

Resumo

Vida-Lazer é um termo êmico, que aparece no trabalho de Karim Aïnouz e reaparece na parceria com Marcelo Gomes, em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2009). *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) é onde se fabula inicialmente a expressão/conceito que dá título a esta trabalho. A partir desses dois filmes que partilham um/a mesmo/a conceito/noção/sensibilidade tentarei uma aproximação poética com outras obras. A dificuldade presente é entender os seus sentidos, como eles se ampliam e de que maneira ajudam a compreender a obra do Karim Aïnouz.

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

Abstract

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

Keywords: leisure-Life; Karim Aïnouz; brasilian cinema.

1 Vida-lazer

Riobaldo já nos disse que “a vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada (ROSA, p.658, 1994)”. É, assim, o cinema. Um mutirão de todos. Do roteiro à captação das imagens. Da montagem à finalização e ao espectador, um mundo se enreda na partilha de sentidos e afetos. Nessas “linhas da vida”, surgiu a vida-lazer. José Renato, o geólogo de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), perguntou a Pati o que é a vida-lazer. Ela respondeu. Mas o que pode ser uma vida-lazer?

Nas pesquisas empreendidas sobre *Viajo porque preciso*, utilizando a ferramentas acadêmicas, são encontrados mais de 500 resultados, entre artigos completos, resumos, citações de obras. Nos artigos que consegui acessar existem potentes análises sobre o filme. De modo geral, há um grupo de trabalhos e pesquisadores que investigam o caráter *road movie* do filme, associando-o a tradição de filmes de viagem e deslocamento. Cláudia Mesquita o coloca na discussão sobre a fronteira entre o documental e o ficcional (2011). Já Adalberto Muller (2012) delinea um olhar sobre a paisagem afetiva construída e as possibilidades de experiência estética com o engajamento do espectador. E em um caminho próximo de Mesquita, Roberta



Veiga (2012) mira a aura benjaminiana para compreender os gestos e possibilidades de resistências na obra. As mais variadas leituras de *Viajo* atestas para sua importância e impacto no cinema e nos estudos cinematográficos: autoria compartilhada, o filme como diário íntimo, equipes reduzidas, recursos escassos e um centramento na experiência comum, banal e do cotidiano

Ilana Feldeman (2010) rapidamente pontua o longa *Viajo porque preciso* em um interesse de mapear e discutir a captura das formas de vida e existências pelos dispositivos midiáticos contemporâneos. Ela nos fala da vida-produto, da vida-performance, da vida-trabalho e da vida-lazer. Quando Feldeman nos fala da vida-trabalho, ela se aproxima do filme *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), onde uma classe média em férias se põe a fotografar e filmar todos os instantes da viagem em cruzeiro com destino à exclusiva ilha de Fernando de Noronha. O que aparentemente era uma viagem de férias e relaxamento, se transforma em um dia definido por atividades desde o despertar até o adormecer: horário das refeições, aulas de dança, hidroginástica, recreação e bailes temáticos. Os viajantes recebem logo no início da viagem um formulário com todas as atividades, onde não há espaço para o descanso ou a contemplação. Soma-se as intensas atividades os registros audiovisuais da viagem, material esse utilizado por Pedroso na montagem do filme. A vida-trabalho é essa captura do atual estágio do capitalismo que nos coloca sempre a serviço das transações financeiras.

A vida-performance é basicamente a exacerbação da intimidade, a busca em encenar uma dita verdade ou mostrar a faceta mais verdadeira do caráter e da subjetividade, falas comuns aos participantes dos programas de realidade. Segundo a autora, até mesmo um certo modo de interpretação do cinema brasileiro contemporâneo, que recusa a representação e busca um real em seu estado puro, produz uma vida-performance.

Não está no horizonte desta pesquisa investigar e problematizar teorias e conceitos sobre o real. Mas as observações da pesquisadora nos conduzem para um cenário alarmante, onde se efetiva plenamente as análises de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, na indistinção entre imagem e realidade. Pedro Arantes em sua leitura de Debord reforça que “o espetáculo é, pois, a anti-história, o antitrabalho e a antipolítica (ARANTES, 2010, p.168)”. Ou seja, há no espetáculo uma substituição dos imperativos do capital na organização do tempo, a regulação da trabalho e da produtividade segundo seus interesses e a substituição das referências políticas pelos auspícios do poder acumulado pelo capital e sua financeirização global.



