

## **Suely em um céu de vaga-lumes<sup>1</sup> A esperança sobrevivente no cinema “pós-utópico”**

Ana Paula Daudt de Lima BRANDÃO<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### **Resumo**

O artigo segue a metodologia ensaística de Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) para analisar o filme *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, principalmente a partir da construção da narrativa. O filósofo utiliza como lugar teórico uma metáfora de Pasolini para discutir a esperança política deste cineasta nos anos 1940 e o posterior desencanto a partir de 1969. O livro de Didi-Huberman é uma resposta ao tom apocalíptico da pós-modernidade, que é considerada por tantos como um contexto pós-utópico. Para o filósofo a característica essencial do lampejo é a intermitência da luz (2011, p. 80) e portanto é preciso ser atento na busca pelos vaga-lumes que sobrevivem no presente. O ensaio utiliza parte da filmografia de Karim Aïnouz e entrevistas como base para identificar se em *O céu de Suely* há a sobrevivência de uma esperança com os contornos dos vaga-lumes de Didi-Huberman.

### **Palavras-chave**

cinema; Karim Aïnouz; Didi-Huberman; narrativa; esperança

### **Rifa-me: a força feminina**

O curta-metragem *Seams* (1993) foi feito quando Karim Aïnouz tinha 26 anos e morava em Nova York. Narrado em inglês, dá um rápido panorama da sociedade machista brasileira, com imagens de arquivo em preto e branco (aparentemente do início do século XX), detendo-se com ironia nas definições de palavras como moça (*virgin*), menina (*girl*), mulher (*woman*), coroa (*spinster, crown*), “viado<sup>3</sup>” (*deer, faggot, queer*), sapatão (*big shoes, dyke, queer*), puta (*whore*), e informando que “viado” e puta são dois xingamentos para homens e mulheres, que todas as meninas temem ser chamadas de puta (a frase é dita enquanto imagens de arquivo mostram meninas de branco, talvez em um colégio de freiras)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RJ, e-mail: [apdaudt@hotmail.com](mailto:apdaudt@hotmail.com).

<sup>3</sup> Apesar da grafia estar errada, optou-se por utilizar ao longo do artigo o termo pejorativo tal como aparece na legenda de *Seams*.

e o narrador, que empresta a voz a Karim Aïnouz, assume que temia a palavra “viado” desde pequeno (e a imagem que aparece é a de crianças sentadas em degraus da escola e alguns se abraçam, animados, encarando a câmera). O filme é essencialmente sobre sua avó e as quatro irmãs que vivem no Ceará e ensinaram a Karim que não se pode confiar nos machos (e macho é sinônimo de bofe, *tripe*, homem, *man*). Quando seu bisavô morreu, a família passou a ser um patriarcado sem homens, já que tanto seu pai quanto seu avô deixaram as esposas. E o narrador conclui: “Para o bem”. Ao longo do filme percebe-se que as tias casaram por conveniência, que é recorrente que tenham sido abandonadas pelos maridos.

No final do filme o narrador relata dois diálogos análogos. No primeiro Karim pergunta à tia solteira se ela já dormiu com um homem. Ela chega mais perto e diz que não conseguiu ouvir a pergunta. Quando ele repete a frase ela responde que nunca se casou. A próxima cena é o depoimento de tia Zélia dizendo que jamais quis casar e inclusive pensou em ser freira. Novamente o narrador retoma a palavra para contar o segundo diálogo, o pior pesadelo de Karim. Dessa vez Zélia pergunta ao sobrinho se ele não tem uma namorada, já que está com 26 anos. Ele chega mais perto e diz que não conseguiu ouvir a pergunta. Quando ela repete a frase ele responde que “não exatamente”, mas a narração acrescenta que também poderia dizer que a vida é muito complicada. O filme termina.

*Seams* (em português costuras, emendas, junções), segundo curta de sua carreira como diretor<sup>4</sup>, traz elementos que se repetem de certa forma na filmografia do cineasta. O motivo que o levou a realizá-lo foi o desejo de dar a conhecer a história dessas 5 mulheres que sofreram muito sem ser amargas, sempre mantendo o senso de humor (AÏNOUZ, 2013, p. 35). Além disso, o curta traz claramente um debate sobre machismo, sexualidade, gênero, relacionamentos amorosos, o papel da mulher que muitas vezes é abandonada e precisa ser forte para manter a família. Algumas dessas questões aparecem também no curta *Rifa-me* (2000), que conta a história de uma mulher que rifa seu corpo para ir para São Paulo<sup>5</sup> e no segundo longa-metragem do diretor, *O céu de Suely* (2006).

