água do mar. Ao estampar as paredes do cômodo com o seu balanço suave, é menos a atmosfera solar da praia que invade o ambiente do que o escuro asséptico do local de exposição que contamina o mar. Os reflexos do sol na água viram na imagem a luz da projeção e as sombras, o escuro do ambiente. A projeção central passa a mostrar as ondas que quebram ritmadas, enquanto, ao fundo, um navio atravessa lentamente o quadro. As outras duas projeções mostram paisagens de areia branca, que seriam estáticas se não fosse por um leve movimento nas palhas dos coqueiros, nas barracas de palha, na areia e na vegetação causado pelo vento. As dunas brancas resplandecem deserticamente refletindo o sol. A luminosidade e o calor são mais perturbadores que convidativos. A paisagem é paradoxalmente tanto praiana quanto árida. O contraste das imagens se dá em seus contrapontos escuros: a areia encontra nos traços dos quiosques de palha vazios a ruptura da sua superexposição. Com a areia aparece também nos corpos que vêm e vão do mar até a praia — é este outro movimento que quebra com a paralisia da imagem. E nesses corpos indefinidos paira mais um paradoxo: é através deles e de seu movimento incompreensível que a paisagem se torna ainda mais erma, ainda mais solitária.

O fluxo de imagens exibidos nas telas de *Terra Prometida* mostra que a estética do fluxo dos filmes de Aïnouz se estende também para outros formatos de trabalhos audiovisuais. Como em muitos filmes de Dean, as cenas mostram uma realidade que revela-se diante da câmera com calma, sem cortes nem edições, em um só plano longo. Na sua videoinstalação, porém, vemos que o olhar moldado pelo cinema do diretor influencia justamente nesse fluxo, que no cinema parece sempre estendido, mas que na galeria parece curto demais, como se movido pela preocupação de não deixar a imagem decorrer por muito tempo sem tanta ação. Há, numa obra cuja montagem está sujeita ao deslocamento e interesse de cada espectador, uma liberdade temporal maior que num plano de um longa ou de um curta-metragem a ser exibido na sala de cinema. Em *Terra Prometida* temos então de um lado a temporalidade estendida dos planos, que demarca a epiderme da imagem, explorando cada mudança em sua superfície. De outro, temos os cortes, que lembram o passar de *slides* de fotos de uma viagem a uma praia paradisíaca. A

imagem pula de um signo para outro (o mar, o barco, a praia, a areia), numa sequência que fragmenta a paisagem, como a visão parcial de um viajante. As imagens fragmentadas e incompletas da praia são um eco da sensibilidade do não lugar.⁴⁵ O signo do paradisíaco é reafirmado pelo título *Terra Prometida*, mas se contrapõe à solidão desértica que de fato aparece nas telas. As múltiplas telas acirram a contradição, pois a atenção do espectador divide-se entre o escorrimento sensorial da imagem e a sucessão de signos de uma paisagem. *Terra Prometida* revela que a influência das artes visuais no cinema de Aïnouz acontece bilateralmente: as suas artes visuais também carregam em si o olhar de cineasta.

Esta obra dialoga com alguns elementos recorrentes da obra de Aïnouz: a praia, o horizonte, a paisagem e a água como elemento fluido e inconstante. O horizonte em *Terra Prometida* é de água e areia, como em o *Homem que Desarmava Bombas*, mas com uma diferença fundamental: enquanto em *Terra Prometida* o horizonte é demarcado, apesar de em movimento (ondas no mar e vento na areia), em *O Homem que Desarmava Bombas* o horizonte é flexível, feito de neblina e água, num diálogo com o abismo do quadro de Caspar David.

A referência às pinturas românticas também são apontadas na obra de Tacita Dean. Mariana Warner, entrevistando a artista, cita que com frequência comparam os trabalhos de Dean a pinturas românticas como as de Caspar David Friedrich e William Turner.⁴⁶ O exemplo seria a obra *The Green Ray* (2001), em que Dean filma o horizonte do mar ao pôr-do-sol em Madagascar buscando o raro e fugaz fenômeno do raio verde que aparece logo acima do sol nascendo ou se pondo. Este trabalho reforça a opção de Dean pelo filme de película, que, segundo ela, foi a razão dela ter conseguido capturar a imagem ainda que sutil do raio. A entrevista é ilustrada com a comparação entre *stills* do filme *The Green Ray* e o quadro *Evening Sky Study* (1824), de Caspar David Friedrich. Tanto o quadro quanto o plano fixo do filme de Dean apresentam um horizonte de céu laranja e dourado. Em *The Green Ray*, o elemento visual mais importante é o elusivo raio verde, que na narração do filme a artista afirma tê-lo capturado em imagem. A ausência e

⁴⁵ Ver: AUGÉ, Marc. op. cit. p. 80

⁴⁶ GREER, Germaine; ROYOUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina. *Tacita Dean*.

anunciação do raio constituem mais o filme do que a sua etérea aparição, o que deixa o espectador questionando-se se o viu de fato ou não. Segundo a artista, o filme é mais sobre fé e percepção do que sobre o fenômeno em si.⁴⁷

O interesse pelo desaparecimento aparece, portanto, em Tacita Dean e em Karim Aïnouz. Mais do que apenas desaparecimento, os dois artistas falam da obsolescência, do que virou passado ou está prestes a virar, do que vive somente na memória e nela sofre transformações. Em um famoso ensaio escrito em 1925⁴⁸, Freud aborda a memória através de uma analogia com um brinquedo infantil, o *Wunderblock*. O brinquedo consiste numa placa de resina e duas folhas: uma de papel encerado e uma de celuloide. Ao escrever com qualquer objeto pontiagudo em cima das folhas, a folha de baixo (de papel encerado) cola na resina somente na área pressionada, fazendo com que a escrita apareça. Para apagar o escrito, basta um leve puxão que descole a folha de baixo da resina. As palavras escritas somem e pode-se novamente escrever sobre o bloco. Apesar da escrita desaparecer, se olharmos atentamente sob a luz adequada para a placa de resina, ela revela as marcas de todas as palavras que já foram escritas em sua superfície. Elas não são mais legíveis e, com o uso constante do brinquedo, apresentam-se numa espécie de palimpsesto de informações. É sobre essa escrita/memória que fala Aïnouz e Dean: o que já existiu como fato, mas que agora vive na memória, não mais legível como outrora, mas ainda vivo e misturado a outros fatos. Materializar uma memória não significa retomar o acontecimento passado tal qual ele se passou, e sim tomá-lo através de uma perspectiva outra, que inclui modificações, inclusões e recompilações com outras inscrições. Ao tratar do que vive na memória, é fundamental lidar, portanto, com o desaparecimento, a obsolescência, a perda de referencial direto com a realidade.

A condição de existência deste tal palimpsesto de escritas e desenhos já não mais existentes embora ainda marcados é o ato de apagar. É ele que permite que algo novo seja produzido naquela mesma superfície e também é através dele que

⁴⁷ GREER, Germaine; ROYOUN, Jean-Christophe; WARNER, Marina. *Tacita Dean*.

⁴⁸ FREUD, Sigmund. *A note upon a "Mystic Writing Pad"*. In: _____. *Complete psychological works of Sigmund Freud: The Ego and the Id and other works*. vol. XIX. Londres: Vintage Books, 2001. p. 227

surtem as marcas. É, portanto, devido ao apagamento que temos o que há de mais essencial no desaparecimento: o seus sutis vestígios, suas sombras, que, juntas uma por cima da outra, revelam o passar do tempo e o gesto por trás de cada traço. Retornamos com isto à questão da materialidade. O historiador da arte Ed Krcma aborda a questão da materialidade do desenho e ressalta que esta não é somente importante para a marca quando esta é produzida, mas também quando ela é removida⁴⁹. Para Krcma, o ato de apagar é diferente no digital e no analógico: é muito fácil apagar um pixel ou um caractere num trabalho no computador, por exemplo. A remoção de marcas analógicas, por outro lado, acontece de forma completamente diferente e é impossível realizá-la sem esforço ou sem que sobre qualquer resíduo. O historiador da arte analisa desenhos de Tacita Dean e cita a artista, que acredita que a imagem digital é “muito distante do desenho, no qual a fotografia e o filme têm suas raízes: a impressão da luz na emulsão, a alquimia da circunstância e a química produzem marcas em seu suporte.”⁵⁰ Ao optar por falar da memória, do obsoleto e do desaparecimento, artistas como Dean e Aïnouz optam por falar dos resíduos que sobram do que já ocorreu e que não ocorre mais, que foi apagado com o passar do tempo — o caso de *Green Ray, Disappearance at Sea* (1996), *Teignmouth Electron* (2000) e outros de Tacita Dean— ou com o distanciamento espaço-temporal do objeto da memória. O que há de residual no processo de apagamento dos fatos tal qual aconteceram, na obra desses artistas, é o material de questionamento principal, e não os fatos em si, o que torna estas obras conceitualmente analógicas e não digitais.

Dois apagamentos distintos convergem em *Sonnenallee*. Um é o desbotamento da pátria de Farid em sua memória, que criam aquários de *Heimat* a partir de esboços uma terra natal recriada e recambiada com características do lugar. O outro é a queda do Muro de Berlim. Apaga-se o muro, por assim dizer,

⁴⁹ KRCMA, Ed. *Cinematic Drawing in a Digital Age*, Tate Papers, no.14, Autumn 2010, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/cinematic-drawing-in-a-digital-age>, acessado em 16 de abril de 2016.