E, se há algo que conjuga a vida-produto, vida-performance, vida-trabalho e vida-lazer são, como apontados por Feldeman (2010) os *reality shows*. Tendência contemporânea de uma visualidade panóptica, eles são sintomas de uma subjetividade S/A em uma “indeterminação e indiferenciação absoluta entre pessoa e personagem, autenticidade e encenação, vida e obra, performance e produto, em que todos produzem sem parar, até mesmo o espectador é posto para trabalhar (online)”.

Mas não existem resistências e enfrentamentos? Todos os momentos, imagens, encontros e artes são capturados e transformados em espetáculo? Como diria Deleuze ao se referir a Foucault, “um pouco de possível, senão eu sufoco”. E assim, são deveras importantes trabalhos que se esforçam no mapeamento, análise e divulgação de obras e práticas artísticas teimosas, dissidentes e comprometidas com outros exercícios do olhar. Que seja utopia, mas porque não reativar o projeto situacionista, do qual participava Debord, buscando a abolição das fronteiras entre arte e vida cotidiana? Ou ainda na busca de uma partilha do sensível, como proposto por Rancière “um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e nos recortes que dele definem lugares e partes respectivas (2009, p.15)”. Desse modo, a política é sempre um pano de fundo da partilha estética, agindo no que se vê e no que diz sobre o que se vê. E o que temos nessa partilha? Como partilhar uma vida-lazer, que não seja restrita a poucos privilegiados? Talvez revisitando o projeto comum das vanguardas europeias da década de 1920: “suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido (ibidem, p. 67)”.

Nesse caminho, o trabalho de Roberta Veiga (2012) é instigante para se perceber o campo do audiovisual como um território em disputa e um laboratório de investigação estética, além da possibilidade de criar vínculos e engajamentos com o espectador. Ao falar sobre a produção recente do cinema brasileiro, ela nos pergunta:

Em que medida esse cinema resiste aos poderes que o fazem sucumbir ao puramente comercial e a se entregar às imagens estereotipadas, destituídas da capacidade de vincular-se a um mundo, a um tempo, a um sujeito comum? De quais formas e estratégias esses filmes se valem para fazer convergir estética e política de modo que o singular surja nas imagens? (VEIGA, 2012, pp.33-34)?

Esse “vincular-se a um mundo” é uma referência, explicitada no texto pela autora, na expectativa que Deleuze nutria para o cinema pós segunda guerra, em devolver a crença ao mundo para a humanidade. É em “A imagem-movimento” que Deleuze evidencia sua predileção ao “cinema moderno”, como forma de interstício,



ao contrário do “clássico”, pautado em associações. Deleuze sentencia que já não acreditamos em um todo interior capaz de unificar o pensamento. São as forças de fora que aprofundam o que está dentro. Essa potência de fora, alcançada no cinema moderno em suas lacunas de tempo, emana um pensamento da diferença.

Tomemos a fala de Jovelina, de *Cinemas, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), após um choro diante de imagens projetadas. Sobre a tristeza causada pelo cinema, ela diz: “a gente começa a pensar na vida, e a pensar na vida da gente. Uma vida que devia ser assim, buscar a felicidade e mais nada”. Nessa construção ficcional da personagem é latente um “efeito vida-lazer” no trabalho de Marcelo Gomes. Como destacado por Eduardo Valente (2005), há uma marca indelével de fabulação nesse filme, onde o narrador acredita no que vê. O filme de Marcelo Gomes, cujo roteiro foi escrito com Karim Aïnouz e Paulo Caldas, também traz em sua gênese um laço familiar do cineasta. Ranulpho Gomes, o tio-avô de Marcelo, também era um vendedor de aspirinas e os seus diários de viagem da década de 40 do século passado inspiraram livremente a construção do filme. Em entrevista, Marcelo Gomes ressalta que não se faz um filme apenas com relatos, mas pelo desejo de falar muitas coisas (Eduardo, 2005, online). Para Deleuze, a fabulação e a produção de um enunciado coletivo são potências do cinema:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 1990, p.264)