O cineasta explica que aos 26 anos sentia que precisava fazer um filme como *Seams*, e que no processo não pensou tanto nos motivos e no público, agiu sem calcular:

---

<sup>4</sup> O primeiro curta de Karim Aïnouz é *O Preso* (1992).

<sup>5</sup> O curta é baseado em uma história real, que aconteceu em Juazeiro do Norte, de uma mulher que se rifou a fim de conseguir dinheiro para ir para São Paulo. O caso também foi transformado em cordel por Abraão Batista. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1602200019.htm>. Acesso em 20/06/2015.

Enquanto em *Rifa-me* a personagem principal tem o apoio da mãe em sua iniciativa e o ganhador é um homem com quem teve um vínculo afetivo no passado, em *O céu de Suely* Hermila é hostilizada pela avó e por moradores da cidade e o ganhador é um desconhecido, a cena de sexo transparece o desconforto da protagonista e o desejo de terminar o quanto antes para poder seguir seu caminho rumo a Porto Alegre.

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

Partindo da ideia de que os filmes de Karim Aïnouz mantiveram a característica de “gritos temporários”, este ensaio procura confrontar *O céu de Suely* com o livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Didi-Huberman, para reconhecer no filme lampejos das “pequenas ‘luzes de verdade’ – que são fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 80). O foco principal está na narrativa do filme, passando pela descoberta do intuito do cineasta ao realizá-lo, o que é explicado por ele em entrevistas feitas a diversos veículos de comunicação. Na declaração de Aïnouz vale ressaltar o que este considera ser a função do cinema: não é puro entretenimento, serve para que possa falar de assuntos que considera importantes ou, utilizando a metáfora dos vaga-lumes, para que possa acender algumas pequenas luzes. Nas palavras de Rancière: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2005, p. 58) e, assim, a ficção cinematográfica tem um papel que transcende o simples entretenimento<sup>6</sup>:

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

O caráter ideológico do cinema foi amplamente debatido na primeira metade do século XX<sup>7</sup> mas com contornos bastante diferentes da perspectiva atual e,

---

<sup>6</sup> Alain Badiou também afirma que o cinema vai além do simples entretenimento, que há algo na relação entre o cinema e o mundo que educa e instrui de uma forma particular: é possível aprender sobre a geografia de países desconhecidos, sobre algumas situações que são ao mesmo tempo muito específicas e completamente universais. E se refere a filmes ficcionais pois acredita que, sendo complexos e trazendo situações distantes da nossa realidade, normalmente ensinam mais do que documentários. (2013, p. 2)

<sup>7</sup> A questão dos filmes políticos da modernidade é bastante complexa e passa pela relação entre forma, conteúdo, linguagem e ideologia e não caberia no espaço limitado deste artigo. Os cineastas engajados eram divididos entre os que utilizavam uma linguagem revolucionária (com nova forma e estilo) e os que usavam a linguagem “burguesa” (de fácil compreensão) para a emancipação do proletariado. Como exemplo, foi escolhida uma declaração de Bertolucci, cineasta que alterou sua forma de fazer cinema, acompanhando as mudanças no pensamento ocidental, e comenta sua mentalidade nos anos 1960: “Naqueles anos, eu era muito dependente da França e achava que os filmes de Godard e de Truffaut eram muito mais políticos do que certos filmes italianos que se diziam políticos (...) porque – e estou repetindo coisas que eu

consequentemente, de forma distinta da concepção de Karim Aïnouz. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman apresenta uma carta de 1941 em que Pasolini utiliza a figura do vaga-lume como uma resistência ao regime de Mussolini. O jovem Pasolini descreve uma incursão noturna a um bosque. O primeiro momento, alegre, despreocupado, em que a amizade, o desejo e a juventude são brindados por uma quantidade imensa de vaga-lumes em uma dança erótica é substituído por terror e culpa quando são ofuscados pelas luzes de refletores e ouvem latidos de cães ao longe. No dia seguinte Pasolini se despiu e dançou em honra da luz, estava completamente branco enquanto seus amigos tremiam de frio, envoltos em cobertores. E Didi-Huberman conclui que o próprio Pasolini dançava como um pirilampo:

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

Assim como ao dançar no Pasolini destoava dos amigos e refletia a primeira luz do dia, seus filmes posteriores tiveram o papel de vaga-lumes no cenário político. Também os personagens dos filmes de Karim Aïnouz possuem estas características dos vaga-lumes: são erráticos, luminosos, resistentes, apesar de pertencerem a outro contexto político e histórico. Em *O céu de Suelly*, Hermila é uma jovem mãe que volta para a cidade de Iguatu quando a vida em São Paulo fica insustentável. Inicialmente aguarda a chegada do namorado, Mateus, mas acaba descobrindo que foi abandonada por ele. Tal como as mulheres da vida do cineasta, retratadas em *Seams*, Hermila acaba tendo que cuidar de sua vida sozinha. A força da personagem está em não se paralisar. Logo fica claro que seu objetivo é sair da cidade: pergunta na rodoviária quanto custa a passagem para mais longe dali.