⁵⁰ Tradução da autora. No original: “it is too far from drawing, where photography and film have their roots: the imprint of light on emulsion, the alchemy of circumstance and chemistry, marks upon their support.”
DEAN, Tacita, In: KRCMA, Ed. op. cit.

mas fica-se um risco invisível de divisa na cidade. *Sonnenallee* é sobre esses resíduos de traços analógicos apagados, que permanecem e se ressignificam. O filme faz ele próprio um palimpsesto com esses dois traços — o da terra natal de Farid e o do muro de Helmut — sobrepondo-os em uma combinação de duas histórias desvinculadas e então relacionadas pela placa de resina que é a temática (muro, migração).

Mais do que apenas voltar-se para o resíduo final, estas obras abordam o processo em si, seja ele qual for. O processo de captura do raio verde, em *Green Ray*, por exemplo, é o que constitui o filme, é o que constrói a fê e percepção que são para Dean o tema central da obra. O que há de onírico ou mnemônico em filmes como *Green Ray* ou *Sonnenallee* é o que valida as obras e vai além do argumento de legitimidade da experiência narrada. *Green Ray*, por exemplo, deixa no ar a dúvida se o tal raio verde é perceptível no filme ou não, mas a obra abrange outras perspectivas que não a da negação da autenticidade da experiência. A expectativa de ver o raio é construída pela narrativa em *off*. O filme logra em fazer o espectador contemplar o cenário em busca de uma visão sutil. De início, o filme evoca o futuro (será que verei o raio?) mas, com o decorrer do filme, passa a evocar o passado (será que vi o raio?), misturando expectativa com memória. A incerteza faz-se vital para a experiência, pois acabamos revisitando em nossas mentes as imagens vistas em busca da memória de um raio verde, existente ou não, em alguma delas. O filme existe, portanto, tanto no momento em que está sendo assistido, quanto no momento em que ele é repassado na lembrança e, entre a imagem real do filme e a imagem guardada na mente é que paira a essência da obra.

Em *Sonnenallee*, ouve-se o som de tiros. Seriam eles os tiros que mataram o último fugitivo ao tentar cruzar o muro? A premissa narrativa em torno desta pergunta é menos importante do que o cenário onde ecoou o barulho da bala e como ele se transforma ou permanece igual após o acontecido. O mesmo com os cenários árabes: entre o país de origem de Farid e o seu esboço em território europeu, ficamos com o veículo que carrega consigo uma terra e a reproduz em outra: a memória. O raio verde de *Sonnenallee* é o muro — o muro que nunca

efetivamente vemos, mas que passamos o filme percebendo a sua presença mesmo com a sua ausência física através da sua memória. O muro enquanto estrutura rígida que bipartia uma cidade, catalisava projeções, perdas e deslocamentos. É a memória do muro que age separando os ambientes árabes do resto da cidade e é ela que qualifica de estrangeira a memória da terra natal de Farid, atribuindo-a a ambientes restritos feitos à sua imagem. É assim, portanto, com a memória como fio condutor, que se dá o palimpsesto dos dois enredos de *Sonnenallee*.

3. A Estrada Reverendo o autoral e o comercial

O filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009) é um longa-metragem dirigido por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. O filme conta a história do geólogo José Renato durante uma viagem de trabalho pelo interior do Ceará. O protagonista lança-se sertão adentro, estrada afora, coletando dados para a construção de um canal de águas na região. Durante a viagem, faz uma espécie de diário de viagem, que inclui mensagens para sua mulher Galega, ressaltando a saudade que sente dela e a vontade de retornar para a vida a dois. Ao longo da narrativa, percebe-se que o relacionamento dos dois terminou antes do personagem partir e que esse término foi a razão para o escape. Apesar de ser um filme de ficção, não possui elenco. O protagonista nunca aparece em cena; dele escutamos somente a voz (do ator Irandhir Santos), em um monólogo que é o diário. A história se desenrola entre imagens e palavras, entre ficção e documentário. O protagonista transita entre amor e ciência, ora falando de seus instrumentos e fazendo observações de caráter técnico, ora derramando sua paixão pela ex-mulher. *Viajo Porque Preciso* é um dos longas mais marcadamente autorais da obra de Karim Aïnouz e é um dos seus trabalhos que melhor se encaixa em um gênero cinematográfico, o *road movie*.

Viajo Porque Preciso é um filme sobre percurso — sobre estrada, viagem, jornada pessoal e, metaforicamente, é ele mesmo fruto de um longo percurso de anos que se conclui com a sua montagem final. Seu percurso é um caminho às avessas do convencional para a realização de um longa-metragem e o filme carrega essa natureza pouco ortodoxa em si. A primeira característica que deve ser ressaltada é que o filme, mesmo contando uma história ficcional, é feito totalmente com imagens documentais, a maioria delas filmada pelos dois cineastas muitos anos antes da montagem da obra. Quando, na indústria cinematográfica, o comum é produzir um material filmado para atender a um roteiro prévio, num modelo em que o texto vem antes das imagens, *Viajo Porque Preciso* nasceu de forma contrária, com um primeiro momento no qual houve a

realização das imagens e, a partir delas, num momento posterior, a elaboração de uma narrativa ficcional. O percurso de *Viajo Porque Preciso* não é nada convencional: antes do projeto se tornar um longa de ficção, ele foi pensado como um documentário, como uma instalação artística, deu origem curta-metragem experimental documental e materializou-se em um livro feito com colagens e pedaços de pano. É fruto de um material que, por sua vez, surgiu de um desejo e de uma curiosidade de ambos os diretores.

O filme é composto majoritariamente de imagens de super 8, 16mm, mini DV e fotos de *still* realizadas em 1997, mais de uma década antes do seu lançamento em 2009, pelos dois cineastas e uma pequena equipe durante uma viagem. A proposta inicial era conhecer o sertão e, a partir da viagem, produzir alguma obra em conjunto. O projeto tinha como norte a realização de um filme sobre feiras do Nordeste e ganhou um edital do Itaú Cultural. Finda a viagem, anos se passaram sem que o material fosse organizado numa obra. O projeto entregue para cumprir o edital foi um livro de colagens, pois o acordo exigia apenas a realização de um projeto de filme e não necessariamente um filme em si.⁵¹ Apesar de não terem conseguido montar um filme na época, as filmagens foram de grande importância para os cineastas e influenciou o trabalho posterior de ambos. Marcelo Gomes afirma que aprendeu mais sobre cinema durante os 40 dias passados no sertão do que durante 2 anos de curso na Inglaterra.⁵² O desejo de retornar àquele material, para ambos tão significativo, levou os cineastas a tentarem um novo edital, em 2003, dessa vez de finalização de curta-metragens. Foi assim que teve origem o curta-metragem *Sertão de Acrílico Azul-Piscina* (2003), primeira obra montada com material filmado em 1997. Na mesma época, surgiu a possibilidade de transformar aquelas imagens num longa-metragem, ainda sem roteiro e sem ponto de destino, baseado apenas no ímpeto de abrir mais um caminho com o material. Até então, o extenso material bruto tinha sido pouco

⁵¹ Ver: Entrevista de Jean Claude Bernardet a Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html Acessado em 10 de maio de 2016

⁵² GOMES, Marcelo. Entrevista de Jean Claude Bernardet a Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html Acessado em 10 de maio de 2016

trabalhado e não havia nele qualquer linha narrativa. Sobre isto, Karim Aïnouz diz: “Esse roteiro não tinha uma organização narrativa nem episódica. Ele era organizado por temas. Eu prefiro pensar numa instalação com várias telas, uma maneira randômica, um ir pra frente ou pra trás sem nenhuma organização linear.”⁵³ *Viajo Porque Preciso*, é, portanto, um trabalho audiovisual desde a raiz, pois é fruto de imagens antes de ser fruto de qualquer narrativa.

Viajo Porque Preciso reúne características narrativas de outros longas-metragens de Aïnouz, bem como características de seus curtas e trabalhos mais experimentais, como *Sonnenallee*, por exemplo. Uma dessas características que merece ser ressaltada é a fotografia, que é uma bricolagem de fotografias e filmagens digitais e de película. As imagens são em sua maioria imprecisas e desfocadas. Muitas carregam os grãos do super 8. Algumas são fotografias filmadas por uma câmera na mão que chega a parecerem animadas. Neste filme, há um aspecto definidor da forma como as imagens são tratadas, que é o fato delas não se subjugarem à narrativa e sim o contrário. Isto se dá por elas terem surgido anos antes de qualquer pretensão de organizá-las no roteiro do longa. Embora se adequem à narrativa tecida pela voz de José Renato, passariam muito bem desordenadas, como aponta Aïnouz, livres da caixa preta, abertas a serem expostas num museu e passíveis de serem parcialmente montadas por cada espectador de acordo com o seu deslocamento no espaço e interesse pessoal, como acontece na videoinstalação *Terra Prometida*. As imagens de *Viajo Porque Preciso* são potencialmente tão autônomas quanto as de *Terra Prometida*, mas são conectadas e acrescidas de sentido pela voz de José Renato. Interessa, portanto, esmiuçar a relação específica entre esses dois regimes – a sequência de imagens, por um lado, e o fio condutor de um narrador sem corpo visível, por outro, para entender a especificidade e de *Viajo porque Preciso* na obra de Aïnouz.

Para melhor compreender *Viajo Porque Preciso*, é preciso investigar a sua natureza híbrida e investigar as definições de certas fronteiras. Trata-se de um filme que mescla imagens documentais e uma história ficcional, entrevistas com

⁵³ AINOUIZ, Karim. Entrevista de Jean Claude Bernardet a Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html Acessado em 10 de maio de 2016

personagens reais e um personagem narrador fictício. Mesmo os personagens reais são também ficcionalizados. Então partimos de uma pergunta simples que gera uma discussão complexa: o que é documentário e o que é ficção? Grosseiramente falando, poderíamos reconhecer como um documentário uma obra de audiovisual sobre a realidade tal qual ela se apresenta diante da câmera, isenta de atuação. Uma obra que mostre uma história real, baseada em fatos e que não compreende criações narrativas ficcionais. Tal concepção, no entanto, mostra-se insuficiente, visto que incluir na própria concepção de documentário enredos ficcionais ou alguma atuação não é nenhuma novidade no meio cinematográfico.