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

Voltando a sessão de cinema particular, a qual assistem Johann, Jovelina e Ranulpho, podemos ouvir o comentário deste a ela: “a moça podia ser artista de cinema”. Prontamente ela diz não. E porque não, ele quer saber. Jovelina diz: “porque eu quero ser feliz. Esse povo que aparece aí nem tem cara de quem é feliz, nem parece gente de verdade, de carne e osso. Nem tem linha da vida”. Aqui estamos diante e além do que Branigan (1984) denomina como ponto de vista subjetivo óptico. Nessa fabulação de Jovelina que vemos e vê, nos conectamos a sua subjetividade, a de Johann e Ranulpho. E nessa mise-en-scène que privilegia o silêncio, como pontuado por



Rodrigo Carreiro (2010), aparecem brechas e espaços na encenação para ficcionarmos com as personagens sobre a vida e a felicidade.

Esses momentos de silêncio, tanto em *Viajo* quanto em *Urubus*, são escolhas narrativas dos diretores. Especialmente em *Viajo porque preciso*, mas também em *Cinemas, aspirinas e urubus*, os planos subjetivos nos capturam, nos levam na viagem e nos deslocamentos. São brechas para o sonho e a imaginação. Em entrevista a Escuela Internacional de Cine de Cuba, Aïnouz reforça que seu interesse pelo cinema é pela possibilidade de registrar um olhar sobre o mundo, colocar em imagens seus pensamentos. E ao falar sobre sua predileção sobre o processo de montagem, ele revela que não se interessa tanto pela fala, mas na potência do som e da imagem.

Por certo, é possível imaginar que a vida-lazer, mais que a expressão enunciada por Pati, se desenrola nas imagens, nos planos e no privilégio auditivo e do olhar. Imagens de uma vida-lazer que tomam a tela e transbordam para o mundo. Vamos nos colocar diante de duas cenas. A primeiro em *Viajo*, onde José Renato cruza com mulheres que prestam serviços sexuais. São minutos antes do encontro com Pati, em que temos uma transformação do tom do geólogo. Já sabemos que ele não está mais em um casamento. Se separou e sofre de amor. Não quer voltar, tem medo de encontrar os escombros da vida que deixou. Imagens noturnas da estrada são entrecortadas por quartos simples de motéis. Sobe o som, Lairton e seus teclados em uma interpretação única de um sucesso do cantor Paulo Ricardo. Vemos na parede do “Régis Motel” um desenho de um casal emoldurado por um coração pintado e parcialmente iluminado com neon. A música que inicia discretamente invade o quadro e enamora um nascer do sol, a câmera desliza pela estrada em uma oscilação de cores e tons. Um som, que emula a troca de estação do rádio, faz a transição para a cena seguinte, um outro dia. “Eu sei que eu, eu queria estar contigo/Mas sei que não, sei que não é permitido/Talvez se nós, se nós tivéssemos fugido/E ouvido a voz desse desconhecido”.

Na segunda cena, agora em *Cinema, aspirinas e urubus*, observamos o movimento de travelling do carro onde está Johann e Ranulpho. Vemos um homem passando montado em um cavalo, o carro para em frente a uma mercearia. O rosto de uma senhora preenche o quadro seguinte e no corte segue para os pés de Johann, que com uma ferramenta risca o chão de terra. Agora rapidamente os pés de duas meninas são mostrados e temos de volta os passos do alemão, demarcando precisamente onde será instalada a tela. A população local segue curiosa e atenta ao trabalho empreendido pela dupla. Passado um tempo, Ranulpho quer saber como Johann logrará vender pílulas para aquelas pessoas.



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

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

Amise en scène implica uma ação de deslocamento do sujeito, de interpelação do outro, de conflito entre materiais heterogêneos, de transporte do olhar que carrega consigo o corpo, este eixo por onde se articula a primeira questão de ordem política no cinema: a partilha sensível do espaço. Na livre circulação de imagens, o olhar já não pede um corpo, pois se toma por seu próprio meio de transporte cinematográfico. As imagens que flutuam numa atmosfera sem gravidade permitem um desprendimento, um estado incorpóreo, uma dissolução da distância (que nada mais é que a matéria com que se fabrica o ponto de vista); o mundo é recriado numa cenografia que não é nem um teatro nem uma paisagem real, mas antes um espaço museológico onde se passeia com olhos deslumbrados (OLIVEIRA JR, 2010, online).