A solução encontrada é vender uma rifa que tem como prêmio uma “noite no paraíso” com ela, para levantar dinheiro e poder ir para Porto Alegre. Em uma entrevista, Karim Aïnouz explica que escolheu este destino porque tinha que ser um lugar melhor do que Iguatu. Além de ser a cidade mais longe em que ela poderia chegar saindo do Ceará em direção ao Sul, ainda houve uma brincadeira com o nome: como Hermila vivia em um local de seca, no interior, queria um destino que tivesse porto, água, e que fosse alegre. “É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem. A personagem

---

dizia a mim mesmo naquela época, coisas talvez até um pouco cômicas hoje – eu achava que um filme revolucionário era um filme que recusava a linguagem e o tipo de histórias que, de algum modo, eram impostos pela sociedade em que se vivia. Um filme revolucionário tinha de recusar essas regras e buscar um estilo novo (...). (Bertolucci *apud* PRUDENZI; RESEGOTTI, 2006, p. 130)

vai atrás de uma utopia.”<sup>8</sup> O diretor utiliza a palavra “utopia” em relação a um lugar físico (lugar-outro<sup>9</sup>) pois percebe uma tendência atual que o aflige:

(...) eu acho que existe um esgotamento de utopias de várias ordens, a partir de 1989, com o fim da União Soviética, com o fim de uma fantasia social que fosse de outra ordem. E *O céu de Suely* também vem muito a reboque de uma coisa que me aflige demais, que é uma utopia que seja através do corpo e que seja um lugar que eu não sei qual é. Porque eu acho que existe um projeto de utopia hoje, no Brasil e no mundo, que é muito assustador, que é uma utopia religiosa: a possibilidade de um exílio para um lugar sobrenatural. Isso anula qualquer possibilidade de uma utopia física, material, imanente, não-transcendente. Isso para mim é muito importante em todos os meus filmes. Que, na realidade, é uma tentativa de utopia material, por mais que não seja explicada, mas através de seu corpo. Há um desejo meu, que é um pouco programático até, mas é um programático com certa liberdade, de que o espectador, no final dos filmes, tenha uma possibilidade de utopia que ele possa exercitar. Um desejo de imaginar um comportamento, uma experiência, que o espectador possa vivenciar e que não seja transcendente.<sup>10</sup>

O que Karim Aïnouz procura suscitar não é o mesmo que Pasolini ou outros cineastas modernos tinham em mente. Seu intuito é mais subjetivo: não faz um cinema engajado, panfletário, por mais que crie personagens em conflito, por vezes marginais ou desajustados, e que de alguma forma transformam suas vidas em busca da felicidade. Pretende que o espectador tenha uma experiência com seus filmes de utopia através do corpo, de posse e liberdade com o próprio corpo: uma utopia exercitável, pessoal. Assim, ao se assustar com a utopia religiosa, não vê no cinema uma arma para a emancipação coletiva mas para uma experiência íntima, individual:

Quando penso no cinema enquanto forma de discurso, eu não acho que seja o melhor lugar para se fazer o discurso do coletivo. Eu não sei como fazer isso no cinema e eu não sei se acredito no cinema que pretende fazer isso enquanto discurso. Eu me sinto completamente desarticulado e atomizado. Acho que o experiencial dentro de uma narrativa audiovisual é mais potente do que um discurso político do coletivo. Há no cinema uma coisa da sensorialidade e suspensão daquele espaço que é bem diferente da TV.

Esse é um discurso delicado, que pode facilmente ser colocado como um discurso da apologia do indivíduo, do tipo “se eu mudar, o mundo vai mudar”, essa coisa da microfísica do poder. Mas, ao mesmo tempo, é a única maneira através da qual eu consigo falar sobre algo que me incomoda: através desse discurso que é o discurso do indivíduo. O meu paradigma para algumas dessas questões são alguns dos filmes do Costa-Gavras. Fico pensando se eu queria fazer isso... Mas ao mesmo tempo eu me lembro da raiva, da vontade que eu tinha de fazer algo quando eu vi *Z*, aos 15 anos de idade. Então eu não sei, acho que não encontrei o jeito de se fazer

---

<sup>8</sup> Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo: “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2015.