O diretor argentino Andrés di Tella afirma que diante de uma câmera de um documentarista sempre há atuações, posto que no dia-a-dia nós normalmente encenamos um pouco dependendo da situação. Isso não seria diferente em frente à câmera, pelo contrário: a câmera poderia até potencializar uma autoconsciência maior, levando o entrevistado a, de certa forma, atuar. O diretor aponta que Robert Flaherty, um dos pioneiros do documentário, pedia a Nanook, personagem de seu longa *Nanook, o Esquimó* (1922), que reencenasse cenas cotidianas frente à câmera e que até mesmo interpretasse ações que nunca havia realizado na sua vida. Dadas estas informações, di Tella argumenta que Flaherty poderia ter sido considerado, na verdade, precursor do neorealismo e não do gênero documental. O documentário moderno, instituído em torno dos anos 1960 nos Estados Unidos com o cinema direto, ia para o caminho oposto ao de Flaherty e propunha uma mínima intervenção possível do cineasta em prol de uma captura da realidade tal qual ela é. Mas, ao tentar romper com qualquer característica ficcional, o cinema direto acabava caindo em dinâmicas muito próximas dos filmes de ficção: a procura por protagonistas dos documentários assemelhava-se a casting de atores e buscavam-se pessoas extrovertidas que agissem de forma espontânea diante da câmera, em espécies de performances, sem necessidade de direção. Di Tella ressalta que a ausência de entrevistas e da narração em off levou a uma forma de narrar através de sequências de imagens que era muito similar à linguagem dos filmes de ficção, com planos e contraplanos e cenas dramáticas que nem sempre eram exatamente como a situação real se desenrolara. Contraditoriamente, ao

buscar uma linguagem documental pura, os filmes do cinema direto acabaram aproximando-se com o cinema de ficção. O *cinéma vérité*, movimento francês de documentário, possuía diversas características em comum com o cinema direto americano e tinha em Jean Rouch um dos seus nomes de maior destaque. Segundo Di Tella, Jean Rouch, que era amigo de André Breton e de Luis Buñuel, trazia a seus filmes um toque surrealista e abria-se para improvisações e criação de personagem. Di Tella relembra a frase de Godard sobre o filme *Eu, um Negro* (1958), de Rouch, que diz que “todo grande filme de ficção tende ao documentário, assim como todo grande filme documentário tende à ficção”.⁵⁴

Apesar desse levante histórico remeter mais à ficcionalização dos próprios personagens dos documentários do que à criação de um filme de ficção a partir de imagens documentais, ele nos abre o questionamento sobre a fronteira entre esses dois grandes campos do cinema. Di Tella aborda a ideia de que a atuação em um documentário não leva à falsificação de uma realidade e sim à revelação de uma verdade que não aparecia de outra forma. Isto nos conduz à percepção de que a elaboração de um personagem ficcional a partir de filmagens documentais articula a realidade do sertão e os fluxos econômicos, simbólicos e físico em torno das relações migratórias ali presentes do que somente as imagens e entrevistas produzidas no local. José Renato, personagem ficcional, surgiu a partir das observações e leituras que os diretores tiveram sobre uma realidade. Ao mesmo tempo que ele reflete-se na paisagem, a paisagem nos é apresentada através do recorte do seu olhar, que articula também o sertão e o que há de não lugar urbano ali. Adicionado a isso, teorias e estudos também formularam o personagem. *Viajo Porque Preciso* afrouxa a já turva divisão que há entre filmes de ficção e documentários e leva a máxima de Godard ao extremo, afinal, este filme de ficção não tende ao documentário e sim o é simultaneamente.

⁵⁴ DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. IN: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). O cinema do real. 1a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 102

3.1 Road Movie

Como o título já diz, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* é um filme de viagem. A viagem está presente na narrativa e além dela, afinal a motivação que deu origem às imagens documentais que compõem o filme partiu da necessidade de descoberta de um local pouco conhecido pelos dois diretores. O protagonista também é movido pela necessidade de deslocamento: precisa fazer uma viagem de trabalho que é também uma fuga, uma válvula de escape da sua realidade. Há, durante o correr da narrativa, uma transformação no personagem, que inicia a jornada num processo de negação do fim de seu relacionamento e, à medida que percorre as estradas, os postos de gasolina e os motéis baratos, vai assumindo para si o acontecido e dando-se conta dos seus sentimentos.

O pesquisador Samuel Paiva que afirma que a viagem no cinema é um tema precursor do *road movie* e muitas vezes imbrica o campo da ficção e o do documentário em um só filme, como acontece no filme de Aïnouz e Gomes.⁵⁵ Paiva aponta ainda que o *road movie* no Brasil muitas vezes não tem a mesma matriz dos *road movies* dos Estados Unidos, país de origem deste gênero para muitos pesquisadores.⁵⁶ Por exemplo, uma das características apontadas pelo autor como matrizes do road movie é uma “crise da unidade familiar que constitui um motor no avançar dos protagonistas pela estrada”. Na sua análise da série de televisão *Carga Pesada* (1979-2007), Paiva identifica que a recusa ao universo doméstico não está vinculada a uma oposição à casa dos familiares, como acontece na narração americana *On the Road* (1957), de Jack Kerouac. Ao contrário: no exemplo brasileiro, ela estaria vinculada a uma afirmação dos valores familiares. O mesmo se dá em *Viajo Porque Preciso*. José Renato não viaja em busca de liberdade e aventura, opondo-se a sua vida conjugal anterior. A sua viagem se dá como uma fuga, uma negação do término da sua vida conjugal. O personagem não tinha a intenção de terminar e sofre com o fato de ter sido

⁵⁵ PAIVA, Samuel. *Gênesis do gênero road movie*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/70902/73794> Acessado em 29 de maio de 2016.

⁵⁶ PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51167/55237> Acessado em 20 de junho de 2016

deixado por sua esposa. Durante o percurso, chega a pensar no que fazer para ter a Galega de volta quando voltar. Lembra-se, por exemplo, de uma planta que cresce ao lado da carqueja que a sua ex-esposa, que é bióloga, pesquisa e tenta encontrar uma mudinha para trazer de volta e com isto reconquistar o coração da amada. Nem mesmo quando se envolve com prostitutas a chave é a busca pela vida longe das amarras sociais dos valores familiares, pelo contrário: é sempre movido pela desilusão amorosa. *Viajo Porque Preciso* seria, portanto, um *road movie* à brasileira.

O *road movie* é um gênero cinematográfico e, apesar de não ser um gênero abrangente como terror, aventura ou comédia romântica, por exemplo, existe dentro de uma lógica de mercado. Gêneros rotulam mercadorias artísticas e contribuem para inseri-las no circuito comercial. Para que uma obra pertença a um gênero, ela precisa conter características comuns, bem como respeitar certas convenções predefinidas, mesmo que tácitas, daquele gênero. As convenções de gênero então apontam para a produção de mercadorias artísticas que supram a demanda daquele determinado tipo de filme. No extremo, segundo o historiador da arte Nicholas Brown, uma obra que seja fundamentalmente mercadoria artística não terá amplitude para abarcar interpretações de sentido imanente, pois as escolhas de suas características explicam-se sobretudo pela demanda de mercado e não por qualquer escolha de caráter estético ou ideológico, por exemplo.⁵⁷ Pertencer a um gênero, porém, não necessariamente faz com que a obra seja meramente um produto comercial. Mas contrário pode ser dito: em geral, toda mercadoria artística pertence a um gênero.

Viajo Porque Preciso é um filme sobre uma viagem que é também uma jornada pessoal, repleto de planos de estrada feitos a partir de um carro em movimento. Apesar de ser possível identificar diversas ali características de um *road movie*, não se trata de um filme integralmente obediente a um molde de gênero cinematográfico pautado por demandas de mercado. Ao mesmo tempo que toma como ponto de partida aspectos recorrentes neste gênero, também envereda

⁵⁷ BROWN, Nicholas. *The Work of Art in the Age of its Real Subsumption under Capital*. Disponível em <http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital> acessado em 9 de dezembro de 2014

por caminhos que não correspondem aos clichês que uma produção primariamente comercial tende a apresentar. A ausência de um protagonista físico, por exemplo, é uma característica francamente antitética aos padrões comerciais. O desenrolar de uma narrativa somente com a voz do ator dialogando consigo mesmo é um aspecto pouco familiar ao grande público, afinal a narração, em *Viajo Porque Preciso*, não é da mesma natureza das narrações em *off* amplamente utilizadas em documentários e em algumas ficções como recurso explicativo. Além disso, por não ter atores em cena, o filme perde a capacidade de divulgação que um elenco conhecido oferece. É um filme, portanto, em que características de um gênero comercial, o *road movie*, e características autorais — muitas das quais são notavelmente não comerciais — coexistem.