O crítico coloca *Viajo* porque preciso em uma categoria denominada “cinema de inércia”. Todavia, inércia não é o termo mais adequado para pensar o filme em questão. Além da ênfase do movimento, presente na cinematografia de Aïnouz, há algo que excede, como dito pelo próprio diretor, não há falta em seus filmes, mas um transbordamento nos espaços. Ele considera essas experimentações visuais aquém da possibilidade do registro cinematográfico. Como se o uso de diferentes imagens captadas por múltiplos registros denunciassessem uma falta conhecimento técnico, ou



ainda entendendo que há formas de captação de imagens nobres ou adequadas. A passividade do olhar seria um cinema de contemplação, apático e que se coloca diante das imagens sem interroga-las. Talvez eu seja suspeito, mas não vejo frouxidão técnica e passividade do olhar em *Viajo porque preciso*. Ao contrário, enxergo uma experimentação frutífera com as imagens, assim como um olhar aguçado e poético para questões banais. Curioso como o Oliveira Jr (2010) relaciona *Viajo* com *Le Camion* (1977) de Marguerite Duras, e como este é um sintoma de uma perda política e aquele um agravamento dessa perda.

Le Camion se divide entre planos fixos de um caminhão azul, nas rodovias da periferia de Paris, com espaços fechados onde Marguerite Duras e Gerard Depardieu leem um possível roteiro. De uma lado, Um caminhoneiro solitário que se coloca a ouvir essa mulher sem vínculos afetivos e territoriais, de outro a narração em *off* e a leitura de Marguerite Duras e Gerard Depardieu projetando o que seria o filme. Antes de tudo, a obra é uma pesquisa visual. Para Dumans (2009) o filme de Duras cria uma relação longínqua, algo como uma “mise en place de uma relação porvir (Idem, online)”. E em relação ao que virá é que nós, espectadores, nos engajamos. Ao contrário do que sustenta Oliveira Jr (2010) não assistimos a essas imagens - de Duras, Gomes e Aïnouz - de maneira passiva. Nos inserimos em suas distâncias e em seus espaços/tempos. Não se trata de uma frouxidão da técnica, mas de uma liberação da mesma, como dito por Ranciére “o cinema pertence ao regime estético da arte no qual já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas-artes e as artes mecânicas (2012, p.15)”.

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

a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda de sua cólera assim como a de sua doçura, a perda de seu ódio, de sua faculdade de odiar assim como a de sua faculdade de amar, a perda de sua imprudência assim como a de sua moderação, a perda de um excesso assim como a perda de uma medida, a perda da loucura, de sua ingenuidade, a perda de sua coragem como a de sua covardia, a de seu terror diante de tudo assim como a de sua confiança, a perda de suas lágrimas assim como a de seu prazer (DURAS, 1980 Apud OLIVEIRA JR, 2010, online) .

Viajo porque preciso, quando pensamos tanto em seu processo quanto em seu resultado, não expressa uma perda de um sentido político se partilharmos e assumirmos a posição de Duras. Ele é político por sua metodologia e regime de feitura:



produção compartilhada, imagens deslocadas/desviadas, impressões e conhecimentos particulares sobre o mundo. E em sua relação com o espectador: roubamos essas imagens, trazemos para nosso corpo e memória. Elas ecoam, nos falam da vida-lazer, do convite para uma vida que transborda da tela. Uma vida-lazer que nos libera, que nos faz desejá-la, assim como Pati e José Renato, Karim, o leitor e eu.

Além de sua partilha sensível *Viajo porque preciso* conjuga uma crítica e um entendimento sobre algumas questões do Brasil, assim como um aprimorado exercício de experimentação da linguagem cinematográfica. O longa logra ao falar da vida, dos desejos e dos movimentos que nos impelem ao mundo. Mas também do esquecimento e negligência de um Brasil que se põe de costas para uma grande parte da população, como nas imagens de seu Nino e dona Perpétua no início de *Viajo*, casados há mais de 50 anos, que logo no início de *Viajo* sabemos que serão retirados de sua terra para a travessia do canal. A solidão, uma marca da vida contemporânea, não é um privilégio dos grandes centros urbanos e do tempo acelerado. Ela está onde há um coração e uma vontade de vida. A felicidade, idem. O que esse filme em particular nos revela é a singularidade da vida e o que nos une: a busca pela felicidade. Nessas frestas, a felicidade pode ser imaginada como algo que está além espacialmente, sendo o deslocamento necessário para alcançá-la. A felicidade pode estar ali, na feira. Ou numa tarde vagarosa e quente, num carinho de pai e filho.