<sup>9</sup> Utopia etimologicamente é negação de lugar ou lugar-outro. (LIMA, 2008, p. 14)

<sup>10</sup> Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo: “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2015.

isso. Talvez um dia eu encontre, mas eu tenho essa intuição de que o cinema não é a melhor mídia para isso.<sup>11</sup>

Neste ponto, a postura de Karim Aïnouz é consequência de uma mudança de enfoque, em que o poder emancipatório das artes é esvaziado já que a própria emancipação se torna utopia das utopias (no sentido de inalcançável). Está em consonância com o diagnóstico de tantos filósofos da pós-modernidade<sup>12</sup> e que Rancière sintetiza com a frase: “O tempo em que vivemos pode (...) ser referido como o tempo que vem após o fim, um tempo ‘pós’” (2014, p. 204). Ou seja, um tempo em que houve uma mudança no estado das coisas e em que a visão política não é mais a da prática de um conflito e um horizonte de emancipação, é o fim das ideologias e utopias em geral (2014, p. 204), um tempo em que não se acredita mais em mudanças radicais no destino da humanidade. Essa crise se aproxima de uma questão que surge no desenrolar de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, quando Didi-Huberman apresenta a mudança de ânimo de Pasolini. Em 1975 o cineasta escreve um lamento fúnebre sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, mostrando que sentia-se imobilizado em um desespero político (2011, p. 52). Pasolini acredita não ser possível uma resistência já que houve um “genocídio cultural” perpetrado pela ditadura do consumo, com o consequente enfraquecimento tanto da cultura italiana quanto do “espírito popular” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32-39). “A cultura, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de *resistência* tornou-se ela própria um instrumento da *barbárie* totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41). Porém Didi-Huberman não concorda com este diagnóstico apocalíptico:

Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva sem partilha. (...) Postulá-lo é (...) ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos (...). É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, do *apesar de tudo*.

(...) Mas no que se tornaram hoje os sinais luminosos evocados por Pasolini, em 1941, e, em seguida, tristemente revogados em 1975? Quais são as chances de

---

<sup>11</sup> Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo: “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2015.

<sup>12</sup> A pós-modernidade é considerada como o momento em que o Ocidente começa a desconfiar do progresso da humanidade. Lyotard, explica: “A ideia geral é trivial: podemos observar uma espécie de decadência ou declínio na confiança que os ocidentais dos séculos XIX e XX. Houve, como você sabe, controvérsias e inclusive guerras, entre liberais, conservadores e ‘esquerdistas’, a respeito do verdadeiro nome que podia ser dado ao sujeito que se tratava de ajudar a emancipar-se. De qualquer forma, todas as tendências coincidiam em um ponto: a mesma crença em que as iniciativas, as descobertas, as instituições só gozavam de certa legitimidade na medida em que contribuam para a emancipação da humanidade.” (1987, p. 91, tradução minha)

aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades? A que *parte* da realidade – o contrário de um todo – a imagem dos vaga-lumes pode se dirigir? (2011, p. 42-43)

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

Por outro lado, em uma perspectiva pós-moderna, em que não prevalece a crença em um futuro a ser construído mas o foco está nas possíveis realizações do presente, os vaga-lumes poderiam ser encontrados iluminando *parte* da realidade. Para aumentar a complexidade da discussão, Didi-Huberman traz também a perspectiva de Agamben. Mesmo sendo uma figura emblemática no que diz respeito ao contemporâneo, Didi-Huberman não deixa de criticar de certa forma o posicionamento do filósofo italiano.

Em linhas gerais, Agamben é reconhecido como procedente de um horizonte apocalíptico (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101). “Ao deixar falar em seu lugar Carl Schmitt, de um lado, e Guy Debord, de outro, Agamben não vê nenhuma alternativa à assustadora ‘glória’ do espetáculo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 103), o que o aproxima de Pasolini com o conceito de neofascismo televisual. “E, sobretudo, vê no povo apenas o que dizem Carl Schmitt e Guy Debord: ou seja, algo que só se pode definir privativamente, *negativamente*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 103). Mais ainda:

Agamben (...) encara todo o contemporâneo sob o ângulo de uma *destruição da experiência*, e funda sua tese sobre uma leitura de Benjamin: “O valor da

experiência caiu de cotação (...).” Trata-se, certamente, para Agamben, de uma *destruição efetuada*, acabada: e é isso que “torna hoje insuportável – mais do que ela foi no passado – a existência cotidiana” (...). Da mesma forma que, aos olhos de Pasolini, havia uma destruição efetuada no desaparecimento dos vaga-lumes, Agamben converte a “queda” diagnosticada por Benjamin em ocorrência passada, em “destruição” sem recurso. (2011, p.119-121)