Brown explica que a arte contemporânea depara-se com a realidade em que mercado é o cenário que permeia toda a produção cultural atual. O momento seria o que o autor chama de subsunção real ao capital. Isto é, o que determina não só a circulação e o consumo de arte hoje em dia, mas sua própria produção, é, no mais das vezes, o mercado e suas demandas. A diferenciação entre uma obra de arte e uma mercadoria artística se dá pelo grau de autonomia que a sua produção ainda consegue manter. Para isto, é preciso avaliar se o que determinou as escolhas envolvidas na produção da obra foi primeiramente o imperativo de suprir demandas de consumo ou não. A transformação de obras de arte em mercadorias não isentaria nem sequer as artes engajadas e as vanguardas, afinal, após o fim da era moderna das rupturas, todos os atributos estilísticos das vanguardas de outrora tornaram-se plausíveis de serem retomados. Nada impede que uma determinada vanguarda moderna tenha um público admirador aberto a consumir novas obras de arte feitas esteticamente segundo os moldes da tal vanguarda, mas já desvinculadas das reivindicações teóricas, poéticas ou políticas daquele movimento. O pesquisador Jackson Petsche, num texto que faz referência tanto ao texto de Brown quanto aos autores citados por Brown, concorda que até as vanguardas mais politizadas podem, no pós-modernismo, ser transformadas em mercadorias. Petsche ressalta que para determinar a importância da autonomia artística pós-modernista, é preciso reconhecer que tanto a vanguarda quanto a arte

engajada (*committed art*) foram aceitas pelo mercado⁵⁸. O que Brown e Petsche nos mostram é que as vanguardas e as artes engajadas tendem a virar nichos no universo artístico eminentemente mercadológico da contemporaneidade.⁵⁹

Aproveitando a referência ao texto “Culturas Híbridas”, de Nestor Garcia Canclini que os dois diretores afirmam ter pautado as questões teóricas do filme, podemos dizer que há nesse momento atual da arte uma busca pelo que o antropólogo (dentre outros pensadores) chama de “reconversão”. Para Canclini, reconversão, culturalmente falando, significa as “estratégias mediante as quais um pintor se converte em *designer*”, por exemplo, ou migrantes camponeses “que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos”.⁶⁰ Há, no processo de reconversão, uma mudança ou adequação de um produto ou uma expertise para o mercado. Pode-se dizer que a transformação da produção de arte em produção de mercadorias artísticas é uma forma de reconversão. O autor também ressalta a transformação das vanguardas em mercadorias quando diz:

“O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto secularizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. Mas a incorporação progressiva das insolências aos museus, sua digestão analisada nos catálogos e no ensino oficial da arte, fizeram das rupturas uma convenção.”⁶¹

Ele aponta também um outro aspecto infeliz da crescente mercantilização da arte na contemporaneidade e da legitimação da arte pelo capital, que é o aumento

⁵⁸ PETSCHÉ, Jackson. *The Importance of Being Autonomous*. *Meditations Journal*, vol 26, disponível em <http://www.meditationsjournal.org/articles/the-importance-of-being-autonomous> acessado em 7 de dezembro de 2014

⁵⁹ BROWN, Nicholas. *The Work of Art in the Age of its Real Subsumption under Capital*. Disponível em <http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital> acessado em 9 de dezembro de 2014

⁶⁰ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. 6 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p. XXII

⁶¹ CANCLINI, N.G. op. cit. p.45

exponencial do valor das obras de arte em feiras e bienais. Afirma que empresários assumem uma posição mais influente do que críticos e historiadores da arte e são eles que ditam o que deve ou não ser produzido, subordinando valores estéticos às tendências de mercado.⁶²

Mas mais do que constatar que as vanguardas viraram elas também atributos estéticos aprazíveis a nichos específicos, é importante perceber que o purismo que permeia a noção de vanguarda se esgota nas diretrizes atuais de produção artística. A vanguarda moderna tinha como razão impulsionadora de sua existência uma utopia futura, um rumo para o qual a arte deveria caminhar, frequentemente antitético, inclusive, às pretensões radicais de autonomia do próprio modernismo, mas este futuro utópico não existe mais como céu da arte contemporânea. Chegamos, com isto, na questão-cerne da discussão sobre arte e mercado após o modernismo: como falar de autonomia artística hoje em dia quando toda a produção artística encontra-se englobada pelo âmbito do mercado? Como fazer qualquer crítica social numa obra de arte, já que toda vanguarda parece ter virado mercadoria pertencente a um nicho de mercado? Existe produção além-mercado? Avançando nessas questões, percebemos que o debate não precisa mais se limitar à dicotomia mercado x arte, o que seria um tanto datado, visto que a própria exterioridade da arte é pautada aqui na noção moderna de autonomia artística. Ao contrário da distinção entre arte séria e arte leve de Adorno, que implica num purismo da erudição e nega qualquer discussão estética sobre objetos artísticos oriundos da indústria cultural, uma possível resposta para a questão da autonomia numa arte dominada pelo mercado pode estar justamente na arte produzida nos moldes pré-definidos pelo mercado.

Brown propõe o que chama de “estetização de gênero” como uma das formas de garantir um mínimo de autonomia artística dentro dos limites da indústria cultural. Para que o gênero obtenha maior sucesso na sua função mercadológica, o filme precisa encaixar-se nas suas fórmulas que são internamente maleáveis, mas que obedecem a convenções reconhecidas. O que vem chamando a atenção, porém, são as produções que respeitam os firmes

⁶² CANCLINI, N.G. op. cit., p.63

moldes de gênero, mas são, ao mesmo tempo, inovadoras e artísticas. O autor explica:

“Mas como uma pessoa que escreve para a televisão poderia imaginar a possibilidade do seu trabalho ser autônomo à indústria cultural? Porque um gênero, que é comercializável senão não seria um gênero, também é regido por regras. O primeiro aspecto que invalida a ficção de gêneros com relação à autonomia modernista — “fórmulas”, como chamaria Adorno — abre uma zona de autonomia dentro do espaço heterônomo das mercadorias culturais. Os requerimentos são rígidos o suficiente para criar uma questão, que agora pode ser vista como uma questão formal como a questão da planicidade da tela ou o esforço da resolução harmônica. ‘Subverter o gênero’ significa exercê-lo melhor, assim como os quadros modernistas tinham que assumir a postura de negar todos os modernismos anteriores. A única concessão ao mercado que Simon irá fazer é ao próprio gênero: Simon precisa ‘resolver a questão’ da polícia processual — em outras palavras, ele precisa produzir uma nova forma de satisfazer os requerimentos do gênero — e ele estará livre dentro daquele gênero para usar o material narrativo que lhe convier”.⁶³

Ou seja, desde que se respeite as convenções de um gênero, um artista pode ter a liberdade para fazer as escolhas que quiser e ainda assim realizar uma obra compatível com o regime de reconhecimento social sustentado pelo mercado. A estetização de gênero corresponderia, portanto, àquelas formas artísticas que não fogem totalmente de um relacionamento com o mercado, mas que não se conformam a apenas inscreverem-se num de seus nichos.

⁶³ BROWN, op. cit. Tradução da autora. No original: “But how can someone who writes for TV possibly imagine his work as autonomous from the culture market? Because a genre, already marketable or it wouldn’t be a genre, is also governed by rules. The very thing that invalidates genre fiction in relation to modernist autonomy—“formulas,” Adorno called them—opens up a zone of autonomy within the heteronomous space of cultural commodities. The requirements are rigid enough to pose a problem, which can now be thought of as a formal problem like the problem of the flatness of the canvas or the pull of harmonic resolution. “Subverting the genre” means doing the genre better, just as every modernist painting had to assume the posture of sublating all the previous modernisms. Simon’s only concession to the market is to the genre itself: Simon has to “solve the problem” of the police procedural—in other words, to produce a new way of satisfying the requirements of the genre—and he is free within that genre to use what narrative materials he likes.”

Partindo de um momento um pouco anterior ao de Brown, Canclini propõe, de forma menos articulada e concreta, também uma certa subversão do mercado através dele mesmo. Através de uma análise que começa com a obra de Bourdieu e, segundo o próprio Canclini, parte para além dela, o autor questiona-se como conciliar a tendência capitalista a expandir o mercado, o aumento de um público consumidor de arte, com a tendência a formar públicos especializados em âmbitos restritos. Traz o exemplo do escritor Jorge Luis Borges, que transformou uma interação forçada com a mídia em uma forma de fazer uma crítica à comunicação massiva através de uma atitude irônica. Além disso, o autor propõe também manter a ideia do campo cultural como laboratório, sem que a preocupação maior fosse o valor pragmático da arte e sim o prazer em produzi-la. “Ironia, distância crítica, reelaboração lúdica são três prazos fecundos das práticas culturais modernas em relação aos desafios pré-modernos e à industrialização dos campos simbólicos”, diz.⁶⁴ Mesmo que a proposta de Canclini seja mais limitada que a de Brown, podemos pensar a estetização de gênero através dos conceitos abordados por ele. De acordo com o autor, a hibridação funde estruturas já existente para gerar novas. Para ele, algo sofre uma reconversão para ser então reinserido em novas condições de produção e mercado.⁶⁵ Apesar da leitura do ato de reconversão ser muitas vezes pejorativa, há um lado otimista no termo, que implica numa “utilização produtiva de recursos anteriores em novos contextos”.⁶⁶ Podemos dizer então que a produção autoral é reconvertida e reinserida em novas condições de produção e de mercado através da estetização de gênero. A produção artística dribla o problema da gangorra mercado *versus* produção autoral através da sua reconversão. Usa o formato mercadológico baseado nas convenções de gênero, mas o subverte, conseguindo, por fim, criar uma obra de arte livre aberta a interpretações.