Na outra cena trazida, uma metalinguagem do cinema, fica latente esse efeito vida-lazer. As pessoas não queriam prioritariamente aspirinas, compraram e provavelmente sacrificaram o parco dinheiro. Queriam imagens, aquela felicidade anunciada na propaganda do medicamento. A locução do comercial anuncia:

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

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

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



Nos despossaram não apenas do mundo e da vida, também perdemos as imagens? Se transformaram as imagens de sonhos por imagens publicitárias, como desviá-las? Se as imagens se perdem na vida cotidiana, elas não mais nos pertencem? Nós pertencemos a elas? Ela não mais nos servem, nós que estamos ao seu serviço? Filmes como *Viajo* e *Aspirinas* nos mostram que não, que as imagens estão vivas e requerem algo de nós. Ela nos interroga e nós as interrogamos. Algo como Jovelina faz, respeitando a relação da imagem e o tempo histórico do filme, ao se emocionar com uma propaganda de aspirina. Ou ainda nas imagens noturnas de *Viajo*, quando nos deparamos com os recados urbanos da cidade, das placas de anúncio, das marcas globais, que no filme não nos propõem a vender algo, mas dar a ver as frestas de vida e do cotidiano. Do que estamos cercados e do que nos cercamos, do que assistimos ou ouvimos. De uma música do Paulo Ricardo cantada por Lairton e seus teclados.

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

Referências bibliográficas


ARANTES, Pedro. A renda da forma na arquitetura da era financeira. In: OLIVEIRA, Francisco; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele, (orgs). **Hegemonia às avessas: política e cultura na era da servidão financeira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema**. Berlin: Mouton, 1984.

CARREIRO, Rodrigo. Relações entre imagens e sons no filme "Cinema, Aspirinas e Urubus". **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** | E-compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/440/415>>. Acesso: 24 abr. 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.



EDUARDO, Cléber; VALENTE. Entrevista com Marcelo Gomes. **Revista Época**. Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70334-5856,00.html>> Acesso: 24 abr. 2015.

FELDMAN, Ilana. **A vida em cena: vida-produto, vida-lazer, vida-trabalho, vida-performance**. Disponível em: <<http://www.propi.uff.br/ciberlegenda/vida-em-cena>> Acesso: 24 abr. 2015.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MLLER, Adalberto. "Paisagens afetivas em 'Viajo porque preciso, volto porque te amo'". In: **Revista Colóquio/Letras**. Notas e Comentários, n.º 181, Set.2012, p. 180-189.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Um cinema da inércia. In: **Contracampo**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/95/pginerte.htm>> Acesso: 24 abr. 2015.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: Ensaios de biopolítica**. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012.

ROSA, G. Barra da Vaca. In: ROSA, G. Tutaméia: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Livraria. VEIGA, Roberta. Lampejos da aura em Viajo porque preciso volto porque te amo e a "metáfora do documentário". **Devires**, Belo Horizonte, V. 9, N. 1, P. 30-49, JAN/JUN 2012.

Minicurrículo

Vincios é professor Assistente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorando em Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ, na linha de pesquisa em Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e graduado em Comunicação Social, nas habilitações de Publicidade e Propaganda e Relações Públicas pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da mesma instituição. Atuou como orientador acadêmico dos cursos a distância de aperfeiçoamento "Educação para as Relações Étnicorraciais I (2010) e II (2011)"; e "Educação Quilombola (2012-2013)"; da Faculdade de História/UFG e em pesquisas sobre políticas públicas e memória da população LGBT no Ser-Tão (Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade) da UFG. Interesses em estudos de artes visuais, cinema, fotografia, cultura visual contemporânea e mercado de arte brasileiro.