Didi-Huberman continua defendendo que Agamben levou ao extremo o conceito de declínio, quando na verdade a proposição de Benjamin estava inscrita em termos de processo, fenômeno, uma queda que traz consequências mas que é um movimento sem fim: está em vias de desaparecer mas não desaparece efetivamente (2011, p. 122-123). O mesmo conceito de declínio é aplicado, por Benjamin, à arte de contar e inclusive à aura:

A urgência política e estética, em período de “catástrofe” – esse leitmotiv corrente em toda obra de Benjamin –, não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu *horizonte* de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124)

Tanto é assim que Benjamin não se dá por vencido, não lida com a pobreza de experiência ou com a arte de contar tornando-se algo raro como se não houvesse escapatória. Enquanto Agamben mostra um horizonte<sup>13</sup> derradeiro para a desvalorização, Didi-Huberman convida a buscar as experiências que não estão nos “espetáculos”, no consumo: se somos “pobres em experiência”, podemos fazer “dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência” (2011, p. 126-127). E enquanto Agamben considera a existência cotidiana hoje insuportável, Didi-Huberman lembra que Benjamin vivia em uma situação bem mais crítica (era um judeu alemão em fuga) mas soube “‘organizar seu pessimismo’ com a graça dos vaga-lumes<sup>14</sup>”.

Ainda sobre Agamben, Didi-Huberman considera que *A comunidade que vem* é um de seus mais belos livros. Mas acaba ficando preso a um “reino messiânico”. E faz uma provocação: “Não seria necessário buscar, primeiro, nas *comunidades que restam* – sem reinar –, a própria ressurgência, o espaço aberto das respostas a nossas perguntas?” (2011,

---

<sup>13</sup> Didi-Huberman explica que “imagem não é horizonte. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)”. A imagem é intermitente, frágil, aparece e reaparece (como vaga-lumes), é resto ou fissura. Enquanto “o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande ‘linha’ de fuga”. (2011, p. 85-87)

Dessa forma também explica-se porque o autor fala de iluminar *parte* da realidade (com *le luciole*) e não o todo (com *la luce*): para Didi-Huberman não parece fazer sentido nem um horizonte de salvação messiânica nem um horizonte de escuridão (os dois extremos de Agamben).

<sup>14</sup> Didi-Huberman dá como exemplos para Benjamin o “teatro épico de Bertold Brecht e a deriva urbana dos poetas surrealistas, entre a Biblioteca Nacional e a *Passage des panoramas*, esse ‘espaço de imagens’ capaz de contradizer a polícia – as terríveis restrições – de sua vida” (2011, p. 129). Em outros momentos do livro faz referência aos sobreviventes de campos de concentração e suas formas de narrar as experiências, às “palavras vaga-lumes” do gueto de Varsóvia, às imagens clandestinas em situações muito mais extremas que as vivenciadas por Agamben, para provar que a posição do filósofo italiano é equivocada.



p. 149). E nas comunidades que restam (sem reinar) há muitas questões ocultas que podem se tornar manifestas através da ficção, como ocorre nos filmes de Karim Aïnouz:

Para mim, o filme era a história de uma pessoa comum que tinha um problema afetivo muito forte. Ela tinha então que resolver isso de algum jeito e resolve atrapalhadamente, da forma que ela resolveu, para poder viver uma outra vida. Quando eu comecei a pensar no *Céu de Suely*, eu queria falar do anônimo, porque eu via que o anônimo nunca era representado no jornalismo cotidiano, embora o Big Brother já existisse naquela época. Eu ficava muito curioso de ver como era o problema afetivo de alguém que não tem dinheiro. Não como era a vida dele por não ter dinheiro, mas como era a vida cotidiana de uma pessoa que vive numa situação financeira que não é confortável, mas que não é miserável também.<sup>15</sup>

Hermila sobrevive sem reinar, sua luz está em ser participante de uma comunidade que resta, desconhecida, à margem. A personagem ficcional ilustra o pensamento de Didi-Huberman, que busca em Foucault e Rancière os conceitos de “governabilidades” e “polícia” para mostrar como os “reinos”<sup>16</sup> tendem a reduzir e subjugar os povos. Mas sempre ficam rastros, algo que sobrevive. O movimento de Karim Aïnouz de falar do anônimo, de se debruçar sobre os problemas afetivos de uma mulher que é abandonada, de mostrar um Brasil que o “reino” procura esconder, pode ser uma manifestação de vagalumes.