Apesar de, como dito anteriormente, *Viajo Porque Preciso* não ser uma obra fundamentalmente voltada a demandas de mercado, é importante traçar o contexto

⁶⁴ CANCLINI, N.G. op. cit. p.114

⁶⁵ CANCLINI, N.G. op. cit. p. XXII

⁶⁶ CANCLINI, N.G. op. cit. p. XXV

de sua produção no que diz respeito aos gêneros cinematográficos e a produção de arte num geral, visto que dos filmes de Karim Aïnouz, é o que mais se encaixa em um gênero. Foi aclamado pela crítica, premiado em diversos festivais, incluindo Melhor Direção e Melhor Fotografia no Festival do Rio (2009) e competiu a Melhor Filme na mostra Orizzonti do Festival de Cinema de Veneza. O respaldo da crítica consolida-o mais como uma obra autoral do que uma obra comercial. *Viajo Porque Preciso* é um filme-ensaio, que ousa e experimenta no formato e na linguagem. Ele carrega, por exemplo, muitas características experimentais que aparecem em *Sonnenallee*, que, além de ser um curta-metragem, foi produzido em outro contexto e não se propõe a inserir-se no circuito comercial cinematográfico. Sua lógica não-linear também dialoga com videoinstalações, como a fala do próprio Aïnouz sugere. Paralelamente, *Viajo Porque Preciso* flerta com o cinema comercial através da estetização de gênero, mesmo que isso não tenha sido feito propositalmente em busca de uma maior aceitação do público. Mas se deve tomar a estetização de gênero como uma fórmula válida para todos os filmes. Aqui ela se dá de forma discreta, por uma identificação com um gênero mais do que por uma busca a seguir a risca suas demandas. Analisar o caso a caso é importante, já que a estetização de gênero funciona por vias distintas em cada obra.

3.2 O sertão

A relação entre o narrador e o sertão é onde se pode perceber com clareza as manobras de Gomes e Aïnouz para estetizar o *road movie* em *Viajo Porque Preciso*. Três instâncias são trabalhadas nessa relação: o espelhamento, a ausência e o negativo. Através delas, os diretores desenvolvem a oscilação entre o *road movie* e o filme de viagem em sua matriz brasileira.

Guiado por um protagonista sem corpo, *Viajo Porque Preciso*, *Volto Porque Te Amo* tem na paisagem seu personagem mais visível. Como não possui atores nem *mise-en-scène*, a tela é ocupada somente pelos lugares onde José Renato anda e pelas pessoas nativas daquele lugar. O sertão é o gatilho que dispara o filme. A busca por uma região desconhecida pelos dois cineastas que, embora nordestinos,

tinham pouca intimidade com esta região. Em entrevista a Jean Claude Bernardet, Marcelo Gomes fala do que motivou as filmagens, ainda em 1997:

“Mas a coisa primordial é que queríamos viajar pelo sertão. O Karim nunca tinha ido pro sertão e eu tinha ido muito pouco. Era um lugar que conhecíamos de memórias, conversas de família, é um lugar mítico pra nós cineastas. É o nosso western. Existia o desejo de se perder no sertão.”⁶⁷

Ao trazer o paralelo do sertão com o Velho Oeste americano, Marcelo Gomes já proferia a questão do gênero no filme, revelando a releitura brasileira de cenários e de estilos inaugurados no cinema americano precisamente no âmbito de uma construção do imaginário territorial do país.

Karim Aïnouz, na mesma entrevista, acrescenta que eles estruturaram o projeto do longa em questões mais teóricas abordadas por Canclini sobre temporalidade, isolamento, culturas híbridas, que passavam pela forma como aquele lugar negociou com a ausência de industrialização. As questões teóricas eram como respostas para o que os diretores esperavam encontrar e o que de fato encontraram na viagem anos antes. A busca por uma região isolada, de costumes tradicionais, distante de polos urbanos, com ares de local perdido no tempo também rendeu à dupla questionamentos a respeito da marginalidade e dos vislumbres de industrialização no dia-a-dia das pessoas dali e dos viajantes que até lá chegavam.

Para Aïnouz, essas reflexões eram mais próximas de uma antropologia visual do que de uma dramaturgia narrativa.⁶⁸ Ou seja, olhar distanciado sobre o sertão na raiz do filme ganha com uma outra perspectiva: a teórica. O filme foi então primeiramente imagem, depois teoria e por último narrativa. A história faz uma bricolagem com as imagens e traça um caminho para o decorrer dos planos, de modo a conectar-se com o que a voz narra. As falas de José Renato numa espécie de monólogo tecem então um fio narrativo que imbrica as imagens umas

⁶⁷ GOMES, Marcelo. Entrevista de Jean Claude Bernardet a Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html Acessado em 10 de maio de 2016

⁶⁸ Ver http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html acessado em 10 de maio de 2016

nas outras, formando uma história. O protagonista, relembro, nunca aparece, somente a sua voz. Sua ausência confere ao filme ares de câmera subjetiva, como se acompanhássemos o olhar de Renato sobre aqueles cenários e pessoas. Um protagonista sem corpo, que aparece somente no seu ponto de vista sobre a paisagem e na voz.

O crítico de cinema Paulo Santos Lima, em sua crítica ao filme na revista Cinética, diz que o princípio base de *Viajo Porque Preciso* ultrapassa o efeito Kulechov,⁶⁹ pois não é a montagem que dá sentido às imagens e por elas conduz a narrativa, e sim uma voz.⁷⁰ Como esta voz veio a posteriori, é interessante ver como ela cria um sentido extra para as imagens ali apresentadas. Por exemplo, logo no início do filme vê-se uma casa com alguns moradores da região andando nas redondezas. José Renato explica que, para a travessia do canal a ser construído, será necessário desapropriar algumas terras e ele precisa conversar com aqueles poucos moradores. O plano seguinte é um videorretrato que enquadra um senhor e uma senhora dentro de uma casa, em frente a uma parede repleta de imagens de santo emolduradas com flores, fitas e artigos decorativos no geral. Entre o casal, há uma mesinha, também carregada de estátuas de santos, e um candeeiro que pende do teto. (Figura 8) A imagem que se sucede perante a câmera é realmente como a de um retrato animado: os dois não fazem nenhuma ação específica a não ser olhar para a câmera. Ouve-se um rádio distante e o som de pássaros. A voz de José cria uma narrativa para a imagem. Conta que Seu Nino e Dona Perpétua serão os primeiros a serem desapropriados. Diz que são casados há mais de 50 anos e nunca tiveram outra casa, nunca dormiram separados e nunca brigaram. Durante a narrativa de José Renato, o senhor se retira do plano. José então explica que Seu Nino saiu para desligar o rádio (de fato, cessa a música) e

⁶⁹ O efeito Kuleshov é um efeito de montagem cinematográfica estudado pelo cineasta soviético Lev Kuleshov. Ele mostra que um espectador cria mais sentido na sequência de dois planos do que de um plano isolado. No experimento feito pelo cineasta, um plano de um ator filmado com expressão neutra foi editado de modo a ser intercalado por planos exibindo outras imagens. A plateia julgou ter visto a expressão do ator mudar de acordo com o que aparecia no plano intercalado, quando, na realidade, a imagem do ator era exatamente a mesma usada de forma repetida. O que parecia dar sentido ao semblante do ator era somente a montagem e o significado que tiramos dela.

⁷⁰ LIMA, Paulo Santos. O dono da voz a e voz do dono. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/viajoporquepreciso.htm> Acessado em 29 de junho de 2016

que ele pediu para o Seu Nino voltar, pois não quis filmá-los separados. O que se vê nesta breve cena é que o registro pretensamente documental termina por recair para o ficcional, articulando o sentido daqueles personagens com as angústias de pertencimento e separação do José Renato. O cenário, também real, ganha gravidade pela situação das casas a serem desapropriadas. A narrativa cria um efeito sobre as imagens.



Figura 7 - Still do filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009)

Desta cena descrita, vale destacar um detalhe: a inserção do som dos pássaros e do rádio. Uma característica que exemplifica a retratação do real no filme é a forma como é trabalhado o desenho de som e a trilha. Marcelo Gomes acredita que o som de *Viajo Porque Preciso* tem um forte apelo sensorial.⁷¹ Na trilha, os diretores optaram por utilizar majoritariamente canções populares. E por canções populares não se entenda músicas folclóricas ou tradicionais: a trilha do filme é composta por músicas contemporâneas que passam no rádio de qualquer casa, caminhão ou secos e molhados do interior do Nordeste. São em sua maioria do tipo facilmente taxado de brega ou de mau gosto. E o ponto mais importante a respeito delas é que parecem saídas do rádio do veículo ou entram na cena como música ambiente dos lugares. Não soam, portanto, como uma trilha sonora

⁷¹ GOMES, Marcelo. Entrevista de Jean Claude Bernardet a Marcelo Gomes e Karim Ainouz. http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html Acessado em 10 de maio de 2016

adicionada numa sala de edição, externa à narrativa, e sim como uma trilha diegética, interna à narrativa. Ela é trabalhada junto com o desenho de som. Não fica claro quando certos ruídos vieram da captação som direto no momento da filmagem ou de uma inserção na montagem. Existe também uma trilha não diegética, externa à narrativa e ela é facilmente distinguível da trilha diegética. São inserções de músicas instrumentais ou de trechos composições eletrônicas.

O filme inicia-se com a fala de um locutor em um rádio rouco. Acompanhamos sonoramente a mudança de estação de rádio, ouve-se o chiado entre estações, ouve-se uma outra melodia distante um pouco fora de sintonia até que entra o início de *Sonhos*, de Peninha. Ouve-se também alguns ruídos sutis além da música que indicam a presença de alguém na cena, mas fora do enquadramento. O volume aumenta, como quem encontrou o que queria escutar. Enquanto isso, o que vemos é a estrada à noite, em uma câmera subjetiva do motorista. Ao fim do plano, quando surge um novo plano de estrada durante o dia, a música é cortada abruptamente junto com a edição visual. Como num filme comercial, a primeira cena de *Viajo Porque Preciso* é a de apresentação do personagem principal e, como o protagonista aqui não tem corpo, passamos a saber da sua existência através do som, desenhado na ilha de edição e não manipulado por um ator que não é enquadrado pela câmera. Não dá para falar em som direto neste caso porque os efeitos de som não vieram diretamente da cena filmada, mas a forma de editar o som na montagem do filme faz as vezes de um som captado na filmagem, como se houvesse na cena a presença do ator. Através do que se escuta nessa cena inicial, sabemos que há um personagem ali, por trás da câmera. Entende-se conseqüentemente que aquela visão da estrada é a visão desse mesmo personagem que controla o rádio em busca do que ouvir. Esta curta introdução ainda tem mais uma característica fundamental: a escolha desta música, bem como das tantas músicas do filme que falam de uma dor de um amor que ficou para trás, também é uma forma de apresentar José Renato, que é um personagem fundamentado principalmente no fato de ter sido abandonado pela esposa.



Figura 8 - Still do filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009)

A apresentação do personagem continua: entra a voz de José Renato pela primeira vez listando todos os equipamentos que ele está levando na viagem. Não fica claro, neste momento, para quem ele está falando, nem se está falando consigo mesmo, para um gravador ou se aquilo é apenas a narração do seu pensamento. Também não fica clara a finalidade daquele diário, que transita desde o tom coloquial, que diz: “Parada para mijar. Eita vontade de voltar”, à fria narração da jornada diária de trabalho. A primeira delas explica o motivo da viagem e diz: “Dia 2. Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias.” O jornalístico tom inicial do relato é cortado mais uma vez pelo tom intimista de desabafo: “Porra, 30 dias”, diz. A indefinição do que é realmente a gravação e qual a sua finalidade também é uma escolha dos diretores. Sobre isto, Karim Aïnouz diz:

“O trabalho de som foi de pesquisa. Tinha horas na edição em que pensávamos: esse cara [o personagem] tá gravando com um gravador de cassete ou é uma voz pura? Quando colocávamos voz pura virava Discovery Channel, então não era a ação, era importante que tivéssemos a fisicalidade, como ele gravou aquele negócio naquele momento. Marcelo dizia, mas é voz interior. E eu respondia que voz interior nunca ouvi, só

ouvi a minha, entendeu? Sou absolutamente materialista nesse sentido.”⁷²

E assim começa a tomar forma, através das mudanças no rádio, do som da seta do carro que quer ultrapassar o caminhão, do seu diário de viagem com suas diversas mudanças de tons, o personagem José Renato.

Sobre esse protagonista/narrador, Marcelo Gomes diz:

“O Karim sugeriu que redimensionássemos essas imagens construindo um personagem ficcional à flor da pele, viajando pelo sertão, que não entende direito o que é aquele sertão e tá vivendo um drama interior e ao mesmo tempo vê aquela paisagem solitária. Ele vira reflexo da paisagem e a paisagem vira reflexo dele.”⁷³

O olhar estrangeiro sobre o sertão dos dois diretores transforma-se, em *Viajo Porque Preciso*, no olhar do protagonista— ele é, afinal de contas, um homem da cidade. É um olhar que percorre os rostos dos sertanejos, os costumes, a paisagem, o cotidiano dos lugares por onde passa. Poderíamos achar aqui um paralelo com o *flâneur* de Baudelaire, que, é retratado como um espelho da multidão, como um "caleidoscópio dotado de consciência"⁷⁴. Voltaríamos, com esta comparação, à discussão do capítulo I sobre o *flâneur* e chegaríamos a uma conclusão similar. Temos no *flâneur* uma espécie de antecedente moderno de José Renato e de tantos outros personagens de Aïnouz e de outros diretores contemporâneos, afinal são eles homens do mundo, como chamaria Baudelaire. Ambos comungam de uma sensibilidade citadina e de uma mobilidade que permite o contato com diferentes estímulos. Mas há entre os dois arquétipos uma diferença central: enquanto o *flâneur* vê o mundo moderno à sua volta com entusiasmo, curiosidade e até deslumbramento, um personagem deslocado como José Renato tem um cansaço perante as mudanças de cultura que testemunha nas

⁷² AÏNOUZ, Karim. Entrevista de Jean Claude Bernardet a Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html Acessado em 10 de maio de 2016

⁷³ Ver http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html acessado em 10 de maio de 2016

⁷⁴ BAUDELAIRE, op. cit.

suas migrações. Não há, em José Renato, uma exaltação curiosa de um viajante. Há, ao contrário, um quê de etnografia na sua visão cansada que transparece em planos de pessoas posando frente à câmera, em uma espécie de videorretratos. Aparece também nos dados científicos que o personagem vez ou outra informa; dados relacionados ao trabalho dele no local. O sertão não incita curiosidade, e sim tédio, chateação. O distanciamento é científico, jornalístico, frio.

Tal desencanto com o sertão é fruto direto do aprendizado dos dois diretores durante a viagem de filmagem. Ambos desejavam conhecer pessoalmente o lugar que já tinham construído em seus imaginários através de mitos, histórias e memórias alheias. A estadia no sertão durante as filmagens, no entanto, quebrou parte desse encantamento e transformou a imagem que tinham do lugar. Gomes explica que muitas opiniões clichês que eles tinham sobre a região foram desconstruídas e logo veio a compreensão de que o sertão não se limita a sua faceta arcaica e mitológica. “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”⁷⁵, diz Gomes. O olhar distanciado sobre o sertão de dois jovens da cidade complexificou-se: por um lado, puderam vislumbrar as diferenças culturais que pautavam a imagem mítica que tinham, por outro, perceberam que a realidade ali não era constituída somente de costumes exóticos e tradicionais. Existia no local um toque de industrialização. Aïnouz cita a influência do pensamento sobre os processos de hibridação do antropólogo Canclini na elaboração do longa e fica claro com o filme que a hibridação foi a base das percepções dos diretores anos antes, nas filmagens. Quando, em “Culturas Híbridas”, Canclini diz que “as fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas” e que poucas culturas atualmente podem ser consideradas unidades estáveis, com limites territoriais precisos, o mesmo pode ser dito com relação às fronteiras culturais entre regiões.⁷⁶ Com a globalização e as migrações, as diferenças culturais entre o sertão e a capital

⁷⁵ GOMES, M. Op. Cit.

⁷⁶ CANCLINI, N. G. op. cit. p. XXIX

litorânea, por exemplo, atenuaram-se por um lado e modificam-se, redefinindo as identidades culturais e os conceitos de povo.⁷⁷ Há, no sertão contemporâneo dos filmes de Aïnouz, influências estrangeiras e cosmopolitas e, mesmo que o local esteja longe de ser considerado de alguma forma urbano, ele mescla essas referências com a cultura local. É o caso do posto de gasolina chamado Veneza, em *O Céu de Suely*, que traz em si uma referência a um lugar distante. A referência à cidade de Veneza aparece naquele lugar como um nome impalpável que carrega em si qualquer coisa de globalização. Em *Viajo Porque Preciso* há uma atração de parque de diversão chamada D'Nápolis, também invocando ecos do que uma cidade estrangeira representa em um universo tão distante do cosmopolitismo. Os locais filmados estão longe de serem globalizados: o que há é um espelhamento de características da globalização.

Aqui voltamos à questão levantada no capítulo I sobre o suposto pertencimento dos cosmopolitas desenraizados contemporâneos. Em nenhum momento José Renato chega a de fato pertencer ao sertão. A relação entre o personagem e o cenário transita entre um alheamento incomodado e um suposto pertencimento acostumado. José Renato não aguenta mais os característicos e desconfortáveis hotéis de beira de estrada, com ventilador em vez de ar condicionado. Percebe nos detalhes que ele não faz parte daquele local. Ressalta, por exemplo, que precisa curvar-se para ver-se no espelho do motel, pois tanto o dono do lugar quanto todos da região são mais baixos que ele. Desvia sua rota para ver gente, para estar em meio a uma multidão. Busca um pouco de não lugar naquele sertão: vai a Caruaru, cidade maior, onde espera encontrar um pouco do mínimo múltiplo comum das cidades globalizadas. Não aguentar o lugar que o cerca é, na verdade, não se aguentar. “A verdade é que eu não tô me aguentando. Vou me esconder naquela feira de gente.”, diz o personagem desembocando em uma fuga de si próprio, que faz com que ele se agarre a qualquer signo rarefeito de urbanidade, como a multidão de uma feira. Retomando a discussão de *Sonnenallee* sobre o termo *Heimat*, é como se José Renato buscasse recriar seu *Heimat* no meio do sertão que lhe alheio. Em uma ida a um posto de gasolina, um

⁷⁷ Ver: CANCLINI, op. cit., p. 30

dos poucos suspiros de não lugar no sertão por estar na beira da estrada e servir a viajantes em trânsito, compra produtos industrializados como chocolates Chokito, Coca-Colas, sanduíches embalados a vácuo e camisinhas com lubrificante. Mas tais atitudes e lugares não configuram uma inserção do local de pertencimento no aqui agora de José, numa operação como a elaboração de ambientes de *Heimat* de Farid em meio a Berlim em *Sonnenallee*. Ao contrário dos souvenirs árabes de Farid, os objetos e (não) lugares de José Renato são isentos de uma característica específica do seu local de origem. O pretense pertencimento que há na familiaridade de consumir produtos que ele consumiria no seu local de origem (uma cidade grande com acesso a produtos industrializados) mais uma vez baseia-se mais na ausência de características regionais do local para ele estrangeiro (o sertão), do que em qualquer aspecto que os produtos tenham que realmente conecte José Renato ao seu lar.