### Organizar o pessimismo: um céu na terra

Quem vai pra outra cidade pede ao Pai da criação  
Pra lhe dar felicidade lá naquela região  
Porque quem vai viajar não sabe se volta ou não.<sup>17</sup>

Em 1999, antes de fazer seus primeiros longa-metragens, Karim Aïnouz executou um projeto em conjunto com Marcelo Gomes<sup>18</sup>. Os dois partiram para uma viagem de 40 dias pelo sertão, com o objetivo inicial de realizar um filme sobre as feiras locais. Porém logo no segundo dia decidiram filmar tudo que os emocionasse. O material rendeu inicialmente um curta-metragem chamado *Sertão de acrílico azul piscina*, finalizado em 2004. Apenas em 2009 foi feito o longa ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que utilizou

<sup>15</sup> Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo: “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2015.

<sup>16</sup> Didi-Huberman utiliza como sinônimos as três palavras: reino, governabilidades e polícia.

<sup>17</sup> Repente cantado no início do curta-metragem de Karim Aïnouz *Rifa-me*.

<sup>18</sup> Ambos eram cineastas desconhecidos, tendo feito apenas curtas até então. Karim Aïnouz pretendia fazer *Madame Satã* (2002) e Marcelo Gomes *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). Os dois filmes quando realizados posteriormente tiveram sucesso, o que aumentou as possibilidades de patrocínio para projetos de seus diretores.

essencialmente as imagens capturadas em 1999 com apenas algumas inclusões de material posterior necessárias para a narrativa. O objetivo primordial era viajar pelo sertão, um lugar conhecido através da memória, de conversas de família, mas desconhecido como vivência para ambos os cineastas. Além do vínculo afetivo, familiar, que motivou a empreitada, há um estímulo a mais pelo fato de o sertão ser um lugar mítico no cinema. Segundo Marcelo Gomes, havia “um desejo de se perder naquele lugar, de pegar pedaços daquele lugar” e, para Karim Aïnouz: “sair navegando pelo lugar e ao mesmo tempo comer o lugar. Colecionar o máximo de coisas, matéria mesmo.”<sup>19</sup>

O resultado é o que depois transparece em filmes de ambos:

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

[Karim Aïnouz] – Um aprendizado do cotidiano. Como não tínhamos plano de filmagem, estávamos de fato fazendo uma viagem de descoberta, podíamos observar as coisas com um outro tempo, não tinha objetivo concreto. Isso foi bacana porque permitia que ficássemos olhando.<sup>20</sup>

O sertão de *O céu de Suely* é complexo, sincrético, não é mítico. Remete a uma desolação, a uma aridez, mas ao mesmo tempo apresenta uma cidade com um comércio que se assemelha à “feira do Paraguai”, restaurantes de comida a quilo, música internacional em versão brasileira, fliperama, rifa de uísque e, essencial à trama, até rifa de gente. Houve uma tentativa por mostrar algo que Karim percebeu em sua estadia em Iguatu: um desejo muito claro de preencher com cor um lugar que não tinha cor, uma invasão de produtos *Made in China*, e outras realidades que ajudam a não mostrar um sertão folclórico mas em que há “temporalidades que são muito distantes e que se aglutinam”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Entrevista a Jean-Claude Bernardet. Disponível em: [http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html). Acesso em 18/06/2015.

<sup>20</sup> Entrevista a Jean-Claude Bernardet. Disponível em: [http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html). Acesso em 18/06/2015.

<sup>21</sup> Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo: “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2015.

Se Marcelo Gomes questiona por que as pessoas não se revoltam e vão embora, uma resposta é dada por Maria, tia de Hermila: não poderia deixar a mãe sozinha (aliás essa é a mesma resposta que a tia Zélia dá em *Seams* quando explica o fato de não ter entrado para um convento). Já Hermila é interpelada pela tia, pois dois anos antes havia fugido da cidade “como uma louca”. A sobrinha explica que sua atitude foi motivada pela “maior paixão do mundo”. Porém a paixão é transformada em desilusão quando Mateus some e ela descobre que, apesar de ter prometido enviar dinheiro para cuidar do filho pequeno, na verdade Mateus está mandando dinheiro apenas para a própria mãe. Ao retornar a Iguatu, Hermila chega a ter um relacionamento com João, motorista de moto-táxi, mas isso não a prende à cidade. Talvez tenha aprendido a duras penas que não se deve confiar nos homens (também como as mulheres de *Seams*). E dessa vez não é a paixão que a faz ir embora, mas exatamente a revolta. Karim Aïnouz explica que todos os seus personagens são inadequados e não se adaptam ao espaço:

Realmente há isso em todos os meus personagens, porque eu acho que é uma condição necessária. No momento em que há uma adequação é a morte. Claro que, dependendo do personagem isso é dramatizado, potencializado, exponencializado de maneiras diferentes e por razões diferentes, mas eu acho que não saberia falar de personagens que são adequados. (...) Acho que essa inquietação é sempre produtiva e, quando ela não existe, é perigoso. Se a gente acha que está tudo ok, tem alguma coisa errada. (...) Hermila (...) é um personagem que é inadequado pelo silêncio, pelo jeito como ele anda. Ela tem raiva (...). Eu acho que tem uma coisa agressiva quando ela diz “eu vou fazer um sorteio e o prêmio serei eu”. Acho que há uma postura de confrontação.

Esses personagens inadequados possibilitam, então, um ato de confronto, que eu acho, especificamente falando do Brasil, que é uma coisa muito importante. Não o confronto pelo confronto, enquanto exercício de uma violência meio narcísica, mas o confronto enquanto atitude promotora de movimento e de mudanças. Não é que eu sinta falta de confronto nesse país, porque ele é cheio de confrontamentos, mas de um confronto que ande para frente, que promova uma mudança e que indique que ali pra frente pode vir a ser melhor.<sup>22</sup>

A confrontação de Hermila com a comunidade que a cerca passa pela questão da prostituição: se em alguns momentos ela é chamada de puta (o mesmo termo sublinhado na narrativa de *Seams* como o temor de toda menina), defende-se explicando que fará sexo por dinheiro apenas uma vez, mostrando poder sobre o próprio corpo. Os personagens inadequados são de certa forma vaga-lumes, lampejos na escuridão do conformismo. É exatamente nas margens que Didi-Huberman reconhece a existência de “povos vaga-lumes”, que se retiram buscando uma liberdade de movimento e “fazem o impossível para

---

<sup>22</sup> Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo: “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2015.

afirmar seus desejos, emitir seus lampejos e dirigi-los a outros” (2011, p. 155). O filósofo declara que exatamente sobre esses povos sabemos muito pouco. O movimento de Karim Aïnouz nos aproxima de realidades pouco conhecidas, apresenta personagens cheios de desejos:

Parece até um clichê falar isso, mas tem um desejo dos personagens, da minha parte, que é uma teimosia em ser feliz. Eu acho que a vida é tão curta, que no dia seguinte ela pode acabar e que tem determinadas situações na vida da gente que nos fazem esmorecer. Então eu tinha o desejo de falar dessas situações adversas como catalisadores de transformação. No caso desse filme é o abandono, o abandono de fato é uma sensação que pode ser paralisante. O que eu queria era que o personagem usasse o abandono como uma força catalisadora para a sua transformação. No caso do “Madame Satã” é um desajuste em todos os sentidos. É uma falta de sincronia, o cara era negro em um momento em que ser negro era ser totalmente excluído, tudo ali é um pouco errado e ele toma partido disso para reinventar a vida dele e para ter uma vida mais feliz. Isso é um pouco o oposto da tragédia, para falarmos de uma maneira um pouco mais metafísica. O drama, como o oposto da tragédia e uma possibilidade de transformação e em última instância o cinema como uma possibilidade de transformação e de reinvenção. A experiência cinematográfica é uma experiência transformadora. Eu tenho uma fé no cinema como eu tenho na vida.<sup>23</sup>

Parece paradoxal que o mesmo Karim Aïnouz que não acredita que o cinema seja o local do discurso político do coletivo possa afirmar que tem fé no cinema. Mas as possibilidades de transformação desejadas pelo cineasta não passam pelo discurso coletivo, por um cinema panfletário. A noite no paraíso que Hermila (usando o “nome de guerra” Suely) promete a quem ganhar a rifa se transforma no bilhete para o seu próprio céu na terra: a ida para Porto Alegre. Mas este não é o final feliz clássico, o futuro de Hermila é incerto, há chances de não conseguir uma vida melhor no sul. O céu, que aparece plasticamente em diversas tomadas do filme não é a transcendência ou uma solução definitiva para os problemas da personagem: é um momento específico, concreto, prestes a escapar, uma esperança de pequenas dimensões se comparável aos projetos de emancipação da modernidade. Na tentativa de compreender as razões exteriores e interiores que destruíram a esperança política de Pasolini, simbolizada pelo desejo de ver os vaga-lumes, Didi-Huberman percebe que sua tentativa no fundo traz uma inquietação sobre as esperanças do presente:

Dou-me conta de que, ao colocar essa questão, não é tanto o próprio Pasolini que estou querendo ardentemente compreender melhor, mas um certo discurso – poético ou filosófico, artístico ou polêmico, filosófico ou histórico – proclamado atualmente em seu rastro e que quer fazer sentido para *nós mesmos*, para nossa situação

---

<sup>23</sup> Entrevista de Karim Aïnouz a Estevão Garcia. Disponível em: <http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1>. Acesso em: 25/06/2015.

contemporânea. (...) Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança”. (2011, p. 60)

Os vaga-lumes procurados por Pasolini de certa forma não são os mesmos encontrados por Didi-Huberman ou por Karim Aïnouz. O modelo de emancipação moderno já não cabe na atualidade, as luzes são outras. Perceber a desilusão de Pasolini leva a refletir sobre um discurso contemporâneo de conformidade e é contra isso que Didi-Huberman se posiciona, também é no inconformismo que podemos situar o cinema de Karim Aïnoiz. O estado das coisas não é considerado como imutável, como um reino tão luminoso que ofuscaria a frágil luz intermitente de um vaga-lume: isso seria uma paralisia, e os personagens de Karim Aïnouz exercitam a ação nas adversidades. Para Didi-Huberman “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (2011, p. 49). Mais do que isso, em certo momento convida-nos a “nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (2011, p. 154-155). Um lugar privilegiado para encontrá-los é na arte: quando um cineasta busca realidades que são recalçadas, esquecidas, desprezadas e as traz à tona, está se tornando um vaga-lume. E então o papel da arte na contemporaneidade tem traços específicos: não é impotente pois pode reconfigurar o cenário do visível, do dizível e do factível, exatamente por mostrar e por dizer algo diverso do que é alardeado pelas luzes ofuscantes do espetáculo. Nas palavras de Rancière:

[Arte é] uma prática que abala a distribuição de lugares e competências e assim trabalha para embaçar os limites que definem sua própria atividade. Fazer arte significa deslocar os limites da arte, assim como fazer política significa deslocar os limites do que é reconhecido como político. Deslocar os limites da arte não significa abandonar a arte, fazendo um salto da “ficção” (ou “representação”) para a realidade. As práticas artísticas não fornecem formas de conscientização ou impulsos rebeldes pela política. Nem despedem-se de si mesmas para se transformar em formas de ação política coletiva. Elas contribuem para a constituição de uma forma de senso comum que é “polêmica”, para um novo cenário do visível, do dizível e do factível. (2010, p.149, tradução minha)

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AÏNOUZ, Karim. “Roteiro, um mapa de voo – Uma conversa com Karim Aïnouz”. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013, p. 32-61.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- BADIOU, Alain. **Cinema**. Cambridge / Malden: Polity Press, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987 [Obras escolhidas, v. 1]
- BERNADET, Jean-Claude. “Entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes”. Blog do Jean-Claude Bernadet. 06/05/2010. Disponível em: [http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html). Acesso em: 18/06/2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUARTE, Susana Nascimento; APARÍCIO, Maria Irene. “‘... O que torna o tempo legível, é a imagem’, Entrevista com Georges Didi-Huberman”. In: Revista ARTEFILOSOFIA, n.11, dez/2011, p. 14-27. Disponível em: [http://www.raf.ufop.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=15:numero-11&catid=8&Itemid=101](http://www.raf.ufop.br/index.php?option=com_content&view=article&id=15:numero-11&catid=8&Itemid=101). Acesso em: 2/07/2015.
- FELDMAN, Ilana; EDUARDO. Cléber. “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm). Acesso em: 20/06/2015.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio / 7Letras, 2010.
- GARCIA, Estevão. “Por um cinema sensorial”. Disponível em: <http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1>. Acesso em: 25/06/2015.
- LIMA, Carlos. **Genealogia dialética da utopia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Barcelona: Gedisa, 1987.
- PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Londres/Nova York: Continuum, 2010.
- \_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. “Em que tempo vivemos?”. In: Revista Serrote. Rio de Janeiro: IMS, n° 16, março/2014, p. 203-212.

### **Filmografia**

SEAMS. Karim Aïnouz. 29 min. Brasil/EUA, 1993.

RIFA-ME. Karim Aïnouz. 27 min. Brasil, 2000.

MADAME SATÃ. Karim Aïnouz. 105 min. Brasil/França, 2002.

SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 26 min. Brasil. 2004.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. 88 min. Brasil/França/Alemanha, 2006.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 75 min. Brasil, 2009.