Mas mesmo com o desencanto e enfado com que vê o sertão, José Renato não se distancia completamente das tradições locais. Apesar da sua frieza etnográfica, ele abraça os costumes com alguma naturalidade e mistura-se àquela cultura. Ao mesmo tempo que deixa claro a sua origem urbana, expõe a sua intimidade com a estrada, com seus personagens e suas paisagens. Tal atitude de quem é acostumado com a realidade à sua volta embora não seja nativo dela contribui para a via "antiexótica" da narrativa. Ao passar pela procissão de Juazeiro do Norte, por exemplo, ele deixa uma foto do seu casamento na câmara dos ex-votos, a que ele se refere como sala dos milagres. Deixa de lado o discurso científico e diz que vai pedir ao Padre Cícero para proteger o seu casamento. Coloca-se como parte das pessoas locais: "Tá todo mundo procurando um milagre. Inclusive eu." E nas manifestações mais pitorescas daquela cultura — feiras, procissões, demonstrações de fé—, tenta encontrar o conforto de ser mais um na multidão. Mas esse ato de misturar-se à cultura local não significa que o protagonista passa a realmente pertencer a ela. O sentimento de inclusão está mais próximo de um espelhamento desbotado do pertencimento que os integrantes nativos do lugar têm estando em meio à procissão. Parece partir do olhar calejado

de quem muito viaja, de quem já se acostumou com as diferenças a tal ponto que elas não mais lhe tocam.

A narração de José Renato é uma mistura de diferentes relatos de viagem. Passa, por exemplo, por momentos de relato científico, como classificação de rochas e de formações geográficas. Por vezes, ganha ares de diário de viagem, com José Renato dizendo qual dia da viagem ele está e quantos dias mais faltam para o seu regresso. Outras vezes, ganha ainda tom de confissão, de desabafo, dirigido a Galega. Em um momento, ele se refere ao seu monólogo como carta de amor. Começa a falar em tom impostado, como quem recita um texto: “A única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti.” Logo corrige-se, já falando de forma natural: “Não, Galega, isso é mentira. Não sei escrever carta de amor.” Como nesse momento, as suas falas por vezes adquirem uma tomada de consciência, como se o personagem, ao falar para si próprio, passasse por qualquer tipo de processo análogo a uma sessão de psicanálise. É no meio do filme que José Renato admite tudo para si mesmo. Assume que fez a viagem para esquecer o rompimento e que até fingiu que o rompimento nunca acontecera, escrevendo cartas para a ex-mulher como se eles ainda estivessem juntos, respondendo a cartas que ela nunca enviara. Com o passar da viagem, José Renato então se permite retornar ao evento do qual fugia. “Essa viagem tá me levando pra trás, pro dia em que você me deixou”, diz. A viagem que ele queria que acabasse o mais rápido possível passa a ser a viagem que ele não quer que acabe nunca, pois o seu término significa o retorno a uma vida que não mais o espera. O sertão, local que para ele tinha tomado ares de pesadelo, passa a ser o lugar que o acolhe justamente por não ser Fortaleza, por representar a ausência dos problemas conjugais existentes em sua vida na cidade. Muda então o paradigma inicial: “Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo”, afirma. Assim como é na intermitência do barulho que se percebe o silêncio, é na distância proporcionada pelo autoexílio que José Renato percebe com clareza a sua situação sem mais negá-la, e, somente então, consegue superar a perda do seu relacionamento.

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo é um filme sobre ausências. A ausência de Fortaleza deixada para trás, a ausência do seu lar e da sua vida conjugal, da resposta da Galega no falatório de José Renato direcionado a ela e a mais papável das ausências: a ausência física do protagonista. Em *O Céu de Suely*, Aïnouz retrata a cidade de interior como o negativo da vida cosmopolita que a protagonista vivera em São Paulo. Mesmo que a grande metrópole nunca apareça no filme, é como se em cada característica interiorana e regional de Iguatu houvesse uma declaração do que aquilo não é: isso não é São Paulo. Ou seja, é através da ausência de São Paulo que a Iguatu de *O Céu de Suely* é construída. Em *Viajo Porque Preciso*, o que não está lá é o que dá forma ao que está presente. José Renato aparece através de suas falas, do recorte do seu olhar sobre a paisagem e as pessoas, mas nunca através da sua imagem em si. E também quanto mais o personagem se distancia de Fortaleza que a sua vida por lá ganha clareza.

Além da ausência, pode-se falar também do negativo em *Viajo Porque Preciso*. José Renato é como um retirante às avessas: ao contrário da figura do retirante, que sai de sua cidade de interior em busca de trabalho na cidade grande, ele sai da cidade grande no litoral para o interior justamente devido ao seu trabalho. Enquanto o retirante viaja sozinho por não poder ainda levar consigo a sua família, José Renato viaja desacompanhado porque foge da falta da sua família. Ambos sofrem com a distância do seu amor: José Renato por ter sido deixado para trás e o retirante por precisar deixar para trás o seu amor — “Entonce eu disse/ adeus, Rosinha/ guarda contigo/ meu coração”, canta Luiz Gonzaga em “Asa Branca”. Enquanto para o retirante a distância é a causa desse sofrimento, para José Renato ela é a consequência. José Renato é um retirante urbano com trabalho demais e família de menos. É um viajante motivado pela solidão e que se depara cada vez mais com ela ao dela fugir. Não à toa José Renato reformula a frase de para-choque de caminhão que dá nome ao filme: o “volto porque te amo” do viajante/retirante vira o “*não* volto porque *ainda* te amo” do viajante/fugitivo. Há, na obra de Aïnouz, uma recorrente presença do que ficou para trás e o que foi abandonado. A vida conjugal em Fortaleza de José Renato em *Viajo Porque Preciso* e a de Suely, de *O Céu de Suely*, em São Paulo;

o irmão de Donato, de *Praia do Futuro*, em Fortaleza; a terra natal de Farid de *Sonnenallee*. O binômio do personagem que abandona e o personagem que é abandonado, que discutimos no capítulo I, envolve também o local que ficou para trás e que, através da sua ausência, acaba por se fazer presente na nova vida do personagem.

Os personagens reais ficcionalizados também são desdobramentos desse negativo. Seu Nino e Dona Perpétua, do primeiro videorretrato, constroem-se de modo também a apresentar um lado de José Renato. De alguma forma, aqueles 50 anos juntos são o oposto do que vive José Renato. Há no casal um enraizamento admirado por ele, que prefere não os filmar separadamente. Ao mesmo tempo, quem causará o desenraizamento dos dois é o projeto em que trabalha. O mesmo projeto que o levou a viajar pelo sertão, sem casa e sem família. O casal de idosos são uma espécie de negativo do casal José Renato e Galega: as suas raízes arraigadas no local e na relação de 50 anos enfatizam a solidão de José Renato, reafirmam a ausência da sua ex-esposa e de um lar para onde retornar. Os personagens reais/fictícios, portanto, ressaltam quem José Renato é.

Remetendo ao *road movie* do cinema americano, transposto para um filme de viagem no sertão, os diretores superam as expectativas do gênero e rompem com os clichês da região. O espelhamento, a ausência e o negativo se tornam expedientes que funcionam também para entender outros trabalhos de Aïnouz que compartilham de reflexões similares. O filme também carrega em si uma reflexão da produção cinematográfica contemporânea, pautada numa lógica de mercado, mas que não abandonou a questão da autonomia e que permite formatos híbridos que transitam entre a linguagem de documentário e de ficção. Mesmo sendo um filme de codireção de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes e não somente de Aïnouz, *Viajo Porque Preciso* é como um filme síntese das características exploradas pelo diretor ao longo da sua carreira.

CONCLUSÃO

O cinema de Karim Aïnouz não é o das grandes tramas, das narrativas épicas, das reviravoltas de roteiro, das elaboradas mise-en-scènes. Essa tendência cinematográfica atual que abordamos ao longo do trabalho funde ficção com documentário e retira de cena a mise-en-scène clássica, substituindo-a pelo fluxo das ações cotidianas e efêmeras que se apresenta diante da câmera. A câmera, por sua vez, acompanha e recorta esse fluxo. É uma câmera que respira, trepida e caminha junto com o ator, mas que sabe fixar-se para permitir que a atmosfera dos ambientes transpareçam ao seu tempo diante dela.

O que vimos durante esse estudo, é que tal fluxo diante da câmera não é uma tendência exclusiva do cinema contemporâneo. Através da pluralidade do trabalho de Aïnouz e também do trabalho da artista Tacita Dean do qual falei no Capítulo II, vemos que o afrouxamento da fronteira entre cinema e artes visuais marca os dois campos. Ou seja, a estética de fluxo, que até então vem sendo considerada uma vertente do cinema contemporâneo mundial, também aplica-se a trabalhos de imagem em movimento feitos para outros circuitos de exposição que não o cinematográfico. No caso de Aïnouz, vemos que da mesma forma que o seu cinema traz características de artes visuais, sua instalação *Terra Prometida* carrega em si um olhar moldado pelo cinema, que transparece através de uma relativa rapidez da montagem das imagens que transcorrem em cada uma das três telas. Menos do que com isto imbuir um juízo de valor sobre o olhar cinematográfico na obra de galeria, o que concluímos dessa observação é que a obra carrega em si uma troca e uma aproximação entre dois ramos do audiovisual através dessas novas tendências do cinema contemporâneo e da imagem em movimento.

Além de compreendermos que não há mais uma demarcada dicotomia entre documentário e ficção e entre cinema e artes visuais, o cinema de Aïnouz também questiona a fronteira entre o regional e o urbano. Depois de analisarmos filmes como *O Céu de Suely* e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, vemos que é difícil falar de um lugar mítico e intocado nos dias de hoje. Mais plausível seria falar de um lugar distante, de cultura e costumes tradicionais, mas que também é contagiado pela industrialização e possui referências de urbanização. Nos locais

de contato com a estrada e com o fluxo migratório, como postos de gasolina e feiras, é possível perceber um certo distanciamento globalizado dos produtos industrializados disponíveis em qualquer lugar, dos padrões universais *standard* de tamanho de cama ou altura do teto, por exemplo. O mundo dos não lugares de Marc Augé pauta a ideia de familiaridade em espaços e objetos pasteurizados e homogêneos. Em tais não lugares, o sentimento de pertencimento é, na verdade, um simulacro de pertencimento, baseado menos em uma identificação com lugares e coisas de uma realidade a qual se pertence de fato e mais na impessoalidade e na ausência de signos de culturas alheias. Ao longo desse estudo, vimos Aïnouz tecer um diálogo entre os não lugares e o regional, sempre levantando a temática do pertencimento — ou não pertencimento.

Sobre esta temática, mais uma vez vale trazer a palavra “fronteira”. Cruzá-las significa romper com uma vida e com um lugar (afinal, vimos aqui que a relação entre os personagens e os cenários é base para as narrativas do diretor) e adentrar um espaço geográfico onde se é estrangeiro. Em *Sonnenallee* e em *Praia do Futuro* principalmente, Aïnouz traz a ideia de reelaboração de uma terra natal deixada para trás onde se é estrangeiro. Propus aqui uma discussão a respeito da palavra alemã *Heimat*, que implicaria em uma introjeção do local de pertencimento (a terra natal, por exemplo) em espaços específicos dentro das fronteiras distantes onde o estrangeiro habita. Essa recriação não seria completamente fidedigna, pois conta com as falhas da memória e a seleção de referências do lugar. O que sobra do *Heimat* original é fruto de uma condensação de referências principais e de vestígios de apagamentos, que consolidam-se então em um aquário referencial. Essas recriações são separadas da realidade externa estrangeira também por uma fronteira; agora uma fronteira cultural.

A questão da memória também se faz bastante presente na obra de Aïnouz. É a memória da terra natal de Farid (*Sonnenallee*), a memória da Galega, de José Renato (*Viajo Porque Preciso*), a memória do mar de Fortaleza de Donato (*Praia do Futuro*), a memória da vida que levou em São Paulo de Hermila (*O Céu de Suely*). A memória é trabalhada pelo diretor junto com a ideia de obsolescência. Os lugares tornam-se distantes, esquecidos, apagados; deles só sobram vestígios.

O mesmo se dá com as imagens dessas memórias, muitas vezes trabalhadas em super 8, material obsoleto e de imagens igualmente imprecisas e desfocadas. Ao optar por usar o super 8, Aïnouz opta por dar materialidade à memória. Tenta colocar em imagem os traços de que já passou e está em vias de ser esquecido. Tanto o material quanto a temática partem da mesma obsolescência.

Os personagens deslocados que atravessam essas fronteiras são viajantes contemporâneos, descendentes de uma matriz em comum com o *flâneur* de Baudelaire. Apesar de compartilharem aspectos de um mesmo arquétipo, a qualidade dessa perambulação mudou radicalmente desde o precedente moderno até o personagem contemporâneo. Longe de ter um entusiasmo diante dos estímulos da sociedade, o personagem deslocado que aparece em Aïnouz e em diversas outras cinematografias é movido por desençaixe e responde aos estímulos, agora muito mais velozes e plurais, com apatia.

A elaboração da imagem e do som, em Aïnouz, é primordial e isso é um dos indicativos que os seus filmes aproximam-se das artes visuais. Imagens carregadas de sentido são autônomas, ou seja, elas não dependem da narrativa para terem significado. A narrativa aparece como fio condutor que une as imagens aos recursos sonoros em torno de uma história. Som, imagem e enredo possuem portanto igual importância nos filmes do diretor.

Apesar dos limites da dissertação, o meu intuito neste estudo foi usar o cinema de Aïnouz para fazer uma pergunta sobre a imagem entre o cinema, a arte e o mercado. A escolha por recortar a obra de Aïnouz a partir de seus circuitos e não de seus temas, com *Viajo Porque Preciso* como um caso singular de junção de características dos dois tipos de circuitos no terceiro capítulo, buscou dar consistência analítica ao diagnóstico genérico de afrouxamento de fronteiras. As convenções de cada formato/circuito funcionam como filtros que abrem certas possibilidades, mas ao mesmo tempo colocam certos entraves a esse trânsito, e assim suscitam respostas e procedimentos poéticos específicos. Mais do que estudar as distinções entre o autoral e o comercial, por exemplo, me interessou estudar com se desenvolvem as obras dentro de limites impostos pelos suportes e

a liberdade que há neles e, quando é este o caso, como as obras balanceiam o traço do autor com as demandas de mercado.

Referências bibliográficas

AÏNOUZ, K. — : depoimento. [2015] Rio de Janeiro: Práticas contemporâneas do mover-se. Entrevista concedida Sérgio Martins.

_____. Omelete entrevista: Karim Aïnouz, o diretor de O Céu de Suely: depoimento. [16 de novembro de 2006] Site Omelete. Entrevista concedida a Marcelo Hessel. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-1/>> acessado em: 13 de abril de 2015.

_____. Entrevista Marcelo Gomes e Karim Aïnouz: depoimento. [06 de maio de 2010] Entrevista concedida a Jean Claude Bernardet. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html> Acessado em: 10 de maio de 2016

ARTHUSO, Raul. *As ruínas colossais*. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/praiado-futuro-de-karim-ainouz-brasilalemanha-2014-2/>> Acessado em: 13 maio de 2016

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9a ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: _____. *Poesia e prosa: volume único / Charles Baudelaire*. (Organizada por Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BROWN, Nicholas. *The Work of Art in the Age of its Real Subsumption under Capital*. Disponível em: <<http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>> Acessado em: 9 de dezembro de 2014

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. 6 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DA SILVA, Camila Vieira. *Entre a Superfície e a Profundidade: a Câmera-Corpo e a Estética do Fluxo no Cinema Asiático Contemporâneo*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0265-1.pdf>> Acessado em 22 de julho de 2016

DEAN, Tacita. *A medida das coisas*.

_____. <<https://www.youtube.com/watch?v=lefVPUYGvi0>>

DELEUZE, Gilles. *A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O liso e o estriado*. IN: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. IN: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. 1a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 102

FER, Briony. Briony Fer sobre Tacita Dean. *Blog do IMS*, Rio de Janeiro, dez 2013. <http://www.blogdoims.com.br/ims/briony-fer-sobre-tacita-dean> acessado em 21 de novembro de 2015

FREUD, Sigmund. *A note upon a "Mystic Writing Pad"*. In: _____. *Complete psychological works of Sigmund Freud: The Ego and the Id and other works*. vol.XIX. Londres: Vintage Books, 2001.

GOMES, Marcelo. Entrevista Marcelo Gomes e Karim Aïnouz: depoimento. [06 de maio de 2010] Entrevista concedida a Jean Claude Bernardet. Disponível em: <http://jcberndet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html> Acessado em: 10 de maio de 2016

GREER, Germaine; ROYOUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina. *Tacita Dean*.

KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. Nova Iorque: Thames & Hudson Inc., 2000. 65 páginas.

KRCMA, Ed. *Cinematic Drawing in a Digital Age*, Tate Papers, no.14, Autumn 2010, <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/cinematic-drawing-in-a-digital-age>>, acessado em 16 de abril de 2016.

LIMA, Paulo Santos. O dono da voz a e voz do dono. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/viajoporquepreciso.htm>> Acessado em 29 de junho de 2016

LOPES, Denilson. *De volta ao mundo*, IN: *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. p. 77

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 162 f. Dissertação (mestrado em Comunicação e Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. <<http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>>

PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51167/55237>> Acessado em: 20 de junho de 2016

_____. *Gênese do gênero road movie*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/70902/73794>> Acessado em 29 de maio de 2016.

PAPE, L. <http://www.expoprojecao.com.br> acessado em 01 outubro 2015

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea*. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/2093/1238>> Acessado em: 12 de novembro de 2014.

PETSCHKE, Jackson. *The Importance of Being Autonomous*. *Meditations Journal*, vol 26, disponível em <<http://www.meditationsjournal.org/articles/the-importance-of-being-autonomous>> acessado em 7 de dezembro de 2014

TRODD, Tamara. *Lack of fit: Tacit Dean, Modernism and the sculptural film*. *Art History*, vol. 31, n. 3, p.368, junho de 2008.

UROSKIE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and post war art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

Catálogos de exposições:

Expoprojeção 73, 1973, São Paulo. Catálogo de exposição. São Paulo, Centro das Artes Novo Mundo, junho de 1973. Disponível em: <<http://www.expoprojecao.com.br> acessado em 01 outubro 2015> Acessado em: 19 de fevereiro de 2016

Sharjah Biennial, 2011, Emirados Árabes. Sinopses dos projetos apresentados. Website da Bienal. Disponível em: <<http://www.sharjahart.org/projects/projects-by-date/2011/sunny-lane-ainouz> > Acessado em 29 de novembro de 2015

Referências filmográficas

De Karim Aïnouz:

Sertão de Acrílico Azul-Piscina (2003), codireção Marcelo Gomes

O Céu de Suely (2006)

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009), codireção Marcelo Gomes

O Abismo Prateado (2011)

Sonnenallee (2011)

O Homem que Desarmava Bombas (2013)

Praia do Futuro (2014)

Terra Prometida (2014), codireção Armando Praça

De outros diretores:

L'Homme à la Tête Caoutchouc (1901), George Méliès

Nanook, o Esquimó (1922), Robert Flaherty

Eu, um Negro (1958), Jean Rouch

Je Vous Salue, Marie (1985), Jean-Luc Godard

Disappearance at Sea (1996), Tacita Dean

The Green Ray (2001), Tacita Dean

Teignmouth Electron (2000), Tacita Dean

Still Life (2009), Tacita Dean

Day for Night (2009), Tacita Dean

O Som ao Redor (2012), Kleber Mendonça